"ANTROPOFAGIA MUSICAL"

Tres conciertos con motivo de la exposición *Tarsila do Amaral*

febrero 2009







CICLO DE MIÉRCOLES

"ANTROPOFAGIA MUSICAL"

Tres conciertos con motivo de la exposición *Tarsila do Amaral*

febrero 2009

Fundación Juan March

ÍNDICE

- 5 "El espejo sentimental de las multitudes" -Tarsila do Amaral
- 7 Conferencia-Concierto inaugural (6-II-2009)
- 8 Introducción: "Antropofagia musical"
- 13 Concierto inaugural (6-II-2009)
- 26 Segundo concierto (11-II-2009)
- 36 Tercer concierto (18-II-2009)

Introducción y notas
Pedro González Mira

Los conciertos de los días 11 y 18 se transmiten por Radio Clásica, de RNE

El espejo sentimental de las multitudes

Diário de São Paulo, miércoles 14 de octubre de 1936

LAS CINCO DE LA TARDE. Elegancia clásica en los salones de té. Alegría convencional en torno a las mesas ruidosas entre las que los saludos se cruzan en todas las direcciones, con amables sonrisas. Sombreros elegantes, vestidos elegantes, contentos porque los ven y los admiran. Futilidad en plena expansión para compensar las horas amargas que, aunque aún no hayan llegado, fatalmente lo harán.

Desde las alturas de la orquesta, el violín llora en este momento un tango esencialmente tango, un tango viejo, infatigable, que va recorriendo todo el mundo en ondas sonoras, sin interrupción, pues cuando la última nota expira en un salón de té de São Paulo, la nota inicial ya está gimiendo en la lontananza de una orquesta de Tokio o de Dakar.

Ese tango sintetiza todos los tangos que nuestros vecinos, los argentinos, siembran por todo el mundo: "La Cumparsita". Es el alma popular de Argentina. ¿Quién es su autor? Nadie lo sabe, porque ya se ha fundido y transformado en su propia música, y cuando el autor desaparece en su obra, ésta se inmortaliza en el anonimato y se convierte en una expresión colectiva, simbolizando el alma popular.

Podrán taparse los oídos, podrán renegar, podrán destruir con imprecaciones "La Cumparsita"... Inútil. La frase sonora seguirá dando vueltas, despertada por las agujas del gramófono, captada por la radio, cantada por tenores, sopranos, bajos y barítonos.

La música popular es el retrato del pueblo en su máxima expresión. Las otras artes están lejos de representarlo con tanta fidelidad. La música nace con el hombre en su primer grito de recién nacido, en su llanto, que se reduce a notas inconscientes, lo acompaña toda la vida e incluso después de morir lo envuelve en los sollozos de la marcha fúnebre.

La música popular es el espejo sentimental de las multitudes. Refleja el alma voluble de los pueblos, sus tristezas, sus alegrías, sus tendencias psicológicas, sus tradiciones. Es, así, un tratado sonoro de historia universal, en el que los héroes se transforman en ritmos y los grandes hechos de la vida en canciones.

El fado, por ejemplo, es la ingenuidad campesina de un pueblo de labradores y marineros que inventó la saudade como eje de la vida cotidiana. Su sentimentalismo patriótico y amoroso refleja fielmente el viejo Portugal que vive de recuerdos heroicos.

La samba también es llorosa, pero la picaresca carioca coloreó sus ritmos con el pintoresco canalla de sus favelas. Tiene malicia e ironía, es ella la que toma la iniciativa de reírse de sus propias expansiones amorosas, antes de que los demás le encuentren la gracia. Es insolente, irreverente, contradictoria y llena de ternura hacia la mujer, lo que no le impide darse el gusto, de vez en cuando, de dar un palo a su amada... ¿No es el pícaro carioca verdaderamente peculiar?

¿Por qué es el brasileño del norte la embolada y el del sur la canción solitaria del gaucho? La embolada es caliente, chillona, fanfarrona, graciosa y nostálgica. En las pampas, donde el vaquero vive solo con su potro y su mate cimarrón, la canción es triste y se pierde en los descampados sin fin.

Porque, de hecho, la música es el espejo espiritual de las multitudes. La rumba es sinuosa, sensual y bárbara como las mujeres morenas de las Antillas; los coros rusos tienen la tristeza profunda e infinita de las estepas; la canción francesa es el bulevar con su malicia y su gracia soez; y los alemanes, cuya gran tradición cultural y musical está arraigada en el alma del pueblo, vocalizan canciones sentimentales a cada trago de cerveza.

Y el observador atento de la vida de las ciudades tomará lecciones de psicología popular a través de la música que cada pueblo ha inventado para su placer y para alivio de sus tristezas.

Tarsila do Amaral

Publicado en: Laura Taddei Brandini (coord.), *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008, p. 148-149. Traducción de Pedro Santa María de Abreu

CONFERENCIA INAUGURAL

Viernes, 6 de febrero de 2009. 19,30 horas

"Tarsila y la música", por Aracy Amaral

Con las ilustraciones musicales siguientes:

Lydia Dias do Amaral

Tarsila (Habanera)

João Souza Lima

"Charmante"

Darius Milhaud

Sorocaba (de Saudades do Brasil)

Eric Satie

Véritables Préludes Flasques

Heitor Villa-Lobos

Choro no 5 Alma Brasileira

a cargo de **Fabiane de Castro**, pianista brasileña, que vive en España desde 2002. Licenciada en Música por la Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil, bajo la tutela del pianista Nahim Marun. Postgrado de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Fernando Puchol y estudios de doctorado en Artes en la Facultad de Bellas Artes (UCLM – Cuenca).

Ha sido premiada en numerosos concursos y ha tocado en importantes salas de Brasil, España, Chile y Cuba.



"ANTROPOFAGIA MUSICAL"

PREGUNTAS Y RESPUESTAS

Corrientemente musicólogos y estudiosos se afanan en agrupar nombres o creaciones -o ambas cosas- por escuelas, algo que, en ocasiones, es contraproducente para el análisis y el estudio de la música. Un ejemplo palmario de un mal uso de esa técnica es cuando se aplica a la música iberoamericana del siglo XX, fruto casi siempre de una extraña mezcla de inspiración nativa y observancia aplicada de la cultura europea, y muy concretamente de la española y la francesa, tanto monta. Buena parte de las danzas folclóricas de la zona son adaptaciones locales de piezas instrumentales o canciones de raigambre hispana. Por otro lado, es necesario reparar en el hecho de que cuando todavía en Europa se consideraba a Debussy un vanguardista irredento en el Teatro Colón de Buenos Aires ya se aclamaba su música. Ni me voy a plantear, pues, hablar de las músicas y músicos de este -por otro lado extraordinariamente singular- ciclo como un todo homogéneo; sustancia popular, academicismo y modernidad se van a entremezclar en una amalgama de indigenismo americano y cultismo europeo de indiscutible realidad y potente imprompta creativa. Palabras como sonata, sonatina o serenata se van a pronunciar a lo largo de estos textos junto a otras como chôro, congada o ponteio (no quiero entrecomillar estas palabras, por ahora), en tres sesiones que se desarrollarán en paralelo a la exposición que esta Fundación dedica a la obra de Tarsila do Amaral entre febrero y mayo de 2009.

Esta pintora brasileña comenzó su formación en São Paulo, donde nació, pero pronto recaló en París, ciudad en la que realizó su primera exposición individual en 1926. Tarsila vivió algunos años con el escritor Oswald de Andrade, a través del cual se relacionó con otros artistas brasileños y franceses, como ella hijos de una modernidad que se estaba desarrollando entre un montón de "ismos" procedentes de un pasado necesariamente superado pero al que se había de acudir cons-

tante y permanentemente para poder explicar el presente, marcado por la dicotomía reforma- ruptura. La pintora, como buena parte de las músicas que conforman estos conciertos, se movió entre un modernismo inteligible, cierta reivindicación nacionalista, un deseo de mostrar la fusión entre los elementos importados desde América y los propios de la música de tradición culta europea y, a veces, el compromiso social.

Ahora, tomando como pretexto la (prácticamente) presentación en España de la artista brasileña, la Fundación ha ideado tres conciertos que van a girar en torno a cuatro autores franceses, Claude Debussy, Darius Milhaud, Erik Satie y Albert Roussel, y seis brasileños, Heitor Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, Mozart Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Óscar Lorenzo Fernández y Francisco Mignone. De alguna manera, el en tantas charlas de café discutido eje musical Europa-Brasil, y que en el momento que nos ocupa probablemente sea tanto como decir París- Iberoamérica.

De los de más allá

Nacionalismo y Naturaleza. Ésa fue la doble máxima que impulsó a los autores "cultos" brasileños del XIX (Carlos Gomes estrenó su El guaraní en La Scala milanesa en 1870), que con sus himnos, modinhas y canciones cantaron la exuberancia de sus tierras. Sin gentes como Alexandre Levy o Alberto Nepomuceno no hubiera sido posible la figura del gran padre de la música nacionalista brasileña, el gran Heitor Villa-Lobos, y probablemente tampoco las de músicos como Camargo Guarneri, Luciano Gallet, Óscar Lorenzo Fernández, Francisco Mignone o César Guerra-Peixe. Y sin éstos, a su vez, no se habría podido superar la propia idea de arte nacional, para ver crecer otras propuestas, por supuesto mirando de reojo a la "otra" Europa, la del dodecafomismo de Schoenberg: Claudio Santoro o Marlos Nobre (un reciente Premio Tomás Luis de Victoria) han sido dos destacados activistas de esta línea "anti-nacionalista"

Y de los de más acá

Parece -pero deberíamos de desechar la idea- que estos conciertos van a crecer mirando hacia la punta de dos potentes vectores; uno ya ha sido nombrado, algo así como el alma madre y padre de toda la música brasileña, Heitor Villa-Lobos. El otro, el de "más acá", un Claude Debussy que va a estar presente con uno de sus títulos camerísticos más perfectos v acabados, la *Sonata para flauta*, *arpa v viola*. Sin embargo, como afluentes díscolos del caudaloso río francés que corrió por el cauce abierto por el autor de El mar, surgen sorpresivas ramificaciones. Por ejemplo, un compositor al que -frente al oro raveliano y los galones de Debussy- no se le ha prestado la suficiente atención, o, por lo menos vo, no veo valorado con la justicia que se merece. Me refiero al un poco incalificable Albert Roussel, creador de calidades sutiles v de gran dimensión, indistintamente, y que quizá suponga el eslabón más buscado entre el impresionismo de escuela y las secuelas, restos y resquicios del mismo en el Stravinsky más francés.

