

CICLO DE MIÉRCOLES

UN ALBÉNIZ MENOS CONOCIDO

enero 2009



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

UN ALBÉNIZ
MENOS
CONOCIDO

enero 2009

Fundación Juan March

ÍNDICE

- 5 Introducción
- 8 Primer concierto (14-I-2009)
- 30 Segundo concierto (21-I-2009)
- 44 Tercer concierto 28-I-2009)

Introducción y notas
José Luis García del Busto

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE.

En la primavera de 1909, mientras aliviaba sus males en un pueblecito de los Pirineos franceses y pocos días antes de cumplir el medio siglo, falleció uno de los músicos más prodigiosos de nuestra historia musical, Isaac Albéniz. Como había comenzado su actividad como niño prodigio y su facilidad y fecundidad fueron siempre muy altas, el catálogo de sus obras es enorme y abarca prácticamente todos los géneros, aunque su condición de pianista obtenga en el piano sus más firmes logros.

Son varias las veces que la Fundación Juan March ha programado íntegra la que pasa por ser su obra maestra, las doce piezas pianísticas de la Suite Iberia que compuso en París, mientras enseñaba en la Schola Cantorum, en la primera década del siglo XX. Y son innumerables las ocasiones en que han sonado en esta sala algunas de ellas, pues son obra de repertorio de todos los pianistas españoles y de muchos extranjeros. Con ellas como principal pero no único ejemplo, Albéniz influyó decisivamente en los jóvenes compositores españoles, y muy especialmente en dos de ellos que andaban por entonces en París y con los que estuvo en contacto: Joaquín Turina y Manuel de Falla. Este último le dedicaría, en el mismo año de la muerte de Albéniz, sus pianísticas Cuatro piezas españolas. En este ciclo oiremos otras que a lo largo del tiempo han sido compuestas en su honor.

La Fundación Juan March ofrece ahora al público un recital pianístico y una amplia selección de sus canciones con piano, compuestas sobre poemas en español, italiano, francés e inglés. En todos los casos, las obras de Albéniz se acompañan con otras de compositores españoles que le rinden homenaje, o con las de compositores extranjeros con los que tuvo relaciones e influjos. Los tres recitales, en suma, ofrecen obras poco frecuentadas pero, en algunos casos, tan importantes, conseguidas y bellas como las que han logrado entrar en el repertorio más habitual.

INTRODUCCIÓN

Las conmemoraciones impuestas por el calendario y referidas a compositores, cuando se trata de algún nombre poco favorecido por las ediciones, los intérpretes, la crítica, los medios de difusión y el público, son una buena ocasión -casi cabría decir una buena “coartada”- para profundizar en el conocimiento de tal autor (si es que su obra lo merece, claro está). Cuando se trata de compositores indiscutibles y que cotidianamente tienen presencia en los carteles de teatros y salas de conciertos, las celebraciones son de temer, porque el aficionado que acude con frecuencia a las convocatorias musicales deberá defenderse del riesgo evidente de saturación. Saturación, sobre todo, porque tales oportunidades no siempre se utilizan bien y sirven para insistir hasta la machaconería en las obras mejor conocidas y más exitosas, y no para reparar en los rincones poco frecuentados de los catálogos de tales figuras, esas partituras desatendidas (y no siempre con razón) que hasta en los más grandes compositores de la historia cabe encontrar.

Hémos aquí en el umbral del “año Albéniz”, este 2009 en el que se conmemora el centenario de su muerte, acaecida en Cambó-les-Bains el 18 de mayo de 1909, cuando el maestro iba a cumplir -once días faltaban para ello- ¡cuarenta y nueve! años de edad. ¿Es Isaac Albéniz un compositor de presencia deficitaria en los conciertos españoles? La respuesta solamente puede ser “no”. Sin embargo, habría que matizarla de inmediato. Cualquiera asistente a conciertos en nuestro país escucha con comprensible frecuencia páginas pianísticas de la *Suite española*, de los *Cantos de España* y, por supuesto, de la *Iberia*..., así como versiones orquestales (firmadas por otros músicos) de algunas de estas mismas piezas, ¡pero poco más! Multitud de obras pianísticas (entre ellas, varias Sonatas), las canciones, la poca música orquestal que dejó, sus obras teatrales... siguen siendo desconocidas para el gran público. De todo corazón quisiera equivocarme, pero en este 2009 preveo, en general, incontenibles avalanchas de interpretaciones de las obras archiconocidas y escasas

muestras de imaginación programadora tendente a ampliar, de verdad, el conocimiento de tan gran compositor.

“En general”, he dicho, y es lógico que así sea cuando escribo estas líneas para un organismo como la Fundación Juan March que, desde que echó a andar por las sendas de la música, se ha caracterizado por pensar sus propuestas concertísticas y por hacer pensar las suyas a los intérpretes, para, así, ofrecer a la filarmonía madrileña la oportunidad de escuchar tantas y tantas composiciones de alto rango estético que no son fáciles de encontrar en las temporadas concertísticas al uso. Y aquí, amigo lector, tenemos un buen ejemplo. Al comenzar el “año Albéniz”, un ciclo de tres conciertos a él dedicados y en absoluto tópicos. Todo lo contrario: repase el programa que tiene en sus manos y pregúntese el lector cuántas de las obras albenicianas que aquí se ofrecen las había escuchado alguna vez...

6

Siguiendo estos tres conciertos tendremos una visión bastante completa de la dedicación de Isaac Albéniz al género de la canción de concierto, que constituye una porción muy singular -irregular, pero bien interesante- de su catálogo creativo. Y la escucharemos en paralelo con otras manifestaciones líricas de su época, como dialogando con ellas. Esta selección, por añadidura, nos permitirá bucear en un rasgo acusadísimo de la música vocal del maestro, como es el de la multiplicidad de lenguas que manejó en sus canciones: vamos a oír canciones de Albéniz con textos en español, italiano, francés e inglés y, por añadidura, se han programado muestras espléndidas de las *chansons* francesas y de las *songs* inglesas debidas a compositores de esas nacionalidades: con los franceses, por cierto, mantuvo nuestro músico mutua admiración, trato personal y hasta amistad.

Entre los dos recitales líricos, se sitúa uno pianístico con música -cómo no- de Albéniz, que incluye *Navarra* como única pieza de presencia abundante en los conciertos al uso, pero también la más sutil y poética *Córdoba*, la admirable *La Vega* (pieza incomprensiblemente preterida) y hasta una au-

téntica rareza: *Yvonne en visite!*, simpática e ingeniosa composición que incorpora texto hablado y que va a constituir agradable sorpresa para más de un oyente. Y, junto a esta es-cueta, pero variadísima muestra del pianismo albeniciano, un desfile de obras finamente relacionadas con el mundo de nuestro gran pianista y compositor y que, por ello, nos explican muchas cosas de sus gustos, de sus tendencias y de la huella que Albéniz ha dejado en la música española de nuestros días.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 14 de enero de 2009. 19,30 horas

I

Isaac Albéniz (1860-1909)

Seis Baladas

Barcarola

La lontananza

Una rosa in dono

Il tuo sguardo

Moriró!

T'ho riveduta in sogno

8

Gabriel Fauré (1845-1924)

Cinq mélodies "de Venise" (Paul Verlaine), Op. 58

Mandoline

En sourdine

Green

A Clymène

C'est l'extase

Henri Duparc (1848-1933)

L'invitation au voyage

Soupir

Phidylé

II

Isaac Albéniz

Il en est de l'amour

Chanson de Barberine

Deux morceaux en prose

Crépuscule

Tristesse

Claude Debussy (1862-1918)

Ariettes oubliées

C'est l'extase langoureuse

Il Pleure dans mon coeur

L'ombre des arbres

Chevaux de bois

Green

Spleen

ELENA RIVERA, *soprano*

JORGE ROBAINA, *piano*

Comenzando este **PRIMER CONCIERTO**, las *Seis Baladas* muestran a un Albéniz no despersonalizado, pero sí abiertamente entregado a una causa artística que no era la propia. Hay un innegable artificio en este “Albéniz de salón” dedicado a escribir *ariette* en italiano con referencia al *bel canto* -especialmente a Bellini- e indisimulada influencia de los melodistas italianos que triunfaban en los salones de la burguesía acomodada de avanzado el siglo XIX. Estas *Baladas* fueron escritas en 1887-88 sobre versos de María Paulina Sprecca-Piccolomini, Marquesa de Bolaños, a la que también Arbós dedicaría más tarde alguna composición. Y acudimos al mismísimo maestro Arbós, a sus “Memorias”, para encontrar una referencia a esta señora y al ambiente en el que se movía, fidelísimamente reflejado en estas *Seis Baladas* albenicianas: “Conocí en casa de Albéniz a la Marquesa de Bolaños. Era italiana, de familia noble, y a la profunda atracción y refinamiento de su personalidad, unía esa cualidad inherente a casi todo el círculo aristocrático de Roma, despierto siempre y hondamente interesado por cuanto sea arte. Ella cantaba. El Marqués era hombre culto y distinguido y pronto fue ésta la casa que más frecuentábamos por su ambiente acogedor y simpático (...) Se hacía música. Yo cambié enteramente el repertorio de la Bolaños haciéndole sustituir Denza y Tosti por Schumann y Schubert”... A lo que se ve, Albéniz no había procurado lo mismo, sino, muy al contrario, surtir a la Marquesa de piezas vocales en su estilo favorito.

De las cuatro canciones de Isaac Albéniz escritas en lengua francesa que se presentan en este recital, la primera cronológicamente es la *Chanson de Barberine* que Albéniz compuso en 1889 sobre versos de Alfred de Musset y dedicó a Christa de Morphi. En 1897 se fecha *Il en est de l'amour*, una *mélodie* compuesta por Albéniz sobre versos de Charles A. Costa de Beauregard, dedicada a la esposa de su colega y amigo el compositor Ernest Chausson. A Pierre Loti se deben los textos de los *Deux morceaux en prose* (*Crépuscule* y *Tristesse*) a los que Isaac Albéniz puso música hacia 1897. Como precisa Jacinto Torres en su imprescindible *Catálogo sistemático*

descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz (Madrid, 2001), por la correspondencia entre Albéniz y el mencionado Ernest Chausson se sabe que estas dos canciones fueron interpretadas en París el 18 de marzo de 1899, en concierto de la Société Nationale de Musique.

Walter Aaron Clark, en su documentada biografía de Albéniz, de 1999 (vertida al español en 2002), da la siguiente “seca” descripción de estas canciones francesas: “Especialmente en las canciones sobre textos de Loti percibimos los elementos esenciales del estilo de madurez de Albéniz: la declamación silábica, al modo de la *mélodie* francesa, y la ausencia de una melodía memorable en la voz; una preferencia por las tonalidades de bemoles (típicas de toda su música) con abundante cromatismo (especialmente dobles bemoles) y modulaciones frecuentes; finalmente, acompañamientos difíciles para piano”. En su estudio sobre la música vocal de Albéniz, Antón Cardó se refiere al *Crepúsculo* de las *Prosas* de Loti como un “drama de tintes íntimos” y ve en *Tristeza* “un cromatismo tortuoso de filiación wagneriana, *quasi* tristanesco, hasta el punto de ser bastante difícil situar claramente la tonalidad en algunos compases, en el límite de su disolución”...

A lo largo de la historia de la música vocal, cabe encontrar algunas fusiones excepcionalmente fructíferas de poesía y música, de poetas y compositores. Si en la primera mitad del siglo romántico encontramos, como prototipo de lo que decimos, el encuentro creativo entre Heine y Schumann, avanzado ya este período nos encontramos con el poeta Paul Verlaine (1844-1896) y el compositor Gabriel Fauré (1845-1924) -tan solo un año más joven que aquél- como protagonistas de otra maravillosa juntura artística. No fueron tantas las canciones de Fauré sobre versos de Verlaine: las *Cinco melodías op 58*, el ciclo *La Bonne Chanson, op 61* y alguna canción aislada (*Claire de lune, Prison*), pero la poesía del uno y la música del otro, más que sintonizar entre sí, más que correr en paralelo, más que vibrar al unísono, se nos antojan caras distintas de un mismo rostro. Por añadidura, en el caso

Fauré-Verlaine hubo trato personal, sellado en un último y conmovido gesto: Gabriel Fauré quiso ser el organista que pusiera música al funeral con que se despidió a Verlaine en 1896. Gerardo Diego, quien consideraba a Fauré como músico de tan exquisita sensibilidad poética que también se refería a él como poeta, refiriéndose a las canciones que Fauré hizo sobre poemas de Verlaine, escribió: “El encuentro entre los dos grandes poetas fue fatal, como una conjunción astronómica”. De esta extraordinaria juntura de poesía y música surgieron productos bellamente representativos de la tendencia simbolista.

