

LUNES TEMÁTICOS

CICLO EL SONIDO DE LAS CIUDADES

octubre 2009 / mayo 2010 19 horas



LUNES TEMÁTICOS

CICLO EL SONIDO DE LAS CIUDADES

- 2 Presentación
- 4 5 de octubre de 2009
(I) *Sevilla 1550. La vihuela y el Nuevo Mundo*
José Miguel Moreno, vihuela de mano
- 8 2 de noviembre de 2009
(II) *Florencia 1600. La "nueva música"*
La Cecchina (Ana Arnaz, soprano; Liz Rumsey, lirone y viola da gamba; María Ferre, laúd y guitarra española y Vincent Flückiger, teorba)
- 22 14 de diciembre de 2009
(III) *Versalles 1670. Música para el Rey Sol*
Diego Ares, clavicémbalo
- 26 11 de enero de 2010
(IV) *Roma 1700. Los nuevos géneros de la ciudad eterna*
Forma Antiqua (María Espada, soprano; Pablo Zapico, guitarra barroca; Daniel Zapico, teorba y Aarón Zapico, clave y dirección)
- 36 8 de febrero de 2010
(V) *Viena 1780. El clasicismo vienés*
Iván Martín, piano
- 40 1 de marzo de 2010
(VI) *Leipzig 1840. La emancipación del lied*
Joana Thomé, mezzosoprano
Juan Carlos Cornelles, piano
- 68 5 de abril de 2010
(VII) *París 1900. El auge de las vanguardias*
Cuarteto Leonor (Delphine Caserta, violín; Enrique Rivas, violín; Jaime Huertas, viola y Álvaro Huertas, violonchelo)
- 72 10 de mayo de 2010
(y VIII) *Nueva York 1945. La música clásica y el jazz*
Uri Caine, piano

El sonido de las ciudades

Si pudiéramos pasear por una ciudad del pasado, ¿qué música escucharíamos? Este interrogante ha estimulado la imaginación de historiadores de la música y de aficionados. Frente a la tradición de contar la historia a través de una serie de grandes creadores y composiciones excepcionales, una alternativa que se centre en explorar la relación entre actividad creadora y contexto urbano puede resultar estimulante. Esta es precisamente la perspectiva que propone este ciclo de conciertos: un recorrido cronológico que recree el “paisaje sonoro” de algunas ciudades que en un momento concreto de la historia desempeñaron un papel trascendental para la evolución de la música. Cada concierto presenta una selección de obras estrechamente vinculadas a la ciudad elegida, ilustrando la poderosa influencia que ésta ha podido ejercer en determinados compositores y géneros. Palestrina no se entiende sin Roma, Bach sin Leipzig, ni Wagner sin Bayreuth, al tiempo que resulta difícil explicar la génesis de la ópera sin conocer la vida cultural de Florencia y Mantua a comienzos del XVII o el origen de la sinfonía sin la actividad promovida en Mannheim a mediados del XVIII. Una dinámica entre música y ciudad que también funciona en sentido inverso: la particular combinación de instituciones, mecenas y público crearon en una urbe determinada tales condiciones irrepetibles que forjaron la eclosión de algunas de las novedades más importantes de la historia de la música.

El sonido de las ciudades dedica sus ocho conciertos a Sevilla en 1550, Florencia en 1600, Versalles en 1670, Roma en 1700, Viena en 1780, Leipzig en 1840, París en 1900 y Nueva York en 1945, enfatizando en cada caso algún aspecto que resulte particular y único. A mediados del siglo XVI, algunos de los principales impresos para vihuela fueron publicados en Sevilla, una de las metrópolis europeas más pobladas que ejercía de puente cultural entre el viejo continente y el Nuevo Mundo. Pocos años después, el predominio musical que Italia ejercería de modo incontestable durante dos siglos tuvo en Florencia y su clase nobiliaria e intelectual un lugar de referencia, con el nacimiento de nuevos géneros vocales alentados por un deseo utópico de recuperar la música de la Antigüedad clásica. Frente a la multitud de pe-

queñas cortes italianas, la Francia del siglo XVII encarnó a la perfección la monarquía absoluta del Antiguo Régimen en la figura omnipresente del Rey Luis XIV, cuyo poder era mostrado al mundo tanto a través de la arquitectura de suntuosos palacios como Versalles, como mediante la música asociada a su entorno. También como símbolo de poder y prestigio deben entenderse las reuniones eruditas y las academias musicales conformadas por cantatas y sonatas que las clases dirigentes promovían en Roma, la ciudad universal y cosmopolita por excelencia. Pero si hay un caso extremo de vinculación entre una ciudad concreta y un estilo musical éste es, sin duda, Viena y el estilo clásico: la coincidencia en pocos años de tres compositores tan extraordinarios como Haydn, Mozart y Beethoven ha llegado a derivar en la acuñación del término “clasicismo vienés”.

Con la llegada de la modernidad, la innovación musical concentrada en unas pocas ciudades empieza a difuminarse y los centros de actualidad creadora a multiplicarse. Con todo, durante el siglo XIX el protagonismo de Alemania y la cultura musical germánica, ejemplificada en una ciudad como Leipzig, será absoluto, ejerciendo un predominio de amplias consecuencias históricas. Tan sólo París pudo presentar una cierta alternativa, hasta el extremo que Walter Benjamin la proclamara “capital del siglo XIX”. Una secular tradición como epicentro de algunas de las revoluciones musicales más determinantes desde la primitiva polifonía medieval desembocó en la que quizá fuera su etapa de mayor esplendor: la transición al siglo XX, cuando la ciudad abanderó uno de los momentos históricos más convulsivos en la creación artística. Las dos guerras mundiales alteraron la geografía del arte y la vieja Europa dejaría de ocupar la posición privilegiada que había disfrutado durante siglos. La definitiva integración cultural de América, la radical vanguardia compositiva (concentrada en la ciudad alemana de Darmstadt), la canonización de los repertorios históricos y la definitiva mezcla de estilos serían algunos de los nuevos rasgos en la creación musical. El viraje hacia nuevas culturas musicales se resume emblemáticamente en Nueva York en 1945 con la convivencia de la venerable tradición clásica y la fresca improvisada del jazz, final de este viaje histórico y anticipo de la postmodernidad actual.

PROGRAMA

Sevilla 1550. La vihuela y el Nuevo Mundo



Vista de Sevilla en el siglo XVI, óleo sobre lienzo de Alonso Sánchez Coello (Museo de América, Madrid).

4

Cristóbal de Morales (c. 1500-1553)

Miguel de Fuenllana (c. 1525-1585?)

Benedictus de la misa Mille Regretz

Claudin de Sermisy (c. 1490-1562) - **Miguel de Fuenllana**

Tant que vivray

Juan Vásquez (c. 1500-c. 1560) - **Miguel de Fuenllana**

Vos me mataste, niña en cabello

Duélete de mí, señora

Morenica, dame un beso

Francisco Guerrero (1528-1599)

Esteban Daza (c. 1537-c. 1591)

Prado verde y florido

Alonso Mudarra (c. 1510-1580)

Tiento del octavo tono

Fantasía del octavo tono

Alonso Mudarra

Fantasia fácil

Cristóbal de Morales - Miguel de Fuenllana

De Antequera sale el moro

Alonso Mudarra

Fantasia de pasos de contado

Beatus ille

Mateo Flecha (1481?-1553?) - Miguel de Fuenllana

Buscad de oy mas, pecadores

Miguel de Fuenllana

Fantasia de redobles galanos

Josquin des Prez (c. 1440-1521)

Luis de Narváez (c. 1500-c. 1555)

Canción del Emperador Mille Regretz

Alonso Mudarra - Luis de Narváez

Diego Ortiz (c. 1510-c. 1570)

Romanesca o guárdame las vacas

Antonio de Cabezón (c. 1510-1566)

Diferencias sobre el canto de La Dama le demanda

Alonso Mudarra

Fantasia del quinto tono

Conde Claros

Gallarda

Pavana de Alexandre

Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico

José Miguel Moreno, vihuela de mano

Lunes, 5 de octubre de 2009. 19,00 horas

Sevilla 1550. La vihuela y el Nuevo Mundo

La asunción tradicional de situar uno de los dos períodos dorados de la historia de la música española en la polifonía vocal religiosa del siglo XVI (el otro sería el nacionalismo de comienzos del siglo XX) se asienta, en alguna medida, en el papel central que tuvo Sevilla en esa centuria. Pese a que esta visión puede aceptar matices, es indudable que la ciudad hispalense fue entonces un núcleo extraordinario de creación musical. Francisco Guerrero y Cristóbal de Morales –dos de los compositores que junto a Tomás Luis de Victoria conforman el triunvirato de polifonistas clásicos– estuvieron estrechamente vinculados a su catedral en la que se asentaba una de las capillas de música mejor nutrida de la península (además de referente organizativo para las catedrales novohispanas). Por su parte, los vihuelistas Alonso Mudarra y Miguel de Fuenllana imprimieron en Sevilla los *Tres libros de música en cifras para vihuela* (1546) y la *Orphénica lyra* (1554), respectivamente, confirmando el papel protagonista que entonces tenía la ciudad como centro de edición musical; también en estos años vieron aquí la luz las *Sacrae cantiones* de Guerrero y la *Recopilación de sonetos y villancicos* de Vásquez, entre otras colecciones musicales. Pero además, Sevilla era, sobre todo, el canal privilegiado de comunicación con el aún inexplorado Nuevo Mundo, lugar de partida de intérpretes, compositores y constructores de instrumentos que buscaban fortuna en los inmensos territorios americanos.

Este concierto propone recrear la vida musical sevillana de esta etapa de esplendor a través del repertorio para vihuela, instrumento usado en España y pronto difundido en Hispanoamérica, que tuvo su cultivo más intenso en las décadas centrales del siglo XVI, antes de su declive en la centuria siguiente. La vihuela estaba entonces íntimamente asociada a los entornos cortesanos y aristocráticos, como medio de expresión refinada y culta, tañida tanto por intérpretes profesionales como por miembros de la alta sociedad. Los únicos dos instrumentos originales conocidos en la actualidad hacen poca justicia a la popularidad de la que entonces gozó.

El repertorio contenido en los libros de Fuenllana y Mudarra, ejes centrales de este concierto, encarna a la perfección los tres usos principales de la vihuela: obras a solo genuinamente concebidas para este instrumento, arreglos de composiciones vocales y obras para voz con acompañamiento de vihuela. El primer grupo se compone de fantasías y tientos, en las que a partir de una escritura contrapuntística se exploran las posibilidades idiomáticas del instrumento. Posiblemente sea la *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico* de Mudarra la obra de este repertorio más co-

nocida hoy, una recreación del estilo improvisado que tanto practicarían los vihuelistas. A este grupo se añaden las “intabulaciones” –por utilizar el término de la época– de obras vocales, tan intensamente cultivado por Fuenllana. En su *Orphénica lyra* aparecen más de un centenar de estos arreglos en los que suele evitar ornamentos que “ocultan la sustancia de la música”, salvo en aquellas ocasiones en las que explícitamente el título indica una glosa o variación, como ocurre con la obra sobre la chanson *Tan que vivray* del francés Sermisy. Las fuentes que inspiraron a Fuenllana abarcan géneros y compositores muy variados, configurando un ramillete escogido de flores selectas: misas de Morales, fabordones de Guerrero, motetes de Josquin, Gombert y Willaert, ensaladas de Flecha y villanescas de Vásquez, por citar sólo algunas de la representadas en este concierto. Junto a Fuenllana y Mudarra, los libros impresos de Luis de Milán, Enríquez de Valderrábano, Esteban Daza, Diego Pisador y Luis de Narváez conforman el grueso del repertorio destinado a la vihuela renacentista, cuya delicada sonoridad contiene ecos lejanos de la cultura musical del siglo XVI sevillano.

JOSÉ MIGUEL MORENO está especializado en la interpretación histórica, siendo su repertorio muy amplio (desde el siglo XVI a principios del XX) y lo interpreta con instrumentos de época, todos ellos originales o copias fidedignas. Está unánimemente reconocido como uno de los mayores especialistas de la actualidad. Ha actuado en los festivales y centros musicales más importantes de Europa, Australia, Asia y América.