Milhaud y Satie, los otros dos invitados franceses al banquete brasileiro, lo están por vocación evidente -el primero- y por devoción -el segundo- con el mundo surrealista de Tarsila, con el que quizá este último no tenga mucho que ver en lo conceptual, pero sí en lo lúdico, un aspecto para el que emplazar al autor de las *Gymnopedias* se hace necesidad en este tipo de ágapes; como veremos, el ejercicio de emparejarlo con Nazareth multiplica esos efectos.

Forma y color

Cada lenguaje es único e insustituible. Y unos y otros no se pueden superponer, aun compartiendo características o puntos comunes en abstracto. Observar, obtener sensaciones, querer comprender una obra plástica está dentro de una categoría distinta a acciones de similares objetivos cuando se trata de la música. Sin embargo, en todo momento y época se ha querido emparejar estas dos formas de creación. He aquí

el enésimo intento; el poderío cromático y generosidad de la forma de las obras de Tarsila Do Amaral quieren encontrar respuesta (y viceversa) en el escapismo sentimental controlado de la música de un Debussy, la hiperexpresividad cromática de un Roussel, el atemporalismo inagotable de Satie, el politonalismo de Milhaud, la orgía sonora de Villa-Lobos, el intimismo desgarrado de Óscar Lorenzo Fernández, etc. Y son respuestas que, como todas, no son formalmente formulables sin las preguntas correspondientes. La Fundación Juan March las hace donde y como tiene que hacerlas, en sus sala de exposición y auditorio; y a quienes ha de hacérselas, a su público, a todos nosotros. Es una apuesta que conlleva esfuerzo y una gran generosidad intelectual.

Permítaseme, por último, el juego de los tres titulares de los otros tantos artículos que seguirán a esta pequeña introducción y que espero puedan suponer una pequeña guía de audición en los tres conciertos propuestos; con ellos he querido expresar virtualmente las que, creo, son las líneas maestras de unos programas de contenidos tan rabiosamente interesantes.





Primeros pentagramas, dedicados a Tarsila do Amaral, en la partitura de los Chôros nº 3, de Heitor Villa-Lobos.

Editions Max Eschig, París, 1928

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 6 de febrero de 2009. 20,00 horas

Darius Milhaud (1892-1974)

Quatrains Valaisans, Op. 206

- 1. Pays
- 2. Rose de lumière
- 3. L'année tourne
- 4. Chemins
- 5. Beau papillon

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Quinteto en forma de chôros

Chôros nº 3, Op. 189 (Dedicada a Tarsila do Amaral) para clarinete, saxofón, fagot, 3 trompas, trombón y coro masculino

CORO Y SOLISTAS DE LA ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Jordi Casas (director)

MILHAUD VERSUS VILLA-LOBOS

Durante mucho tiempo la Obra de Darius Milhaud –respetable; hablamos de más de 400 composiciones – ha estado instalada en terreno de nadie. La manera de entender y explicar la música del compositor francés, es decir, como una actividad creativa cuyo único objetivo es entretener, no le ha ayudó nunca ante los juicios críticos profesionales. Y una buena prueba de ello es que sólo muy recientemente las compañías discográficas –y casi en todos los casos pequeños sellos – se han ocupado seriamente del grueso de sus composiciones, de sus sinfonías, de sus cuartetos. Y no digamos de sus obras vocales, de sus canciones... Que yo sepa, de las *Quatrains Valaisans Op. 206* que escucharemos en el concierto de hoy no hay ningún registro fonográfico.

Sin embargo, no queda ya la menor duda acerca de la importancia de su figura en la música francesa de entreguerras, y, en general, de la del siglo XX. Junto con Francis Poulenc y Artur Honegger constituyó el núcleo duro del Grupo de los Seis (que completaron Georges Auric, Louis Durey y Germaine Tailleferre), quiero decir, los que se dedicaron en cuerpo y alma a la composición. Sirva de referencia otra vez el año 1921 (fecha de la exposición de Tarsila Do Amaral en París), prácticamente recién constituido el grupo, precisamente en casa de Milhaud v con asistencia de Henri Collet, que escribió varios artículos en su favor; y naturalmente, bajo la atenta mirada del heterodoxo Jean Cocteau. ¿Bajo qué programa nació el grupo? No pudo ser más claro: no a la melancolía romántica, no a la grandeza wagneriana ni al negro expresionismo alemán, no a la complicación simbolista, no al Impresionismo... ¿Sí a qué, entonces? : "A la clarificación, la sobriedad, la facilidad, la medida contra los excesos románticos, el cuidado por las proporciones, al plan y la construcción de una obra, al deseo de expresarse con nitidez simplicidad y concisión...". Así se expresaba el propio Milhaud al preguntarle al respecto. Y así lo hizo en su música muchas veces, aunque de una escucha crítica de sus grandes ciclos no se pueda deducir que se trata precisamente de un compositor "alegre" o especialmente preocupado por hacerse entender ante el gran público. *Cristóbal Colón*, su gran ópera, o las muchas especulaciones sobre técnica y lenguaje musical que culminaron en sus famosas experiencias politonales le caracterizaron como músico serio, e incluso un punto sesudo. Nada que ver con el Milhaud brasileño o el más jazzístico, absolutamente apartado de la rudeza y el fundamentalismo del primer dodecafonismo o de la radicalidad extrema de las vanguardias de las décadas de los 40 y 50.

El optimismo como valor

Un poco a mitad de camino se encuentra la música que Milhaud escribió para los ocho poemas de Rainer Maria Rilke que conforman el ciclo, parte del cual escucharemos hoy. Fue en el verano de 1939, semanas antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, cuando Milhaud musicó los poemas. Se encontraba en Mayens de Sion, una zona residencial situada en la región del Valais suizo, entre los Alpes y el lago Leman. Cerca de allí, en un pequeño pueblecito llamado Raron, estaba enterrado el poeta alemán, y Milhaud se relajó poniendo música a estas bellas y evocadoras miniaturas, escritas originalmente en francés, como tanta otra parte de la obra lírica de Rilke. Los textos fueron redactados en el Château de Muzot entre los meses de agosto y septiembre de 1924.

De los ocho poemas, nuestro programa de concierto incluye cinco, los titulados *Pays, arrêté à mi-chemin, Rose de lumière, L'année tourne, Chemins* y *Beau papillon*. Se trata de evocaciones al paisaje o a pensamientos relacionados con la Naturaleza, para los que Milhaud ideó una música ligera (a veces seguramente demasiado), coloreada y de carácter intimista. La primera, *País detenido a mitad de camino,* es un canto al paisaje de la zona, que eleva a mitad de camino entre el cielo y la tierra y del que adora su calidez y perfección. El segundo de los poemas, *Rosa de luz*, habla de la luz oscura de los viñedos y de las sombras altivas y duras que se ciernen en las pendientes; la canción tiene carácter, que Milhaud recalca

con una música de importante poder reflexivo. Escucharemos en tercer lugar El año gira, una especie de plegaria de acción de gracias a la tierra, cuvos frutos Rilke sitúa "entre nosotros y los muertos" estableciendo una gloriosa metáfora ecológica. Caminos, séptima canción del ciclo, es la que nosotros escucharemos en cuarto lugar. Se trata de un duro y desesperanzado texto, que vuelve a hablar de la tierra, pero bajo un subtexto de profundo pesimismo. Rilke en estado puro. La última canción de la serie, Bella mariposa, es también la última que escucharemos hoy. Es lo que su título indica: mariposas azules revolotean replegándose sobre ramas que son como cartas de amor. Mucha poesía. Pero hasta el Rilke más leve no se priva: los dos últimos versos dejan claro que la destinataria de esas cartas está ausente. En fin, la música de Milhaud ilustra con respeto, pero no es como Mahler cuando hace lo propio con los textos de Rilke. Todo aquí es más suave y esponjoso, y confortable. Es Milhaud y su alegría de existir.

Los Chôros

La palabra chôro fue muy usada en Brasil durante los siglos XVIII v XIX para referirse a las serenatas que grupos de instrumentistas solían ofrecer en la cálidas noches de sus ciudades; sus componentes cantaban o tocaban, a la par que marchaban en desfiles por las calles. Villa-Lobos utilizó el término en sentido más amplio -v más académico- para sus composiciones. En realidad creó un género, tomando como base el folclore brasileño e indio. ¿Suenan a música popular, tal y como se puede entender tal concepto, es decir, a música folclórica? Pues tanto como Falla pueda sonar a flamenco. No esperen, pues, ritmos o sones exóticos reconocibles a simple vista en las dos piezas que se incluyen en este concierto; al contrario, v como suele suceder en la escucha de una buena parte de la música del autor de Bachianas brasileiras, tendremos la impresión de enfrentarnos a una música de rabiosa modernidad. En la presencia, pero sobre todo en la esencia. Sin duda porque -como Falla o Bartók- el compositor brasileño recoge los materiales y crea con ellos una suerte de enorme manto que envuelve las ideas –desbordantes, a veces revulsivas– que surgen de su interior con auténtica fuerza volcánica. En Villa-Lobos es, además, muy conveniente recurrir al tópico para comprender: con fuerza amazónica.

Villa-Lobos desarrolló su vocación folclorista en muchas partes (fue desde joven un viajero compulsivo) y desde muchos costados. A los 13 años formó parte -como guitarrista- de los Chôroes, es decir, de esos grupos de músicos callejeros –a los que nos referimos antes- que hacían música por puro placer y para los que, desde luego, no podía existir otra manera de hacerla. Y fue ahí de donde extrajo buena parte de las ideas musicales más tarde expuestas en los quince Chôros que dejó escritos entre 1920 y 1929. Piezas vocales, orquestales o de cámara, con las más variadas y originales combinaciones, a veces muy alejadas de la ortodoxia camerística europea. Obsérvese que siempre emplea el término en plural, de alguna manera para significar que no estamos ante un género concreto, sino ante una música que quiere ser continente de un espíritu, de un estado de ánimo. Para el primero escogió la guitarra; el segundo lo escribió para flauta y clarinete (;); los números 8, 9, 10, 12 y 14 lo fueron para orquesta con instrumentos o voces solistas; el número 13 para dos orquestas y banda de instrumentos populares brasileños; el cuarto para tres trompas y trombón; el quinto para piano; el sexto, para clarinete, trompeta, bombardino y guitarra; el número siete, para flauta, oboe, clarinete, saxofón, fagot, violín v violonchelo, etc. Ya ven qué combinaciones. Hay un dato, en cualquier caso, que no debe perderse de vista para comprender el valor de estas músicas. La obra de Villa-Lobos está estructurada un poco de forma racheada. Pues bien la "racha" de sus *Chôros* corresponde a un período en el que vivió en Europa; siente el autor, así, dos estímulos paralelos, dos necesidades compositivas superpuestas: por un lado, filtrar la música popular brasileña que conoció de primera mano a través de un tamiz culto, académico; v. por otro, un deseo de difundir los resultados de esa manera de operar más allá de las fronteras de su país.