Estas *Melodías*, compuestas en 1891, fueron dedicadas por Fauré a Winnaretta Singer (1865-1943), dama norteamericana de origen y francesa de nacionalidad, Princesa de Polignac tras su matrimonio con Edmond de Polignac, en cuya mansión encontraron apoyo cordial, ayuda económica y salones donde dar a conocer su música tantos intérpretes (Wanda Landowska, Clara Haskil, Dinu Lipatti...) y compositores (Fauré, Satie, Ravel, Falla, Poulenc...) de la época. Las *Cinq mélodies op 58*, conocidas como *de Venise*, fueron estrenadas en la Société Nationale de Musique de París, el 2 de abril de 1892, por el tenor Maurice Bagès y el compositor al piano. Sin embargo, la referencia veneciana no pareció excesivamente adecuada a un importante estudioso de esta música, Vladimir Jankélévitch, quien comentó que “estos tiernos pasteles evocan más bien los bosquecillos de Versalles que las ruidosas locuras de Venecia (alude al Carnaval), y más bien las malezas y frondosidades de la Île-de-France que la deslumbrante luz del Veronés”.

De la misma generación que Fauré, Henri Duparc (1848-1933) dejó en el género de la canción de concierto lo mejor de un intenso y extraño temperamento musical que, sin duda, no llegó a cuajar en un catálogo más consistente debido a los serios problemas de salud que el compositor sufrió. Coincidió con Fauré al escoger buena parte de los poetas para musicar, pero, en cuanto a los más grandes, Duparc se sintió más atraído por Baudelaire (1821-1867) que por Verlaine.

Soupir, sobre un poema de Prudhomme, data de 1869 y es una manifestación del amor que sentía entonces por Ellie Mac Swiney, joven escocesa con la que Duparc se casaría en 1871. Poco antes, en 1870, durante la guerra franco-prusiana, había compuesto *L'invitation au voyage*, sobre el célebre poema de Charles Baudelaire (contenido en *Les fleurs du mal*) y que es la más interpretada de sus canciones. Mucho más tarde, en 1889, dio a conocer la *mélodie* titulada *Phidylé*, compuesta años atrás sobre versos de Leconte de Lisle (de sus *Poemas antiguos*), hermosa y brillante página vocal que Henri Duparc dedicó a su colega Ernest Chausson y a la que el autor se refería como su “vaso roto”, en alusión a la celebridad que había adquirido el poema de Sully Prudhomme *Le vas brisé*.

Si la poesía de Verlaine se había encontrado con la música de Fauré, era imposible que no hiciera lo propio con la de Claude Debussy, músico que, desde un punto de vista estético, cabe considerarlo todavía más “hermano”. Y así fue. Aunque la cima del Debussy simbolista -su ópera *Pélleas et Mélisande*- se llevó a cabo con apoyo en Maeterlinck, la juntura de la música debussysta y la poesía de Verlaine dio frutos anteriores, entre ellos las seis *mélodies* sobre poemas de Paul Verlaine que compuso Debussy entre 1885 y 1887, tituladas *Ariettes oubliées*. El gran poeta había escrito estos versos en 1872, cuando estaba en plena efervescencia su tormentosa y escandalosa relación homosexual con otro de los más grandes poetas franceses de la época, Arthur Rimbaud, quien inspira uno de los poemas: *Il pleure dans mon cœur*. El que abre la colección, *C'est l'extase*, así como el pequeño díptico que forman *Green* y *Spleen*, también contienen ecos de aquella relación amorosa y su contenido lo vierte Debussy en una indefinible sensualidad que, por una parte, habla de la personalísima asimilación que el compositor francés había llevado a cabo de la música de Wagner y, por otro, anuncia una fascinante composición propia: el *Preludio a la siesta de un fauno*. En contraste, *Chevaux de bois* (*Caballos de madera*) es la evocación sutil e ingeniosa de los caballitos de un tiovivo. Por su parte, *L'ombre des arbres* es, acaso, la can-

ción más poética y sutil de esta pequeña colección, la más moderna también en tanto en cuanto presenta una armonía delicuescente, un encadenamiento de sonidos no guiados por más reglas que las dictadas por la propia sensibilidad.

Las *Ariettes oubliées* están dedicadas a Mary Garden, la primera Mélisande, célebre soprano que las estrenó, con el propio Debussy al piano. Garden y Debussy incluso grabaron una selección de estas *Ariettes* en 1904.

ELENA RIVERA nace en Sonora (México). Tras estudiar en su ciudad natal recibe una beca para viajar a España, ingresa en la Escuela Superior de Canto de Madrid donde termina sus estudios superiores obteniendo el premio “Lola Rodríguez Aragón”. En el año 2004 recibe el segundo premio en el Concurso Internacional de canto “Manuel Ausensi”, y en 2005 del primer premio en el Concurso Internacional de canto de la Fundación “Jacinto Guerrero”. En 2006 fue semifinalista en “Operalia” que organiza Plácido Domingo. En ese mismo año fue seleccionada para cantar en el Concierto del 150 aniversario del Teatro de la Zarzuela de Madrid junto a Carlos Álvarez, María Bayo, Carlos Chausson, Joan Pons y Josep Bros, entre otros.

Ha realizado innumerables conciertos de Ópera, Lied y Zarzuela por todo el mundo; cabe destacar la interpretación del personaje de Gilda en *Rigoletto*, Violetta en *La Traviata*, o Adina en *L'elisir d'amore*. En España ha cantado en el Auditorio Nacional, Palacio Euskalduna, Teatro Arriaga, Teatro Cervantes y Palau de la Música.

JORGE ROBAINA nace en Las Palmas de Gran Canaria donde comienza sus estudios musicales. A los 15 años se traslada a Viena completando su formación en el Conservatorio Estatal, en el que obtiene matrícula de honor por unanimidad. Ha obtenido, entre otros, el premio “Pegasus” y la bolsa premio “Bosendorfer” en Viena, “Coleman” en Santiago de Compostela, el 2º premio de “Juventudes Musicales” de España y dos veces el premio al mejor pianista acompañante de la Fundación “Jacinto Guerrero”.

Ha actuado en los principales auditorios europeos. Como solista ha colaborado con importantes orquestas españolas y europeas. Obtiene el premio de la revista “Ritmo” por su disco de música para piano de Guridi y del Padre Donostia.

Ha grabado, entre otros, el disco “diez autores diez” junto a Raquel Lojendio y Alfredo García. Es profesor de Repertorio vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid desde 1991.

TEXTOS DE LAS OBRAS

Isaac Albéniz

Seis Baladas (Marquesa de Balaños)

Barcarola

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

16

La lontananza

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

Una rosa in dono

Ecco un bel fior
Le fogle ha porporine
D'amor favella alcor.
E piu in April
Spande soave odore
E appare piu gentil.
L'accetta in don

E leggi in questa inmagio
I miei desir qual son.
Ei sembra dir
Del tuo fedele ardenti
Sono per tei sospir.
Tal rosa ognor
Interprete leggiadro
Di me ti parli alcor

Il tuo sguardo

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

Moriró!

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

18

T'ho riveduta in sogno

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

Gabriel Fauré

Cinq mélodies “de Venise” (Paul Verlaine)

1. Mandoline

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Echangent 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 maint vers tendre.

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.

2. En sourdine

Calmes dans le demi-jour
Que les branches hautes font,
Pénétrons bien notre amour
De ce silence profond.

Fondons nos âmes, nos cœurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.

Ferme les yeux à demi,
Croise tes bras su ton sein,
Et de ton cœur endormi
Chasse à jamais tout dessein.

Laissons-nous persuader
Au souffle berceur et doux
Qui vient à tes pieds rider
Les ondes de gazon roux.

Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera
Voix de notre désespoir,
Le rossignol chantera.

3. Green

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' à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.

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

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

4. A Clymène

Mystiques barcarolles,
Romances sans paroles,
Chère, puisque tes yeux,
Couleur des cieux,

Puisque ta voix, étrange
Vision qui dérange
Et trouble l'horizon
De ma raison,

Puisque l'arôme insigne
De ta pâleur de cygne,
Et puisque la candeur
De ton odeur,

Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbés d'anges défunts,
Tons et parfums.

A, sur d'aimés cadences,
En ces correspondances
Induit mon coeur subtil,
Ainsi soit-il!

5. **C'est l'extase**

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.
(Favart)

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

O le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Les roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?

Henri Duparc

L'invitation au voyage (Charles Baudelaire)

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble,
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.

Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière!

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté

Soupir (Sully Prudhomme)
Ne jamais la voir ni l'entendre,
Ne jamais tout haut la nommer,
Mais, fidèle, toujours l'attendre,

Toujours l'aimer.
Ouvrir les bras et, las d'attendre,
Sur le néant les refermer,
Mais encor, toujours les lui tendre,

Toujours l'aimer.
Ah ! Ne pouvoir que les lui tendre,
Et dans les pleurs se consumer,
Mais ces pleurs toujours les répandre,

Toujours l'aimer.
Ne jamais la voir ni l'entendre,
Ne jamais tout haut la nommer,
Mais d'un amour toujours plus tendre

Toujours l'aimer.

Phidylé (Leconte de Lisle)
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 trèfle et le thym, seules, en plein soleil,
Changent les abeilles volages;
Un chaud parfum circule au détour des sentiers,
La rouge fleur des blés s'incline,
Et les oiseaux, rasant de l'aile la coline,
Cherchent l'ombre des églantiers.
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!

Isaac Albéniz

Il en est de l'amour (Marqués Costa de Beauregard)

Il en est de l'amour comme de tant de choses,
charmantes à leur printemps, nobles et belles
seulement à leur automne.

On s'aime à vingt ans comme les oiseaux de
mai, qui, par delà leur nid et leurs
gazouillements, ne savent rien; mais, après,
vient la brise qui emporte le nid et la chanson
d'amour: de ce qu'elle disait L'écho ne se
souvient pas. Il nous faudrait mourir, alors, si
nous étions de la terre, si, à ces destructions, ne
survivaient les tendresses de l'âme, immortelles
comme l'âme elle-même.

Il en est de l'amour comme de tant de choses,
charmantes à leur printemps!

Chanson de Barberine

Beau chevalier qui partez pour la guerre,
Qu'allez-vous faire
Si loin d'ici ?
Voyez-vous pas que la nuit est profonde,
Et que le monde
N'est que souci ?

Vous qui croyez qu'une amour délaissée
De la pensée
S'enfuit ainsi,
Hélas ! hélas ! chercheurs de renommée,
Votre fumée
S'envole aussi.

Beau chevalier qui partez pour la guerre,
Qu'allez-vous faire
Si loin de nous ?
J'en vais pleurer, moi qui me laissais dire
Que mon sourire
Était si doux.

Deux morceaux de prose (Pierre Loti)

Crépuscule

C'était bien un crépuscule de juin; il y avait des parfums de fleurs dans ce cimetière, des parfums si suaves, si pénétrants, qu'ils me grisait; il y avait des guirlandes de roses partout sur les tombeaux et de hautes herbes fleuries, au-dessus desquelles les phalènes et les moucherons dansaient leurs rondes légères. Tout cela m'enivrait de désirs de vie et d'amour, moi qui étais mort...

Tristesse

Jean, lui, tous les jours flânait et
songeait, avec une vague tristesse,
visible pour la première fois dans ses
yeux perdus par instants et dans son
allure un peu ralentie.

Dans le jardin à l'abandon , envahi par
la poussée des chrysanthèmes et des
astères d'automne, il demeurait
enfermé, des heures, entre les murs
gris peuplés de lézards, tandis que les
oranges jaunissaient au soleil
d'octobre.

Avec l'été allait finir son enfance:
avec la splendeur de ce soleil, déjà
déclinant et mélancolique, allait
s'enfuir son passé d'insouciance
hereuse; et il sentait cela
douloureusement, avec une
impression inconnue de regret et
d'effroi.

Claude Debussy

Ariettes oubliées (Paul Verlaine)

C'est l'extase langoureuse

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est vers les ramures grises
Le chœur des petites voix.
O le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et susurre,

Cela ressemble au [cri] doux
Que l'herbe agitée expire.
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.
Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas ?