Durante años colaboró regularmente con Teresa Berganza y realizó numerosas giras y grabaciones con Hespèrion XX (entre ellas, las *Lachrimae* de John Dowland, para laúd y conjunto de violas). En 1990 fundó el Ensemble La Romanesca y en 1999 el conjunto Orphénica Lyra, dedicados ambos a la interpretación de la música renacentista y barroca española y europea. Ha grabado para Philipps, EMI, Glossa, Deutsche Harmonia Mundi y Astrée. Desde 1992 graba en exclusiva para Glossa, sello del que es cofundador. La práctica totalidad de su discografía ha sido distinguida con los galardones que otorga la prensa especializada (Choc de Le Monde de la Musique, Diapason d'Or, 10 de Répertoire, Editor's Choice de Gramophone, Want List de Fanfare, Premios CD Compact, Premios Ritmo, 5 estrellas de Goldberg, Premio Internacional de la Fondazione Giorgio Cini de Venecia, etc). Desde 1980 es profesor invitado en universidades, conservatorios y cursos en Europa, América y Asia.

PROGRAMA

Florenia 1600. La "nueva música"



El río Arno y el puente Carraia, Florenia c. 1745, óleo sobre lienzo de Bernardo Bellotto "Canaletto" (The Fitzwilliam Museum, Cambridge).

Jacopo Peri (1561-1633)

Prologo della tragedia, de *Euridice*

Cruda morte - Sospirate aure celesti, de *Euridice*

Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1575-1651)

Aria di Firenze

Jacopo Peri

O miei giorni fugaci

Segismondo D'India (c. 1582-1629)

Merce grido piangendo

Giovanni Girolamo Kapsberger

Aria di Firenze

Lunes, 2 de noviembre de 2009. 19,00 horas

Jacopo Peri

Intenerite voi

Fabritio Caroso (c. 1530-1605)

Spagnoleta nuova - Aria di Firenze

Jacopo Peri

Anima, ohimè, che pensi?

Giovanni Battista Buonamente (c. 1595-1642)

Ballo del Gran Duca

Jacopo Peri

Qual cadavero spirante

Francesca Caccini (1587-1640)

Maria, dolce Maria

Fabritio CarosoLaura soave (sobre el *Aria di Firenze*)**Giulio Caccini** (c. 1550-1618)Alme luci, de *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle***Girolamo Frescobaldi** (1583-1643)

Aria di Firenze

Giulio CacciniAmor, io parto, de *Le nuove musiche***Francesca Caccini**

Chi desia di saper

Pietro Millioni (principios del s. XVII)

Aria di Firenze

Giulio CacciniDalla porta d'Oriente, de *Nuove musiche e nuova maniera***Giovanni Girolamo Kapsberger**

Bergamasca

Giulio CacciniAmor ch'attendi, de *Nuove musiche e nuova maniera***LA CECCHINA***Ana Arnaz, soprano**Liz Rumsey, lirone y viola da gamba**Maria Ferre, laúd y guitarra española**Vincent Flückiger, teorba*

Florenia 1600. La "nueva música"

Que el año 1600 haya sido tomado emblemáticamente como el comienzo del período barroco en la historia de la música se debe, en buena medida, a lo que entonces ocurrió en Florencia. En torno al cambio de siglo, allí surgieron dos innovaciones trascendentales. Por un lado, la "invención" de la ópera, un espectáculo que combinaba música, escena y teatro, siendo *Euridice* de Jacopo Peri, representada el 6 de octubre de 1600 en el Palacio Pitti de la familia Medici, la primera conservada íntegramente. Por otro, la consolidación de un género nuevo como las canciones para voz solista con acompañamiento instrumental, de las que este concierto ofrece una selecta representación. *Le nuove musiche* de Giulio Caccini, publicada en Florencia en 1601, es uno de los primeros ejemplos de colección de canciones solistas, continuada en 1614 por otra del mismo autor titulada *Nuove musiche, e nuova maniera di scriverle*. Cambios sustanciales se estaban entonces fraguando en Florencia.

La obra de Peri y Caccini, y la de otros contemporáneos activos en esta ciudad como Emilio de'Cavaliere, Segismundo d'India y Francesca Caccini –hija de Giulio y una de las pocas mujeres compositoras de este período de la que conocemos su obra–, presentan rasgos que contrastan marcadamente con el estilo renacentista. Las principales novedades contenidas en estas obras son: la expansión del estilo recitativo, el cifrado del bajo instrumental conocido como "bajo continuo", mayor énfasis en la recreación musical de las emociones expresadas por el texto poético, una mayor demanda técnica con pasajes virtuosísticos, un sentido más dramático de la música y, por último, predominio de las relaciones armónicas que prefiguran un cierto sentido tonal (en detrimento de las relaciones contrapuntísticas y la modalidad de la etapa anterior). Que los compositores florentinos eran plenamente conscientes del cambio que estaban provocando no sólo lo confirman los títulos de sus colecciones, sino también las encendidas polémicas de los teóricos, quienes acuñan los términos *prima prattica*, vinculado a la etapa anterior, por oposición a la *seconda prattica*, cuyo máximo representante sería Claudio Monteverdi, activo en estos mismos años en Mantua y en Venecia.

Este ambiente innovador encabezado por Florencia está estrechamente relacionado con las actividades intelectuales y culturales de la llamada "Camerata fiorentina", una academia promovida por el conde Giovanni de'Bardi en la que participaban filólogos, intérpretes, compositores y eruditos en distintas disciplinas. Uno de sus objetivos principales era la recuperación de la música griega, un ideal que, forzados por la ausencia de partituras de la Antigüedad,

sólo podía acometerse en el plano intelectual. El resultado musical más notorio de estas especulaciones teóricas es el estilo recitativo, una especie de entonación hablada en la que la voz modula, frasea y adorna con total libertad el sentido y la emoción de cada palabra. Más que recuperar la Antigüedad musical, la recreación de los supuestos modelos clásicos llevaron a Bardi, Peri, Caccini y sus colegas a crear un nuevo estilo compositivo.

El programa se completa con interludios instrumentales de danzas típicas de la época y composiciones a partir de la melodía más conocida en Florencia durante estos años, la llamada *Aria di Firenze*, también conocida como *Ballo del Gran Duca*. Tomada casi como himno de la ciudad, esta melodía de origen popular fue objeto de decenas de obras que la tomaban como base –entre otros, de Kapsberger, Frescobaldi, Buonamente y Millioni–, en un juego en el que el oyente se recreaba al reconocer la famosa melodía al tiempo que descubría las novedades que cada compositor proponía. Todavía en el siglo XVIII, esta melodía seguía apareciendo en manuscritos de música instrumental por varios países europeos, un testimonio elocuente del recuerdo de la “nueva música” gestada en Florencia en torno a 1600.

LA CECCHINA se fundó en el año 1999 en el seno de la Schola Cantorum Basiliensis, donde todos sus componentes se han especializado en música antigua. El repertorio al que se dedica va desde finales del siglo XVI hasta finales del XVII. Este período, que abarca el paso de la polifonía a la monodia acompañada, ofrece la posibilidad de crear puentes entre dos estéticas que siempre se presentan claramente separadas: el renacimiento y el barroco. El ensemble *La Cecchina*, que adopta su nombre del apodo de la cantante y compositora Francesca Caccini, trata de recrear la forma en la que la música de estos años evolucionó: el paso de la *prima* a la *seconda prattica*.

Desde su fundación, La Cecchina ha realizado numerosos conciertos en diferentes festivales de Francia, España, Italia, Alemania, Bélgica y Suiza y todos sus miembros son reconocidos intérpretes en el mundo de la música antigua. En el 2005 ha realizado la grabación del *Primo Libro* de Francesca Caccini en colaboración con la Radio Suiza.

Más información sobre el grupo en www.anaarnaz.com.

TEXTOS DE LAS OBRAS

JACOPO PERI

Prologo della tragedia (Euridice)

Io che d'alti sospir vaga e di pianti
Sparso or di doglia or di minacce il volto
Fei negli ampiteatri al popol folto
Scolorir di pieta volti e sembianti.

Non sangue sparso d'innocenti vene,
non ciglia spente di tiranno insano,
spettacolo infelice al guardo humano,
canto su meste, e lacrimose scene.

Lungi via, lungi pur da'regii tetti
simulacri funesti, ombre d'affanni:
ecco i mesti coturni, e i foschi panni
cangio, e desto ne i cor più dolce affetti.

Tal per voi torno, e con sereno aspetto
ne'reali imenei m'adorno anch'io,
e su corde più liete il canto mio
tempro, al nobile cor dolce diletto.

Mentre Senna real prepara in tanto
Alto diadema onde il bei crin si fregi
E i manti e seggi de gli antichi regi
Del Tracio Orfeo date l'orecchia al canto.

Cruda morte - Sospirate aure celesti (Ninfa II)

Cruda morte, hai pur potesti
oscurar sì dolce lampi:
sospirate, aure celesti
lacrimate, o selve, o campi.

Quel bel volto almo fiorito
dove amor suo seggio pose,
pur lasciaste scolorito
senza giglio e senza rose
Sospirate, aure celesti
lacrimate, o selve, o campi.

Fiammeggiar di negre ciglia
che ogni stella oscura in prova,
chioma d'or guancia vermiglia,
contro a morte ohime! che giova?
Sospirate, aure celesti
lacrimate, o selve, o campi.

Se Appennin nevoso il tergo
spira giel che l'onde affrena
lieto foco in chiuso albergo
dolce april per noi rimena.
Sospirate, aure celesti
lacrimate, o selve, o campi.

Quando ai rai del sol cocenti
par che il ciel s'infihammi, e il mondo
fresco rio de onde lucenti
torna il di lieto e giocondo.
Sospirate, aure celesti
lacrimate, o selve, o campi.

Spoglia si di fiamma, e toscò
forte carme empio serpente;
ben, ben si placa in selva o' in bosco
fier leon nella ira ardente.
Sospirate, aure celesti
lacrimate, o selve, o campi.

Ben nocchier costante e forte
sa schernir marino sdegno
ahi! fuggir colpo di morte
già non val mortal ingegno.
Sospirate, aure celesti
lacrimate, o selve, o campi.

O miei giorni fugaci

O miei giorni fugaci
o breve vita,
oime, già sei sparita.
Già sento, o sentir parmi,
la rigorosa tromba
davanti a te,
giusto signor chiamarmi.
Già nel cor mi rimbomba
il formidabil suono:
miserere di me,
signor, signor, perdono.

SEGISMONDO D'INDIA**Merce grido piangendo**

Merce grido piangendo
ma chi m'ascolta, chi m'ascolta
ahi lasso, io vengo a meno
morrò dunque tacendo.
o del mio cor tesoro
potessi dirti pria ch'io mora
io moro.

JACOPO PERI**Intenerite voi**

Intenerite voi lacrime mie
intenerite voi quel duro core
che in van percuote amore.
Versate a mille, a mille
fate di pianto un mar
dolenti stille.
O quel mio vago scoglio
de alterezza e de orgoglio
ripercosso da voi, men duro sia
o se n'esca con voi l'anima mia.

Anima, ohimè, che pensi?

Anima, ohimè, che pensi?
ohimè, che fai?
a ché pur miri intorno?
sparito è il tempo, e dell'orribil giorno
risplendo già nell'oriente i rai.
Qual più giocondo ben, quaggiù sospiri?
Quel che più vago ammiri
sprezzar conviensi, a ché dubbiosa stai?
anima, ohime, che pensi, ohime, che fai?

Qual cadavero spirante

Qual cadavero spirante
o begli occhi, o cari sguardi,
del mio cor fiammelle e dardi
partirò misero amante.

Che farete al mio partire,
che farete occhi sereni?
voi de amor, di gioia pieni,
goderete al mio partire
goderete al mio morire?
Di' chi tanto, ohime, vi adora
bella aurora
pur potrete, ahì, dura sorte
nella morte
serenar vie più il semblante?

Qual cadavero spirante
o begli occhi, o cari sguardi,
del mio cor fiammelle e dardi
partirò misero amante.

O cagion de'miei martiri,
un sospiro almen dal petto,
per pietade, o per diletto
deh sospira ai miei sospiri.

Con chi parli, ove te aggiri
cor dolente, ancor non sai
dei bei rai
il costume, e del bel seno,
che ripieno
è di rigido diamante?

Qual cadavero spirante
o begli occhi, o cari sguardi,
del mio cor fiammelle e dardi
partirò misero amante.

S'io t'adoro, eccone il segno,
ecco l'alma, eccoti il core,
che vuoi più dimmelo amore.
non ti basta un sì gran pegno,
o mia vita, o mio sostegno,
cui per segno il mio cor piacque?
Tiepide acque
deh versate, omai versate,
sospiRATE
per chi more a voi davante.

Qual cadavero spirante
o begli occhi, o cari sguardi,
del mio cor fiammelle e dardi
partirò misero amante.