El *Chôro núm.3* programado hoy data de 1925, y fue escrito para clarinete, saxofón alto, fagot, tres trompas, trombón y coro masculino a cuatro voces. Pero también –según indica el autor– puede ser interpretado por un septeto de vientos sin las voces, o, al contario, sin instrumentos, por un coro *a capella;* con toda lógica, pues la escritura instrumental dobla la de las voces. Sin embargo, es una suerte que hoy podamos escuchar la versión original de la pieza (dedicada precisamente a la pintora cuya exposición en esta Fundación da lugar al presente concierto), pues ésta conserva una sonoridad más rica y adecuada a la idea. El coro imita onomatopéyicamente en su parte central a un pájaro carpintero, porque la pieza está inspirada en el canto indio *Nozani-nà*, que tiene una parte llamada *Picapua*, que recuerda los movimientos del pico del pájaro.

De mayor envergadura estructural es el *Quinteto en forma de chôros*, para flauta, oboe, clarinete, corno inglés (o trompa) y fagot, escrito en 1928, es decir el mismo año en que -tras conocer la *Sonata para violín y violonchelo* de Ravel- salieran de su pluma los dos *Chôros Bis*. Pero nada tiene que ver el *Quinteto* con el ambiente raveliano. Estamos aquí ante un sutil encadenamiento de instantes musicales desarrollados sobre un discurso politonal de extrema riqueza. En un clima en ocasiones de enfrentamiento abierto, otras de comunión límite, los instrumentos componen virtuosísticas secuencias -a veces de mucha dificultad en la ejecución- cuyo trazado expresivo oscila entre el misterio más extático y la exuberancia más orgiástica. Ésta es, no hay duda, una de las obras maestras del grupo de *Chôros*, a pesar de estar fuera de él.

CORO Y SOLISTAS DE LA ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Desde su creación en 1984 (coro) y 1987 (orquesta), la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM) se ha distinguido por presentar unas programaciones innovadoras, que han combinado lo más destacado de la creación contemporánea con el repertorio tradicional

La ORCAM extiende el ámbito de sus actuaciones más allá de la exitosa temporada de abono madrileña. Su presencia es requerida por festivales y eventos musicales de muy diversa índole.

La actividad discográfica y lírica tampoco resulta ajena a la diversificada labor de la ORCAM. Entre sus grabaciones para varios sellos nacionales e internacionales (EMI, DECCA, Deutsche Grammophon o NAXOS), caben destacar las grabaciones junto a artistas de la talla de Plácido Domingo o María Bayo.

El prestigio creciente aunque ya consolidado tanto del coro como de la orquesta ha posibilitado la presencia en su podio de importantes figuras de la dirección de orquesta. El trabajo de los directores titulares de ambas formaciones se complementa con la colaboración regular de maestros invitados del más alto prestigio.

La ORCAM desarrolla su actividad gracias al generoso patrocinio de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid. Su fundador y primer director titular fue el maestro Miguel Groba, quien desempeñó este puesto hasta junio de 2000. Desde septiembre de 2000, Jordi Casas Bayer es el Director del Coro y José Ramón Encinar es el Director Titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

La Orquesta de la Comunidad de Madrid es miembro de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas. (AEOS)

TEXTOS DE LAS OBRAS

DARIUS MILHAUD

Quatrains Valaisans, Op. 206 (Rainer Maria Rilke)

Pays

Pays, arrêté à mi chemin entre la terre et les cieux, aux voies d'eau et d'airain, doux et dur, jeune et vieux comme une offrande levée vers d'accueillantes mains, beau pays, achevé, chaud comme le pain!

Rose de lumière

Rose de lumière un mur qui s'effrite, sur la pente de la colline cette fêlure qui, haute hésite dans son geste de Proserpine.

Beaucoup d'ombre entre sans doute dans la sève de cette vigne: et ce trop de clarté qui trépigne au dessus d'elle, trompe la route.

L'année tourne

L'année tourne au tour du pivot de la constance paysanne;
La Vierge et Sainte Anne disent chacune leur mot.
D'autres paroles s'ajoutent plus anciennes encor, elles bénissent toutes et de la terre sort cette verdure soumise qui par un long effort donne la grappe prise entre nous et les morts.

Cuartetos del Valais, Op. 206

País

País, detenido a medio camino Entre la tierra y el cielo, De vías de agua y de hierro Suave y duro, joven y viejo Como una ofrenda alzada A manos acogedoras, Hermoso país, acabado, Como el pan caliente.

Rosa de luz

Rosa de luz una pared se derrumba En la pendiente de la colina Esa grieta, grande y que vacila En su gesto de Proserpina. Mucha sombra sin duda entra En la savia de esa viña: Y ese exceso de claridad que patalea Sobre ella, engaña al camino.

El año gira

El año gira alrededor de un eje
De la constancia campesina;
La Virgen y Santa Ana
Dan cada una su parecer.
Se añaden otras palabras
Aún más antiguas,
Bendicen todas ellas
Y de la tierra surge
Esa vegetación sumisa
Que con gran esfuerzo
Deja sus frutos
Entre nosotros y los muertos.

Chemins

Chemins qui ne mènent nulle part entre deux prés, que l'on dirait avec art de leur but détournés chemins qui souvent n'ont devant eux rien d'autre en face que le pur espace et la saison.

Beau papillon

Beau papillon, près du sol montrant les enluminures de son livre de vol un autre se ferme au bord de la fleur qu'on respire Ce n'est pas le moment de lire Et tant d'autres encor, de menus bleus s'éparpillent, flottants et voletants Comme de bleues brindilles d'une lettre d'amour au vent d'une lettre déchirée qu'on était en train de faire pendant que la destinataire hésitait a l'entrée

HEITOR VILLA-LOBOS

Chôros (Nº 3) Pica-Páo (sobre una canción de los Indios Paricis)

Nozani ná orékuá, kuáuá á, kuá kuá orékuá, kuá. Kaza été, été. É nama ko cé, cé maka. Uálaló, laló. Uá laló laló é, ló é, ló é, Kamarêté. Ah! Eh! Ah! Eh! Eh! Eh! Eh! No zani ná órékuá. Pau pipó papi. Képica paopi, Pau pipó papi, Képica paopi, Pau pipó papi, Képica paopi, Pau pipó papi,

Caminos

Caminos sin rumbo entre dos prados, Que con arte diríamos de ellos que están Desviados, caminos que a menudo No tienen nada delante más Que el espacio puro y la estación.

Bella mariposa

Bella mariposa cerca del suelo Mostrando las imágenes De su libro de vuelo Otra se detiene al borde De la flor que se respira No es momento para leer Y tantas otras todavía Azules menudas se dispersan Flotando y revoloteando Cual ramitas azuladas De una carta de amor al viento De una carta desgarrada Que estábamos escribiendo Mientras su destinataria Dudaba en la entrada.

Paupipó papi, pópi, Képica paupi, pa.
Képica paupi, Paupipó papi, pópi.
Képica paupi pa, Paupi pó pipa, pópi.
Képica paupi pa. Képica paupi, Paupi po papi.
Képica paupi, Paupi pó papi.
Képica paupi, Paupi pó papi. Párápá! Eh!
Nozani ná orékuá eh! eh!...
Eh! té! Pápi páo, Pápi páo Brasil!...

Nozani ná orékuá, kuáuá,

Nozani ná, orékuá, kuá orékua Kaza été, été.
Nozani ná, été. Orékuá, été, té.
Orékuá, été, té. Uá laló, laló. Uá laló, laló é, ló é, ló e.
Eh! Eh! Nozani ná orékuá.
Páu, po, pi, Képica paopi, Pau, po, pi,
Képica paopi, Pau, po, pi,
Képica paopi, Pau, po, pi, pópi.
Képica paupi, pa, Pau, po, pi, pópi, Képica paupi, pa, Pau, po, pi, pópi,
Képica paupi, Pau, pó, pi, pópi,
Képica paupi, Pau, pó, pi,
Képica paopi, Pau, po, pi, pópi.Párápá!
No zaniná, No zaniuá eh! eh!...
Eh! té! Pápi páo, Pápi páo Brasil!...

Nozani ná orékuá, kuá Kazaété, été Kazaété, été.
Orékuá, á kuá eté, te á, á kuá, eté, té ka, maraka laló, laló.
Kamara kamara pau, laló, lalóé, lólaé, loé.
Picapau, pipau, pipo pipo pipau.
Pirapau, pipau, pipo pipo pipau.
Párá patá párá pará pátá, pápá, pá, pa. Ah! Eh! Ah!
Pára pá rá pá tá Eh! Eh!
Eh! Ah! Pára pá rá pá tá Eh! Parápá!
No zaniná, No zaniuá eh! eh!...Eh!
Eh! té! Eh! té! Pápi páo, Pápi páo Brasil!...

Nozani ná orékuá Kazaété, été, Orékuá, kuá.

Kazá été, été. Orékuá, kuá.

Kazáété, été, té, kaza été, été, té.

Uá lalô, lalô. Uá lalô lalô é, lôé, lôé.

Picapau, pipau, pipo pipo pipau.

Picapau, pipau, pipo pipo pipau.

Picapau, pipau, pipo pipo pipau.

Picapau, pipau, pipo pipo pipau. Eh! Eh!

Picapau, pipau, pipo pipo pipau.

Picapau, pipau, pipo pipo pipau.

Picapau, pipau, pipáu pipáu pipáu pi.

Nozani ná orékuá. Eh! Ah! Pá rá pá rá pá, Eh!Eh! Ah! Eh!

Pá rá pá rá pá, Makumba eh!

Párá Makumba eh! Párá Makumba eh! Pá rápá!

No zaniná, no zaniná. Órékuá Kuáni no te ra han, rahan.

O lo ni ti, niti. Noterahan, kozetozá, tozá.

No terá, terá. Kenakiá, kiá.