Il Pleure dans mon Cœur

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?
O bruit doux de la pluie,
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie,
O le [chant] de la pluie!
Il pleure sans raison
Dans [ce] cœur qui s'écœure.
Quoi! nulle trahison?
[Ce] deuil est sans raison.
C'est bien la pire peine,
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

L'ombre des arbres

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.
Combien ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées,
Tes espérances noyées.

Chevaux de bois

Tournez, tournez, bon chevaux de bois,
 Tournez cent tours, tounez mille tours.
 Tournez souvent et tournez toujours,
 Tournez, tournez au son des hautbois.
 L'enfant tout rouge et la mère blanche,
 Le gars en noir et la fille en rose.
 L'une à la chose et l'autre à la pose,
 Chacun se paie un sou de dimanche.
 Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,
 Tandis qu'autour de tous vos tournois
 Clignote l'œil du filou sournois.
 Tournez au son du piston vainqueur!
 C'est étonnant comme ça vous soûle,
 D'aller ainsi dans ce cirque bête,
 Rien dans le ventre et mal dans la tête,
 Du mal en masse et du bien en foule;
 Tournez dadas, sans qu'il soit besoin
 D'user jamais de nuls éperons
 Pour commander à vos galops ronds.
 Tournez, tournez, sans espoir de foin,
 Et dépêchez, chevaux de leur âme,
 Déjà voici que sonne à la soupe
 La nuit qui tombe et chasse la troupe
 De gais buveurs, que leur soif affame.
 Tournez, tournez! Le ciel en velours
 D'astres en or se vêt lentement,
 L'Eglise tinte un glas tristement.
 Tournez au son joyeux des tambours, tournez.

Green

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'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.
 J'arrive tout couvert encore de rosée
 Que le vent du matin vient glacer à mon front.
 Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée

Rêve des chers instants qui la délasseront.
Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encor de vos derniers baisers;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

Spleen

Les roses étaient toutes rouges,
Et les lierres étaient tout noirs.
Chère, pour peu que tu te bouges,
Renaissent tous mes désespoirs.
Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux;
Je crains toujours, ce qu'est d'attendre,
Quelque fuite atroce de vous!
Du houx à la feuille vernie,
Et du luisant buis je suis las,
Et de la campagne infinie,
Et de tout, hors de vous. Hélas!

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 21 de enero de 2009. 19,30 horas

I

Isaac Albéniz (1860-1909)

Cantos de España

nº 4 Córdoba

Suite Alhambra

La Vega (1)

Navarra

Yvonne en visite!

La révérence!

Joyeuse rencontre, et quelques pénibles événements!!

30

José Luis Turina (1952)

Homenaje a Isaac Albéniz

II

Claude Debussy (1862-1918)

Estampas

Pagodas

La tarde en Granada

Jardines bajo la lluvia

Gabriel Fauré (1845-1924)

Nocturno nº 6 en Re bemol mayor, Op. 63

Joan Guinjoan (1931)

Recordant Albéniz (para el “Álbum de Collien”)

Manuel Castillo (1930-2005)

Preludio, diferencias y toccata

(1) única pieza de dicha suite, la cual quedó inconclusa

MIGUEL ITUARTE, piano

con la colaboración de
TERESA GARCÍA VILLUENDAS, recitadora

El **SEGUNDO CONCIERTO** se inicia con *Córdoba* es el número 4 de los *Chants d'Espagne, op 232*, álbum que comprende cinco piezas escritas entre 1891 y 1894 (muy probablemente, *Córdoba* dataría de 1894). La pieza está dedicada a un colega catalán, amigo de Albéniz: Enric Morera. Jacinto Torres observa “la semejanza temática y de sintaxis armónica que se presenta entre determinados pasajes de esta composición y otros de la ópera *Henry Clifford*”, concretamente del *Pre-ludio*, y transcribe lo que Albéniz escribió en la cabecera de la partitura, líneas un tanto cursis, pero que, ciertamente, orientan acerca de las intenciones expresivas de su música: “En el silencio de la noche, que interrumpe el susurro de las brisas aromadas por los jazmines, suenan las guzlas acompañando las Serenatas y difundiendo en el aire melodías ardientes y notas tan dulces como los balanceos de las palmas en los altos cielos”. En su libro sobre Albéniz (Barcelona, 2002), Justo Romero afirma que “*Córdoba* es, sin duda, la gran página de *Chants d'Espagne* y, también, una de las más inspiradas de cuantas integran el vasto catálogo de Albéniz” y nos recuerda el elogio de Joseph de Marliave en sus “*Études musicales*” (París, 1917): “*Córdoba*, nocturno ideal de pureza, de gracia casta y divina melancolía”...

La Vega es el primer número de una proyectada suite sinfónica que Albéniz esbozó en París terminando el 1896, que iba a titularse *Alhambra* y sobre la que trabajó un tiempo, componiendo a la vez versiones pianística y orquestal. Nos olvidamos de la nonata versión orquestal y nos fijamos en la genial y anchurosa pieza pianística titulada *La Vega*, firmada por Albéniz el 26 de enero de 1897, si bien reharía la parte final, que quedó lista el siguiente 14 de febrero. La primera edición de la partitura incluía un poema titulado “Granada” que Albéniz había pedido a su amigo (y libretista) Money-Coutts, y llevaba dedicatoria al gran pianista portugués José Vianna da Motta, que fue el intérprete de su estreno, en la Société Nationale de Musique, París, el 21 de enero de 1899. Todos los comentaristas coinciden en admirar *La Vega* como una de las más potentes y hermosas composiciones albeni-

cianas, una obra maestra de grandeza pianística y hondura musical equiparables a las de las piezas de *Iberia*. Como es constatable en carta que Albéniz escribió a su amigo Moragas, el compositor no estaba poco satisfecho de su logro: “Lo que he compuesto es toda aquella vega granadina, contemplada desde la Alhambra. La vega verde, con sus cultivos y su *inmensos paños de billar*, que dice Rubén. La otra tarde hice oír la obra a Ignacio Zuloaga. Me dijo que había dado con el color del cielo, que tiene un poco de cielo mahometano. Comprendo su entusiasmo por el color. Yo, ya lo ve usted, no soy pintor y pinto, pero mis pinceles son las teclas (...). Creo haber dado en el secreto de aquella vega y perduro en la creencia de que el encanto de esta composición, si es que lo tiene, está en que no es quejumbrosa y que se muestra contenta, pagada y agradecida de cuanto espléndido y maravilloso contiene”...

Al morir Isaac Albéniz dejó sin concluir *Navarra*, otra pieza pianística de gran envergadura, hermana de las páginas que componen la *Iberia*, colección de la que hubiera podido pasar a formar parte: de hecho, así lo pensó y lo escribió Albéniz inicialmente, si bien más adelante rectificaría, mostrando -sorprendentemente- que no sentía excesivo aprecio por cómo marchaba esta obra de “estilo tan descaradamente populachero”, según escribió en carta a su amigo e intérprete el pianista catalán Joaquín Malats. Sin duda, la concreción de la jota, la forma popular recreada en *Navarra*, al compositor le parecía “poca cosa” al lado de las muy complejas y alquitaradas versiones andalucistas que había prodigado en las *iberias* y que, desde luego, iba a prodigar en *Jerez*, la obra que -según informaba Albéniz a Malats en la misma carta- estaba escribiendo para cerrar el cuarto cuaderno de *Iberia* con mayor categoría que la que hubiera supuesto *Navarra*. Pero críticos de entonces y de ahora en modo alguno consideran el pianismo de *Navarra* inferior, ni siquiera *distinto* al de *Iberia*. Entre nosotros, en su exhaustivo estudio *Isaac Albéniz (su obra para piano)* (Madrid, 1987), Antonio Iglesias, escribió: “La misma factura de *Navarra*, ¿en qué se diferencia de las que conforman la *Iberia*? Su pianismo es idéntico”...

De *Navarra* quedaron totalmente escritos por Albéniz 228 compases, y su discípulo y amigo Déodat de Sévérac -músico francés de origen aragonés-, remató la composición de la manera más sencilla y directa, sin osar extenderse en algún desarrollo mayor, como probablemente hubiera llevado a cabo el autor, de haber vivido. El compositor catalán Jaime Pahissa escribió también una conclusión para esta pieza y, por añadidura, distintos pianistas han incorporado variantes propias.

El maestro dejó escrita su dedicatoria de esta obra a la gran pianista francesa Marguerite Long, casada con el crítico musical antes mencionado, Joseph de Marliave.

Doy por hecho que para buena parte de la audiencia de este concierto constituirá novedad o primicia la audición de las dos piezas pianísticas albenicianas agrupadas bajo el título de *Yvonne en visite!* y dedicadas “A ma chère et petite amie Yvonne Guidé”. La obra fue solicitada a Albéniz para que formara parte de un álbum de piezas pianísticas para niños que incluiría obritas de distintos compositores del entorno de la Schola Cantorum parisina, y sería publicado en 1905. En tal “Album pour enfants petits et grands”, junto a Albéniz figuraban los nombres de Bordes, D’Indy, Roussel, Sérieyx, Sévérac, etc. La primera de las piecillas aportadas por Albéniz, y en cuyas partituras intercaló el compositor palabras habladas, se titula *La révérence!* y describe un ceremonioso saludo, mientras que la segunda, más viva, significativamente se titula *Joyeuse rencontre, et quelques pénibles événements!!* (¡¡Encuentro alegre, y algunos penosos sucesos!!) e ilustra con fino humor la escena que Antonio Iglesias cuenta así: “A la felicidad, que más o menos convencionalmente se manifiesta sentir en una reunión social, y que aquí se expresa con sílabas ajustadas a las notas, sigue esa suerte de comadreo en el que se intercambian relatos sin importancia, con parloteos y sorprendivos gestos. En un momento dado, la mamá pide a Yvonne que toque su más reciente progreso pianístico, lo que la niña estaba temiendo; torpemente lo hace y, claro, la madre no puede mostrarse satisfecha (...) procediendo

[la niña] entonces a interpretar una nueva obra de su repertorio, ante cuya calidad, la mamá se sentirá menos orgullosa todavía, amenazando a Yvonne con el castigo de ‘diez días de ejercicios de Hanon’, calificados como ‘suplicios de Hanon’ por la pianista”... La reunión acabará con la despedida y nuevas amenazas de la madre a la niña cuando se dirigen hacia casa: “Vamos deprisa, el piano te espera”.

Hace años que se impusieron con contundencia la solidez de su formación, la inventiva y el ingenio que sistemáticamente traslada a sus pentagramas, la brillantez de los resultados de su música -ya sea instrumental, vocal, camerística, sinfónica, teatral...-, todo lo cual hace de José Luis Turina un compositor indiscutido, un alto valor de la música española de nuestro tiempo. Para José Luis Turina no ha sido el piano -como lo fue para su abuelo, don Joaquín- el principal vehículo sonoro para manifestarse como compositor, pero no ha dejado de dar, periódicamente, muestras de su dominio del medio. En 1995, el compositor madrileño compuso una *Toccata* pianística que subtuló *Homenaje a Falla*, que mencionamos aquí y ahora porque su siguiente obra para piano, escrita seis años después -a lo largo de 2001- vino a constituir como una continuación “argumental” de aquélla: es el *Homenaje a Isaac Albéniz* que, con toda propiedad, se ha programado en el presente recital. Y aún añadido, como mera información, que, tiempo atrás, en 1982, el título y la propia música de la pieza pianística de José Luis Turina titulada *¡Ya “uté” ve...!* hacen clara alusión al piano de su abuelo, con lo que bien podríamos considerar *¡Ya “uté” ve...!* como un *Homenaje a Turina...* (En definitiva, José Luis, que nos falta Granados).

Nuestro músico había recibido el encargo de una obra pianística por parte del Premio Jaén, prestigioso concurso internacional de piano que adoptó en su día la sana costumbre de aportar cada año una nueva composición pianística española de interpretación obligada para los concursantes que optan al Premio. Fue entonces cuando Turina pensó en lo apropiado que resultaría, en una ocasión así, homenajear

a Albéniz. Pero ¿cómo hacerlo con una composición propia, en el arranque del siglo XXI? José Luis Turina se preguntó... y se contestó al punto: hizo una espléndida obra, muy en su lenguaje, pero que formalmente, y sobre todo en el aspecto de la escritura técnico-pianística, muestra una clara voluntad de aproximación al lenguaje albeniciano. En definitiva, tal y como manifestó el propio José Luis Turina, trató de jugar a hacer un supuesto *Jaén* de un supuesto quinto cuaderno de *Iberia*... Para subrayar esta idea, el maestro madrileño tuvo a bien incorporar ecos de una canción de olivereros de Jaén en la sección más *cantabile* de la pieza, en el momento de “copla” que nunca falta en las obras de Albéniz.