FRANCESCA CACCINI

Maria, dolce Maria

Maria, dolce Maria, nome soave tanto
che in pronunziarti imparadisi il core
Nome sacrato e santo
che il cor me infiammi di celeste amore.

Maria, mai sempre io canto
ne puo la lingua mia
piu felice parola trarmi dal sen
gia mai che dir Maria.

Nome che ogni dolor temprà e consola
voce tranquilla
che ogni affanno acqueta
che ogni cor fa sereno e ogni alma lieta.

GIULIO CACCINI

Alme luci

Alme luci beate
che dolcemente ardeste
e dolce distruggeste l'incenerito coro
chi de bei lampi'or farà lieto amore?
io vi lasso mie scorte
io mi parto bei numi
io vò lungi miei numi
e non ho speme ohime che mi conforte.
Alme luci beate,
se per sì lunga etate
amando e rimirando
voi foste il mio gioire
or per sì lunga etate
amando e rimembrando sarete il mio martire.

Amor, io parto

Amor, io parto e sento nel partire,
al penar, al morire ch'io parto da colei ch'è la mia vita
se ben ella gioisce quando il mio cor languisce.
O durezza incredibile e infinita
d'anima che il suo core
può restar morto e non sentir dolore.
Ben mi trafigge amore la aspra mia pene
il mio dolor pungente, ma più mi duol
il duol ch'ella non sente.

Amor, io parto e sento nel partire,
al penar, al gioire ch'io parto da colei, ch'è la mia vita
se ben ella gioisce quand' il mio cor languisce.
O durezza incredibile e infinita
d'anima che il suo core
può restar morto e non sentir dolore.

Ben mi trafigge amore la aspra mia pene
il mio dolor pungente, ma più mi duol
il duol ch'ella non sente.

FRANCESCA CACCINI

Chi desia di saper

Chi desia di saper che cosa è amore
io diro che non sia se non ardore
che non sia se non dolore,
che non sia se non timore,
che non sia se non furore,
io diro che non sia se non ardore,
chi desia di saper che cosa è amore.

Chi mi domanderà s'amor io sento
io diro che il mio foco è tutto spento,
ch'io non provo più tormento,
ch'io non tremo, ne pavento,
ch'io me vivo ogn'or contento
io diro che il mio foco è tutto spento,
chi mi domanderà s'amor io sento.

Chi mi consiglierà ch'io debbo amare
io diro che non vo' più sospirare
ne temere, ne sperare,
ne avvampare, ne gelare,
ne langire, ne penare.
io diro che non vo' più sospirare,
chi mi consiglierà ch'io debbo amare.

GIULIO CACCINI

Dalla porta d'Oriente

Dalla porta d'Oriente
lampeggiando in ciel usciva
e le nubi coloriva
l'alba candida e lucente,
e per l'aure rugiadosa
apria gigli e spargea rose.

Quand'al nostr'almo terreno
distendendo i dolci lampi
vide aprir su i nostri campi
d'altra luce altro sereno;
e portando altr'alba il giorno
dileguar la notte intorno.

Ch'a sgombrar l'oscuro velo
più soave e vezzosetta,
una vaga giovinetta
accendea le rose in cielo,
e di fiamme porporine
feria l'aure matutine.
Era il crine a l'aria sparso
onde l'oro apria suo riso,
e la neve del bel viso
dolce porpora havea sparso,
e su'l collo alabastrino
biancheggiava il gelsomino.

Da le labbra innamorate,
muov' Amor con novi strali,
e di perle orientali
se ne giovan l'alme fregiate,
et ardeva i cor meschini
dolce foco di rubini.

Di due splendide favelle
tanta fiamma discendea,
che la terra intorno ardea
et ardeva in ciel le stelle;
e se'l sole usciva fuori,
havrebb'arso il sole ancora.
Dov'il piè con vago giro,
dove l'occhio amor partia,
ogni passo un fiore apria,
ogni sguardo un bel zaffiro;
e s'udia più dolc'e lento
mormorar con l'acqua il vento.

L'alba in ciel s'adira e vede
che le toglie il suo splendore
questa nova alba d'amore,
e già volge in dietro il piede,
e stillar d'amaro pianto
già comincia il roseo manto.
Maria Menadori

Amor ch'attendi

Amor ch'attendi,
Amor che fai?
Su, che non prendi
gli strali omai;
Amor vendetta,
Amor saetta
quel cor ch'altero
sdegna'l tuo impero.

Ò pompa, ò gloria,
ò spoglie altere,
nobil vittoria
s'Amor la fere;
Amor ardisci,
Amor ferisci,
Amor et odi
qual havrai lodi.

Amor possente
Amor cortese
dirà la gente
pur arse e prese
quella crudele,
che, di querele
vaga, e di pianti,
schernia gli amanti.

Quel cor superbo
langue e sospira,
quel viso acerbo
pietate spira.
Fatti duoi fiumi
quei crudi lumi,
pur versan fore
pianto d'amore.
Se cruda e ria
negò mercede,
humile e pia
mercede hor chiede.
Ò face, ò strale,
alta immortale,
che fia che scampi
s'il ghiaccio avvampi.

Dall'alto cielo
fulmina Giove,
l'Arcier di Delo
saette piove,
ma lo stral d'oro
s'orni d'alloro
che di possanza
ogni altro avanza.
Ottavio Rinuccini



La Plaza de la Señoría, Florencia c. 1742, óleo sobre lienzo de Bernardo Bellotto "Canaletto" (Museo de Bellas Artes, Budapest).

PROGRAMA

Versalles 1670. Música para el Rey Sol



Vista del Castillo de Versalles. Grabado por Perelle (finales del siglo XVII).

Ennemond Gaultier (1575-1651)

Prélude

Chaconne

Chaconne, ou cascade de Mr. De Launay

Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672)

Pièces en Fa mayor

Prélude

Allemande

3 Courantes

Sarabande

Rondeau

Chaconne

Jean Henri D'Anglebert (1635-1691)

Pièces en Sol menor

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Passacaille

Johann Jakob Froberger (1616-1667)

Suite en Re mayor

*Meditation, faite su ma Mort future**Gigue**Courante**Sarabande***Louis Couperin** (ca. 1626-1661)

Pièces en Fa mayor

Prélude

Allemande grave

3 Courantes

2 Sarabandes

Gigue

Chaconne

Tombeau de Mr. de Blancrocher

Diego Ares, *clavicémbalo*

Lunes, 14 de diciembre de 2009. 19,00 horas

Versalles 1670. Música para el Rey Sol

Pese a que, con la excepción del siglo XIX, el clavicémbalo ha ocupado un lugar de peso en la historia de la música europea desde el siglo XVI, en pocos momentos como en Francia durante la segunda mitad del siglo XVII su cultivo alcanzó cotas tan refinadas. Bajo el dominio de Luis XIV (1638-1715), el Rey Sol, Francia se convirtió en una potencia no sólo en el terreno político y militar, sino también en el cultural. La proyección europea del poder absolutista francés tuvo en el complejo palaciego de Versalles su mejor representación, estableciendo allí la capital no oficial del reino. En el ámbito particular de la música, el establecimiento en la corte de una de las primeras orquestas de la historia bajo dirección del todopoderoso Jean Baptiste Lully, la creación de un género teatral específicamente francés como la *tragédie lyrique* y la escritura idiomática y sutilmente ornamentada del clavicémbalo son quizá los rasgos que mejor caracterizan esta etapa de esplendor barroco musical francés.

Entre aproximadamente 1660 y 1690 convivieron dos generaciones de clavecinistas-compositores que hicieron de este instrumento el emblema de la música de cámara francesa. Su principal logro fue la explotación musical del potencial sonoro y técnico de este refinado instrumento antes de que entrara en competencia con el pianoforte (batalla que a la postre perdería). Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin y Jean Henry D'Anglebert fallecen en el mismo periodo en que nacen François Couperin (1668-1733) y Jean-Philippe Rameau (1683-1764), representantes de la prodigiosa etapa final del clavicémbalo francés. Que durante el reinado del Rey Sol el cultivo de este instrumento estaba íntimamente asociado con los exclusivos círculos cortesanos lo demuestran las propias trayectorias de estos compositores. Chambonnières es nombrado "gentilhomme de la Chambre du Roy", siendo sustituido en 1662 por su discípulo D'Anglebert después de que éste hubiera sido el clavecinista del Duque de Orleans (hermano de Luis XIV). Por su parte, Louis Couperin, patriarca de una extensa familia de músicos, compaginó su posición como organista en la iglesia de Saint-Gervais con la de músico de cuerda en la corte. También Ennemond Gaultier (primo del más famoso Denis Gaultier) había desarrollado su labor compositiva en entornos palaciegos, más centrado en el laúd que en el clavicémbalo.

La colección de *Pièces* fue el género habitual en la composición para clave a solo, una especie de suite formada por varios movimientos de danza, aunque ahora destinados a la escucha íntima más que al acompañamiento del baile. La secuencia de movimientos dentro de las *Pieces* responde a unos patrones determinados. Es casi obliga-

do comenzar la serie con un preludio escrito en estilo improvisado o directamente *non mesuré* (es decir, fijando en el pautado sólo la armonía y dejando a criterio del intérprete la duración de las notas), con la función de preparar al oyente y servir de calentamiento para el intérprete. También es un rasgo compartido cerrar la obra con una chacona o un pasacalles, caracterizadas por construirse sobre un bajo rítmico de pocos compases repetido constantemente mientras la música incrementa la tensión para culminar con éxito la suite. Entre ambos extremos, se suceden distintos movimientos como allemandas, courantes, sarabandas y gigas, cada uno con un ritmo y *tempo* particulares que proporcionan el necesario contraste, al tiempo que comparten tonalidad –y en ocasiones células motivicas– para garantizar la coherencia. Con la excepción de las *Pièces de clavecin* de D'Anglebert, impresas en París en 1689, la producción de esta generación de compositores se preservó en manuscritos, de los que un importante número no han llegado hasta la actualidad. Los conservados muestran en toda su dimensión el delicado mundo del clavicémbalo cuando Versailles aspiraba a ser el centro del orbe.

DIEGO ARES (Vigo 1983) estudió piano con Alis Jurgelionis y Aldona Dvarionaitė. Obtuvo el primer premio en el Concurso de Piano RCN de Vigo a los 14 años, y a los 15 en el Concurso Internacional de Piano N. Rubinstein en París. En 1998 comienza su formación clavecinística con Pilar Cancio en Vigo. A los 18 años se traslada a Holanda para estudiar con Jacques Ogg en el Real Conservatorio de La Haya y con Richard Egarr en Amsterdam, y en 2004 con Jörg-Andreas Bötticher y Jesper B. Christensen en la Schola Cantorum Basiliensis, de Suiza, obteniendo su título de clave con las máximas calificaciones.

Como solista ha realizado conciertos por España, Francia, Suiza y Holanda, en importantes Festivales como: Festival Extensión, Festival Internacional de Música y Danza de Santander, con la Orquesta Santa Cecilia de Madrid dirigida por Ignacio Yepes, VI Festival Internacional de Música Antigua, Festival de Música Antigua de Bolea, Festival "Cordes Sensibles" y dos últimos Festivales de Música Antigua de Utrecht.

Ha grabado el *Concierto en Re menor, BWV 1052*, el *Concierto nº 5 de Brandemburgo* de J. S. Bach y el *Fandango* de Soler para Columna Música con la Orquesta de Cámara de Menorca dirigida por Farran James, y un segundo disco para Pan Classics tocando Música para tecla de Soler.

Roma 1700. Los nuevos géneros de la ciudad eterna



Escena en la Piazza di Pòpolo en el inicio del carnaval. Grabado de mediados del siglo XVII de P. Sandley, según modelo de D. Allon.

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Lontan da la sua Clori

Recitado "Lontan da la sua Clori"

Aria "Dove sei, dove t'ascondi"

Recitado "Qui il tuo bel volto candido e vermiglio"

Aria "Come, oh Dio, non vieni e senti"

Santiago de Murcia (1682-1740)

Grave y Giga de Pasacalles y obras de guitarra (arreglos de la Sonata para violín y continuo Op. 5 n° 3 de Arcangelo Corelli)

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Ditemi, o piante, HWV 107

Recitado "Ditemi, o piante, o fiori voi"

Aria "Il candore tolse al giglio"

Recitado "Ma la beltà del volto"

Aria "Per formar sì vaga e bella"

Bernardo Pasquini (1637-1710)

Partite diversi di Follia

¿Georg Friedrich Haendel?

De tu ceño apartado

Recitado "De tu ceño apartado"

Aria "¿Por qué no la dejas cruel homicida?"