Ne é éná, éna. Uá laló, laló. Gira haló, haló

Pápi páo, Pápi páo Brasil!...

26

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 11 de febrero de 2009. 19,30 horas

Ι

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata para flauta, arpa y viola (1915)

Pastorale: lento, dolce rubato Interlude: tempo di minuetto

Finale: allegro moderato ma risoluto

Darius Milhaud (1892-1974)

Sonata para violín y piano nº 2, Op. 40 (1917)

Pastoral Vif Lent Très vif

Albert Roussel (1869-1937)

Serenata para flauta, trio de cuerdas y arpa

Allegro Andante Presto

Π

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) Jet Whistle, para flauta y violonchelo

Erik Satie (1866-1925) / **Ernesto Nazareth** (1863-1934) Sonatina burocrática / Apanhei-te Cavaquinho, polka

Heitor Villa-Lobos

Song of the Black Swan, para violonchelo y piano

Darius Milhaud

Le Boeuf sur le toit (selección) para violín y piano

Erik Satie / Ernesto Nazareth

Gymnopédie 1 / Odeón, tango para piano

Heitor Villa-Lobos

Quinteto instrumental para flauta, trío de cuerdas y arpa

OXALYS

Martijn Vinck, violonchelo Toon Fret, flauta Shirley Laub, violin Annie Lavoisier, arpa Jean Claude Van den Eynde, piano Pascal Robault, viola

FRANCIA VERSUS BRASIL

Claude Debussy murió tres años antes de que Tarsila Do Amaral obtuviera su primer gran triunfo parisino. Y fue otros tres antes, en 1915, cuando salió de su pluma la *Sonata para flauta, arpa y viola,* uno de los pocos ejemplos camerísticos en su dilatada y crucial obra. En realidad, y descontados un trío de juventud y dos piezas para clarinete y piano (la segunda de ellas transformada en la *Rapsodia para clarinete y orquesta*), cinco páginas: un cuarteto, tres sonatas y una pieza corta –pero de turbadora elocuencia– que llamó *Syrinx*. La seductora e inquietante *Sonata para flauta, arpa y viola* ocupa el número dos de la mencionada serie (¿) de tres; las otras fueron ideadas para violín y piano y violonchelo y piano.

Para mi gusto ésta es la mejor de sus tres sonatas. Escrita al poco tiempo de finalizar la de violonchelo, fue publicada y estrenada muy pronto, y causó una enorme impresión entre sus amigos cuando Debussy la presentó en audición privada. Tuvo dudas con la instrumentación, cuya parte de viola sustituyó a la inicialmente prevista para oboe. Pero Debussy, que, fiel a sí mismo y a su costumbre de calificarlo todo con metáforas –cuando no con abiertas "boutades" fuera de tono– se rió del resultado tímbrico final ("Es horriblemente melancólica", decía), se equivocó en el diagnóstico del resultado por el cambio del instrumento, responsable de la sombría y sensual atmósfera que, para bien, recorre la pieza: sombras, verdades a medias, sugerencias a escondidas, pero no melancolía a la romántica, recorren la obra de principio a fin.

Ésta se compone de tres movimientos clasificados como *Pastoral, Interludio (Tempo di minuetto)* y *Final.* El primero define la atmósfera común a toda la pieza, a través de una indefinición tonal que no queda instaurada en el Fa mayor hasta el noveno compás. La dominante define toda la parte central, que está indicada como "vivo y gozoso". Tras modificar el orden de la primera parte en la recapitulación se afirma el tono principal pero el final se torna en pregunta en un ambiente dolido. Más audaz armónicamente es el segundo movimien-

to, cuvo tema principal se basa en la dominante de Fa menor; música otra vez triste pero honda. El trío, en Si mayor, es más bien un pasaje de afirmación de la flauta y el arpa, retomando ésta el tema del minuetto. Luego se produce otra reaparición variada, una coda y, otra vez, un final en suspenso, con los tres instrumentos al unísono. En el Final Debussy rizó el rizo al marcar un vigoroso ritmo de danza sobre la tonalidad de Fa menor. Clasificado como Allegro moderato ma risoluto. los sonidos de la flauta aparecen desbocados, en un clima festivo: parece que los pájaros vuelan, que el verano ha llegado con toda su fuerza. El desarrollo, complejo, plagado de superposiciones de armonías politonales, conduce a una nueva referencia a la *Pastoral* del inicio de la obra. La nostalgia y la tristeza, otra vez. Debussy luchaba contra el cáncer que le consumía escribiendo obras de esta belleza inexplicable pero muy fácilmente asumible.

De nuevo Milhaud

Ya trazamos en las notas del programa anterior el perfil de Darius Milhaud; en éste se vuelve a su música con dos obras de muy distintas características, la segunda de sus sonatas para violín y piano (de 1917) y la versión para violín y piano de la pantomima *El buey sobre el tejado*. El autor renegó de su anterior sonata para la misma plantilla (1911), pero ésta, escrita en Brasil en 1917 y publicada rápidamente por Durand, se siguió tocando con asiduidad. Hoy es, dentro de lo que cabe, una pieza de repertorio. Su número de opus, el 40, la revela como obra de juventud (su primera sinfonía es una opus 43), sin embargo se trata de una música de excelente factura. Dedicada al escritor André Gide, consta de cuatro movimientos. El primero, Pastoral, desarrolla una melodía de agógica variada y llena de luz. El segundo, Vif, es un tema de carácter ligero y alegre que responde al esquema de canción infantil; hav en el centro un breve recuerdo a la Barcarola de Chopin. El tercero, Lent, es quizá la parte mejor resuelta: música grave, meditativa v un punto dolida, contiene a ese Milhaud que hay que redescubrir y tratar de alejar del tópico. Por último, v buscando el contraste, en el cuarto, Très vif, vuelve el capricho, la diversión, la veleidad, a través de un vigoroso tema que es como un himno a la alegría y al lirismo natural del más optimista Milhaud.

Villa-Lobos conoció a Milhaud en Río, cuando éste era agregado cultural de la embajada de Francia en Brasil y secretario privado del titular de esa representación diplomática, el poeta Paul Claudel. Villa-Lobos empapó a Milhaud del espíritu carioca; juntos asistían a las *macumbas*, compartiendo con los chorôes su música. De este contacto surgiría una obra como Saudades do Brasil v un provecto más ambicioso, que ha quedado al paso de los años como una de sus partituras más celebradas: El buey sobre el tejado. En principio iba a ser una pieza en forma de samba para ilustrar una película de Charles Chaplin. Pero a su regreso a París Milhaud se vio tentado por Cocteau para convertirla en una especie de ballet-teatro con texto (¡por supuesto!) del propio Cocteau. La historia se desarrollaba en un bar donde el camarero acababa con la cabeza cortada por las aspas de un ventilador, aunque después resucitaba para que una bailarina rusa se la ofreciera a un policía en bandeja de plata. La obra se representó con mayúsculo escándalo, pero acabó haciendo famosos a sus autores. En 1921 Milhaud realizó una transcripción del original para violín v pequeño conjunto orquestal por encargo del violinista René Benedetti, que se encargó de su primera audición con Jean Wiener en la parte de acompañamiento llevada al piano. Esta versión tiene el interés de acentuar la parte más exuberante v brasileña del original, reforzada por una maravillosa cadencia escrita por Artur Honegger. La imagen la aportó el propio Milhaud: "Una samba para acompañar al atardecer una danza de negros vestidos de azul".

De obligada presencia

La Serenata para flauta, arpa, violín, viola y violonchelo en Do mayor Op. 30 es para muchos la obra de cámara maestra de Albert Roussel. Puede parecer una obviedad, pero conviene recordarlo: Roussel es uno de los autores franceses de mayor talento, seriedad, rigor y originalidad de todo el siglo XX. Su

vida personal fue reflejo de su obra (v viceversa), lo que la dota de una sólida autenticidad. Observación panteísta v rigurosidad formal se entremezclan con la fantasía v la imaginación en un compositor que rechaza lo pintoresco y gusta de moverse en amplios y sinuosos espacios sonoros. Sin abandonar la tonalidad, utiliza atrevidos elementos armónicos que frecuentan con asiduidad la politonalidad, pero insistiendo en la búsqueda de la transparencia y el brillo de las polifonías instrumentales, característica ésta que se manifiesta esplendorosamente en su hermosa Serenata. Escrita en tres movimientos (rápido-lento-rápido), es una música limpia, sin esquinas ni rincones, de una belleza directa v sin concesiones. En los Allegro y Presto inicial y final, el sonido -literalmente-vuela con suprema elevación en un grado de aceleración que encoge el corazón. Sólo en el centro del Presto se atisban momentos de calma con suaves toques de color producidos por glisandos de armónicos. El movimiento central es un prodigioso Andante, henchido de poesía y misterio, quizá vividos por Roussel en el largo viaje a Oriente que realizó años antes (la Serenata data de 1925). La música parece detenerse, como pidiendo permiso para ser contemplada, cuando la flauta calla tras un sinuoso y largo arabesco inicial, y el arpa se adueña del espacio como una araña ocupando el centro que teje el violín con sus rápidas y trepidantes figuraciones. En fin, un cuarto de hora de disfrute pleno.

Villa-Lobos se mira en Debussy

De sutileza de programador se puede calificar comenzar y acabar la segunda parte del concierto con estas dos obras de Villa-Lobos, cuando la primera parte lo hizo con la *Sonata para flauta, arpa y viola* de Debussy. *The Jet Whistle (Assobio a Játo)* para flauta y violonchelo es ya una obra de madurez de su autor (y bien que se nota en su otoñal segundo movimiento), pero, escrita 35 años después de la mencionada sonata debussysta, la mira de frente con desparpajo y sin complejos. Esta pieza de conjunción tan experimentada por nacionalistas de todas las áreas (¿recuerdan el maravilloso diálogo entre flauta y solista en el movimiento lento del *Concierto para*

violonchelo y orquesta de Dvorak?) es otras de esas páginas estupendas del prolífico Villa-Lobos que ni se escuchan ni se graban en disco ni se programan. Escrita en tres movimientos, toda su fuerza es irradiada desde el central, una breve, clara y estimulante reflexión expresiva acerca de la vida bien vivida. El ritmo de vals del primer movimiento (Allegro ma non troppo), con un violonchelo que parece querer usurpar las labores del pianista, y la brega entre virtuosos a la que se asiste en el tercero (Vivo) no hacen sino conducir sus fuerzas hacia al Adagio, de una calma hermosura. Pero si la confluencia con Debussy en Jet Whistle es evidente, el Ouinteto instrumental para flauta, trío de cuerda y arpa parece caer en el homenaje manifiesto al francés. Se trata de una obra de muy similar atmósfera v, ésta es la sorpresa, no menos hermosa, no menos interesante, no menos importante. Salió de la mente del compositor en 1957, con lo que hablamos de una de sus últimas creaciones camerísticas. Escuchen con atención su portentoso Lento central -con esos furtivos diálogos entre flauta y arpa- de enorme y maravillosa influencia francesa, pero, a la vez, tan extraordinariamente personal.