Las *Estampes* de Claude Debussy son un tríptico pianístico que data de julio de 1903 y que nuestro compatriota Ricardo Viñes -el mejor pianista abierto a la música contemporánea que trabajaba en París en aquellos años- estrenó, en la Sala Erard, el 9 de enero del año siguiente, con éxito que se tradujo en la repetición de la tercera pieza. Las *Estampes* debussystas son un ejemplo perfecto del pianismo del maestro francés: una nueva manera de escribir para el instrumento que se apoya en la evocación ensoñada de paisajes, lugares o sensaciones, pero que poco tiene que ver con la música descriptiva. Es más bien “poesía sonora” lo que destilan estos pentagramas que -como los magistrales *Preludios* que supondrían la culminación del piano de Debussy- estaban llamados a ejercer una profunda influencia en los compositores venideros.

La primera de las tres *Estampes* se titula *Pagodes (Pagodas)* y es uno de los momentos en que Debussy se muestra abierta y gustosamente influido por las músicas orientales -especialmente el gamelán balinés- que había conocido en París, en la Exposición Universal de 1889. Sigue una de las páginas en las que Claude Debussy se acercó a España sin conocerla realmente: es la deliciosa *Soirée dans Grenade (Atardecer o Tarde en Granada)* en la que lleva a cabo una personal recreación de la habanera. Anotemos que a esta habanera aludiría Falla en la obra guitarrística que, como *Homenaje a*

Debussy, compuso tres lustros después, tras la muerte de su amigo y admirado colega francés. El tríptico concluye con *Jardins sous la pluie* (*Jardines bajo la lluvia*), pieza muy brillante y la de caracterización más “pictórica” de esta pequeña colección.

En el extraordinario capítulo que el musicólogo belga Harry Halbreich dedica a Fauré en la *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin* que publicó la Ed. Fayard bajo la dirección de F.-R. Tranchefort, nuestro colega (y amigo) describe a la perfección el clima expresivo de los *Nocturnos* de Gabriel Fauré. Para Halbreich, estas piezas “son mucho más que simples evocaciones de la noche. Son estudios de introspección musical de gran profundidad expresiva. Solamente en algunos (los primeros, sobre todo), la magia de un paisaje bañado por la luna es el verdadero tema del compositor. Pero, en la mayor parte de los casos, Fauré aprecia las horas nocturnas por su silencio y su soledad. Cuando el ruido y la agitación de las horas diurnas se apagan, el hombre queda solo, frente a sus sueños o a sus problemas. Así, el *Nocturno*, en la pluma de Fauré viene a ser como una especie de examen de conciencia musical”...

De los trece *Nocturnos* compuestos por el maestro francés, el sexto, el *Nocturno en Re bemol mayor, op 63* es el más célebre, el predilecto de intérpretes y público. Data de 1894 y se sitúa en la madurez del compositor, en la segunda de las tres etapas que cabe distinguir en la trayectoria de casi todos los creadores. En palabras del mismo Halbreich, en esta pieza “Fauré hace uso de una amplia y libre forma ternaria, con un episodio central patético que se eleva a una gran intensidad sentimental y una conclusión tranquila que se reencuentra con la atmósfera serena del principio”.

En 1995, Cecilia Colien Honegger emprendió la hermosa tarea de hacer un libro de estudios pianísticos que sirviera a los estudiantes de piano para tomar contacto, desde esta fase de formación, con la música de su tiempo. Tan nuevos son estos estudios como que fueron compuestos expresamente

para esta publicación, por encargo de la mencionada mecenasa. Las treinta y ocho piezas que finalmente integraron el llamado *Álbum de Colien*, debidas a otros tantos compositores del momento, portugueses y -en su mayor parte- españoles, fueron estrenadas por el pianista Ananda Sukarlan el 27 de septiembre de 1995, en el XI Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

Recordant Albèniz fue la aportación del maestro catalán Joan Guinjoan a este álbum. Es una pieza brevísima, pero en la cual Guinjoan se volcó hasta el punto de que hoy el compositor manifiesta sentir muy especial cariño por ella. La presencia constante de un sonido pedal -un *Re grave*- es uno de los elementos estilísticos albenicianos que Guinjoan recrea en estos compases densos y sabios en los que no hay cita alguna: ha conseguido una clara evocación del mundo pianístico de la *Iberia* a base de música propia. La pieza termina con una concisa estructura en anillo que el intérprete debe repetir *ad libitum* para que la música vaya perdiéndose hasta su fin...

Después de las obras de José Luis Turina y de Joan Guinjoan, que hacen explícita en sus títulos respectivos la voluntad de homenaje a Albéniz, he aquí, para cerrar el concierto, una composición que también es un homenaje a Albéniz, y no menos profundo, aunque su título -*Preludio, Diferencias y Toccata*- no lo dé a entender. Se trata de una de las incontestables obras maestras del que fue gran compositor, gran pianista, gran profesor y gran amigo de tantos que ejercemos profesión musical y tuvimos la suerte de encontrarnos con él: Manuel Castillo. En su amplio, sólido y plural catálogo de obras abundan las composiciones pianísticas -muchas de las cuales estrenó él mismo- que certifican la hondura técnica y musical que alcanzó con su instrumento predilecto, entre las cuales figuran cuatro partituras sinfónicas: un *Concierto* para dos pianos y orquesta y tres *Conciertos* para piano y orquesta.

Pero, como decía, la que hoy escuchamos aquí es una obra maestra, una de las cimas de la producción pianística del

maestro sevillano. Data de 1959 y por ella ganó Castillo el Premio Nacional de Música de aquel año: este Premio, que entonces se concedía no a una trayectoria -como se hace ahora- sino a una partitura concreta, le fue concedido por un jurado del que formaban parte dos “viejos” maestros -Jesús Guridi y Jesús Arámbarri- y Cristóbal Halffter, joven compositor nacido en el mismo año que Castillo, 1930. La obra no sería estrenada en esta ocasión por el propio compositor, sino que fue el pianista Manuel Carra quien la dio a conocer, en el Instituto Murillo de Sevilla, el 29 de mayo de 1960.

La sustancia musical de *Preludio, Diferencias y Toccata* deriva de *El Puerto*, una de las joyas de la *Iberia* albeniciana. Giros pianísticos y células melódicas, armónicas y rítmicas reconocibles no como de Albéniz, sino como derivadas de su *El Puerto*, pululan por el *Preludio*. Sigue, sin solución de continuidad, la sección de *Diferencias*, título con el que Manuel Castillo evocaba la vieja tradición de la música para tecla del Renacimiento español, a la vez que apuntaba a la técnica variacional, que es la puesta en juego en esa sección que consiste en catorce variaciones del tema albeniciano abrazado desde el principio de la obra. Por fin, la anchurosa y virtuosística *Toccata* en la que el “tema”, lejos de desaparecer, sirve a Castillo como sujeto de un esplendoroso pasaje *fugato*.

TEXTOS DE LAS OBRAS

Isaac Albéniz

Yvonne en visite!

La révérence

Espièglerie.

Façons timides.

Joyeuse recontre, et quelques pénibles événements!!

Te voilà! que je suis contente!

Leurs petites histoires.

Papotages (As tu vu!!!)

La Maman: Yvonne, Yvonne, voyons, joue nous donc ton dernier morceau!

Yvonne (à part): Je craignais bien ça!! Je craignais bien ça!!

Morceau de concert d'Yvonne!

(La Maman n'est pas contente!): Mais voyons, ne sois pas si sottte mon enfant.

Yvonne (à part): Je craignais bien ça!!

Second morceau du répertoire choisi d'Yvonne.

(La Maman est de moins en moins contente!): Dix jours d'exercices tu feras!! D'Hanon les conseils tu n'oublieras!!!

Les supplices d'Hanon!!!

La Maman: Rentrons vite, ton piano t'attend!!

Au revoir! Au revoir! Au revoir!

Yvonne devient philosophe.

(N. de l'A.): Je ne sais pas si l'on saisira!!!

Yvonne de visita!

La reverencia

Travesura

Maneras tímidas

Alegre encuentro y algunos dolorosos eventos!!

Ahí estás! Qué contenta estoy!

Sus pequeñas historias.

Chácharas

La madre: Yvonne, Yvonne, veamos, tócanos tu última
pieza

Yvonne (aparte). Ya me lo temía, ya me lo temía

Pieza de concierto de Yvonne!

(La mamá no está contenta!): Pero veamos, no seas tonta,
niña.

Yvonne (aparte): ya me lo temía!

Segunda pieza de repertorio elegida por Yvonne.

(La mamá está cada vez menos contenta!!) Diez ejercicios harás y
de Hanon los consejos no olvidarás!!!

Los suplicios de Hanon!!

La mamá: Adentro rápido, tu piano espera!!

Adiós, adiós adiós!!!

Yvonne se hace filósofo.

Nota del autor: No sé si lo pillaré!!!

MIGUEL ITUARTE nació en Getxo (Vizcaya). Estudió en Bilbao con Isabel Picaza y Juan Carlos Zubeldía, en el Conservatorio Superior de Madrid con Almudena Cano, obteniendo el Premio de Honor de Fin de Carrera, y en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Jan Wijn. Se ha perfeccionado en los cursos de la Fundación Pianística Internacional del Lago de Como (Italia), en la Escuela Reina Sofía de Madrid con Dimitri Bashkirov y en las clases magistrales de Maria João Pires, Alicia de Larrocha y Paul Badura-Skoda, habiendo recibido también consejos de Maria Curcio.

Ha obtenido, entre otros, los Primeros Premios en los Concursos Internacionales “Ciudad de Ferrol”, “Jaén” y “Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero”. Ha recibido premios por sus in-

terpretaciones de música española: “Rosa Sabater”, “Manuel de Falla”, así como los de las Fundaciones Guerrero y Hazen. Fue premiado en el Concurso de la CEE de 1991, y fue finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995.

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

TERESA GARCÍA VILLUENDAS

es Titulada Superior en Canto por el Real Conservatorio de Música de Madrid. Realizó estudios posteriores en Londres donde perfecciona con el profesor Peter Harrison así como en entrenamiento actoral y disciplinas varias de movimiento y Técnica Alexander.

Colabora asiduamente con el Coro del Teatro Real así como con el Coro de RTVE. Ha participado en conciertos con la Comunidad de Madrid: Clásicos en verano. Ha actuado como actriz-cantante en el documental *La vida probable de María Callas*, para TVE. Ha realizado el estreno del monólogo, con canciones de R. Schumann: *Frauenliebe und Leben*, basado en el diario de Clara Schumann. Sala Guindalera. Docente en varias escuelas impartiendo Canto y movimiento expresivo.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 28 de enero de 2009. 19,30 horas

I

Isaac Albéniz (1860-1909)

Rimas de Bécquer (1957)

Besa el aura que gime blandamente

Del salón en el ángulo oscuro

Me ha herido recatándose en la sombra

Cuando sobre el pecho inclinas

¿De dónde vengo?

To Nellie

1. *Home*

2. *Counsel*

3. *May-Day Song*

4. *To Nellie*

Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

Songs of travel

1. *The Vagabond*

2. *Let Beauty Awake*

3. *The Roadside Fire*

Isaac Albéniz

Six songs

Art Thou Gone for Ever, Elaine?

Will You Be Mine

Separated

II

Isaac Albéniz

Six songs

The Caterpillar

The Gifts of the Gods

Roger Quilter (1877-1953)

Seven Elizabethan Songs, Op. 12

Weep You no More

My Life's Delight

Damask Roses

Three Shakespeare Songs, Op. 6

Come Away, Death

O Mistress Mine

Blow, Thou Winter Wind

Isaac Albéniz

Four songs

In Sickness and Health

Paradise Regained

The Retreat

Amor, Summa Injuria

AMAIA LARRÁYOZ, soprano

ALFREDO GARCÍA, barítono

ELÍAS ROMERO, piano

Una amplia selección de canciones de Isaac Albéniz, con textos en castellano y en inglés, viene a completar en el **TERCER CONCIERTO** el amplísimo repaso que en el ciclo que hoy concluye estamos dando a la producción vocal del gran pianista y compositor, catalán y ciudadano del mundo.