Recitado "De la prisión esclavo fugitivo"

Aria "Infelice corazón"

Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1575-1651)

Passacaglia (Libro IV, 1640)

Georg Friedrich Haendel

Stelle, perfide stelle! (Partenza di G. B.), HWV 168

Recitado "Stelle, perfide stelle!"

Aria "Se vedrà l'amena sponda"

Recitado "Dove rivolga il passo"

Aria "Quando ritornerò"

FORMA ANTIQVA

María Espada, *soprano*

Pablo Zapico, *guitarra barroca*

Daniel Zapico, *teorba*

Aarón Zapico, *clave y dirección*

FUNDACIÓN JUAN MARCH

AVISO

Por causas ajenas a la Fundación y a los intérpretes, dadas las condiciones climáticas tan adversas, el concierto de **Forma Antiqua** programado para hoy **11 de enero de 2010** dentro de los **Lunes Temáticos**, queda aplazado al **15 de febrero de 2010**.



Fundación Juan March

www.march.es

Roma 1700. Los nuevos géneros de la ciudad eterna

La peculiar situación jurídica y política de Roma durante el Antiguo Régimen, con una insólita concentración de altas dignidades eclesiásticas, representantes diplomáticos, congregaciones religiosas y espacios de culto, desembocó en una frenética actividad musical. Roma no era sólo un lugar de enormes posibilidades para que los músicos encontraran acomodo como miembros de una capilla religiosa o al servicio de algún noble. Era también una ciudad privilegiada para el aprendizaje del arte musical, en un período en el que Italia era tenida en Europa como cuna de intérpretes y compositores que copaban las mejores posiciones en cortes y teatros de todo el continente. La nómina de compositores extranjeros que acudieron a la ciudad en busca de los fundamentos de su estilo compositivo incluye entre sus más excelsos representantes a Georg Friedrich Haendel. No deja de ser sorprendente que siendo su etapa italiana tan breve –entre 1707 y 1709, combinando estancias en Nápoles y Venecia, las otras ciudades italianas musicalmente más relevantes en estos momentos– su impronta fuera tan indeleble en su producción posterior. Resulta más previsible, en cambio, que gran parte de sus esfuerzos creativos se destinaran entonces a la composición de cantatas: un género refinado que combinaba música y poesía destinado a un público selecto y erudito, como los cardenales Pamphili y Ottoboni para quienes Haendel trabajó estos años. De entonces datan *Ditemi, o piante* (agosto de 1708) y *Stelle, perfide stelle* (c. 1708) y, quizá, también la cantata con texto español *De tu ceño apartado* a él atribuida (según estudios de Juan José Carreras), una de las varias que Haendel compuso en nuestra lengua destinadas a los círculos diplomáticos hispanos asentados en Roma.

A los compositores Alessandro Scarlatti y Arcangelo Corelli, las figuras más destacadas de la Roma barroca, se les atribuye una contribución determinante en la configuración de dos de los géneros más cultivados del momento: la cantata y la sonata para violín, respectivamente. La extensa producción de cantatas del primero, quizá el compositor más prolífico en este campo, le permitió experimentar con los rasgos que acabarían siendo definitorios en este género (y que el joven Haendel aprendería con sorprendente rapidez): la alternancia estandarizada entre arias y recitados, el contexto académico para su interpretación y las metáforas poéticas de los textos. Estos elementos son evidentes en su cantata *Lontan da la sua Clori*, en el contexto, de nuevo, de las academias promovidas por la aristocracia romana.

A Corelli, por su parte, le corresponde el mérito de haber elevado la sonata para violín y continuo a un género independiente que explo-

ta, por primera vez en la historia, los recursos técnicos e idiomáticos del violín. Sus extraordinarias *Sonatas para violín y continuo Op. 5*, emblemáticamente impresas en Roma el año 1700, se convirtieron en modelo indiscutible para el aprendizaje de este instrumento durante varias décadas, siendo posiblemente la obra instrumental más interpretada e imitada durante el siglo XVIII. Entre los arreglos más significativos –desde la perspectiva española– se encuentran los que Santiago de Murcia hiciera en su *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales* de 1732; es posible que incluso Murcia hubiera tenido la oportunidad de coincidir con Corelli en la corte española de Nápoles tres décadas antes.

El reconocimiento de la élite romana a la valía artística de Scarlatti y Corelli tiene su testimonio más elocuente en el ingreso de ambos, con los poéticos sobrenombres de Terpandro y Arcomelo Erimanteo, en la exclusiva Academia de Arcadia, la institución cultural más erudita de Roma, a la que también perteneció el clavecinista y compositor Bernardo Pasquini, bautizado como Protico Azeriano.

*“El conjunto asturiano **FORMA ANTIQVA** se ha convertido, por méritos propios, en la cabeza visible de la última generación de intérpretes de música antigua españoles”* (Boletín Diverdi).

Centrado en los hermanos Pablo, Daniel y Aarón Zapico, y bajo la dirección de éste último, Forma Antiqua es un conjunto de música barroca de formación variable que reúne a los intérpretes más brillantes de su generación. Su fulgurante carrera incluye conciertos en los más prestigiosos festivales y ciclos del país. Asimismo, la actividad internacional de Forma Antiqua está en constante y rápido aumento: Bolivia y Brasil en 2005, Singapur, Australia y Módena en 2007, Atenas en 2008 y Francia, República Checa, China y Japón en 2009.

Sus tres grabaciones comerciales con el sello Arsis (*Bizarro!!*, *Insólito Estupor* y *Sopra Scarlatti*) han recogido el aplauso y los elogios de la crítica especializada (Excelente de Ritmo, Prelude Classical Music Awards 2009 o el Premio al mejor disco de música vocal barroca 2008 - 2009 de CD Compact).

Desde noviembre de 2008, el clavecinista neoyorquino Kenneth Weiss es el principal director invitado de Forma Antiqua. Actualmente Forma Antiqua es artista exclusivo de la compañía discográfica alemana Winter & Winter, con quien grabará este 2009 dos discos: *Amore x Amore* y *Concerto Zapico*.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ALESSANDRO SCARLATTI

Lontan da la sua Clori

Recitado

Lontan da la sua Clori,
accanto a un fiumicello,
Fileno il pastorello
spiegava in queste note
i suoi tormenti ai tronchi,
ai sassi, a quel ruscello, ai venti.

Aria. Tempo giusto

Dove sei, dove t'ascondi,
caro e dolce mio tesoro?
se ti chiamo e non rispondi
sento già che manco e moro.

Recitado

Qui il tuo bel volto candido e vermiglio
vincea la rosa e il giglio
e se tua dolce bocca
il canto soavissimo scioglea,
l'aure fermar facea,
e rattenendo il volo
v'imparava a cantare il rosignuolo.
Godea questo limpido ruscello
farsi specchio al tuo bello.
Or secco è il fiore e l'erba,
mesti gli augelli,
intorbidato il rio.
Accompagnano tutti il pianto mio.

Aria. Lento

Come, oh Dio, non vieni e senti
i miei tristi lamenti, il mio languire
torna, torna e vola, se non vuoi,
lungi dagl'occhi tuoi, farmi morire.

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Ditemi, o piante

Recitado

Ditemi, O piante, O fiori voi,
che da Eurilla mia beltà prendete,
dite, vedeste mai
più risplendete rai,
ninfa di lei più vaga o più gentile?
ah no, ch'altra simile
a lei darsi non puote,
se tutto il vago, e il bello,
che si mira in altrui sparso e diviso,
tutto raccolse amor nel suo bel viso.

Aria

Il candore tolse al giglio,
alla rosa il bel vermiglio,
quando amore la formò.
Al suo petto diè il candore,
della rosa il bel cinabro,
e alle sue pupille ardenti
tutti i rai del sol donò.

Recitado

Ma la beltà del volto
non è il pregio Maggiore
ch'in lei si celi
se nel suo nobil core
tutto lo stuol delle virtùdi è accolto,
e con tal lume in seno
tanti sparge d'intorno
raggi dal viso adorno
ch'abbagliato riman,
chi la rimira
come rimaner suole
chi le pupille sue fissa nel sole.

Aria

Per formar sì vaga e bella
pastorella
con virtude amor s'unì
tutto il bel che appar di fuore
diele amore
e virtù l'alma abbellì.

De tu ceño apartado

Recitado

De tu ceño apartado,
si hay mansión que se libre de tu ceño
dulce tirana bella,
prosigues el empeño
de hacerme desgraciado,
sobornando al influjo de mi estrella,
como si acaso en ella,
para ser inmortal tu tiranía,
no bastase la causa de ser mía.

Aria despacio

¿Por qué no la dejas,
cruel homicida?

Si en mudo retiro
de tímidas quejas
detras de un suspiro
escondo a mi vida.

Recitado

De la prisión esclavo fugitivo,
no del tiempo limada la cadena,
la región tenebrosa,
ocupo de mi pena
donde ya más cautiva es mi memoria,
cárcel en que vivo.

Aria. Andante

Infelice corazón
que no goza libertad
cuando deja la prisión.

Mas ¡oh ciega voluntad!
que en tu pasión y ceguedad
la misma seguridad es opresión.

Stelle, perfide stelle!

Recitado

Stelle, profile stelle!
iniquo fato!
ecco giunta quell'ora
prefissa al mio partire
o pure al mio morire.
V'abbandono del Tebro
spiagge fiorite e Belle,
care mura vi lascio,
sassi Amati vi perdo;
ma se lungi va il pede,
resta eterna con voi la mia gran fede.

Aria

Se vedrà l'amena sponda
crescerl'onde,
dite pur ch'è il pianto mio.
s'udirán la selva o'l prato,
zeffir grato,
son sospir ch'al Tebro invio.

Recitado

Dove rivolga il passo.
Lo sa il Ciel,
ma ogni sasso,
bagnato dal mio pianto,
v'additerà il sentiero;
il mio dolor più fiero
mi dice e fa temer ch'al mio ritorno,
il mio sol più non splenda al Tebro intorno.
Taci, mia lingua, taci,
l'ardor che ti consuma,
giacchè nell'ore estreme all'idolo mio
non devo con un bacio
scoprir l'amore e dar l'ultimo addio.

Aria

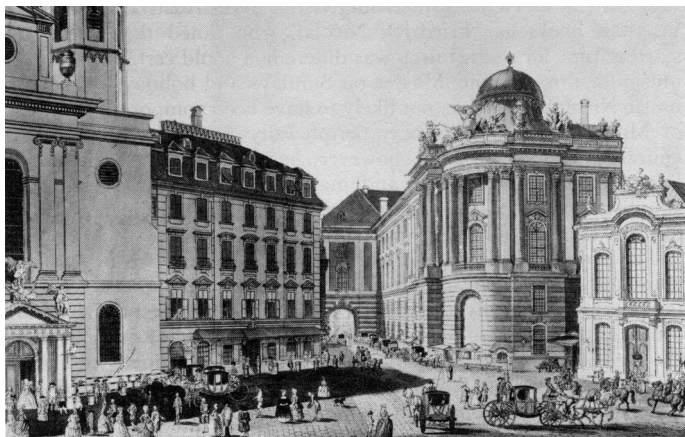
Quando ritornerò,
se in voi ritroverò
l'amato mio tesor,
sarò felice.
Sperando soffrirò,
tacendo l'amerò,
ma di scoprir l'ardor
mio cor non lice.



Celebración en la Piazza di Spagna de Christofer Schor, Roma 1687
(Kungliga Biblioteket, Estocolmo).

PROGRAMA

Viena 1780. El clasicismo vienés



El Burgtheatre (derecha) en la Michaelerplatz, Viena. Grabado de Carl Schütz (1783).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Fantasía en Re menor, KV 397

Sonata en Si bemol mayor, KV 333

*Allegro**Andante cantabile**Allegretto grazioso***Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Sonata en Fa menor, Op. 2 nº 1

*Allegro**Adagio**Menuetto: Allegretto**Prestissimo***Franz Joseph Haydn** (1732-1809)

Sonata en Mi bemol mayor nº 45, Hob. XVI/52

*Allegro**Adagio**Finale: Presto*

Iván Martín, piano

Lunes, 8 de febrero de 2010. 19,00 horas

Viena 1780. El clasicismo vienés

Pocas ciudades como Viena encarnan con tanta intensidad la relación entre creación musical y contexto urbano. Hasta tal punto que ha tenido su reflejo en la definición de un estilo musical: el clasicismo *viénés*. El origen de esta concepción estilística se debe a la asociación entre una determinada forma de componer y la obra –sobre todo– de tres extraordinarios creadores estrechamente vinculados a la capital austriaca: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. Un estilo que, en teoría, se caracteriza por el equilibrio de la frase musical, el balance de las texturas y la claridad formal, pero que, en la práctica, presenta numerosas excepciones. A pesar de lo cual el éxito de esta asociación ha llevado a su extensión –de forma algo desconsiderada– a toda la música compuesta en Europa durante las últimas décadas del siglo XVIII. Hoy día hay consenso en admitir que el clasicismo vienés, en pureza, sólo es aplicable a determinadas convenciones compositivas practicadas en la Europa central, mientras que otras partes del continente, como París, el norte de Alemania o determinados estados italianos se insertan en tradiciones distintas.