Y, en fin, músicas, las dos anteriores, que poco tiene que ver con la pieza que se habrá escuchado antes (en tercer lugar de las programadas en la segunda parte), *Song of the the Black Swan (O Canto do Cysne Negro)*, para violonchelo y arpa, de 1917, de candoroso y relajado perfume impresionista; una melodía continua del chelo desarrollada sobre el fresco manto de la activa arpa, casi diríamos del arpa marina sobre cuyas aguas el violonchelo hace crecer nuestras tenues fantasías.... Alrededor de tres minutos de pequeña gloria, para un auténtico descanso espiritual.

El eje Satie-Nazareth

En las notas al programa del concierto anterior ya me referí al Grupo de los Seis al hablar de la música de Milhaud. Es necesario ahora, cuando haga lo propio con la de Erik Satie, comenzar con una importante precisión. Es cierto que el grupo se formó en una reunión celebrada en casa del autor de El buev sobre el tejado. Pero también que antes, en el taller del pintor Philippe Lejeune, en pleno Montparnasse, Erik Satie había fundado otro grupo llamado Les Nouveux Jeunes, con un manifiesto escrito en una línea: "Ellos hacen la música de otros; nosotros haremos un grupo para tocar la nuestra". Ése fue el verdadero germen de la "nueva" música francesa, y Satie su abanderado más militante. Éste, en contacto permanente con los Cocteau, Picasso, Apollinaire y Diaghiley, salió huvendo del Conservatorio de París -donde fue compañero de Debussy-, v sin terminar sus estudios se enroló en el ejército, que también abandonó enseguida. Tras su etapa de pianista en Le Chat Noir, enseñó sus cartas: con las *Trois* Gnossennes explicó unas intenciones que fueron haciéndose realidad en una obra pianística tan atípica como sugerente: títulos ajenos a la música, indicaciones no musicales en las partituras, eliminación de barras de división de los compases, omisión de la escritura de las alteraciones en la clave, un sentido de la repetición totalmente nuevo, uso de melodías casi totalmente diatónicas con incisos rítmicos constantes. acordes o grupos inexplicables, etc., etc. hacen de la música de Satie un corpus incalificable y original ante el que muchos se arrodillan v otros aborrecen sin recato.

En nuestro programa se hace un curioso enfrentamiento entre el piano de Erik Satie y el de Ernesto Nazareth. Éste fue un pianista de fuste que en su tierra fue conocido como el Scott Joplin de Brasil. Fue un ejemplo más de la fusión entre la música académica y los sones nativos, cristalizada en un pianismo que desarrolló en la sala de espera del cine Odeón, en Río. Allí precisamente conoció a Milhaud (también a Artur Rubinstein) y allí inventó el tango brasileño, un ritmo que tiene que ver con el chôro, pero que contiene otras influencias africano-brasileiras, como el maxixe o el lundú. Hoy escucharemos uno de sus más conocidos (entre comillas: en España a todos se nos llena la boca cuando hablamos de la música hispanoamericana, pero no se escucha nunca y en ninguna parte) tangos.

Pero antes hemos de hablar de la primera sociedad Satie-Nazareth de nuestro concierto, es decir de la Sonatina burocrática v de la polca Apanhei-te Cavaguinho. Son músicas emparentadas por su carácter; la profusión de semicorcheas transmite una atmósfera que no sabríamos bien cómo interpretar en cada caso, pues si en Satie la ironía bien puede acabar en abierta "boutade", en Nazareth nos traslada de lleno a una danzabilidad pletórica y alegre. Satie escribió su página en 1917, con el objetivo de copiar/rememorar/interpretar/ parafrasear/reinventar la Sonata núm.1 de Muzio Clementi, algo va experimentado con anterioridad con la marcha fúnebre de la Sonata núm.2 de Chopin. Satie reescribe, utilizando material original, en una especie de reto para reencontrar lo clásico, pero, eso sí, desde un "neo" plagado de ironía y crítica. La sonatina se compone de tres movimientos, con un imaginado segundo movimiento de sonata de Clementi y un tercero que nos vuelve a traer la pieza original. Para Satie, en sus palabras, una adivinanza, "con todos los respetos al venerable Clementi". La polca de Nazareth, en cambio, rezuma una picardía mucho más sana. Se trata de una especie de movimiento perpetuo, en el que la mano izquierda define los ritmos mientras la derecha se explaya en largas series de semicorcheas. Es un chôrinho brasileiro lleno de vida, alegría v auténtica efusividad. La pieza se hizo muy famosa en EE UU cuando Walt Disnev la utilizó en el corto animado Blame it on the Samba (1948).

La otra pareja Satie-Nazareth se compone de la obrita más famosa (y esta vez la palabra famosa sí adquiere todo el sentido gracias a la publicidad televisiva) del primero, la primera *Gymnopédie*, y el tango más escuchado de Nazareth. El contraste es extremo. *Odeón* es un tango brasileño que Nazareth dedicó a los dueños del cine del mismo nombre (entonces situado en la Avenida Central, hoy Avenida de Rio Branco, en Río de Janeiro), donde tantas veces tocaron Villa-Lobos y el propio Nazareth. Es una preciosa melodía con ritmo de habanera y un marcadísimo perfume a lo Joplin que se escucha con gran placer. Música a flor de piel frente a la ingravidez, la indefinición sentimental, el escapismo sonoro del eterno y

no perfilado dibujo con que Satie nos invita a no sentir, a sólo estar. En fin, hasta Debussy se metió en esta música de expresividad inconfesable y escéptica para llevarla a la orquesta.

OXALYS En 1993 un grupo de jóvenes ambiciosos del Conservatorio de Música de Bruselas fundó el conjunto musical Oxalvs. Desde entonces la agrupación logró convertirse en uno de los conjuntos profesionales más apreciados de la música de cámara en Flandes. Oxalvs pisa las tablas más bonitas del mundo v actúa en los festivales más prestigiosos. En España Oxalys actuó en la Sociedad Filarmónica y el Museo Guggenheim de Bilbao, en el Auditorio Nacional v la Fundación Carlos de Amberes de Madrid, en la Fundación La Caixa en Barcelona v en el Palau de Música de Valencia, Entretanto, cada uno de sus miembros desarrolla una carrera internacional. Sin embargo, siempre les da mucho placer viajar desde las diferentes capitales europeas hacia su puerto de amarre en Bruselas, para seguir colaborando en su provecto común: Oxalvs.

Oxalys en primer lugar cuenta la historia cultural europea de una manera directa a partir de la Ilustración, obteniendo un alto nivel profesional. Dentro de esta historia el conjunto quiere interpretar musicalmente los enlaces y los contrastes entre las diferentes naciones y épocas. Al lado de este aspecto filosófico, lo más importante sigue siendo el puro placer de tocar y el amor absoluto hacia la música en toda su dimensión.

Esta historia no hubiera sido posible sin el apovo de sus fieles socios de siempre: el conjunto apovado estructuralmente por la Comunidad Flamenca v la Comisión de la Comunidad de la región Flamenca Bruselas Capital. La residencia de Oxalvs es el Koninkliik Muziekconservatorium Brussel. el Conservatorio Real de Música de Bruselas. Oxalys realiza sus conciertos más atractivos y extraordinarios utilizando recursos visuales, recurriendo frecuentemente a la creatividad de la diseñadora de modas Tine Decleer.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 18 de febrero de 2009. 19,30 horas

T

Cateretê

Vesperal (Ronald de Carvalho) As tuas mãos (" ")

Berceuse da onda (*Cecilia Meirelles*) Toada pra você (*Mário de Andrade*)

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) O impossível carinho (Manuel Bandeira) Lembranças do losango cáqui (Mário de Andrade) Vai, Azulão (Manuel Bandeira) Tres Ponteios * nº 44 Desconsolado nº 50 Lentamente e triste nº 45 Com alegria Radamés Gnattali (1906-1988) Valsa nº 7 * Azulão (Manuel Bandeira) Modinha (" ") Acalanto de John Talbot (Manuel Bandeira) Dona Janaína (Manuel Bandeira) Óscar Lorenzo Fernández (1897-1948) Suite Brasileira nº 2 * Ponteio Moda

Π

Heitor Villa-Lobos

Pobre cega (Álvaro Moreyra)
Modinha (Manduca Piá)
Na paz do outono (Ronald de Cavalho)
Cantiga do viúvo (Carlos Drummond de Andrade)
Desejo (Guilherme de Almeida)
Cancão do marinheiro (recogido por Gil Vicente)
Suite Floral *
Idilio na rede

Idilio na rede Uma camponesa cantadeira Alegria na horta

Francisco Mignone (1897-1986)

Congada *
Cantiga do Ai (*Mário de Andrade*)
Cantiga (*Manuel Bandeira*)
Desafio (*arreglado por Manuel Bandeira*)

* solo piano

MARÍA ESPADA, soprano KENNEDY MORETTI, piano

BRASIL VERSUS BRASIL

Este tercer y último concierto del ciclo que la Fundación organiza en paralelo a la exposición dedicada a la pintora brasileña Tarsila Do Amaral goza de un singular planteamiento. Si en los dos anteriores se había podido repasar la conexión entre los modernismos europeo y brasileño de entreguerras y algunas de sus consecuencias tras la segunda confrontación mundial, ahora se nos invita a recorrer un camino absolutamente autóctono, dentro, además, de dos géneros muy concretos: el piano solo y el canto acompañado de piano.

Naturalmente, es inevitable que el pivote alrededor del cual gira todo vuelva a ser la música de Heitor Villa-Lobos (autor con el que se abrirá la segunda parte y del que, por ello, volveremos a hablar luego), que tendrá como compañeros de viaje a Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Radamés Gnattali (1906-1988), Óscar Lorenzo Fernández (1897-1948) y Francisco Mignone (1897-1986).