Las *Rimas de Bécquer*, compuestas por Albéniz sobre cinco de las poesías así tituladas por el gran poeta romántico sevillano, no están fechadas con exactitud, pero debieron ser escritas entre 1885 y 1886. Son muy breves y de aire romántico salonesco. De ellas propuso Albéniz dos versiones: una, para canto y piano; la otra, para recitador y piano. Naturalmente, en la versión recitada de las *Rimas*, la mano derecha del piano asume la melodía confiada a la voz en la otra versión y, curiosamente, en dichas versiones recitadas Albéniz procede sistemáticamente a transportar la música para que la melodía se eleve hasta una tercera menor más aguda (*Rimas* primera, segunda y cuarta), una segunda mayor (la tercera) o una segunda menor (la quinta). La edición de canto y piano fue dedicada a Mlle. Marie Diligeon.

A las *Rimas de Bécquer* se refiere muy parcamente Walter Aaron Clark en su voluminoso libro sobre Albéniz. Las trata conjuntamente con las canciones sobre versos de la Marquesa de Balaños (que oímos en el primer concierto del ciclo), y dice: “En ambas colecciones Albéniz presta gran atención a los ritmos naturales de la poesía, poniéndolos de relieve mediante una línea vocal silábica y a menudo declamatoria. A diferencia de sus posteriores colecciones de canciones, aquí el piano desempeña un papel acompañante y no compete con la voz”. Añade, eso sí, que *¿De dónde vengo?*, la canción que cierra el primer bloque de este programa, figura “entre sus esfuerzos más logrados en este género”. Mucho antes y con mayor vigor lo había expresado nuestro Gerardo Diego quien, en un artículo publicado en “La Nación” de Buenos Aires en 1947, tras poner serios reparos a alguna otra de las *Rimas* albenicianas, sobre la última opina que “la batería patética del piano, a lo Schubert en *Erkönig*, el canto con sus grandes saltos de séptima y su real pasión expresiva, la

atmósfera total, trágica a lo Duparc, logran un efecto impresionante”.

Diez años después, en el comienzo de la primavera de 1896, surgen las seis pequeñas canciones del ciclo *To Nellie*, uno de los frutos de la intensa colaboración que se produjo entre Isaac Albéniz y Francis Burdett Thomas Nevill Money-Coutts, lord Latymer. Este caballero inglés, cuyo larguísimo nombre se reducía a “Frank” en su trato con Albéniz, era un poco mayor que éste: vivió entre 1852 y 1923. Era abogado y poseía una gran fortuna; con frecuencia se le atribuye la ocupación de banquero, pero, en realidad, más que banquero era riquísimo heredero de la fortuna de Coutts & Co., firma londinense entre cuyos negocios destacaba el de la banca. Ya tiene gracia que tan acaudalado personaje se apellidara Money... Pero, como no hay felicidad completa, lo que de verdad quería ser Francis B. Money-Coutts era escritor y, al conocer la música de Isaac Albéniz y el buen talante personal de nuestro músico, se lanzó a tratar de hacer realidad su sueño de pasar a la posteridad como poeta y libretista de ópera. De este modo, ofreció a Albéniz sellar un pacto en virtud del cual el músico se comprometía a componer canciones sobre poemas de Money-Coutts y óperas sobre libretos del mismo escritor (que adoptaría el seudónimo de Mountjoy), a cambio de una asignación económica anual que aseguraba al compositor una vida digna y tranquila. A Albéniz le interesó el tema y, desde luego, obró en consecuencia, como se desprende de la observación de su catálogo: quince de las treinta canciones que figuran en su catálogo son en inglés, con texto de Money-Coutts, y con libreto del mismo escritor trabajó en sus principales obras teatrales -*Pepita Jiménez*, *Henry Clifford*, *Merlín*-, así como en otras óperas que quedaron incompletas y en algún otro proyecto de menor enjundia artística. Durante mucho tiempo se ha especulado negativamente sobre esta especie de fáustico pacto con el diablo, según el cual el infeliz Albéniz habría malgastado, por unas libras que necesitaba, muchas energías y mucho tiempo trabajando en materias -la vocal, la teatral- que no eran las suyas, pero estudios más recientes y, sobre todo, más

documentados, han situado las cosas en su punto justo: al margen de que los textos de Money-Coutts nos puedan gustar más o menos, y aparte de que pueda chocar ver a Albéniz musicando textos en inglés, lo cierto es que nuestro músico, despreocupado por la economía, pudo trabajar más y mejor, que sentía interés real por la ópera y que la relación benefició a ambos personajes, y hasta devino en franca amistad.

Pues bien, Nellie era el apelativo cariñoso con el que Francis B. Money-Coutts se dirigía a su esposa, Edith Ellen Churchill (Helen para los amigos, Albéniz entre ellos) y *To Nellie* es el título de uno de los seis poemas que el escritor dedicó a su mujer y que dio título al grupo completo de poemas, así como al álbum de canciones escritas por Albéniz sobre tales versos y de las cuales se interpretan las cuatro primeras en este recital. Es música apreciable, pero no estamos ante el mejor Albéniz, desde luego. Refiriéndose a *To Nellie*, Walter Aaron Clark observa desigualdad de calidad, y hasta de estilo, entre la línea vocal y el acompañamiento pianístico -que es de mayor enjundia-, exceptuando precisamente el caso de la cuarta canción *To Nellie*, sobre la cual observa que “una vez que Albéniz relega al piano al papel de acompañamiento, la voz canta una encantadora melodía eolia en Si”. También destaca esta canción Justo Romero, para quien “el sabor arcaico y modal de sus 37 compases le confiere un singular atractivo y la avvicina a las originalidades de un Satie o a la genialidad de Debussy”.

Inmediatamente después de completar *To Nellie*, en el mismo 1896 comenzó Isaac Albéniz a componer más canciones sobre versos de Money-Coutts. Hasta 1903, año en el que se data la titulada *The Caterpillar (La oruga)*, fueron seis las que escribió y hoy se agrupan bajo el título genérico de *Six Songs*, bien entendido que, como ha subrayado el musicólogo Jacinto Torres Mulas, por la distinta procedencia de los poemas y por la dispersión temporal de las composiciones, no estamos ante un “ciclo”, ni siquiera ante un álbum de canciones homogéneo. Hasta 1995 no se localizaron los ma-

nuscritos de dos de ellas -*Will You Be Mine y Separated!*-, en la biblioteca del Orfeó Catalá, en Barcelona. Una de las seis -*A Song (Laugh at Loving)*- no se incluye en el programa de este concierto por obvias razones: sólo se han conservado los veinte compases finales. El compositor Vincent d'Indy manejó el manuscrito original de *Art Thou Gone for Ever, Elaine?*, de 1896, y en él dejó anotado esta sentencia: “Ésta es, indudablemente, la mejor”... Aunque no se sepa en comparación a cuáles hablaba el maestro francés, lo cierto es que se trata de una de las más notables composiciones vocales albenicianas.

Y llegamos así al grupo de *Four Songs* -o *Quatre Mélodies*, como se titularon en la primera edición impresa- que supone la última colaboración de Albéniz con Money-Coutts, su último trabajo en el campo vocal y, desde luego, el punto culminante de este capítulo de su obra. Aquí sí se trata de un conjunto homogéneo de canciones que brotaron de un mismo momento e impulso creador. Se fechan entre septiembre y noviembre de 1908, lo que significa que faltaban siete meses para la prematura muerte del compositor y, por otra parte, significa que estas canciones se situán en el tiempo junto a *Iberia*, compartiendo el carácter de “testamento musical” del genial Albéniz. Estas canciones fueron dedicadas a Gabriel Fauré y, en la mencionada edición parisina, los textos originales de Francis B. Money-Coutts, pertenecientes al poemario “Musa Verticordia” que publicó en Londres en 1906, figuraban traducidos al francés por Michel Dimitri Calvocoressi. El tercero de estos poemas, el titulado *The Retreat* (o *Le Refuge*, en la edición; o *La Retraite*, en el manuscrito de Albéniz), fue expresamente dedicado a Albéniz por Money-Coutts.

“Albéniz nos deja en estas canciones esa misma imagen crepuscular y melancólica que se refleja en las páginas más hondas de su *Iberia* inmortal”, ha escrito Jacinto Torres. De una u otra forma, todos los comentaristas de la música albeniciana coinciden en esta apreciación, así como en con-

siderar este grupo de cuatro *Canciones* como la mejor aportación de Albéniz al género. Tampoco faltan las alusiones a los venideros *Cuatro últimos Lieder* de Richard Strauss: por el hecho de ser cuatro, por la altura de la inspiración, por su vagaroso y emocionado aire de despedida... Refiriéndose a la primera canción, *In Sickness and Health*, Justo Romero habla “del carácter sosegado de este susurrante y dolido lamento, cantado desde la vivencia de la enfermedad del ser amado. Mortalmente enfermo cuando compone esta canción (...), Albéniz parece verter su propia y dolorosa circunstancia en estos pentagramas de impresionante sinceridad y belleza, que discurren dentro de una introspectiva y etérea atmósfera”. El mismo estudioso de Albéniz apunta, sobre *Paradise Regained*, que su “cristalino pianismo se muestra, tanto por su carácter reminiscente y ensoñador, como por el sincopado ritmo de la mano izquierda, próximo al de *Evocación*, la primera página de *Iberia*”. En un ensayo publicado por la Universidad de Granada (en 1993), Marta Falces juzga no bien resuelta la concordancia métrica y rítmica entre la palabra y la música en la tercera canción, *The Retreat*, pieza, no obstante, de positivo resultado musical y expresivo. Comentando *Amor, summa injuria*, el musicólogo e hispanista francés Henri Collet aludió nada menos que a Schumann (y a Dukas) en pos de posibles referencias o lejanos modelos para Albéniz en esta maravilla que él calificaba como la joya de la pequeña colección. En cambio, Jacinto Torres no encuentra adecuado apuntar al liederista alemán y, en su espléndido ensayo “La obra vocal de Isaac Albéniz: Songs, Mélodies y Canciones” (*Revista de Musicología*, Vol. XXII, 1999, nº 2) acerca esta honda y sutil música vocal de Albéniz a la órbita musical de Claude Debussy: “Rebasando incluso los planteamientos aprendidos del primer Fauré, donde la parte de piano tiende a seguir de cerca el texto y lo subraya, el acompañamiento que Albéniz escribe para estas obras se manifiesta mucho más cercano a Debussy, concebido de manera independiente, con una temática propia y una expresión particular. Frente a la sumisión al poeta, la libertad de creación musical que no se limita a melodizar un texto, sino que recrea su sentido íntimo y lo trasciende”...

Organista, musicólogo, folclorista, profesor, director de orquesta y, ante todo, compositor de extenso catálogo, Ralph Vaughan Williams fue un músico completo que representa como pocos la personalidad artística inglesa y británica del lapso en que le tocó vivir. Es sintomático que sus restos reposen en la Abadía de Westminster, cerca de los de Henry Purcell... Formado con Perry y Stanford en la más tradicional línea de la música romántica británica, Ralph Vaughan Williams irrumpió con fuerza como compositor en el paso al siglo XX y, si bien nunca renunció a los principios técnicos y formales de la tradición de la que era hijo, mostró interés por conocer los nuevos derroteros que iba tomando la creación musical y, cuanto menos, prestó oídos a las propuestas de los impresionistas franceses, a la recreación que Bartók llevó a cabo a partir de los folclores de su entorno geográfico y a la práctica de la politonalidad, tan extendida en el periodo entre guerras y tan característica, por ejemplo, del grupo francés de Los Seis. También recibió las influencias de compositores tan admirados por él (y tan distintos entre sí) como Bruch, Rachmaninof y Ravel. Esta apertura de miras, compatibilizada con la búsqueda sistemática de una reconocible identidad nacional -lo que le llevó a apoyarse en el canto y la danza populares-, no dejaron de constituir motivos de admiración y hasta puntos de mira para maestros ingleses posteriores, como Walton y Britten.

Las tres *Songs of travel* (*Canciones de viaje*) que se han seleccionado aquí pertenecen al ciclo siete que, con ese título, se publicaron en dos volúmenes en 1905 y 1907 respectivamente, y del definitivo álbum de nueve canciones que se estrenó en Londres el 21 de mayo de 1960, dos años después de la muerte de su autor, y que había quedado constituido tras añadir dos canciones más: una que Vaughan Williams había publicado aisladamente en una revista, y otra que se encontró entre sus papeles tras su muerte. Estas nueve *Songs of travel* ponen en música poemas del extraordinario narrador escocés Robert Louis Stevenson (1850-1894). Cualquier amante del género del *Lied*, la canción de concierto, reconocerá, tanto en el espíritu de los poemas como en el

de la música, una especie de homenaje tributado por Ralph Vaughan Williams al excepcional *Winterreise* (*Viaje de invierno*) de Schubert.