38

La relación de Haydn, Mozart y Beethoven con Viena fue dispar. El primero fue más bien un visitante ocasional que un morador habitual, pues pasaba gran parte del año en Eszterháza (a unos noventa kilómetros de Viena), residencia habitual de los Príncipes Esterházy a quienes sirvió ininterrumpidamente durante casi cuatro décadas. Sólo después de 1780 decidió Mozart instalarse de forma permanente en la ciudad, tras la ruptura definitiva con su mecenas en Salzburgo. Una década después, en cambio, Beethoven percibió con claridad la necesidad de trasladarse de Bonn a Viena, entonces en plena ebullición intelectual.

La *Sonata en Si bemol mayor KV 333* de Mozart data de noviembre de 1783 y, junto a otro grupo de sonatas (KV 330-332), fue publicada de inmediato en Viena, centro emergente de la edición musical europea. El destino de estas sonatas es otro síntoma de las nuevas opciones profesionales que una ciudad moderna como ésta comenzaba a ofrecer y Mozart trataba de aprovechar: bien se concibieron como material para la enseñanza del piano, bien –el caso de KV 333– como pieza de concierto para su uso personal en los recitales públicos. También Beethoven buscó con intensidad nuevas salidas profesionales, aspirando a vivir de su obra en un mercado libre (esto es, sin mecenazgo estable). Su colección de *Sonatas Op. 2* dedicadas a Haydn, de quien había recibido algunas clases, aparecieron en Viena en 1796. Pese a una cierta dependencia del estilo haydniano, como la manipulación cíclica de los motivos, la serie

beethoveniana contiene algunos rasgos novedosos como la articulación en cuatro movimientos (frente a los tres convencionales) y los *tempi* inusualmente veloces del Minuetto y el Finale.

La influencia de Haydn en la producción de Mozart y del joven Beethoven se percibió de modo más marcado por los contemporáneos de lo que los historiadores han querido reconocer. De modo particular, las obras sinfónicas, de cámara y pianísticas compuestas durante sus dos breves períodos en Londres (1791-92 y 1794-95) fueron recibidas como composiciones cargadas de innovación e ingenio. En la *Sonata Hob. XVI:52*, de 1794, una de las últimas para teclado, Haydn prosigue su insólita exploración en la articulación atrevida de tonalidades. El paso de Mi bemol mayor a Mi mayor y la vuelta a la tonalidad principal que se produce en los tres movimientos de esta sonata es un ejemplo más, junto a la monumentalidad y virtuosismo de la obra, del legado haydniano tan íntimamente asociado a Viena que tan perdurables consecuencias históricas ha tenido.

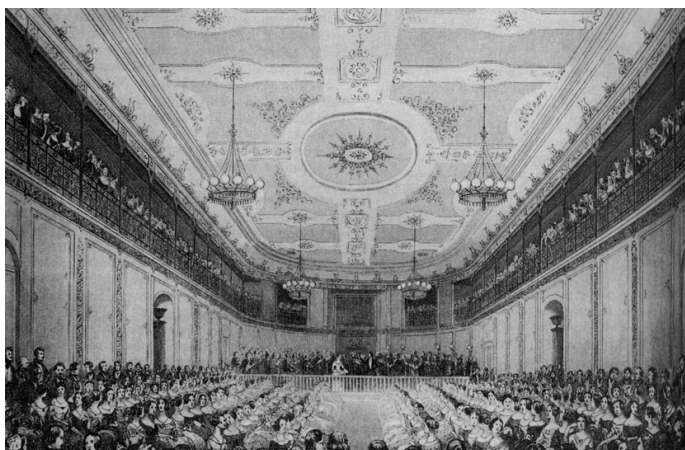
IVÁN MARTÍN, nacido en Las Palmas de Gran Canaria, es reconocido por la crítica y el público como uno de los pianistas más brillantes de su generación dentro y fuera de nuestras fronteras. Asiduamente invitado a las salas de conciertos más prestigiosas de España, Portugal, Francia, Italia, Alemania, Holanda, Estados Unidos, Canadá, México, Argentina, Chile, ofrece conciertos en importantes festivales internacionales. Colabora con numerosas orquestas españolas, así como con las de París, Filarmónica de Estrasburgo, Virtuosos de Praga, Filarmónica de Helsinki, Sinfónica de Monterrey (EE.UU.), Sinfónica de São Paulo, Mundial de Juventudes Musicales, etc., de la mano de directores tales como Gerd Albrecht, Max Bragado, Christoph Eshenbach, Pedro Halffter, Günter Herbig, Christoph König, Jean-Jacques Kantorow, Kirill Karabits, Adrian Leaper, Miguel Ángel Gómez Martínez, Juanjo Mena, Roberto Montenegro, John Neschling, Josep Pons, Alejandro Posada, Michael Schønwandt o Josep Vicent, entre otros.

Ha debutado como director interpretando los conciertos para teclado de Bach junto a la Orquesta “Proyecto Bach” –en colaboración con Junventudes Musicales de España y grabado por RTVE– y los conciertos de Mozart junto a la Orquesta de Cámara “Liceo de Barcelona”.

Ha grabado numerosos programas de radio y televisión en España, Francia, Italia, Brasil y Estados Unidos, y próximamente aparecerá su primer disco para Warner Music dedicado al compositor Antonio Soler.

PROGRAMA

Leipzig 1840. La emancipación del lied



Sala Gewandhause de Leipzig. Grabado en acero después de 1842.

Clara Schumann (1817-1896)

Er ist Gekommen, Op. 12 nº 1

Ich stand in dunklen Träumen, Op. 13 nº 1

Der Mond kommt still gegangen, Op. 13 nº 4

Am Strande

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Auf flügeln des gesanges, Op. 34 nº 2

Suleika, Op. 34 nº 4

Die Liebende schreibt, Op. 86 nº 3

Des Mädchens Klage

Das Waldschloss

Es weiss und rät es doch keiner, Op. 99 nº 6

Wanderlied, Op. 57 nº 6

Robert Schumann (1810-1856)

Liederkreis, Op. 39

*1 In der Fremde**2 Intermezzo**3 Waldesgespräch**4 Die Stille**5 Mondnacht**6 Schöne Fremde**7 Auf einer Burg**8 In der Fremde**9 Wehmut**10 Zwielficht**11 Im Walde**12 Frühlingsnacht*

Joana Thomé, *mezzosoprano*
Juan Carlos Cornelles, *piano*

Lunes, 1 de marzo de 2010. 19,00 horas

Leipzig 1840. La emancipación del lied

Que en los primeros años del siglo XIX Leipzig desbancara a París, Londres y Viena como centro del comercio de partituras resultaría una premonición. No puede decirse que las cortes alemanas no hubieran jugado un papel destacado en las etapas anteriores, con Mannheim, Berlín o Hamburgo como algunos de los principales focos de composición. Pero fue durante el XIX cuando Alemania acabaría logrando un predominio absoluto en la creación musical, una posición cuyas consecuencias son todavía hoy palpables en la sala de conciertos. Hacia 1840, Leipzig, conectada ya por ferrocarril, contaba con cerca de 50.000 habitantes y una intensa vida musical basada en las capillas de las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás, un teatro con capacidad para 500 personas, los editores Breitkopf & Härtel y Peters (todavía hoy en activo), la revista especializada *Neue Zeitschrift für Musik* editada por Robert Schumann y la orquesta de la Gewandhaus con más de medio siglo de existencia. Entre 1835 y 1847, Felix Mendelssohn se encargó de dirigirla, convirtiéndola en una de las mejores de Europa e impulsando los míticos “Conciertos históricos” centrados en la recuperación –con la sonoridad de la orquesta romántica del momento– de Johann Sebastian Bach, tan íntimamente ligado a la ciudad. Mendelssohn también promocionó con intensidad la obra de sus contemporáneos estrenando, por ejemplo, tres de las cuatro sinfonías que compusiera su amigo Schumann, instalado en Leipzig junto a su mujer, la pianista de fama internacional Clara Wieck.

El año 1840 resultó clave para la trayectoria compositiva y personal de Schumann. En el mes de septiembre contrajo matrimonio con Clara (con la oposición frontal del padre de ésta y maestro de aquél), quien sería una inagotable fuente de estímulo musical y seguridad emocional tan necesaria para la inestabilidad de Robert. Estos meses de felicidad le permitieron concentrarse en la composición de lieder, dando lugar sólo en este año a la mitad de su extenso catálogo de canciones. De entonces datan, entre otros, los ciclos *Myrthen Op. 25*, *Frauenliebe und -leben Op. 42* y *Dichterliebe Op. 48*, además de los *Liederkreis Op. 39*. A diferencia de otras obras, la coherencia narrativa de los *Liederkreis* puede atribuirse al propio compositor quien, en vez de tomar un ciclo poético concebido como tal, seleccionó distintos poemas de Joseph von Eichendorff (1788-1857). El resultado final es una sucesión de estados anímicos estáticos y contemplativos, casi trascendentales, sutilmente unidos por la reutilización de motivos o acompañamientos pianísticos. La aportación de Schumann, junto a la de su admirado Schubert, transformó la consideración del lied desde el género menor que

había sido considerado hasta su definitiva consagración como delicada y perfecta armonía entre música y poesía.

Las aportaciones al género de Clara Schumann y Felix Mendelssohn, ambos niños prodigio de enorme talento musical, son menos conocidas. En el catálogo de la primera, centrado en obras para piano de carácter virtuosístico o didáctico, se incluyen diez *lieder* sueltos y tres ciclos, en su mayoría compuestos en la década de 1840 (quizá emulando a Robert), como los op. 12 y 13. Para un compositor más versátil y prolífico como Mendelssohn, el *lied* también ocupó un cierto espacio en su extenso catálogo con más de 130 obras. Eichendorff también fue un poeta admirado por Mendelssohn, como confirman *Das Waldschloss*, *Es weiss und rät es doch keiner* y *Wanderlied*, compuestos entre 1835 y 1842. El hecho de que el primero fuera publicado por primera vez en 1838 en la revista que dirigía Robert Schumann es otra muestra más de la comunión personal y espiritual de estos autores que hicieron de Leipzig la cuna de la definitiva emancipación del *lied*.

JOHANA THOMÉ estudió en la Guildhall School of Music and Drama de Londres, becada por la Fundación Vitae de Brasil y por The Leverhulme Trust de Inglaterra. Dirigida por Susan MacCulloch y Paula Anglin, terminó sus estudios de ópera y un Máster en canto con premio de honor. Ha recibido clases magistrales de Emma Kirkby, Sarah Walker, Graham Johnson, Martin Katz, Dalton Baldwin, Teresa Berganza y Miguel Zanetti, entre otros.

Ha actuado en Inglaterra, Italia, Francia, Brasil y España. Varios de sus conciertos han sido grabados por la BBC y RNE. Sus papeles de ópera cantados incluyen: *Messagiera* y *Proserpina*, Minerva (Monteverdi), *Nutrice* y *Bacco* (Rossi), *Béatrice* (Berlioz), *Xerxes* (Haendel), *Cherubino* (Mozart), *Yarico* (Samuel Arnold), *Lucretia* (Britten), *Susanne* (Offenbach), *Primera ninfa* (Dvorak), *Annina* (Verdi), *Hansel* (Humperdinck), *Rosina* (Rossini), *Dido* (Purcell), *Orimeno* (Cavalli), *Carmen* (Bizet), *Mercedes* (cover) y *Dorabella* (cover) y *Mercedes* (Bizet).

JUAN CARLOS CORNELLES, nacido en Castellón, estudió en el RCSM de Madrid y la Guildhall School of Music and Drama de Londres con Almudena Cano, Graham Johnson y Caroline Palmer. Ha ofrecido recitales en Inglaterra, España, Holanda, Portugal y Brasil. Ha grabado para RNE y la BBC y participado en el doble CD conmemorativo del 30 aniversario de Radio Clásica. Ejerce la docencia en el Conservatorio Superior “Salvador Seguí” de Castellón.