Guarnieri, segundo de a bordo

La segunda de las canciones de Guarnieri que escucharemos a María Espada fue escrita para un texto de uno de los autores puntales de la literatura lírica brasileña del siglo XX, Mário Raul de Morais Andrade (1893-1945). Andrade fue uno de los fundadores del Modernismo literario en Brasil, pero estuvo muy ligado a la creación musical a través de sus certeras y agudas críticas en prensa, además de ser considerado en su infancia como un auténtico niño prodigio del piano, cuyos estudios abandonó tras la muerte de un hermano de un golpe recibido cuando jugaba un partido de fútbol; sus temblores en las manos le imposibilitaron proseguir una ya provectada carrera de concertista de piano. Durante los años 20 del siglo pasado realizó un importante trabajo de investigación del folclore brasileño formando el Grupo de los Cinco, al cual pertenecieron Tarsila Do Amaral y su compañero Oswald de Andrade, grupo que pronto acabó hecho añicos por las desavenencias surgidas entre los dos hombres: Mário, un intelectual reflexivo y cultísimo no pudo soportar la hiperactividad –algunas veces, al borde de lo irracional – de Oswald, y el grupo se fraccionó en otros que siguieron funcionando con autonomía. Mário de Andrade amó sobremanera la poesía de los simbolistas franceses, de los que recibió importantes influencias. *Lembranças do losango cáqui* pertenece a su libro *Losango áqui*, publicado en 1926, aunque escrito cuatro años antes. "Hay ciertas figuras de retórica en las que podemos ver el embrión de la armonía oral, al igual que vemos el germen de la armonía musical en la acción de Pitágoras. Antítesis: la genuina disonancia". Palabras del poeta, que Guarnieri, su amigo y discípulo, comprendió muy bien, pues las notas que ideó para el, por otro lado, gélido y un tanto morboso poema, dieron por resultado una de sus mejores y más modernas canciones.

De carácter bien distinto son las otras dos canciones programadas en este primer bloque. Frente a la poesía elaborada y llena de connotaciones conceptuales de Andrade, la de Manuel Bandeira se muestra directa, sencilla y elementalmente bella. Bandeira hizo buena parte de su obra pensando que una tuberculosis contraída de bastante joven acabaría pronto con él. Pero no sucedió así, pues a diferencia de Andrade, que sólo alcanzó los 52, éste vivió la respetable cifra de 82 años. Ouizá porque se tomó las cosas con calma, retirándose a la playa y disfrutando de la música y la poesía como un regalo y no como un oficio. Las dos canciones que escucharemos, musicadas por el más distendido de los Guarnieri, dan una buena idea de todo ello. La primera, *Impossível carinho*, rezuma cariño, es ligera y entrañable, un texto que se convierte en pequeña joya en manos de Guarnieri; la otra, Azulão, nos entrega a ese Bandeira maravilloso un poco a mitad de camino entre la pena escapada y la alegría controlada. Y tras las canciones, tres pequeñas obritas maestras de Mozart Camargo Guarnieri.

Gran pedagogo y director de orquesta, además de espléndido pianista, fue, como Villa-Lobos, un folclorista luchador, pero no desde posturas rupturistas. Escribió más de 700 obras, pero seguramente sus composiciones más atractivas haya que buscarlas en las páginas de corte más marcadamente popular. Su piano –que de joven tuvo que tocar en los intermedios de los cines– es la mejor de esas fuentes, que se desarrollan primorosamente en sus cuadernos de *Ponteios*, de uno de los cuales escucharemos tres piezas, las clasificadas como *Desconsolado*, *Lentamente e triste y Com alegria* (por ese orden los *Ponteios núms. 44, 50 y 45*). Las tres responden a una misma manera de operar: una especie de dúo ente mano izquierda y derecha, desarrollando los ritmos y las melodías con independencia externa pero con un fondo común que entronca las aparentemente dispares músicas. Particularmente interesantes resultan los dos primeros, de buena inspiración melódica y estupendo lustre expresivo.

Gnattali y O. L. Fernández, marineros de lujo

No es Radamés Gnattali un compositor menor, como algunas veces se puede leer, sobre todo en las sesudas enciclopedias de la musicología sajona. Hijo de músicos, su principal actividad musical fue la de director de orquesta, con la que se ganó la vida hasta el final de su existencia. Fue un excelente compositor de partituras clásicas, pero su fama proviene más de sus arreglos y adaptaciones para la radio. Pasó por diversas etapas, desde un post-romanticismo más o menos larvado, hasta el encuentro con el jazz sinfónico y la música popular brasileña, corriente a la cual pertenece el precioso séptimo vals de la serie de *Valsas para piano* programado hoy. Se trata de una música amable pero de estupenda imprompta estructural v generosa brillantez. Las canciones seleccionadas vuelven a mostrarnos al Manuel Bandeira más liberado, más suelto, más delicado (Azulão -el mismo texto de la de Guarnieri-, Modinha – un texto pleno de ansiedad amorosa–): más melancólico (Acalanto de John Talbot, una tierna nana) o alegórico (Dona Janaina).

"El ritmo se convierte en sus manos en un combate con golpes repentinos que surgen y sacuden cuando y donde menos se espera". Así hablaba Leonard Bernstein de la música de Óscar Lorenzo Fernández, probablemente un compositor no de la talla de Villa-Lobos o Guarnieri, pero, eso sí, un verdadero mago de la armonía y del ritmo. De padres emigrantes españoles, comenzó estudios de medicina, pero cayó enfermo y, tras un período de reflexión por el descanso obligado, decidió hacerse músico. En 1929, con treinta y pocos años, estrena el poema sinfónico *Imbapara*, que es celebrado (y lo más importante, tocado) por los grandes directores de orquesta del momento en EE UU. No hizo demasiada música en la década siguiente, en parte por falta de tiempo, pues Fernández fue un importantísimo animador cultural, además de tomarse muy en serio su cátedra de Armonía en el Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro; fundó y dirigió, igualmente, el Conservatorio de esa ciudad

Fernández fue influenciado al principio, como era norma entre los autores de su generación, por el Impresionismo francés y los ritmos de danza españoles. Pero pronto –también como les fue sucediendo a sus colegas– se zambulliría en los sones de la música de su país componiendo el *Trío brasileiro* (que debe lo suyo a la *Suite brasileira* de Nepomuceno), verdadero antecedente de tres piezas de gran calado, como son sus tres *Suites brasileiras*, la segunda de las cuales se programa hoy. Escrita en tres movimientos, *Ponteio, Moda y Cateretê*, la página es un auténtico chorreo de vitalidad y exuberancia rítmicas, explotando los colores del piano como si de una orquesta se tratara.

Fluidez y emoción, éste podría ser el binomio que caracteriza las canciones de Óscar Lorenzo Fernández. De las cuatro programadas aquí, una (*Toada para você*) vuelve a tener texto del gran Mário de Andrade, y es una verdadera obra maestra de la fusión entre texto y sonido. Sobre el cimbreante ritmo de una habanera, la melodía vuela con un poder de seducción irresistible. Las otras tres, con textos de Ronald de Carvalho (*Vesperal*, o el amor al atardecer; *As tuas mãos*, llena de luz y una extraña frescura) y Cecilia Meirelles (*Berceuse da onda*, pequeña historia de amor marina), no le andan a la zaga; vuel-

ven a ser pequeños microcosmos de belleza concentrada, de una altísima sensualidad. En realidad hablamos de verdaderos descubrimientos para el común de los receptores, porque se trata de una música poco –por no decir nada– grabada en disco y nunca –o muy rara vez– programada en las salas de concierto comerciales de Europa y –lo que es peor– de España en concreto.

El patrón indiscutible

No están, desde luego, las canciones de Villa-Lobos entre su música más escuchada. Escribió, entre composiciones originales y arreglos de piezas indígenas, alrededor de 150 obras u obritas, distinción ésta necesaria, pues contabilizo en la lista sus, por ejemplo, Bachiana brasileira núm. 5, Poème de l'enfant et sa mère, para voz, flauta, clarinete y violonchelo, o la Suite sugestiva, para voz y orquesta. Pero también sus cruciales 13 Canções típicas brasileiras o las no menos importantes series de Modinhas. En el concierto de hoy hay una selección de cinco, dos de las cuales son conocidas gracias a la generosidad de dos monstruos del canto, Alfredo Kraus y Teresa Berganza, que las incluyeron en su repertorio, las cantaron en concierto y las grabaron en disco: Desejo, con texto de Guilherme de Almeida, v *Canção do marinheiro*, sobre un poema popular recogido por el dramaturgo portugués Gil Vicente. La primera (no llega a un minuto de duración) sale de la garganta de la cantante como un soplido de aire fresco, pero no por ello sin tiempo para que Villa-Lobos la cubra de atrevidas disonancias. De la segunda hay que apresurarse a decir que se trata de una de las mejores canciones que se van a escuchar hoy. Su estructura es sencilla; la voz desarrolla una melodía con el texto (de carácter amoroso), mientras el piano marca poderosos acordes que, de alguna manera, introducen un factor de desconfianza y apremiante acecho al mensaje que estamos escuchando en la voz. De vez en cuando el piano se salta su papel de vigilante y se suma a la voz, doblando con poderío la melodía. Al final éste descubre sus cartas cerrando en solitario. Una auténtica pequeña obra maestra.

"Pobre cega porque choram tanto assim os teus olhos", rezan los dos primeros versos de Álvaro Morevra para la canción de Villa-Lobos *Pobre cega*. Esta canción, una preciosidad de arriba abajo en su triste discurso (acaba: "São as lágrimas que choram con saudade dos meus olhos"), no la conoce nadie por estos lares, pero en Brasil, gracias a la grabación de Egberto Gismondi y a la Sociedad Nacional de Oftalmología, que la ha usado en sus campañas contra la ceguera (ese país tiene 1.200.000 ciegos), es casi un himno. La primicia en España no puede tener mayor interés. Modinha, escrita un año antes que Pobre cega y de similar melancólico carácter pero con más desamor, viene con texto firmado por Manduca Piá. que en realidad no es más que un seudónimo del omnipresente Mário de Andrade. Y como Pobre cega, Modinha y Desejo, las dos canciones restantes, Na paz do outono (dedicada a Guillherme de Almeida) y *Cantiga do viúvo* (escrita para Mauricio Gudin) pertenecen a la serie de 14 Serestas compuestas por Villa-Lobos entre 1923 y 1943; la primera es suave y ligera, y en la segunda vuelve a aparecer el Villa-Lobos grave.

Suite floral se encuadra dentro del primer pianismo de Villa-Lobos. Él era violonchelista (v guitarrista en la intimidad, como solía decir), pero tuvo que ganarse la vida como pianista durante bastante tiempo, profesión de la que hablaba con mucha ironía, a pesar de -como compositor serio de su tiempo- estar obligado a escribir música para el instrumento. Suite floral nace además en un momento especial para su autor, pues su esposa (primera esposa) era una buena pianista v acababa de conocer a Artur Rubinstein en el famoso cine Odeón, del que ya hablé en las notas del programa anterior. Las primeras obras para piano de Villa-Lobos son muy subsidiarias del piano romántico francés, con fuerte perfume a Chopin v César Franck. Suite floral, sin embargo, mira quizá más a Debussy, con lo que, sin duda, sonaba más moderna cuando salió de su pluma (1916-1919). Téngase en cuenta que todo lo que sonara a Debussy entonces era un peligro; hoy, afortunadamente, las cosas ya no se ven así. Suite floral nos suena a música directa y sencilla desde su primer movimiento, un languideciente y sestero *Idilio na rede*, seguido por el punteo rítmico irregular del segundo tiempo, *Uma campone-sa cantadeira*, y finalizando en el tercero, *Alegria na horta*, con la típica explosión a lo Villa-Lobos, que experimenta aquí una complicada bitonalidad. La obra no se estrenó completa nunca; sí las tres piezas por separado entre 1917 y 1921, la tercera de las cuales Rubinstein incluyó –y tocó bastante, aunque, que yo sepa, no grabó– con posterioridad en su repertorio.

Y el broche final: el elocuente Mignone

Tras esta Suite floral escucharemos otra música para piano, pero de traza bien distinta. Francisco Mignone estrenó su ópera O Contratador de Diamantes en el Teatro Municipal de Río de Janeiro en 1923, por cierto dirigida en su primera creación por Richard Strauss, nada más y nada menos que a la Filarmónica de Viena, que se encontraba en gira. Se dice que a Strauss le gustó, y que se fijó especialmente en sus danzas, entre las que, al parecer, se refirió en concreto a una llamada Congada. Mignone hizo un arreglo de ésta, para piano a cuatro manos, aunque hoy la escucharemos para piano solo. La obra tiene estructura tripartita, con una corta secuencia central. Los extremos están escritos en forma de tema variado. pero quizá su estructura sea lo de menos. Lo que verdaderamente llama la atención de la pieza es el atractivo "ostinato" de uno de los temas, jugando sobre la melodía que, a su vez, campea sobre un ritmo y una agógica extremadamente libres. Música vital, de gran fuerza externa, cuya escucha provoca continuamente al movimiento, a la danza.

Manuel Bandeira, que bautizó a Mignone como el rey del vals brasileño tras escuchar sus magníficos *Valsas de esquina*, quizá su música más conocida, vuelve a prestar sus palabras para dos de las canciones con que finalizará el concierto, *Nas ondas da praia* (una placentera canción llena de felicidad) y *Desafío* (de carácter narrativo); mientras que el inevitable Mário de Andrade lo hace para *Cantiga do Ai*, una un tanto desgarradora canción, de bastante carácter. Todas son ejem-

plos del mejor y más rico pianismo de Chico Bororó (el "nombre de guerra" artístico de Mignone), al servicio de la mejor literatura lírica de su país.

TEXTOS DE LAS OBRAS

MOZART CAMARGO GUARNIERI

O impossível carinho (Manuel Bandeira)

Escuta, eu não quero contar-te o meu desejo Quero apenas contar-te a minha ternura Ah se em troca de tanta felicidade que me dás Eu te pudesse repor - eu soubesse repor -No coração despedaçado As mais puras alegrias de tua infância!

Lembranças do losango cáqui (Mário de Andrade)

Meu Deus como ela era branca...! Como era parecida com a neve...! Porém não sei como é a neve, eu nunca vi a neve Eu não gosto da neve! Eu não gostava dela...!

Azulão (Manuel Bandeira)

Vai azulão
Azulão companheiro vai
Vai ver minha ingrata
Diz que sem ela
O sertão não é mais sertão
Ah, voa, azulão
Azulão, companheiro vai!
Vai azulão...

Cariño imposible

Escucha, no quiero hablarte de mi deseo Quiero hablarte de mi ternura ¡Ay, si a cambio de toda la felicidad que me das Yo pudiera devolver – o supiera devolver – A tu corazón destrozado Las más puras alegrías de tu infancia!

Recuerdos del rombo caqui

Dios mío, ¡qué blanca era ...!
¡Como se parecía a la nieve...!
Pero no sé cómo es la nieve, yo jamás he visto la nieve
¡No me gusta la nieve!
¡Ella no me gustaba...!

Azulón

Ve, azulón
Azulón compañero, vete
Vete a ver a mi ingrata
Dile que, sin ella,
el sertão ya no es sertão
¡Ay! vuela, azulón
Azulón compañero, ¡vete!
Ve, azulón...

RADAMÉS GNATTALI

Modinha (Manuel Bandeira)

Mandaste a sombra de um beijo Na brancura de um papel: Tremi de susto e desejo, Beijei chorando o papel.

No entanto, deste o teu beijo A um homem que não amavas! Esqueceste o meu desejo Pelo de quem não amavas!

Da sombra daquele beijo Que farei, se a tua boca É dessas que sem desejo Podem beijar outra boca?

Acalanto de John Talbot (Manuel Bandeira)

Dorme, meu filhinho, Dorme, sossegado, Dorme, que a teu lado Cantarei baixinho. O dia não tarda... Vai amanhecer: Como é frio o ar! O anjinho da guarda Que o Senhor te deu Pode adormecer, Pode descansar, Que te guardo eu.

Dona Janaína (Manuel Bandeira)

Dona Janaína Sereia do mar Dona Janaína De maiô encarnado

Copla

Mandaste la sombra de un beso En la blancura de un papel: Temblé de miedo y deseo, besé llorando el papel.

Sin embargo, ¡diste tu beso A un hombre a quien no amabas! ¡Olvidaste mi deseo Por el de alguien que no amabas!

Desde la sombra de aquel beso ¿Qué haré, si tu boca es de esas que sin desearlo pueden besar otra boca?

Nana de John Talbot

Duerme, hijo mío,
Duerme tranquilo,
Duerme, que a tu lado
Cantaré bajito.
El día no tarda...
Pronto amanecerá:
¡Qué frío es el aire!
El ángel de la guarda
Que el Señor te dio
Puede adormecerse,
Puede descansar,
Que te guardaré yo.

Doña Janaína

Doña Janaína Sirena del mar Doña Janaína Con maillot encarnado Dona Janaína Vai se banhar

Dona Janaína Princesa do Mar Dona Janaína Tem muitos amores É o rei do Congo É o rei de Aloanda É o sultão-dos-matos É São Salavá!

Saravá, saravá Dona Janaína Rainha do mar!

Dona Janaína Princesa do mar Dai-me licença Pra eu também brincar No vosso reinado.

ÓSCAR LORENZO FERNÁNDEZ

Vesperal (Ronald de Carvalho)

O céu parece que adormece, o céu profundo Paira no ar um longo beijo doloroso, caricioso... A tarde cai. A sombra desce sobre o mundo A sombra é um lábio silencioso, silencioso... Doña Janaína Se ya a bañar

Doña Janaína Princesa del Mar Doña Janaína Tiene muchos amores: El rey del *Congo*¹ El rey de *Aloanda* El *Sultão-dos-matos* ¡El *San Salavá*!

Saravá, saravá² Doña Janaína ¡Reina del mar!

Doña Janaína, Princesa del mar: Permíteme También a mí En tu reino jugar.

Vespertino

El cielo parece adormecerse, el cielo profundo Planea en el aire un largo beso doloroso, acariciante... Cae la tarde. La sombra desciende sobre el mundo La sombra es un labio silencioso, silencioso...

^{1 &}quot;Rey del Congo", "Rey de Aloanda", "Sultão-dos-matos" y "San Salavá": personajes mitológicos de los cultos afrobrasileños.

² Sarava: Saludo usado en los cultos afrobrasileños; equivalente a ¡Salve!

As tuas mãos (Ronald de Carvalho)

A manhã parece que nasceu do teu riso,
Do teu riso de pássaro ou de fonte.
Vibram na tua voz trilos d'água fresca,
D'água que escorre por entre avencas e samambaias
E as tuas mãos são duas borboletas brancas
Voando sobre papoulas e tinhorões,
Voando na luz da manhã...

Berceuse da onda (Cecilia Meirelles)

Vais ganhar um colar, meu amor, um colar de conchinhas do mar... Mais branquinho que o luar, vais ganhar um vestido de espuma do mar... Vais comigo descer para o fundo do mar...

(Meu amor, meu amor... Ah!)

Meu amor, vais brincar com peixinhos e flores, e estrelas do mar... E lá dentro do mar, meu amor, meu amor, tu vais ver Iamanjar... A mãe d'água encantada que é dona do mar!

(Ah!)

Toada pra você (Mário de Andrade)

De você, Rosa, eu não queria Receber somente esse abraço Tão devagar que você me dá, Nem gozar somente esse beijo Tão molhado que você me dá... Eu não queria só porque Por tudo quanto você me fala Já reparei que no seu peito Soluça o coração bem feito De você.

Pois então eu imaginei Que junto com esse corpo magro Moreninho que você me dá,

Tus manos

La mañana parece nacer de tu risa,
De tu risa de pájaro o de fuente.
Vibran en tu voz trinos de agua fresca,
De agua que escurre entre helechos y culantrillos
Y tus manos son dos mariposas blancas
Volando sobre amapolas y caladios,
Volando en la luz de la mañana...

Nana de las olas

Te regalaré un collar, amor mío, un collar de conchitas de mar... Más blanco que la luz de la luna, te regalaré un vestido de espuma de mar... Vendrás conmigo al fondo del mar...

(Amor mío, amor mío...; Ay!)

Amor mío, vas a jugar con los pececillos, las flores y las estrellas de mar... Y allá, mar adentro, amor mío, amor mío, vas a ver a Yemanya... ¡La madre del agua encantada, que es la dueña de la mar!

(jAy!)

Canción para ti

De ti, Rosa, no quiero Recibir sólo ese abrazo Tan lento que me das, Ni gozar tan sólo de ese beso Tan húmedo que me das... No quiero tan sólo eso, porque Por todo lo que me cuentas Comprendo que en tu pecho Solloza tu corazón bien hecho. De tí.

Pensé entonces Que junto a ese cuerpo delgado Y morenito que me das, Com a boniteza a faceirice A risada que você me dá E me enrabicham como o que, Bem que eu podia possuir também O que mora atrás do seu rosto, Rosa, O pensamento a alma o desgosto De você.

HEITOR VILLA-LOBOS

Pobre cega (Álvaro Moreyra) Pobre cega, por que choram Tanto assim estes teus olhos? Não, os meus olhos não choram São as lágrimas que choram Com saudade dos meus olhos

Modinha (Manduca Piá) Na solidão da minha vida morrerei, querida do teu desamor muito embora me desprezes te amarei constante sem que a ti distante chegue a longe e triste voz do trovador

Feliz te quero mas se um dia toda essa alegria se mudasse em dor, ouvirias do passado a voz do meu carinho repetir baixinho a meiga e triste confissão do meu amor. Junto a esa belleza y coquetería, Junto a la risa que me das Y que tanto me enamora, Querría poseer también Lo que habita detrás de tu rostro, Rosa, Tu pensamiento, tu alma, tu pesadumbre. De tí.

Pobre ciega

Pobre ciega, ¿por qué lloran Tanto tus ojos? No, mis ojos no lloran Son las lágrimas que lloran De nostalgia de mis ojos

Canción popular

En la soledad de mi vida moriré, querida, de tu desamor. Aunque me desprecies te amaré constante sin que a ti, distante, llegue la lejana y triste voz del trovador

Te quiero feliz pero si un día toda esa alegría se convirtiera en dolor, escucharías del pasado la voz de mi cariño repetir bajito la dulce y triste confesión de mi amor.

Na paz do outono (Ronald de Carvalho)

Na paz do outono, Grave, profunda, Teu vulto de ave Leve, ligeira, Sobre a alameda, Cheia de rosas Que o luar inunda: Sombra de seda. Pluma ligeira Teu vulto suave Sobre a alameda É uma roseira Cheia de rosas Na paz do outono.

Cantiga do viúvo (Carlos Drummond de Andrade)

A noite caiu na minha alma, Fiquei triste sem querer.
Uma sombra veio vindo,
Veio vindo, me abraçou,
Era a sombra do meu bem
Que morreu há tanto tempo
Me abraçou com tanto amor
Me apertou com tanto fogo
Me beijou, me consolou,
Depois riu devagarinho,
Me disse adeus com a cabeça
E saiu, fechou a porta.
Ouvi seus passos na escada
Depois mais nada... acabou.

Desejo (Guilherme de Almeida)

Pela janela aberta eu vejo a lua pendurada a um galho por um fio Como um fruto de prata grande e frio. Nas asas vermelhas de um beijo Meu pensamento voa perto do fruto prateado, Qual um inseto.

En la paz del otoño

En la paz del otoño,
Grave, profunda,
Tu silueta de ave
Liviana, veloz,
Sobre la alameda,
Llena de rosas
Que la luz de la luna inunda:
Sombra de seda.
Pluma ligera
Tu silueta suave
Sobre la alameda
Es un rosal
Lleno de rosas
En la paz del otoño.

Canción del viudo

La noche cayó sobre mi alma,
Me puse triste sin querer.
Una sombra fue viniendo,
Fue viniendo, me abrazó,
Era la sombra de mi amor
Que murió hace tanto tiempo.
Me abrazó con tanto amor
Me apretó con tanto fuego
Me besó, me consoló,
Después se rió despacito.
Me dijo adiós con la cabeza
Y salió, cerró la puerta.
Escuché sus pasos en la escalera
Después nada más... se acabó.

Deseo

Por la ventana abierta veo la luna colgada de una rama por un hilo Como un fruto de plata grande y frío. En las rojas alas de un beso Mi pensamiento vuela junto al fruto plateado, Como un insecto.

Canção do marinheiro (recogida por Gil Vicente)

Hunha moça namorada dizia hum cantar damôr e diss'ella Nostro senhor, oj'eu fosse aventurada e que visse o meu amigo como eu este cantar digo, Ah! Tres moças cantavam d'amôr mui fremosinhas pastoras mui coytadas dos amôres e diss'endunha m'ha senhor: Dizede, amigas, comigo o cantar do meu amigo Ah!

FRANCISCO MIGNONE

Cantiga do Ai (Mário de Andrade)

Ai! eu padeço de penas de amor Meu peito está cheio de luz e de dor. Ai, uma ingrata tão fria me olhou Que eu vou-me daqui sem saber pra onde vou

Eu cheirei um dia um aroma de flor E vai, fiquei doendo de penas de amor! Foi minha ingrata que por mim passou! Ai gentes! Eu parto! Não sei pra onde vou!

Ai! pena tamanha que me quebrou! Adeus, vou-me embora, não sei pra onde vou Lastimem o poeta que vai partir Oh amantes se amando no imenso Brasil!

Canción del marinero

Una muchacha enamorada cantaba un cantar de amor, y dijo:
Nuestro Señor, que hoy tuviese la fortuna y que viera a mi amigo como yo este cantar digo, ¡Ay!
Tres muchachas cantaban de amor muy hermosas pastoras muy desgraciadas de amores y dijo una: mi Señor,
Cantad amigas conmigo el cantar de mi amigo. ;Ay!

Canción del Ay

¡Ay! yo padezco de penas de amor Mi pecho está lleno de luz y de dolor. ¡Ay!, una ingrata tan fría me miró Que me voy de aquí sin saber hacia dónde voy

Yo olí un día el aroma de flor y, ¡vaya! me quedé enfermo de penas de amor! ¡Fue mi ingrata que pasó por mí! ¡Ay, gentes! ¡Yo parto! ¡No sé adónde voy!

¡Ay! Qué pena tan grande la que me rompió Adiós, me voy, no sé hacia dónde voy Laméntense del poeta que va a partir ¡Oh, amantes amándose en el inmenso Brasil!

Cantiga (Manuel Bandeira)

Nas ondas da praia Nas ondas do mar Quero ser feliz Quero me afogar.

Nas ondas da praia Quem vem me beijar? Quero a estrela-d'alva Rainha do mar.

Quero ser feliz Nas ondas do mar Quero esquecer tudo Quero descansar.

Cantiga

En las olas de la playa En las olas de la mar Quiero ser feliz Me quiero ahogar.

En las olas de la playa ¿Quién me viene a besar? Quiero la estrella del alba Reina del mar.

Quiero ser feliz En las olas del mar Quiero olvidarlo todo Quiero descansar MARÍA ESPADA nacida en Mérida (Badajoz), ha estudiado canto con Mariana You Chi y con Alfredo Kraus, entre otros.

Ha actuado en salas como Konzerthaus de Viena, Philharmoniker de Berlin, Théâtre des Champs Élysées de París, Teatro Real de Madrid, Concertgebow de Amsterdam, Santa Cecilia de Roma, Teatro del Liceo de Barcelona, Auditorio Nacional de Madrid. Palau de la Música Catalana v Auditori de Barcelona. Teatro de la Zarzuela de Madrid, Maestranza de Sevilla, Auditorio de Zaragoza, Auditorio de Galicia, etc.

Ha cantado con directores como Frans Brüggen, Andrea Marcon, Diego Fasolis, Fabio Bonizzoni, Jesús López Cobos, Josep Pons, Juanjo Mena, Antoni Ros Marbà, Aldo Ceccato, Tamás Vásáry, Alberto Zedda, etc.

Ha colaborado con grupos y orquestas como Venice Baroque Orchester, La Risonanza, I Barocchisti Orchestra of the 18th century, Orfeón Barockorchester, Ricercar Consort, Al Avre español, Orquesta Barroca Helsinki, Orquesta Barroca de Sevilla, Orquesta Ciudad de Granada. Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta Sinfónica de Madrid. Orquesta de RTVE. Orquesta Sinfónica de Barcelona (OBC), Orquesta de la Radio Húngara, Orquesta Sin-fónica de Navarra, etc.

Ha grabado, entre otros, para los sellos Harmonia Mundi y Naxos.

KENNEDY MORETTI nació en Brasil y realizó sus estudios musicales en la Universidad de São Paulo, en la Academia Franz Liszt de Budapest y en la Escuela Superior de Música de Viena. De 1994 a 1999 fue el acompañante de las clases de Alfredo Kraus en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

En la labor que desarrolla en el campo del acompañamiento vocal ha actuado junto a cantantes como Aquiles Machado, Ana María Sánchez, Ruggero Raimondi, Simón Orfila, Felipe Bou, José Antonio López, Milagros Poblador, María Espada, Marina Pardo, Mariola Cantarero, etc., y en el campo de la música de cámara instrumental con intérpretes como Hagai

Shaham, Lina Tur Bonet, Joaquín Torre, Ángel García Jermann, David Quiggle, José Manuel Román, José Luis Estellés, David Tomás, y miembros del Cuarteto Casals, entre otros.

En la actualidad reside en España y ejerce la docencia en el area de la música de cámara en la Esmuc (Barcelona), en el Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid y en el Conservatorio Superior de Música de Aragón (Zaragoza).

El autor de la introducción v notas al programa, PEDRO GONZÁLEZ MIRA, nace en San Juan (Alicante) en 1948. Sus primeros contactos con la música se producen en los años 60, en Alcov, donde cursa estudios de Ingeniería Técnica Ouímica. En 1968 se traslada a Madrid para organizar los servicios pedagógico-musicales de SOAP (Servicio de Orientación para Actividades Paraescolares), empresa en la que dirige el departamento de Música durante dos años. Al mismo tiempo cursa estudios en el Conservatorio de Amaniel e imparte clases de Historia de la Música del nuevo B.U.P. Trabaja en compañías de teatro y danza independientes con Elvira Sanz v Arnold Torraborelli durante cuatro años. En 1986 es contratado como redactorjefe de la revista RITMO, cargo que ejerce desde entonces. En 1985 es galardonado por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional de Crítica Discográfica. Entre 1992 v 2005 dirige la sección de música clásica de Guía del Ocio. de Madrid, y desde entonces hasta hoy la guía On Madrid del diario El País. Colabora también con la revista Telva. Lleva escritos unos 3.000 artículos, críticas de discos v de conciertos en prensa especializada y diaria, así como numerosas notas a programas de conciertos, entrevistas v reportajes.

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 docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMO CICLO

"ÚLTIMAS OPUS: ÚLTIMOS CUARTETOS"

25 de febrero, 4 y 11 de marzo de 2009

Depósito legal: M-520-2007. Imprime: Gráficas Jomagar. MÓSTOLES (Madrid)