El compositor inglés Roger Quilter (1877-1953), nacido en Sussex, formado en el Eton College y madurado musicalmente en la Escuela Superior de Música de Frankfurt, por su condición de homosexual sufrió incompreensión e intolerancia que no solamente dificultaron su carrera, sino que llegaron a deteriorar seriamente su salud mental. Estos problemas se agravaron definitivamente cuando el compositor conoció la muerte de su querido sobrino Arnold Vivian en acción bélica de la segunda guerra mundial. Durante años, Roger Quilter había tenido estrecha relación artística con el tenor Gervase Elwes, lo que, seguramente, alentó su amplia dedicación al género de la canción. La prematura y trágica muerte de Elwes en Boston, en accidente ferroviario, en 1921, fue una importante conmoción para Quilter, quien, poco después, encontró en el joven barítono Mark Raphael a otro buen intérprete, colaborador y amigo.

Sus *op 6* y *12* son sendos álbumes de canciones inglesas titulados *Three Shakespeare Songs* y *Seven Elizabethan Songs*, y fechados en 1905 y 1908, respectivamente. Para sus canciones sobre Shakespeare -estas tres, *op 6*, son las primeras de las muchas que compuso sobre textos del más importante escritor inglés-, Quilter no acudió preferentemente a los Sonetos, sino más bien a extractos de las grandes obras teatrales shakespearianas. Las *Canciones isabelinas* toman sendos poemas de Campian y Jonson y otros cinco anónimos. Una y otra colecciones son buena muestra del sentimental melodismo y de los modos elegantes que caracterizan a la producción vocal de Roger Quilter.

TEXTOS DE LAS OBRAS

Isaac Albéniz

Rimas de Bécquer (Gustavo Adolfo Bécquer)

Besa el aura

Besa el aura que gime blandamente
las leves ondas que jugando riza,
el sol besa a la nube de occidente
y de púrpura y oro la matiza.

La llama en derredor del tronco ardiente
por besar a otra llama se desliza,
y hasta el sauce inclinándose a su peso
al río que le besa vuelve un beso.

54

Del salón

Del salón en el ángulo oscuro
de su dueño tal vez olvidada
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.

Cuánta nota dormía en sus cuerdas
como el pájaro duerme en las ramas
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas.

¡Ay!, pensé, cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma
y una voz como Lázaro, espera
que le diga levántate y anda.

Me ha herido

Me ha herido recatándose en la sombra
sellando con un beso su traición
los brazos me echó al cuello y por la espalda
partióme a sangre fría el corazón.

Y ella prosigue alegre su camino
feliz, risueña, impávida: ¿y por qué?
Porque no brota sangre de la herida,
porque el muerto está en pié.

Cuando sobre el pecho

Cuando sobre el pecho inclinas
la melancólica frente
una azucena tronchada
me pareces.

Porque al darte la pureza
de que es símbolo celeste
como a ella te hizo Dios
de oro y nieve.

¿De dónde vengo?

¿De dónde vengo? ...El más horrible y áspero
de los senderos busca
las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura;
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas,
te dirán el camino
que conduce a mi cuna.

¿A dónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza;
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas.
En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido
allí estará mi tumba.

To Nellie

1. Home

Home is not home when thou art gone!
My heart in blindness seems to grope;
Where love's accustomed light has shone
'Tis dark as disappointed hope,
When thou art gone.

The oft appeal, the quick reply,
Still more, may-be, the silent sense
Of sympathy, when thou art by.

These, these are home! And they are hence,
When thou art gone.

1. Hogar

*¡Mi hogar no es mi hogar cuando tú no estás!
Mi corazón, ciego, parece ir a tientas;
allí donde solía brillar la luz del amor
está la oscuridad de la esperanza defraudada,
cuando tú no estás.*

*La llamada frecuente, la rápida réplica,
incluso, quizá, la callada sensación
de simpatía, cuando estás junto a mí.*

*¡Esas cosas son hogar! Y están ausentes
cuando tú no estás'.*

2. Counsel

Wear not the rubies that I gave!
Like wine, aglow with lurid heats;
But diamonds; whiter than the wave
That down the northern channel beats.

Press pallid jewels to thy breast;
For they are free from dangerous fires;
They are not reddened with unrest,
Nor fierce unsatisfied desires.

Keep thine affection free from blame;
Austere, yet ardent, purely shine;
To set thy crystal heart aflame
Shall never be a sin of mine.

2. Consejo

*¡No llesves los rubíes que te di! Radiantes,
como el vino, cálidos y refulgentes;
lleva diamantes, más blancos que la ola
que golpea en el canal del norte.*

*Cuelga joyas pálidas en tu pecho;
porque están libres de fuegos peligrosos;
no las enrojece el desasosiego,
ni tampoco fieros deseos insatisfechos.*

*Guarda tu afecto libre de culpa;
austero pero ardiente, puro brillo;
poner tu corazón de cristal en llamas
no será nunca uno de mis pecados.*

3. May-Day Song

Rainbow showers of sunlight falling
Tint the dew on every spray,
Loud across the valley calling,
Hark the jolly cuckoo's lay!
Children, bringing
Wreaths, are singing
"Come away"

Meadows now are primrose spangled;
Holly laughs no more at may;
Rills, no more by winter tangled,
Rippling down the coppice play!
Maids are maying,
Boys are straying!
Come away!

Holt and hurst, to spring awaking,
Birds in rapturous roundelay,
Sing you shame for money making,
Losing for the World To-day!
Leave your labours,
Careful neighbours!
Come away!

3. Canción de Mayo

*Lluvias de arco iris y de sol
tiñen el rocío en cada gota,
un grito que retumba en el valle:
¡Escucha, el canto del alegre cuco!
Niños portadores de coronas cantan:
«¡Salid fuera!»*

*Los prados salpicados de primaveras;
el acebo ya no ríe en mayo;
los arroyos, sin los barro del invierno,
¡juegan y susurran en el bosque!
Las doncellas mayean,
los chicos se extravían,
¡salid fuera!*

*Las colinas y los altozanos despiertan a la primavera,
las aves, con sus cantos extasiados,
os avergüenzan por hacer dinero,
y perder el mundo hoy.
¡Dejad el trabajo,
prudentes vecinos!
¡Salid fuera!*

4. To Nellie

I ask thee for a kiss no more.
As once I asked (and not in vain);
For now thy spirit I adore,
To wed thy spirit I am fain.

Thy face is fair, thine eyes are fond
Thy form was cast in beauty's mould;
But far beneath, or far beyond,
Dwells she, whom I would fain enfold:

She tends a shrine of vestal fire,
A fount of virgin fancy sips; Immured from intimate desire,
She hides her heart and locks her lips.
Mock me no more, but let us wed!

Come forth, come forth, secluded bride!
No other way, when we are dead,
Shall we rejoice that we have died.

4. A Nellie

*Te pido un beso, nada más.
Como te pedí un día (y no en vano);
porque ahora es tu espíritu lo que adoro,
con tu espíritu me caso de buen grado.*

*Tu rostro es bello, tus ojos, tiernos.
Tu figura, moldeada con los cánones de la belleza;
pero más abajo, o más allá,
vive ella, la que con gusto abrazo.*

*Cuida un santuario de fuego vestal,
una fuente de chorros vírgenes;
enclaustrada por sus íntimos deseos,
oculta su corazón y cierra sus labios.*

*¡No te rías más de mí, deja que nos casemos!
¡Ven aquí, ven aquí, novia enclaustrada!
No habrá otra forma, cuando estemos muertos,
de alegrarnos de habernos ido.*

Ralph Vaughan Williams

Songs of travel

1. The Vagabond (Robert Louis Stevenson)

Give to me the life I love,
Let the lave go by me,
Give the jolly heaven above,
And the byway nigh me.
Bed in the bush with stars to see,
Bread I dip in the river -
There's the life for a man like me,
There's the life for ever.

Let the blow fall soon or late,
Let what will be o'er me;
Give the face of earth around,
And the road before me.
Wealth I seek not, hope nor love,
Nor a friend to know me;
All I seek, the heaven above,
And the road below me.

Or let autumn fall on me
Where afield I linger,
Silencing the bird on tree,
Biting the blue finger.
White as meal the frosty field -
Warm the fireside haven -
Not to autumn will I yield,
Not to winter even!

Let the blow fall soon or late,
Let what will be o'er me;
Give the face of earth around,
And the road before me.
Wealth I ask not, hope nor love,
Nor a friend to know me;
All I ask, the heaven above,
And the road below me.

1. El vagabundo

*Dadme la vida que anhelo,
Con el río junto a mí,
Poned encima el alegre cielo,
Y el camino cerca de mí.
El lecho en un arbusto y los astros mirar,
Pan en el río mojar,
Esta vida es la que quiero alcanzar,
Ésta es la vida en la que quiero perdurar.*

*Que me caiga muerto, tarde o temprano,
Que suceda lo que tenga que suceder,
Dadme el rostro de la tierra que me rodea,
Y un camino a mis pies.
No busco riqueza, ni esperanza ni amor,
Ni que de mí se acuerde un amigo,
Todo lo que anhelo, es el cielo en lo alto,
Y el camino bajo mis pies.*

*Caiga sobre mí el otoño
en los lares donde me rezago,
acalle al pájaro en la rama,
mientras muerde mis dedos ateridos.
El campo como harina por la escarcha
y caliente el rincón junto al hogar.
No me doblegaré ante el otoño,
ni me rendiré ante el invierno.*

*Que me caiga muerto, tarde o temprano,
Que suceda lo que tenga que suceder;
Dadme el rostro de la tierra que me rodea,
Y un camino a mis pies.
No busco riqueza, ni esperanza ni amor,
Ni que de mí se acuerde un amigo,
Todo lo que anhelo, es el cielo en lo alto,
Y el camino bajo mis pies.*

2. Let Beauty awake (Robert Louis Stevenson)

Let Beauty awake in the morn from beautiful dreams,
Beauty awake from rest!

Let Beauty awake For Beauty's sake
In the hour when the birds awake in the brake
And the stars are bright in the west!

Let Beauty awake in the eve from the slumber of day,
Awake in the crimson eve!

In the day's dusk end When the shades ascend,
Let her wake to the kiss of a tender friend,
To render again and receive!

2. *Que despierte la belleza*

¡Que despierte la belleza

en la mañana de sus bellos sueños!

¡Que despierte de su descanso, que despierte la belleza

en la hora en que los pájaros despiertan en el zarzal

y las estrellas brillan en el oeste!

¡Que despierte la belleza de la pereza del día,

que despierte en el rojizo atardecer!

¡Cuando llega el crepúsculo y las sombras ascienden

la belleza despierta al beso de un tierno amigo

para de nuevo rendirse y recibir!

3. The Roadside Fire (Robert Louis Stevenson)

I will make you brooches and toys for your delight

Of bird-song at morning and star-shine at night,

I will make a palace fit for you and me

Of green days in forests, and blue days at sea.

I will make my kitchen, and you shall keep your room,

Where white flows the river and bright blows the broom;

And you shall wash your linen and keep your body white

In rainfall at morning and dewfall at night.

And this shall be for music when no one else is near,

The fine song for singing, the rare song to hear!

That only I remember, that only you admire,

Of the broad road that stretches and the roadside fire.

3. El fuego del sendero

*Para deleitarte haré pasadores para tu pelo
y juguetes como canciones de pájaros en la mañana,
brillantes como las estrellas en la noche.*

*Levantaré un palacio sólo para ti y para mí
de días verdes como los bosques
y azules como el mar.*

*Yo prepararé mi comida, y tú arreglarás tu cuarto
donde fluye blanco el río y brillante ondea la retama
y lavarás tus enaguas y mantendrás tu cuerpo blanco
con la lluvia de la mañana y el rocío de la noche.*

*Y tendremos por música cuando nadie esté cerca
una hermosa canción que cantar, ;una rara canción que escuchar!
que sólo yo recuerde, que sólo admires tú,
la del ancho camino que avanza y el fuego del sendero.*

Isaac Albéniz

Six songs

Art Thou Gone for Ever, Elaine?

Art thou gone for ever, Elaine,
Thou with the starry eyes
In a twilight of tangled hair?

In the lonely night I complain,
Till the memoried moon arise
With her lesson of dumb despair.

Oh! for thy voice to calm
My heart that so beat astray
Set it to rhythrn aright.

Oh! for thy love to balm
The wounds of the warring day,
And the fever of friendless night!