TEXTOS DE LAS OBRAS

CLARA SCHUMANN

Er ist gekommen in Sturm und Regen (Rückert)

Er ist gekommen
in Sturm und Regen,
ihm schlug beklommen
mein Herz entgegen.
Wie konnt' ich ahnen,
daß seine Bahnen
sich einen sollten meinen Wegen?
Er ist gekommen
in Sturm und Regen,
er hat genommen
mein Herz verwegen.
Nahm er das meine?
Nahm ich das seine?
Die beiden kamen sich entgegen.
Er ist gekommen
in Sturm und Regen,
nun ist gekommen
des Frühlings Segen.
Der Freund zieht weiter,
ich seh' es heiter,
denn er bleibt mein auf allen Wegen.

Ich stand in dunklen Träumen (Heine)

Ich stand in dunkeln Träumen
und starrt' ihr Bildnis an,
und das geliebte Antlitz
heimlich zu leben begann.
Um ihre Lippen zog sich
ein Lächeln wunderbar,
und wie von Wehmutstränen
erglänzte ihr Augenpaar.

Él llegó con la tormenta y la lluvia

Él llegó

*con la tormenta y la lluvia,
mi corazón agitado
latió contra el suyo.*

*¿Cómo podía yo imaginar
que su camino
acabaría por unirse al mío?*

Él llegó

*con la tormenta y la lluvia,
audazmente
tomó mi corazón.*

¿Tomó el mío?

¿Tomé yo el suyo?

Fueron uno al encuentro del otro.

Él llegó

*con la tormenta y la lluvia,
ahora ha llegado
la bendición de la primavera.*

*Mi amigo sigue su camino,
lo veo con alegría,*

porque sigue siendo mío dondequiera que vaya.

Sumido en sueños sombríos

Sumido en sueños sombríos

*miré fijamente su retrato,
y el amado rostro*

en secreto empezó a vivir.

*En torno a sus labios surgió
una maravillosa sonrisa,
y cómo con lágrimas de melancolía
relucían sus ojos.*

Auch meine Tränen flossen
mir von den Wangen herab -
und ach! ich kann's nicht glauben,
daß ich dich verloren hab!

Der Mond kommt still gegangen (Geibel)

Der Mond kommt still gegangen
mit seinem gold'nen Schein,
da schläft in holdem Prangen
die müde Erde ein.

Und auf den Lüften schwanken
aus manchem treuen Sinn
viel tausend Liebesgedanken
über die Schläfer hin.

46

Und drunten im Tale, da funkeln
die Fenster von Liebchens Haus;
ich aber blicke im Dunkeln
still in die Welt hinaus.

Am Strande (Burns)

Traurig schau ich von der Klippe
auf die Flut, die uns getrennt
und mit Inbrunst fleht die Lippe,
schone seiner, Element!

Furcht ist meiner Seele Meister,
ach, und Hoffnung schwindet schier;
nur im Traume bringen Geister
vom Geliebten Kunde mir.

Die ihr, fröhliche Genossen,
gold'ner Tag' in Lust und Schmerz,
Kummertränen nie vergossen,
ach, ihr kennt nicht meinen Schmerz!

*También brotaron mis lágrimas
y cayeron por mis mejillas
¡Ah! ¡No puedo creer
que te haya perdido!*

La luna se eleva plácidamente

*La luna se eleva plácidamente
con su dorado brillo,
aquí duerme la cansada tierra
en su destello encantador.*

*Y en el aire fluctúan
sobre los que duermen
miles de pensamientos de amor
de almas fieles.*

*Y abajo, en el valle, centellean
las luces de la casa de mi amada;
pero yo, aquí en la oscuridad,
contemplo el mundo en silencio.*

En la orilla

*Desde la orilla del acantilado,
tristemente contemplo la marea que nos separa
y con fervor mis labios imploran:
¡calmaos, elementos!*

*El miedo se apodera de mi alma,
ah, y la esperanza desaparece;
sólo en sueños, los espíritus me traen
nuevas noticias de mi amado.*

*Vosotros, alegres compañeros
días dorados de alegría y dolor,
afligidas lágrimas nunca olvidadas,
ah, ¡vosotros no conocéis mi dolor!*

Sei mir mild, o nächt'ge Stunde,
auf das Auge senke Ruh,
holde Geister, flüstert Kunde
vom Geliebten dann mir zu..

FELIX MENDELSSOHN

Auf Flügeln des Gesanges (Heine)

Auf Flügeln des Gesanges,
herzliebchen, trag ich dich fort,
fort nach den Fluren des Ganges,
dort weiß ich den schönsten Ort.

Dort liegt ein rotblühender Garten
im stillen Mondenschein;
die Lotosblumen erwarten
ihr trautes Schwesterlein.

Die Veilchen kichern und kosen,
und schaun nach den Sternen empor;
heimlich erzählen die Rosen
sich duftende Märchen ins Ohr.

Es hüpfen herbei und lauschen
die frommen, klugen Gazellen;
und in der Ferne rauschen
des heiligen Stromes Wellen.

Dort wollen wir niedersinken
unter dem Palmenbaum,
und Liebe und Ruhe trinken,
und träumen seligen Traum.

*Sed buenas conmigo, oh, horas nocturnas,
sobre mis ojos descansan
dulces espíritus que me susurran
nuevas noticias de mi amado.*

En las alas del canto

*En las alas del canto,
amada mía, te llevaré
hacia las orillas del río Ganges,
donde conozco un lugar maravilloso.*

*Allí se encuentra un jardín teñido de rojo
bajo la silenciosa luz de la luna;
las flores de loto esperan
a su querida hermana.*

*Las violetas se divierten
y observan las estrellas;
secretamente las rosas se susurran
al oído cuentos perfumados.*

*Se acercan atentas
las mansas y discretas gacelas;
y a lo lejos corretean
las olas del río sagrado.*

*Allí nos posaremos
debajo de la palmera
para saborear el amor y la paz
y soñar sueños dichosos.*

Suleika (Goethe)

Ach, um Deine feuchten Schwingen
west, wie sehr ich Dich beneide:
denn Du kannst ihm Kunde bringen,
was ich in der Trennung leide.

Die Bewegung Deiner Flügel
weckt im Busen zartes Sehnen.
Blumen, Augen, Wald und Hügel
stehn bei Deinem Hauch in Tränen.

Doch Dein mildes, sanftes Wehen
kühlt die wunden Augenlider.
ach, für Leid müßt ich vergehen,
hofft ich nicht zu seh'n ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
spreche sanft zu seinem Herzen;
doch vermeid', ihn zu betrüben
und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag ihm, aber sag's bescheiden:
seine Liebe sei mein Leben.
Freudiges Gefühl von beiden
wird mir seine Nähe geben.

Die Liebende schreibt (Goethe)

Ein Blick von deinen Augen in die meinen,
ein Kuß von deinem Mund auf meinem Munde,
wer davon hat, wie ich, gewisse Kunde,
mag dem was anders wohl erfreulich scheinen?

Entfernt von dir, entfremdet von den Meinen,
führ' ich stets die Gedanken in die Runde
und immer treffen sie auf jene Stunde,
die einzige: da fang' ich an zu weinen.

Suleika

*¡Cómo te envidio, viento del oeste,
por tus húmedas alas!
Porque tú sí le puedes contar a él
lo que me hace sufrir la separación.*

*El movimiento de tus alas
suscita dulces anhelos en mi pecho.
Flores, ojos, bosques y colinas
lloran al sentir de tu aliento.*

*Pero tu suave y ligero soplar
alivia los párpados llorosos.
¡Ay, me moriría de pena
si supiera que no le volvería a ver!*

*Corre hacia el amado,
háblale suavemente al corazón;
pero evita afligirle
y ocúltale mi dolor.*

*Dile, pero díselo con humildad,
que su amor es mi vida.
Ambos sentimientos me los dará
el tenerle cerca.*

La enamorada escribe

*Una mirada de tus ojos en los míos,
un beso de tus labios en mis labios,
¿puede alguien que conozca estas cosas como yo
encontrar placer en algo más?*

*Lejos de ti, lejos de los míos
dejo vagar mis pensamientos constantemente
y siempre vuelven sobre aquella hora,
la única: y empiezo a llorar.*

Die Träne trocknet wieder unversehens:
er liebt ja, denk' ich, her, in diese Stille,
und solltest du nicht in die Ferne reichen?

Vernimm das Lispeln dieses Liebewehens;
mein einzig Glück auf Erden ist dein Wille,
dein freundlicher zu mir; gib mir ein Zeichen!

Des Mädchens Klage (Schiller)

Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn,
das Mägdlein sitzt an Ufers Grün,
es bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht,
und sie seufzt hinaus in die finstre Nacht,
das Auge von Weinen getrübet.

Das Herz ist gestorben, die Welt ist leer,
und weiter gibt sie dem Wunsche nichts mehr,
du Heilige, rufe dein Kind zurück,
ich habe genossen das irrdische Glück,
ich habe gelebt und geliebet!

Das Waldschloss (Eichendorff)

Wo noch kein Wanderer gegangen,
hoch über Jäger und Roß
die Felsen im Abendrot hängen
als wie ein Wolkenschloß.

Dort zwischen den Zinnen und Spitzen
von wilden Nelken umblüht
die schönen Waldfrauen sitzen
und singen im Winde ihr Lied.

Der Jäger schaut nach dem Schlosse;
"die droben, das ist mein Lieb".
Er sprengt von dem scheuenden Rosse
weiß keiner, wo er blieb.

*De repente mis lágrimas están secas:
él me ama, sí, pienso aquí en esta quietud,
¿y no deberías alcanzarme en esta lejanía?*

*Escucha estas palabras susurradas de amor;
mi única felicidad en la tierra es tu voluntad,
tu bondad hacia mí, ¡dame una señal!*

El lamento de la doncella

*Los robles crujen, las nubes van a prisa,
la doncella permanece en la orilla verde,
las olas rompen con vigor, poderosas,
la doncella llora durante toda la noche
con los ojos arrasados de lágrimas.*

*Mi corazón ha muerto, el mundo está vacío,
no deseo nada más.
¡Dios mío, haz que vuelva tu Hijo!
¡Yo ya he conocido la felicidad en esta tierra,
pues he vivido y amado!*

El castillo del bosque

*Donde ningún caminante ha caminado,
arriba, sobre el cazador y el caballo
las rocas penden en el atardecer
como un castillo de nubes.*

*Allí, entre cúspides y cimas,
claveles salvajes florecidos en derredor,
las bellas ninfas del bosque se sientan
y cantan al viento su canción.*

*El cazador miró hacia el castillo:
«Allí arriba, allí está mi amor».
Saltó de su temeroso caballo.
Nadie sabe dónde está.*

Es weiß und rät es doch keiner (Eichendorff)

Es weiß und rät es doch keiner,
wie mir so wohl ist, so wohl!
Ach, wüßt es nur einer, nur einer,
kein Mensch es sonst wissen soll!

So still ist's nicht draußen im Schnee,
so stumm und verschwiegen sind
die Sterne nicht in der Höh,
als meine Gedanken sind.

Ich wünscht', es wäre schon Morgen,
da fliegen zwei Lerchen auf,
die überfliegen einander,
mein Herz folgt ihrem Lauf.

Ich wünscht', ich wäre ein Vöglein
und zöge über das Meer,
wohl über das Meer und weiter,
bis daß ich im Himmel wär!

Wanderlied (Eichendorff)

Laue Luft kommt blau geflossen,
Frühling, Frühling soll es sein!
Waldwärts Hörnerklang geschossen,
mut'ger Augen lichter Schein;
und das Wirren bunt und bunter
wird ein magisch wilder Fluß,
In die schöne Welt hinunter
Lockt dich dieses Stromes Gruß.

Und ich mag mich nicht bewahren!
weit von Euch treibt mich der Wind;
auf dem Strome will ich fahren,
von dem Glanze selig blind!
Tausend Stimmen lockend schlagen;
hoch Aurora flammend weht;
fahre zu! ich mag nicht fragen,
wo die Fahrt zu Ende geht.

Nadie sabe o imagina

*¡Nadie conoce ni puede adivinar
hasta qué punto soy dichoso!
¡Ah, sólo lo sabe uno, sólo uno,
fuera de él ningún otro lo conoce!*

*No es tan silenciosa la nieve caída,
ni son tan mudas y sigilosas
las estrellas en lo alto
como lo son mis pensamientos.*

*Yo desearía que ya fuese de mañana,
que vuelen dos alondras,
que vuelen una sobre la otra,
mi corazón seguiría su curso.*

*¡Yo desearía ser un pajarillo
y volar sobre el mar,
sobrevolar muy lejos el mar,
hasta llegar al cielo!.*

Canción nómada

*Tibia brisa, llega fluyente y azul
la primavera, la primavera debe ser.
Desde los bosques llega el sonido de las trompas,
brilla la luz en los ojos valerosos;
y la confusión, cada vez más plena de color,
se convierte en un mágico torrente.
En el hermoso mundo, allá abajo,
te reclama el saludo de la corriente.*

*Y yo no quiero guarecerme,
lejos de vosotros me lleva el viento;
sobre la corriente iré
felizmente cegado por el brillo.
Miles de voces llaman con fuerza;
aurora en lo alto ondea sus llamas.
¡Prosigue! No quiero preguntar
dónde acabará este camino.*

Liederkreis, Op 39 (Eichendorff)

1 In der Fremde

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot,
da kommen die Wolken her,
aber Vater und Mutter sind lange tot,
es kennt mich dort keiner mehr.

Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit,
da ruhe ich auch, und über mir
rauscht die schöne Waldeinsamkeit,
und keiner kennt mich mehr hier.

2 Intermezzo

Dein Bildnis wunderselig
hab ich im Herzensgrund,
das sieht so frisch und fröhlich
mich an zu jeder Stund.

Mein Herz still in sich singet
ein altes schönes Lied,
das in die Luft sich schwinget
und zu dir eilig zieht.

3 Waldesge Spräch

Es ist schon spät, es ist schon kalt,
was reit'st du einsam durch den Wald?
Der Wald ist lang, du bist allein,
du schöne Braut! Ich führ dich heim!

Groß ist der Männer Trug und List,
vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin

1 En la lejanía

*Desde mi tierra natal llegan las nubes
tras rojizos relámpagos,
pero padre y madre han muerto hace tiempo.
Nadie me conoce allí.*

*Pronto, muy pronto, llegará el tiempo silencioso
en el que yo también reposaré, y sobre mí,
susurrará la hermosa soledad del bosque.
Nadie me conocerá aquí.*

2 Intermedio

*Tu imagen adorada
conservo en lo profundo de mi corazón.
Ella me contempla lozana y feliz,
en todo momento.*

*Mi corazón canta secretamente en su interior
una antigua y hermosa canción,
que se agita en el aire y presurosa,
me lleva hacia ti.*

3 Dialogo en el bosque

*Es ya muy tarde, hace mucho frío.
¿Por qué cabalgas sola a través del bosque?
El bosque es extenso, estás sola.
¡Tú, hermosa novia! ¡Yo te guiaré!*

*Grande es el engaño y la astucia humana,
empero, vagando extraviado,
el cuerno resuena aquí y allí,
¡Oh, huye, tú no sabes quien soy!*

So reich geschmückt ist Roß und Weib,
so wunderschön der junge Leib,
jetzt kenn ich dich -Gott steh mir bei!
Du bist die Hexe Lorelei.

Du kennst mich wohl-vom hohen Stein
schaut still mein Schloß tief in der Rhein.
Es ist schon spät, es ist schon kalt,
kommst nimmermehr aus diesem Wald.

4 Die Stille

Es weiß und rät es doch keiner,
wie mir so wohl ist, so wohl!
Ach, wüßt es nur einer, nur einer,
kein Mensch es sonst wissen sollt.

58

So still ist's nicht draußen im Schnee,
so stumm und verschwiegen sind
die Sterne nicht in der Höh,
als meine Gedanken sind.

Ich wünscht, ich wär ein Vöglein
und zöge über das Meer,
wohl über das Meer und weiter,
bis daß ich im Himmel wär!

5 Mondnacht

Es war, als hätt der Himmel
die Erde still geküßt,
daß sie im Blütenschimmer
von ihm nun träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
die Ähren wogten sacht,
es rauschten leis die Wälder,
so sternklar war die Nacht.

*Ricamente engalanados están el corcel y la dama,
es maravilloso tu joven cuerpo.
Ahora te reconozco...
¡Dios me proteja! ¡Tú eres la hechicera Lorelei!*

*Me conoces bien, desde la alta roca se refleja
silencioso mi castillo en el profundo Rin.
Es ya muy tarde, hace mucho frío,
de este bosque no saldrás nunca jamás.*

4 La quietud

*¡Nadie conoce ni puede adivinar
hasta qué punto soy dichoso!
¡Ah, sólo lo sabe uno, sólo uno,
fuera de él ningún otro lo conoce!*

*No es tan silenciosa la nieve caída,
ni son tan mudas y sigilosas
las estrellas en lo alto
como lo son mis pensamientos.*

*¡Yo desearía ser un pajarillo
y volar sobre el mar,
sobrevolar muy lejos el mar,
hasta llegar al cielo!*

5 Noche de luna

*Una vez el cielo silenciosamente
besó a la tierra,
y ella, en resplandecientes florecillas,
sólo a él debió soñar.*

*La brisa caminó a través de los campos,
haciendo ondular las espigas,
susurraban suavemente los bosques
y la noche era estrellada.*

Und meine Seele spannte
weit ihre Flügel aus,
Ffog durch die stillen Lande,
als flöge sie nach Haus.

6 Schöne Fremde

Es rauschen die Wipfel und schauern,
als machten zu dieser Stund
um die halbversunkenen Mauern
die alten Götter die Rund.

Hier hinter den Myrtenbäumen
in heimlich dämmernder Pracht,
Was sprichst du wirr wie in Träumen
Zu mir, Phantastische Nacht?

60

Es funkeln auf mich alle Sterne
mit glühendem Liebesblick,
es redet trunken die Ferne
wie von künftigem, großem Glück.

7 Auf Einer Burg

Eingeschlafen auf der Lauer
oben ist der alte Ritter;
drüber gehen Regenschauer,
und der Wald rauscht durch das Gitter.

Eingewachsen Bart und Haare
und versteinert Brust und Krause,
sitzt er viele hundert Jahre
oben in der stillen Klause.

Draußen ist es still und friedlich,
alle sind ins Tal gezogen,
waldesvögel einsam singen
in den leeren Fensterbogen.

*Mi alma extendió sus alas
hacia la lejanía,
voló a través de silenciosas tierras,
como dirigiéndose hacia el país natal.*

6 Bella lejanía

*Susurran las cimas de los árboles y observan,
como si en esta hora
los antiguos dioses hicieran la ronda
en torno a los muros en ruínas.*

*Aquí, tras de los mirtos,
en el misterioso esplendor de la penumbra,
¿Qué me prometes tú, confusamente,
como en sueños, fantástica noche?*

*Se encienden sobre mí todas las estrellas
con ardiente mirada de amor,
y el horizonte habla embriagado
de una futura e inmensa felicidad.*

61

7 En un castillo

*Arriba al acecho,
está el viejo caballero, adormecido.
Sobre él cae el aguacero
mientras el bosque susurra a través de la reja.*

*Rojizos barba y cabello,
petrificados pecho y voz.
Sentado está desde hace muchos siglos,
allí arriba, en el silencioso refugio.*

*Afuera reinan la calma y la paz.
En el valle todo es quietud,
sólo cantan los pájaros del bosque
en el vacío arco de la ventana.*

Eine Hochzeit fährt da unten
auf dem Rhein im Sonnenscheine,
Musikanten spielen munter,
und die schöne Braut, die weinet.

8 In Der Fremde

Ich hör die Bächlein rauschen
im Walde her und hin.
Im Walde, in dem Rauschen,
ich weißt nicht, wo ich bin.

Die Nachtigallen schlagen
hier in der Einsamkeit,
als wollten sie was sagen
von der alten, schönen Zeit.

62

Die Mondesschimmer fliegen,
als säh ich unter mir
das Schloß im Tale liegen,
und ist doch so weit von hier!

Als müßte in dem Garten,
voll Rosen weiß und rot,
meine Liebste auf mich warten,
und ist doch so lange tot.

9 Wehmut

Ich kann wohl manchmal singen,
als ob ich fröhlich sei,
doch heimlich Tränen dringen,
da wird das Herz mir frei.

Es lassen Nachtigallen,
spielt draußen Frühlingsluft,
der Sehnsucht Lied erschallen
aus ihres Kerkers Gruft.

*Una boda se celebra abajo,
sobre el Rin, bajo los rayos del sol.
Los músicos tocan alegres
y la hermosa novia llora.*

8 En la lejanía

*Escucho susurrar los arroyitos,
en el bosque, aquí y allí.
En el bosque, bajo el rumor,
no sé donde estoy.*

*Los ruiseñores cantan
en soledad,
queriendo evocar
los antiguos y bellos tiempos.*

*Los reflejos de la luna vuelan.
Creo ver mis huellas el castillo,
en el fondo del valle.
¡Y es que está tan lejos de aquí!*

*El jardín está completamente sembrado
de rosas blancas y rojas.
Mi bienamada, que me espera,
hace tiempo que no pertenece a este mundo.*

9 Melancolía

*A veces puedo cantar deliciosamente,
como si fuera feliz,
pero secretas lágrimas caen
liberando mi corazón.*

*Mientras las brisas primaverales
soplan afuera,
cantan los ruiseñores la canción nostálgica
desde lo profundo de su prisión.*

Da lauschen alle Herzen,
und alles ist erfreut,
doch keiner fühlt die Schmerzen,
im Lied das tiefe Leid.

10 Zwielight

Dämmerung will die Flügel spreiten,
schaurig rühren sich die Bäume,
wolken ziehn wie schwere Träume...
Was will dieses Graun bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,
laß es nicht alleine grasen.
Jäger ziehn im Wald und blasen,
stimmen hin und wieder wandern.

64

Hast du einen Freund hienieden,
trau ihm nicht zu dieser Stunde,
freundlich wohl mit Aug und Munde,
sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut gehet müde unter,
hebt sich morgen neu geboren.
Manches geht in Nacht verloren...
hüte dich, sei wach und munter!

11 Im Walde

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang.
Ich hörte die Vögel schlagen,
da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,
das war ein lustiges Jagen!

Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt,
die Nacht bedeckt die Runde,
nur von den Bergen noch rauschet der Wald,
und mich schauert's im Herzensgrunde.

*Entonces escuchan los corazones
y todo se alegra,
no se siente ningún dolor,
sólo en la canción está el profundo lamento.*

10 Crepúsculo

*El crepúsculo quiere extender sus alas,
los árboles se rozan estremecidos,
las nubes pasan como pesados sueños...
¿Qué significa este miedo?*

*Si posees un venado dócil,
no lo dejes pastar solo.
Los cazadores atraviesan el bosque y,
aquí y allí, resuenan sus voces.*

*Si tienes un amigo en esta vida,
no confíes en él en esta hora,
aunque sonría amigable con sus ojos y boca,
piensa él en la guerra, durante la pérfida paz.*

*Quien hoy cansado camina agachado,
se elevará mañana renaciendo,
pero muchas veces puede perderse en la noche...
¡Cuidado, mantén-te despierto y alerta!*

11 En el bosque

*Un cortejo nupcial se extiende por la montaña.
Escucho el canto de los pájaros,
relucen muchos caballeros, los cuernos suenan,
¡es una alegre cacería!*

*Y apenas lo he visto, todo se desvanece,
la noche cubre la tierra,
sólo susurra el bosque sobre la montaña
y a mí se me estremece el corazón.*

12 Frühlingsnacht

Überm Garten durch die Lüfte
hört ich Wandervögel ziehn,
das bedeutet Frühlingsdüfte,
unten fängt's schon an zu blüh'n.

Jauchzen möcht ich, möchte weinen.
Ist mir's doch, als könnt's nicht sein!
Alte Wunder wieder scheinen
mit dem Mondesglanz herein.

Und der Mond, die Sterne sagen's
und im Traume rauscht's der Hain,
und die Nachtigallen schlagen's:
Sie ist deine, sie ist dein!

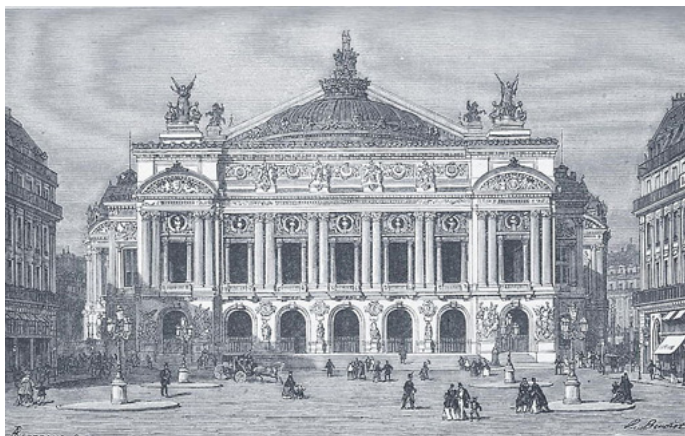
12 Noche de primavera

*Percibo a los pájaros migratorios
que sobrevuelan el jardín
y anuncian los perfumes de primavera,
mientras que abajo comienzan a surgir las flores.*

*Quisiera gritar de júbilo,
¡Quisiera llorar! ¡Esto no puede ser verdad!
Todas las maravillas resurgen
a la luz de la luna.*

*Y la luna y las estrellas lo dicen,
y en sueños lo susurra el bosque,
y los ruiseñores lo cantan:
¡Ella es tuya, ella es tuya!*

París 1900. El auge de las vanguardias



La Ópera de París. Grabado de Huster extraído de Charles Nutter, *Le nouvel Opéra* (París, 1875).

Claude Debussy (1862-1918)

Cuarteto en Sol menor, Op. 10

Animé et très décidé

Assez vif et bien rythmé

Andantino, doucement expressif

Très modéré

Marcel Samuel-Rousseau (1882-1955)

Deux pièces pour quatuor à cordes

Andante

Scherzo

Maurice Ravel (1875-1937)

Cuarteto en Fa mayor

Allegro moderato. Très doux

Assez vif. Très rythmé

Très lent

Vif et agité

CUARTETO LEONOR

Delphine Caserta, *violín*

Enrique Rivas, *violín*

Jaime Huertas, *viola*

Álvaro Huertas, *violonchelo*

Lunes, 5 de abril de 2010. 19,00 horas

París 1900. El auge de las vanguardias

En pocos periodos de la historia hubo semejante concentración de artistas extraordinarios como ocurrió en París en la transición del siglo XIX al XX. A la búsqueda de nuevos caminos creativos que rompieran las normas establecidas, se afincaron en la ciudad pintores, escritores, poetas, bailarines, compositores e intérpretes de orígenes muy diversos, entre los cuales había una nutrida representación española encabezada por Manuel de Falla, amigo de Claude Debussy y Maurice Ravel. Este intenso espíritu de renovación creadora –comparable en esos momentos sólo con Viena– se asentaba tanto en una política cultural típicamente francesa de generoso apoyo a la música como medio de identidad, como en el fomento constante de las autoridades a la innovación y el progreso en general, siendo los mejores ejemplos las Exposiciones Universales de 1878, 1889 y 1900 y la Torre Eiffel, el logro tecnológico más famoso del momento. La vida musical parisina se sustentaba en las tres instituciones musicales más importantes del país, la Ópera, la Ópera-Comique y el Conservatorio, junto a las más de 160 asociaciones musicales documentadas en 1900 que organizaban conciertos y recitales, en los que también tenían cabida los estrenos. Varias de estas asociaciones se dedicaban prioritariamente a la difusión del cuarteto de cuerda, como la Société des Quatuors Populaires o la Société des Quatuors Modernes.

El estreno del *Cuarteto en Sol menor* (1893) de Debussy en el marco de la Société Nationale de Musique, con la que Ravel también mantendría ciertos vínculos, supuso una de las primeras apariciones públicas del compositor. El evento pasó más bien desapercibido, lo cual no impidió que el compositor planeara un segundo cuarteto que no llegó a componer. Este primer y único cuarteto, alejado ya de la influencia wagneriana, deja patentes algunos de los rasgos que marcarían su estilo: creación de texturas vaporosas y aéreas evocadas por el impresionismo pictórico como en el tercer movimiento, una especie de continuo fluir musical que difumina la organización formal presente en los cuatro movimientos, y un uso ocasional de ritmos muy marcados, como en el segundo movimiento. El impulso de la modalidad de cierta inspiración oriental como sistema compositivo se vio además estimulado por el acceso del joven Debussy a músicas no occidentales en las Exposiciones Universales.

Ravel, como Debussy, sólo compuso un cuarteto de cuerda, en 1902-03, quizá debido a un deseo por desprenderse de la herencia decimonónica que tanta importancia había dado a este género. Es significativo que su obra camerística emplee pocos géneros clásicos: tres sonatas y un trío con piano, además de este cuarteto. Los paralelismos con el cuarteto de su compatriota son evidentes: similar

sonoridad, uso compartido de técnicas cíclicas y empleo novedoso de la modalidad. La influencia de César Franck y Gabriel Fauré en la producción temprana de Debussy y Ravel fue otro aspecto que, en un primer momento, unió a estos compositores. Sin embargo, el cuarteto de Ravel contiene algunos rasgos propios como una articulación de los movimientos definida aquí con mayor claridad y el uso colorista del tritono, como ocurre en el primer movimiento. El programa se completa con dos obras del francés Marcel Samuel-Rousseau, hoy muy poco conocido.

Pero la auténtica novedad que representaba París en estos años era el contacto de artistas de distintas disciplinas, provocando insólitos cruces estéticos: las técnicas pictóricas impresionistas inspiran a los compositores, los ambientes imaginados por la poesía son imitados en cuadros y composiciones, y el ritmo marcado de la música condiciona los movimientos de la danza. Esta particular mezcolanza de creadores, quienes en ocasiones entablaron estrechas relaciones de amistad, hizo de París la cuna de buena parte de las vanguardias artísticas.

El **CUARTETO LEONOR**, creado en 2001, recibe su principal impulso musical del histórico Melos Quartett, con el que trabaja entre 2002 y 2005 en la Musikhochschule de Stuttgart, y amplía posteriormente su formación con los profesores Rainer Schmidt e Imre Rohmann.

Invitado a tocar en importantes salas y festivales de España, Alemania, Austria, Suiza, Francia, Italia y China, han colaborado con el cuarteto músicos de la talla de José Luis Estelles, Quatuor Enesco, Jade Quartett, Berliner Philharmoniker Wind Quintett, Daniel del Pino, Imre Rohmann y Peter Buck. Entre otros premios, en 2005 obtuvo el *Spezial Preiss für Kammermusik* en el Festival Internacional de Música de Oberstdorf (Alemania).

Ha grabado para RNE-2 (España), WDR, Bayerisches Rundfunk (Alemania) y Radio Suisse Romande (Suiza). Asimismo ha realizado diversos registros discográficos en España y Alemania para VERSO, Autor-SGAE y Animato. Su próximo trabajo discográfico será un CD monográfico para VERSO, dedicado a los cuartetos del compositor español Ramón Barce.

El cuarteto realiza una intensa actividad pedagógica como director artístico del Curso y Festival Internacional de Música de San Esteban de Gormaz (Soria) e imparte cursos en diversos centros musicales como los CSM de Canarias y de Oviedo y la International Summer Academy de Hang Zhou (China). Desde 2005, los miembros del cuarteto son solistas del Ensemble Madrid-Berlín, punto de encuentro entre músicos de las principales orquestas de ambas ciudades.

PROGRAMA

Nueva York 1945. La música clásica y el jazz



Vista aérea de Manhattan, Nueva York (Estados Unidos), en 1942.

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonía nº 1

3. Freierlinch und gemessen, ohne zu schleppen

Sinfonía nº 5

4. Adagietto

Lieder eines fahrenden Gesellen

1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht

2. Ging heut morgen übers Feld

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonata en Do mayor, KV 545

Allegro

Andante

Rondó: Allegro

Sonata en La mayor, KV 331

3. Rondó alla turca

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Extractos de *Otello*

George Gershwin (1898-1937)

Our love is here to stay

Nice work if you can get it

Fats Waller (1904-1943)

Honeysuckle Rose

Duke Ellington (1899-1974)

Solitude

Don't get around much anymore

Sophisticated lady

Charlie Parker (1920-1955)

Scrapple from the apple

Uri Caine, *piano y autor de los arreglos*

Lunes, 10 de mayo de 2010. 19,00 horas

Nueva York 1945. La música clásica y el jazz

Las consecuencias devastadoras de la Primera Guerra Mundial en el campo social y político, así como la irrupción de las vanguardias en el terreno artístico, anunciaban premonitoriamente el rumbo del siglo que entonces comenzaba. Si la historia de la música hasta el siglo XX puede narrarse, al menos en sus trazos elementales, a partir del pequeño número de ciudades que han promovido las novedades de cada momento, el nuevo siglo trajo un ordenamiento completamente nuevo. Las técnicas de reproducción mecánica del sonido, las comunicaciones cada vez más veloces, la definitiva incorporación cultural de los continentes americano y asiático y la progresiva internacionalización de la vida musical han acabado por eliminar la centralidad de la que habían gozado unas pocas ciudades importantes. Ya no hay ciudad que acapare toda la atención cultural o presente en exclusividad las innovaciones musicales (ni en programación, ni en composición, ni en interpretación). En este contexto, la elección de Nueva York como final de este viaje por la historia urbana de la música no debe entenderse como un predominio musical en estas décadas, sino más bien como metáfora de los cambios radicales del mundo actual. Nueva York ha sido símbolo del mundo globalizado que difumina progresivamente las señas de identidad, de la convivencia como nunca antes de tipos de música muy distintos y de la expansión geográfica en el consumo y producción de la música, abandonando la idea de Europa como único referente.

La novedad que supuso la aparición del jazz no fue tanto el nuevo estilo compositivo que implicaba, como la capacidad para inspirar a ciertos compositores de la hoy llamada “música clásica” con sus nuevas armonías y ritmos; al mismo tiempo, el sólido bagaje técnico de ésta también dejó su huella en el jazz. Es esta influencia recíproca la que trata de recrear este programa, donde se combinan autores centrales en la tradición clásica europea de los últimos tres siglos, como Mozart, Verdi y Mahler, con compositores de jazz igualmente clásicos como Gershwin, Wallers, Parker y Ellington. No deja de ser significativo que las carreras de estos últimos cuatro músicos –en realidad también la de Mahler– pasaran en algún momento por Nueva York, cuyo papel en la historia del jazz fue decisivo a partir de la década de los veinte atrayendo los mejores músicos en busca de oportunidades para darse a conocer y desarrollando una potente industria fonográfica y editorial. Además de los autores ya citados, las figuras más importantes de la escena jazzística en sus distintas corrientes y estilos decidieron asentarse en esta ciudad, como Louis Armstrong, Scott Joplin y Benny Goodman,

cuyo concierto en el prestigioso Carnegie Hall en 1938 supuso el definitivo reconocimiento estético y compositivo del jazz.

El último concierto de *El sonido de las ciudades* muestra también otra faceta que el jazz ayudó a poner de manifiesto con meridiana claridad: la labor creativa del intérprete. Si la ejecución musical siempre implica una actualización de la voluntad creadora de un compositor plasmada en la partitura, el jazz elevó definitivamente el papel del intérprete a la categoría de coautor de la obra, en tanto que la composición en este género no exige la fijación de todos sus parámetros. En este contexto, el pianista Uri Caine encarna perfectamente la figura del intérprete como creador, no en su acepción habitual de intermediario entre el compositor y el público, sino como autor de versiones y arreglos muy personales que transforman obras conocidas en nuevos mundos musicales. La improvisación no era, ni mucho menos, nueva en la historia de la música. De hecho, los vihuelistas sevillanos del siglo XVI con los que se iniciaba este viaje musical eran consumados improvisadores. Pero ningún otro estilo como el jazz ayudó tanto a reivindicar la aportación original del intérprete.

URI CAINE, nacido en Philadelphia, estudió composición en la universidad de su ciudad natal, entre otros con George Crumb. Actualmente vive en Nueva York. Ha grabado 19 discos, siendo el más reciente *The Othello Syndrome*, que contiene improvisaciones sobre Mahler, Wagner, Beethoven, Bach y Schumann.

Ha compuesto obras por encargo de instituciones de mucha fama como la Ópera Popular de Viena, el Trío Beaux Arts, la Orquesta de Cámara de Basel y Concerto Köln. Interpretó su versión de las *Diabelli Variaciones* con orquestas como la Orquesta de Cleveland y la Orquesta de Cámara de Moscú.

Durante los últimos años colabora con músicos como Don Byron, Dave Douglas, John Zorn, Terry Gibbs, Clark Terry, Rashid Ali, Arto Lindsay, Sam Rivers y Barry Altschul, la Woody Herman Band, Annie Ross, la Enja Band, Global Theory y la Master Musicians of Jajouka.

Se presenta tanto en festivales de jazz (the North Sea Jazz Festival, Montréal, San Sebastián, Vitoria, Newport) como en festivales y ciclos de música clásica (Festival de Salzburgo, Ópera de Múnich, Holland Festival, IRCAM y Great Performers at Lincoln Center.)

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.



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · musica@march.es

Entrada libre hasta completar el aforo