Would I had taken Elaine
Kiss'd the two starry eyes,
Tangled the tangled hair;

Laugh'd for a day at pain
Ceas'd for a day to be wise
And let the silly world stare!

*¿Te has ido para siempre, Elaine?
¿Te has ido para siempre, Elaine,
la de los ojos soñadores
en un crepúsculo de cabello enredado?*

*En la noche solitaria me lamento,
hasta que la luna recordada sale
con su lección de desesperación inútil.*

64

*¡Oh! ojalá tu voz calmara
mi corazón que late extraviado,
y lo devolviera al ritmo debido.*

*¡Oh! ojalá, amor, me aliviaras
las heridas del día de lucha
y la fiebre de la noche solitaria!*

*¡Ojalá hubiera tomado a Elaine,
besado los ojos soñadores,
enredado el enredado cabello;*

*reído por un día ante el dolor,
dejado por un día de ser prudente,
y dejar que el estúpido mundo mirase!*

Will You Be Mine

These eyes, where laughing loves recline,
These lips that just divided pout,
To let the fluttering kisses out,
Like birds from love's own shrine.

To pain or please
You gave me these;
But still I ask, "Will you be mine?"

These glances that so ardent shine,
These words that come with reckless rout
And rush of passion thronging out
Sweet vows at love's own shrine.

To pain or please
you give me these;
But still I ask, "Will you be mine?"

In weal or woe, in love's eternal bond
In life and death, and all that lies beyond;
Will you be mine?

¿Serás mía?

*Estos ojos, en los que la risa gusta de apoyarse,
estos labios que apuntan apenas separados,
para dejar salir besos palpitantes,
como pájaros que salen del altar del amor.*

*Para sufrir o para complacer,
me diste todo eso;
aun así, te pregunto: «¿Serás mía?»*

*Estas miradas que brillan tan ardientes,
estas palabras que salen en insensata desbandada
y los brotes de pasión que salen en tropel,
dulces votos en el altar del amor.*

*Para sufrir o para complacer,
me diste todo eso;
aun así, te pregunto: «¿Serás mía?»*

*En buena o mala fortuna, en el lazo eterno del amor,
en vida o muerte, y todo lo que hay más allá;
¿serás mía?*

Separated!

Alas! when thou wert near I wish'd thee far;
But now thy distance is a jangling pain
That all the harmony of life must mar;
All day I murmur, "Wilt thou come again?"

Unless thou wilt return, I sing no more;
A hawk o'ertowers the song-bird of my heart;
Leagues have I drifted on toward the shore
Of mute remorse since we were driven apart!

For though to sing is more to me than breath, -
If I might only sing one worthy song, -
Who sings beneath the basilisk eyes of death?
Or, worse than death, the hovering wings of wrong?

They hover o'er me, like a brooding mist,
That blurs the mountains in the morning light,
And blemishes the clustered amethyst
Of pleasures's grapes with grey mysterious blight.

¡Separados!

*¡Ay! cuando estabas cerca, te quería lejos;
pero ahora tu distancia es un dolor agudo
que debe arruinar toda la armonía de la vida;
murmuro todo el día: «¿Vendrás de nuevo a mí?».*

*Si tú no regresas, dejaré de cantar;
un halcón domina el canto de mi corazón;
¡Me he dejado ir leguas hacia la costa
del mudo remordimiento, desde que nos separamos!*

*Porque aunque, para mí, cantar es más importante que respirar
—ojalá pudiera cantar una canción digna—,
¿quién canta bajo los ojos de basilisco de la muerte?
¿O, peor que la muerte, las alas del error que sobrevuelan?*

*Se ciernen sobre mí como una bruma sombría
que envuelve las montañas en la luz de la mañana
y mancha la abigarrada amatista
de las uvas del placer con una plaga gris y misteriosa.*

The Caterpillar

Caterpillar on the wall,
Whither, whither do you crawl?
You know not, yourself, methinks,
Strange and wandering little sphinx!

I will tell you where to go,
Underneath the winter snow
In an old tree's secret hole
You shall hide your little soul.

There, with summer, you shall learn,
Thence with summer, you shall leap,
Wave your fairy wings on high,
Sip the flowers and kiss the sky.

Emblem worm of many a thing,
So the joyous mind can spring
Through the hush of brooding hours,
Kiss the sky and sip the flowers.

La oruga

*Oruga que estás en el muro,
¿hacia dónde te arrastras?
No lo sabes ni tú, me parece,
¡extraña y errabunda esfinge!*

*Yo te diré dónde ir,
bajo la nieve de invierno,
en el hueco secreto de un viejo árbol
esconderás tu pequeña alma.*

*Allí, con el verano, aprenderás,
de allí, con el verano, saltarás,
agitarás tus alas de hada con un suspiro,
libarás las flores y besarás el cielo.*

*Gusano, símbolo de muchas cosas,
permite que la mente alegre salte
en el susurro de las horas más sombrías,
bese el cielo y libe las flores’.*

The Gifts of the Gods

Once with life and love enamour’d
We besought the gods above;
“Send us love and life!” we clamour’d
And they sent us life and love.

Soon they overfill’d the measure
Soon we pray’d them “Grant us calm!”
But they answer’d, “Pain is pleasure!”
“Crush from bitter herbs the balm!”
“Forms of beauty ye may fashion
From the anguish of the heart;”
“Only by the cross of passion
Can ye win the crown of Art.”

Los dones de los dioses

*En otro tiempo, enamorados del amor y de la vida,
suplicábamos a los dioses:
«¡Enviadnos el amor y la vida!», exclamábamos,
y ellos nos enviaban vida y amor.*

*Pronto rebosaron la medida,
pronto les rogamos «¡Dadnos calma!».
Pero respondieron «¡el dolor es placer!»
«¡Extraed el bálsamo de las hierbas más amargas!»
«Es posible crear formas de belleza
a partir de la angustia del corazón»;
«sólo por la cruz de la pasión
podemos obtener la corona del arte».*

Roger Quilter

Seven Elizabethan Songs, Op. 12

1. Weep You no More (16th century)

Weep you no more, sad fountains;
What need [you] flow so fast?
Look how the snowy mountains
Heaven's sun doth gently waste!
But my sun's heavenly eyes
View not your weeping,
That now lies sleeping,
[Softly now, softly] lies Sleeping.

Sleep is a reconciling,
A rest that peace begets;
Doth not the sun rise smiling
When fair at [e'en] he sets?
Rest you, then, rest, sad eyes!
Melt not in weeping,
While she lies sleeping,
[Softly now, softly] lies Sleeping.

1. No te lloraré más

*No te lloraré más, fuentes tristes;
¿Por qué huyes tan rápido?
¡Mira cómo las montañas nevadas
El sol del cielo suavemente derrite!
Pero mis ojos celestes*

No divisan tu llanto,
Que ahora yace durmiendo,
[Dulcemente, ahora, dulcemente] yace durmiendo.

Dormir es reconciliador,
Un descanso que engendra paz,
¿Acaso no sonrío el sol al salir
y hermoso se pone al atardecer?
Descansad, ahora, descansad, ¡melancólicos ojos!
No os mezcléis con el llanto,
Mientras ella yace durmiendo,
[Dulcemente ahora, dulcemente] yace Durmiendo.

2. My Life's Delight (Thomas Campion)

Come, O come, my life's delight!
Let me not in languor pine:
Love loves no delay, thy sight
The more enjoyed, the more divine.
O come, and take from me
The pain of being deprived of thee.
Thou all sweetness dost enclose,
Like a little world of bliss:
Beauty guards thy looks: the rose
In them pure and eternal is.
Come then! and make thy flight
As swift to me as heavenly light!

2. Deleite de mi vida

¡Ven, Oh ven, deleite de mi vida!
No me permitas apenarme lánguidamente:
El amor no ama la demora, tu vista
La más regocijada, la más divina.
Oh ven, y toma de mí
El dolor de estar privado de ti.

Contienes toda la dulzura ,
Al igual que un pequeño mundo de felicidad:
La belleza protege tu aspecto

*En ella la rosa eterna y pura es.
¡Ven, pues! ¡Y emprende el vuelo
cual veloz luz celestial para mí!*

3. Damask Roses

Lady, when I behold the roses sprouting,
Which clad in damask mantles deck the arbours,
And then behold your lips where sweet love harbours,
My eyes present me with a double doubting;
For, viewing both alike, hardly my mind supposes
Whether the roses be your lips or your lips the roses.

3. Rosas damascenas

*Señora, cuando contemplo las rosas brotando,
cuyo vestido de mantos de damasco engalanan los cenadores,
He aquí tus labios donde el dulce amor se esconde,
Ante mis ojos surge una doble duda;
Pues, pareciéndose tanto, mi mente no puede distinguir,
Si las rosas son tus labios o tus labios las rosas.*

Three Shakespeare Songs, Op. 6

Come Away, Death (William Shakespeare)

Come away, come away, death,
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath;
I am slain by a fair cruel maid.
My shroud of white, stuck all with yew,
[O prepare it!]
My part of death, no one so true
Did share it.

Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin let there be strown;
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown:
A thousand, [thousand] sighs to save,
Lay me, O where
[Sad] true lover never find my grave,
[To weep there!]

Aléjate, muerte

*Aléjate, aléjate, muerte,
Y bajo un lúgubre ciprés déjame yacer;
Vuela lejos, vuela lejos, aliento;
Una cruel dama me está asesinando.
Mi mortaja blanca, clavada con tejo
;Oh, prepararla!
Mi sentido de la muerte, nadie lo compartía
con tanta verdad.*

72

*Ni una flor, ni una sola delicada flor,
Se esparza en mi oscuro féretro;
Ni un solo amigo, que ningún amigo acoja
Mi mísero cadáver, en dónde mis huesos serán arrojados,
Mil, mil suspiros que ahorrarse,
Dejadme, oh donde
Ningún triste amante pueda encontrar mi sepultura,
;Para sollozar sobre ella!*

O Mistress Mine (William Shakespeare)

O mistress mine, where are you roaming?
O stay and hear, your true love's coming
That can sing both high and low.

[Trip] no further, pretty sweeting;
[Journeys] end in lovers' meeting,
Ev'ry wise man's son doth know.

What is love? 'Tis not hereafter;
Present mirth hath present laughter;
What's to come is still unsure:

[In] delay there lies no plenty;
Then [come kiss] me, sweet and twenty;
Youth's a stuff will not endure.

Oh dueña mía

*Oh dueña mía, ¿por dónde deambulas?
Oh, quédate y escucha, tu verdadero amor está llegando
Que no puede cantar alto y bajo al mismo tiempo.*

*No te alejes más, dulzura preciosa;
Los viajes terminan cuando los amantes se encuentran,
Todo hijo de hombre sabio lo sabe.*

*¿Qué es el amor? No es de aquí en adelante
El presente regocijo que provoca risa;
Lo que ha de venir no está aún asegurado.*

*En la espera no yace la abundancia,
Por ello, ven, bésame, dulcemente, veinte veces
La juventud no es algo que perdure.*

Blow, Thou Winter Wind (William Shakespeare)

Blow, blow thou winter wind,
Thou art not so unkind
As [man's] ingratitude;
Thy tooth is not so keen
[Because] thou art not seen,
Although thy breath be rude.
[Heigh ho! sing heigh ho! unto the green holly:
Most friendship is feigning, most loving mere folly:
Then, heigh ho! the holly!
This life is most jolly.]

Freeze, freeze thou bitter sky,
Thou dost not bite so [nigh]
As benefits forgot:
Though thou the waters warp,
Thy sting is not so sharp
As friend remember'd not.
[Heigh ho! sing heigh ho! unto the green holly:
Most friendship is feigning, most loving mere folly:
Then, heigh ho! the holly!
This life is most jolly.]

Sopla, sopla viento invernal

*Sopla, sopla viento invernal,
No eres tan infernal
Como la ingratitud del hombre;
Tus colmillos no están tan afilados,
Porque no eres visible,
Aunque tu aliento sea salvaje.
Ah, ah, ah, canta ah, ah, ah. Junto el verde acebo;
La mayoría de los amigos fingen, los amantes están locos:
Entonces, ah, ah, ¡el acebo!
Esta vida es la más alegre.*

*Hiela, hiela, amargo cielo,
Tu frío afilado no está tan cercano.
Como los provechos olvidados:
Aunque tus aguas se comben,
Tu agujón no es tan puntiagudo
Como el amigo no recordado.
Ah, ah, ah, canta ah, ah, ah. Junto el verde acebo;
La mayoría de los amigos fingen, los amantes están locos
Entonces, ah, ah, ¡el acebo!
Esta vida es la más alegre.*

Isaac Albéniz

Four songs

In Sickness and Health

When you in sickness lie,
No more the field is green, nor blue the sky;
No more invisible and lovely things
The forest haunt with songs and rustling wings,
Back from my stricken sense the world recedes
And beauty's garden is a patch of weeds.

Then can I hear in music's blithest tone
Nought but the closing cadence of a moan;
Then can I joy no more in sound unheard
Save in the silence of the written word;
The melodies that once could charm my ear
Forbode some final dissonance of fear.

Earth has no health, when health from you is fled;
No angel stands between the quick and death;
The awful unity of life and death
Is sacramental in your labouring bread;
And as I watch you I can hear Him call
Who is the king of nothing or of all.

But ah, your nature surely cannot owe
To that grim tyrant such an overthrow;
You seem a creature of an alien strain
From force and fate, and unallied to pain;
Could you but meet their Master, little while
Would lapse ere you had won him to a smile.

En la salud y en la enfermedad

*Cuando yaces enferma,
el campo deja de ser verde, y el cielo, azul;
ya no hay cosas invisibles y encantadoras que embrujen el bosque
con canciones y alas susurrantes,
el mundo se aparta de mi juicio afligido
y el bello jardín es un campo de maleza.*

*Entonces ya no oigo, en la música más alegre,
nada sino la cadencia final de un lamento;
dejo de gozar entonces con la falta de sonidos
salvo en el silencio de la palabra escrita;
las melodías que antes cautivaban mi oído
presagian una disonancia final de miedo.*

*La tierra no está sana cuando tú no lo estás;
no hay ángel que se interponga entre los vivos y la muerte;
la horrible unidad de vida y muerte
es sacramental en tu laborioso aliento;
y, mientras te observo, puedo oír cómo te llama
Él, que es el rey de todo o de nada.*

*Pero, ah, tu naturaleza no puede, sin duda, deber
tal derrocamiento al lúgubre tirano;
pareces una criatura de una raza extraña,
de fuerza y destino, y ajena al dolor;
si encontraras a su dueño, en poco tiempo
obtendrías de él una sonrisa.*

76

Paradise Regained

There is a garden somewhere set,
Where singing birds abound,
And plashing founts the marble fret
With soft persistent sound.

Sorrow and sighing thence shall flee,
And none shall there intrude,
Save those who by simplicity
Have won beatitude.

The simple heart and simple mind,
Sincere in trust and troth,
From honest pleasure unconfined
For honest love unloth;

And there shall you be queen; but I,
Shall I find entrance too?

Or must I roam eternity,
To search, sweet heart, for you?

El paraíso recobrado

*Hay un jardín en algún lugar,
en el que abundan las aves cantoras,
y fuentes que, al salpicar, empañan el mármol
con un sonido suave y persistente.*

*De allí huirán la pena y los suspiros,
y no habrá nadie que importune,
salvo quienes, mediante la sencillez,
hayan alcanzado la felicidad.*

*El corazón sencillo, la mente sencilla
sinceros en su fe y su lealtad,
sin límites en el placer honrado,
deseosos del honrado amor;*

*Y allí estarás, reina; pero yo,
¿hallaré también la entrada?
¿O tendré que vagar toda la eternidad,
en tu busca, mi amor?*

The Retreat

I live no more in the outer world; for me
The rose is faded and the wine-cup dry;
Not that I fall to vainer apathy,
Nor sated with false pleasure, vainly sigh.

But having proved the world in all its ways,
With sense, with dignity, nor fond nor mad,
I find not there a single thing to praise,
No, nor a single thing to make me glad.

A staggering drunken animal I see,
Careering o'er bare mountains and bare plains,
Intent upon its own absurdity,
And loving pleasure only for its pains;

That is the world, ah, friend let us retire
In to the spacious chamber of our mind
To sit and talk before the cozy fire
And listen to the winter, wailing wind!

El retiro

*Ya no vivo en el mundo; para mí,
la rosa se ha apagado y la copa de vino está seca;
no porque caiga en una apatía más vana,
o, ahíto de falsos placeres, en vano suspire.*

*Sino porque tras probar el mundo en todas sus facetas,
con juicio, con dignidad, ni ingenuo ni irritado,
no encuentro en él una sola cosa que elogiar,
ni una sola cosa que me haga feliz.*

*Veo un animal borracho que se tambalea,
que corre por montañas y llanuras,
obstinado en su absurda existencia,
y amante del placer sólo por su sufrimiento;*

*ese es el mundo; ¡ah, amigo, retirémonos
al amplio espacio de nuestras mentes
para hablar, sentados, ante el fuego
y escuchar los gemidos del viento invernal!*

Amor, Summa Injuria

Forgive me for the wrong I did
To make you love me. Well I know
In that injurious hour were hid
Long hours of woe.

If judgment be pronounc'd on sin
Hereafter, then shall I be lost,
Because your love I dare to win
At such a cost;

At such a cost to you; ah, me,
How often have your eyes o'erbrimm'd
By alien infelicity,
Unjustly dimm'd.

When from my heart, without a sign,
Some random lightning of unrest,
Some folly or misword of mine,
Has pierc'd your breast.

Forgive me, dear! If you forgive
Methinks I shall not wholly die;
For love will surely let me live,
If you comply.

Amor, summa injuria

*Perdona el mal que te hice
al hacer que me amaras. Yo sé bien
que en aquella hora dañina se escondían
largas horas de congoja.*

*Si se dicta juicio sobre mis pecados
de aquí en adelante, estoy perdido,
porque tu amor me atrevo a ganar
con un precio como ese;*

*Un precio como ese para ti; ah, yo,
cuántas veces tus ojos se han llenado de lágrimas
a causa de la infelicidad ajena,
injustamente empañados,*

*cuando desde mi corazón, sin previo aviso,
un relámpago perdido de descontento,
una locura o una mala palabra,
te ha atravesado el pecho.*

*¡Perdóname, querida! Si me perdonas
creo que no moriré del todo;
porque el amor me dejará vivir, sin duda,
si tú accedes.*

AMAIA LARRÁYOZ es Licenciada en Canto por la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde ha cursado sus estudios bajo la dirección de Manuel Cid y licenciada en Sociología por la Universidad Complutense. La soprano navarra comenzó sus estudios de violín en la Escuela de Música de Berriozar y los de canto en Pamplona con M^a Eugenia Echarren. Colaboró con la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona, dirigida por Aurelio Sagaseta, la Coral de Etxarri Aranaz y la Coral de Cámara Aizaga y el Vaghi Concenti, dirigido por David Guindano.

Ha participado en cursos de canto impartidos por Enedina Lloris, Wolfgram Rieger y Teresa Berganza. En Tours, asistió al curso de interpretación de la *mélodie française* impartido por

François Leroux y Jeff Cohen, participando en el concierto final, grabado por Radio France. En los cursos *Manuel de Falla*, asistió al de *Interpretación Histórica: Martin y Soler VS Mozart*, con Lynne Dawson y David Wilson-Johnson y al de *Interpretación Histórica: el nacimiento de la orquesta* con Gerd Türk. Así mismo, al curso *La cantata italiana* impartida por Carlos Mena.

Ha actuado en diferentes conciertos en España, Francia y China. Ha cantado en el montaje *House Full of Music* de John Cage y *The great learning* de Cornelius Cardew en la Casa Encendida de Madrid. Finalista en el Concurso de Lied de Berga (Barcelona), se interesa por la canción de concierto y el oratorio.

ALFREDO GARCÍA nació en Madrid, ciudad en la que comenzó su formación musical. Terminó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música y en la Escuela Superior de Canto, obteniendo Mención Honorífica y Premio Extraordinario Fin de Carrera. Completó su formación en Viena, en la prestigiosa “Hochschule für Musik und Darstellende Kunst”.

Durante su estancia en Viena, interpretó el rol de Lamparilla, de *El Barberillo de Lavapiés*, en la primera representación íntegramente en español de una zarzuela en la capital austríaca.

De regreso a España, su interés por la música contemporánea le lleva a trabajar con los compositores más reconocidos de la actualidad musical española. Cabe mencionar *El Acomodador*, ópera de Javier Jacinto y vestuario de Paco Rabanne. Estrenó la ópera de Tomás Marco *El caballero de la Triste Figura* (rol de Don Quijote) bajo la dirección de José de Eusebio. Ha interpretado la ópera de Jose Luis Turina *Don Quijote en Barcelona* en

el Auditorio Nacional de Madrid bajo la dirección de José Ramón Encinar. Fruto de este trabajo en común, surge el CD *Diez poetas Diez Músicos*, fusión entre la obra de diez poetas vivos y diez compositores que la convierten en música. Grabación junto a Raquel Lojendio y el pianista Jorge Robaina.

Recientemente ha realizado una gira para representar, en versión concierto, la obra *La vida breve* de Manuel de Falla, bajo la dirección del Maestro Frühbeck de Burgos. La obra ha sido llevada a Dresde y al Festival George Enesco de Bucarest con la Orquesta Sinfónica de Dresde, así como en EE.UU con la New York Philharmonic y, próximamente, en Israel con la Orquesta Sinfónica de Israel en 2009.

Ha estrenado en España en 2008 la ópera de G. Gazzaniga *Don Giovanni* en el rol de Pasquariello bajo la dirección de Pablo González. A finales de 2009, estrenará la obra de Tomás Marco *Tenorio* escrita especialmente para él.

ELÍAS ROMERO nació en Madrid, realizando su formación musical en el Conservatorio Profesional de Música Amaniel, obteniendo el Título de Profesor de Solfeo, Transposición y Acompañamiento; en el Conservatorio Superior de Música Padre Soler de San Lorenzo del Escorial recibió el Superior de Piano; y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid el de Profesor Superior de Música de Cámara. Finalizó sus estudios de piano con el pianista ítalo-argentino Iván Cítera; ha recibido consejos de Jordi Mora, Charles Rosen, Guillermo González, Luca Chiantore, John Salmon y Andzej Jasisnki entre otros. Estudió técnica vocal con Alfonso Ferrer; y repertorio vocal con François le Roix y Jeff Cohen (melodía francesa), y con

Wolfram Rieger (interpretación de *lied*). Amplió su formación en pedagogía musical.

Por la organización de importantes eventos en España junto al grupo *Laus Liber* (del que fue fundador y director) recibió la Distinción Honorífica de UNICEF en el año 1996. Ha ofrecido conciertos como solista, pianista acompañante y director de coro por diferentes ciudades de España, Francia, Rumanía y China.

Ha ejercido en la Escuela Superior de Canto de Madrid, y actualmente en el Conservatorio de Música de Madrid. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense, prepara actualmente su Tesis Doctoral.

El autor de la introducción y notas al programa, **JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO**, es natural de Játiva (Valencia) y desde 1964 reside en Madrid, donde cursó estudios musicales en el Conservatorio y de Matemáticas en la Facultad de Ciencias de la Universidad Complutense. En 1972 inició una ininterrumpida actividad como conferenciante, escritor y crítico musical, a las que se añadió la radiofónica en 1974. Federico Sopena y Enrique Franco fueron sus principales maestros y mentores.

Ha trabajado en Radio Nacional de España, como autor de numerosos espacios y ciclos musicales, jefe de programas y subdirector de Radio-2. Representó a RNE como jurado en el Prix Italia (Capri, 1988) y en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (París, 1989 y 1990). Ha sido director adjunto del CDMC y codirector del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. Ha ejercido la crítica musical en diarios como “El País” y “ABC”. En 2004 la Asociación Madrileña de Compositores le concedió el premio de “Crítica musical”. Ha intervenido en cursos de especialización musical en distintas universidades españolas y extranjeras.

Es autor de monografías sobre Luis de Pablo, Joaquín Turina, Tomás Marco, Manuel de Falla, Carmelo Bernaola, José Cubiles y Luis de Pablo. Es también coautor y editor de “Escritos sobre Luis de Pablo” y “Joan Guinjoan, Testimonio de un músico”. En 1995 Alianza Música publicó su versión española de la “Guía de la Música de Cámara” de la Ed. Fayard (París). También es autor de numerosos ensayos. Ha colaborado en la redacción del “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”, y, asiduamente, en publicaciones discográficas y notas al programa de las principales temporadas españolas de conciertos y ópera.

En el curso 2005-2006 fue nombrado Académico Correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias (Granada), Santa Isabel de Hungría (Sevilla) y Sant Jordi (Barcelona).

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

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMO CICLO

AULA DE REESTRENOS (72)

4 de febrero de 2009

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · webmast@mail.march.es
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo