

Fundación Juan March

**CICLO**

**REMEMBRANZAS  
DE ESPAÑA**

JUNIO 1998

*En noviembre de 1991 programamos cuatro Conciertos del sábado con el título de La española. Música española por compositores extranjeros, repetimos ahora la experiencia con otras obras (sólo se repiten media docena) de hasta veintitrés compositores distintos: alemanes, austriacos, franceses, italianos, ingleses, polacos... y dos españoles: En el caso de Falla, porque ofrecemos sus obras en versiones hechas por extranjeros; en el de Montsalvatge, porque teje variaciones sobre La spagnoletta de un antiguo compositor inglés.*

*La moda de España en la música europea es bien antigua, pero nos hemos concentrado, salvo alguna excepción, en la que se desató en el siglo XIX y siguió produciendo buenos frutos en el XX. Unas veces en nuestra música, sobre todo la popular, otras nuestra literatura, sobre todo la clásica; y otras veces... el tópico, la "españolada" pura y dura, sin que falten obras que de españolas apenas tienen nada, salvo una tenaz confusión.*

*En todo caso, bien merecen un pequeño repaso porque ilustran sobre algo tan sutil como los cambios de mentalidad y porque son obras muchas veces muy encantadoras.*

*Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.*

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	1
Programa general.....	3
Introducción general.....	8
Obras interpretadas en el Ciclo.....	17
Notas al programa:	
Primer concierto.....	19
Texto de las obras cantadas.....	22
Segundo concierto.....	31
Tercer concierto.....	35
Cuarto concierto.....	38
Texto de las obras cantadas.....	41
Participantes.....	49

## PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

## I

**Robert Schumann** (1810-1856)

Canciones españolas de Emanuel Geibel

*Bedeckt mich mit Blumen, Op. 138 n° 4**Ebro caudalose, Op. 138 n° 5 (mezzo)**Hoch, hoch sind die Berge, Op. 138 n° 8 (mezzo)**Zigeunerliedchen n° 1, Op. 79 n° 7 (soprano)**Zigeunerliedchen n° 2, Op. 79 n° 8 (soprano)**Ländliches Lied, Op. 29 n° 1**Erste Begegnung, Op. 74 n° 1**Liebesgram, Op. 74 n° 3**Geständnis, Op. 74 n° 7 (soprano)**Botschaft, Op. 74 n° 8*

## II

**Luigi Bórdese** (1815-1886)

Les Madrilènes (Anónimo)

**Charles Gounod** (1818-1893)

La siesta (Anónimo)

**Camille Saint-Saëns** (1835-1921)

El desdichado (Anónimo)

**Francis Poulenc** (1899-1963)

Toréador (Jean Cocteau) (soprano)

Trois chansons de Garcia Lorca (mezzo)

*L'enfant muet**Adelina a la promenade**Chanson de l'oranger sec***Claude Debussy** (1862-1918)

Chanson Espagnole (Alfred de Musset)

*Intérpretes:* DÚO VOCAL ÁLVAREZ-LEIVINSON  
(Adelina Álvarez, soprano  
Silvia Leivinson, mezzosoprano)  
JULIO MUÑOZ, piano

Miércoles, 3 de Junio de 1998.19,30 horas.

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

## I

**Rodión Schedrín**  
Imitación de Albéniz

**Camille Saint-Saëns** (1835-1921)  
Habanera, Op. 93

**Maurice Ravel** (1875-1937)  
Tzigane

## II

**Xavier Montsalvatge** (1912)  
Variaciones sobre *La Spagnoletta* de Giles Barnaby

**Eduard Lalo** (1823-1892)  
Intermezzo, de la *Sinfonía española*, Op. 21

**Manuel de Falla** (1876-1946) - **Paul Kochanski** (1887-1934)  
El paño moruno  
Jota

(de *Suite populaire espagnole, d'après Siete canciones populares españolas*)

**Manuel de Falla** (1876-1946) - **Fritz Kreisler** (1875-1962)  
Danza española, de *La vida breve*

*Intérpretes:* ALA VORONKOVA, violín  
DOLORES CANO, piano

Miércoles, 10 de Junio de 1998. 19,30 horas.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

I

**Moritz Moszkowski** (1854-1925)

Danzas españolas, Op. 12

*Allegro brioso*

*Modéralo*

*Con moto*

*Allegro comodo*

"Bolero": *Con spirito*

Nuevas danzas españolas, Op. 65

*Allegro ma non troppo*

*Andante con moto*

"Habanera ": *Allegretto*

II

**Nikolai Rimsky-Korsakov** (1844-1908)

Capricho español, Op. 34

*Alborada*

*Variaciones*

*Escena y canto gitano*

*Fandango asturiano*

**Maurice Ravel** (1875-1937)

Rapsodia española

*Preludio a la noche*

*Malagueña*

*Habanera*

*Feria*

*Intérpretes:* IGNACIO SALDAÑA y CHIKY MARTÍN,  
piano a cuatro manos

Miércoles, 17 de Junio de 1998.19,30 horas.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

**Visiones de España**

I

*Desde Alemania:*

**Robert Schumann** (1810-1856)

Weh, wie zornig ist das Mädchen, Op. 138 n° 7 (Gil Vicente-E. Geibel)

Der Hidalgo, Op. 30 n° 3 (E. Geibel)

**Johannes Brahms** (1833-1897)

Spanisches Lied, Op. 6 n° 1 (Anónimo español-P. Heyse)

*Desde Austria:*

**Hugo Wolf** (1860-1903)

In dem Schatten meiner Locken (de *Spanisches Liederbuch*)

*Desde Rusia:*

**Mijail Glinka** (1804-1857)

Estoy aquí, Inesilla (Pushkin)

Bolero (Kukolnik)

**Alexander Dargomyshsky** (1813-1869)

Céfiro nocturno (Pushkin)

**Milij Balakirev** (1837-1910)

Canción española (Mikhailov)

**Dimitri Shostakovich** (1906-1975)

Canciones españolas, Op. 100

*Adiós, Granada*

*Estrellita*

*Primer encuentro*

*Ronda*

*Morena salada*

*Sueño (Barcarola)*

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

**Visiones de España**

II

*Desde Francia:*

**Claude Debussy** (1862-1918)

Prélude "La sérénade interrompue" (piano solo)

Prélude "La puerta del vino" (piano solo)

**Maurice Ravel** (1875-1937)

Alborada del gracioso (*Miroirs*) (piano solo)

Chanson espagnole

**Camille Saint-Saëns** (1835-1921)

Guitares et mandolines

**Jules Massenet** (1842-1912)

Nuit d'Espagne

**Georges Bizet** (1838-1875)

Sérénade espagnole (*Ouvre ton coeur*), de *Ivan IV*

**Léo Delibes** (1836-1891)

Chanson espagnole (*Les filles de Cadix*)

*Desde Italia:*

**Gioacchino Rossini** (1792-1868)

A Grenade

*Intérpretes:* MIREIA PINTÓ, mezzosoprano  
VLADISLAV BRONEVETZKY, piano

Miércoles, 24 de Junio de 1998.19,30 horas.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

### **Dive, Prime ballerine, virtuosi, curiosos impertinentes y corresponsales.**

En un reciente artículo sobre los conceptos fundamentales en la música del siglo XIX español, Emilio Casares reclama la urgencia de una investigación sistemática de "un siglo cuyo tratamiento no se corresponde a lo que significó tanto para la música española, como para la Europa del XIX, ya que en los años cincuenta y desde antes de nacer nuestro romanticismo musical, con el viaje de García y algunos exiliados, España era una moda en Europa, una especie de tópico fascinante, enigmático; una España llena de gitanos, toreros, castañuelas, con una gran capacidad de sugestión, de estímulo literario, pictórico y musical, lugar que invitaba a los grandes viajes. Y esta connotación no se puede olvidar cuando se habla de nuestro XIX. La moda española tuvo diversas vías de entrada en Francia; las guerras napoleónicas que habían dibujado una España épica y heroica; la llegada de viajeros franceses, pero también la presencia de los exiliados que contribuyen a poner de moda lo español, en lo que podemos denominar la primera invasión española en el país vecino. Me refiero a nuestra generación preromántica."

Al terminar las guerras napoleónicas lo mejor de nuestra música viaja a Francia con Manuel García, un músico lleno de populismo tonadillesco, generador del españolismo más pintoresco, aspecto muy bien recibido por los franceses, contando con la ayuda de sus hijas la Malibrán y Pauline Viardot. Pero a esa exportación de tópicos españoles contribuyó también F. Sors que europeiza un instrumento típicamente español, la guitarra. Sors era un afrancesado que marcha con la caída de José I y muere en París en pleno fervor romántico. Habría que añadir a Andreví, Juan Crisóstomo Arriaga, Pedro Albéniz, Carnicer, José de Ciebra, Aguado, Roldán, Melchor Gómis, quien estrena en 1833 *Le Revenant* en la Ópera Cómica de París. España, casi inconscientemente, aporta al espíritu del romanticismo, más que nada, unas tipologías y modos de comportamiento que pronto serán convertidos en clichés literarios. Era un país romántico en su forma de vivir, una nación inspiradora de actitudes románticas, lo que Aranguren llama "romanticismo vivido".<sup>1</sup>

Cita a continuación Casares una serie de escritores europeos en cuya obra España es una constante y una relación de obras de tema español que, en buena parte, coincide con las programadas en este ciclo *Remembranzas de España*, lo que me ha llevado a utilizar su texto como motor de mis, algo dispersas, reflexiones sobre la cuestión de la perspectiva musical europea de España en el Romanticismo, concepto al cual aplico una cronología distinta de la que se deduce del texto cita-

1 Emilio Casares: "La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales", en E. Casares y Celsa Alonso González (ed.): *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Un. de Oviedo, 1995, p. 15-16.

do. Puesto que de música occidental hablamos creo oportuno utilizar criterios semejantes a los de la historiografía general y llamo "Primer romanticismo" al período que media entre los dos procesos revolucionarios de 1789 y 1848; llamo "Segundo romanticismo" al período que media entre la consolidación de los procesos restauradores y la I Guerra Mundial, es decir 1848-1914.<sup>2</sup> Al hacerlo así me limito a seguir las propuestas de las *Man and Music Series*,<sup>3</sup> una reciente obra colectiva que pone en relación los eventos musicales con la historia socio política, económica, intelectual y religiosa, a la que debo el haberme preocupado por algunas de las cuestiones aquí tratadas.

### Los viajeros

Tal como señala Casares, en la difusión de la imagen de España tienen una función muy importante los testimonios de los viajeros. Cuando hablamos de "viajeros" en las épocas iluminista y revolucionaria, nos estamos refiriendo al "Grand Tourist", la gira europea que hacían los primogénitos de las clases altas europeas como colofón a su formación. Si esto es así, nos encontramos con un problema pues España apenas es mencionada en las guías, más próximas a nuestras guías Michelin que a las del Trotamundos, que los jóvenes usaban en sus giras. Como es bien sabido Nugent no menciona a España en su obra *The Grand Tour*, publicado en 1778 a las puertas de la Revolución Francesa y España sólo merece 21 páginas por parte de Mariana Starke en su *Travels on the continent*, publicada en 1820 cuando Napoleón ya había sido definitivamente derrotado y los príncipes repuestos en sus privilegios. La primera guía de este tipo dedicada a España es el *Hand-Book for Travellers in Spain* de Richard Ford, publicada en 1845 cuando la Guardia Civil ya había erradicado de bandoleros Sierra Nevada y el viaje era seguro, condición imprescindible para incluir una zona en el *Grand Tourist*, concebido como viaje cultural, no como aventura.

Existen, sin embargo otros tipos de libros de viajes con otras orientaciones comerciales. Entre los reinados de Carlos III y la coronación de Isabel II se publicaron sesenta y dos libros de viajeros ingleses,<sup>4</sup> cantidad muy superior a la de los li-

2 Josep Fontana (ed.): *Historia Universal Planeta*, Barcelona: Ed. Planeta, 1991, sigue este criterio titulado así los volúmenes correspondientes de su obra: 9. "La época de la razón", 10. "La época de las revoluciones" y 11. "La época del imperialismo".

3 Stanley Sadie (ed.): *Man & Music*, London: Macmillan Press Ltd, 1988-93. Vol. 4 Neal Zanslaw (ed.): *The Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th century*, 1989; Vol. 5 Alexander Ringer: *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*, 1990; Vol. 6 Jim Samson: *The Late Romantic Era. From the mid-19th century to World War I*, 1991.

4 Los más importantes son los de E. Clarke (1760.-61). J. Baretta (1760,1768-69), F. Carter (1773), T. James (1771), R. Twiss (1773), W. Dalrymple (1774), H. Swinburne (1775-76), A. Jardine (1777-79), W. Bowles y J. Talbot (1778), J. Townsend (1786-87), W. Beawes (1791), R. Southey (1795-96), E. Vassall Fox (1802-04), W. Jacob (1809-10), M. J. Ouin (1822-23), H. Herbert (1821-22. 1827), A. De Capell Booke (1827-28), C. Rochfort Scott (1822-33). S. Cook (1829-32,1843), R. Ford (1830-33), B. Badcock (1832), W. Beckford (1834), G. Dennis (1836), G. Borrow (1836-40), T. M. Hughes (1846), W. G. Clark (1849) y G. J. Cayley (1851-52) además del ya citado *Hand-Book* de 1845.

bros alemanes, franceses, italianos y norteamericanos<sup>5</sup> juntos. Este hecho parece contradecir la consideración de la bibliografía francesa de viajes como la más importante sobre la configuración de la imagen romántica de España en Europa. Ciertamente es que mientras las fuentes inglesas han sido estudiadas exhaustivamente/ no ocurre así con las de los otros países, al igual que no lo han sido los libros de viajes de los españoles por Europa.<sup>7</sup> Pero no es menos cierto que esta carencia de estudios no avala la tradicional teoría francogenética puesto que sobre lo que se desconoce no se puede erigir teoría alguna.

Por otra parte, son escasos los viajeros que dan alguna mención sobre la vida musical española y sólo uno, el acaudalado poeta William Beckford,<sup>8</sup> le presta atención sistemática. No conozco ningún libro de viajes que incluya partituras, lo que excluye definitivamente este tipo de literatura como fuente de la afluencia de música "española" en el romanticismo europeo. Aún así creo preciso mencionar que tampoco es frecuente, salvo en "don Jorgito el inglés", la presencia de los gitanos, los toreros y las castañuelas en los libros de viajes de la ilustración y el primer romanticismo. Los autores parecen prestar mayor atención a las cuestiones de higiene, orden público, prácticas religiosas, arquitectura, entretenimientos, etc. Sí hay, lógicamente, referencias a los bandoleros puesto que representaban un grave problema para el desarrollo del comercio. Quien de todos modos se sienta atraído por estas cuestiones debe leer la serie de artículos de Richar Ford en *Quarterly Review* publicados a partir de 1837 en los que trata temas tan variados como el teatro español, la cuestión del bandidaje, la genealogía y la heráldica españolas o las corridas de toros al mismo tiempo que hace la crítica de los libros publicados en inglés sobre España, denunciando las falacias de los viajeros *gobemouche* que tras estar unos pocos días en una posada se atrevían a opinar sobre el país y publicaban increíbles historias truculentas que les habían sido narradas para burlarse de ellos.

### Los artistas visitantes

Mientras no conozcamos en detalle la actividad de los bailarines, cantantes, compositores e instrumentistas occidentales en sus visitas a España, no podremos concluir nada acerca del conocimiento que de la música española obtuvieron durante

5 John Adams: *Diary and Autobiography*, Cambridge, Mass.: L. H. Butterfield Ed., 1962. Adams, segundo presidente de EEUU, narra su viaje a través del norte de España en 1779, parte de su gira continental en búsqueda de apoyos a la independencia de su país.

6 Ian Robertson: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Madrid: Ed. del Serbal-CSIC, 1988, es la obra de referencia al respecto enriquecida con una discusión de la bibliografía publicada entre 1977-87.

7 Eduardo Gener Cuadrado: *Diario de viaje de un comerciante gaditano (1829)*, Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos, 1976.

8 William Beckford: *Italy; with sketches of Spain and Portugal*, 1834. Boyd Alexander e João Gaspar Simões (ed.): *Fiário de William Beckford em Portugal Espanha*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.

sus visitas. Todo parece indicar que escaso cuando no nulo pues no son los salones burgueses los lugares más apropiados para apreender las esencias de la música tradicional como han demostrado los estudios monográficos sobre las obras españolas de Gottschalk" y Liszt.<sup>10</sup> Nadie parece, sin embargo, preocupado por evaluar las consecuencias de las largas estancias españolas de compositores como Mercadante o Humperdinck, quienes sí tuvieron sobrada oportunidad de conocer nuestra música.

El conocimiento actual sobre la carrera de María Medina, la creadora del ballet romántico junto con su esposo Salvatore Viganó," han hecho olvidar las narraciones sobre la españolidad de su danza, tan míticas como casi todas las narraciones sobre la españoleidad de la danza española.<sup>12</sup> Mito esencialista desarrollado recientemente<sup>13</sup> y totalmente ajeno a las evidencias documentales sobre la historia de la danza en España en la Ilustración y el Primer Romanticismo,<sup>14</sup> imprescindibles para comprender el nacimiento, desarrollo y difusión del Bolero,<sup>15</sup> la danza lenta paradigmática de la música española del primer romanticismo<sup>16</sup> como la Habanera lo sería del segundo.

Las mejores muestras del rol de la danza española en la dramaturgia del Segundo Romanticismo las podemos encontrar en las óperas de Verdi." Recordemos el n° 7 (Finale) del acto II de *La Traviata*. La fiesta en el palacio de Flora Bervoix se ve animada por la llegada de un grupo de cantantes y bailarines españoles, una modesta compañía de paso por algún

- 9 S. Frederick Starr: *Bamboula!. The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*, New York: Oxford Un. Press, 1995, especialmente el capítulo 7, "The Siege of Spain".
- 10 Serge Gut: *Liszt*, Artigues-près-Bordeaux: Editions de Fallois, 1989. Id.: "Les influences espagnoles dans l'oeuvre musicale de Franz Liszt" en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- 11 Ezio Raimondi (Ed.): *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganó, poeta muto*. Regio Emilia: Il Mulino, 1984.
- 12 Lynn Garafola: "A las márgenes del Occidente: El destino transpirenaico de la danza española desde la época del Romanticismo" en *Coirón I* (1995).
- 13 Xoán M. Carreira: "... and Spain" intervención conclusiva en la mesa redonda "Russian Soul and Spanish Blood: Nationalism as a Contract in the historiography of Dance in Spain" in *Border Crossings: Dance and Boundaries in Society, Politics, Gender, Education and Technology*, Toronto: Ryerson Polytechnic Un., 1995.
- 14 X. M. Carreira: "Il Balletto nella Penisola Iberica e nei Paesi Latino-Americani" a Alberto Basso (ed.): *Musica in Scena*. Vol. V. Torino: UTET, 1995.
- 15 J. Suárez-Pajares: "Historical Overview of the Bolero from its Beginnings to the Genesis of the Bolero School" in X. M. Carreira and J. Suárez-Pajares (ed.): *The Origins of the Bolero School*, Vol. IV.1 of *Dance History*, Pennington: a capella books, 1993.
- 16 La otra danza nacional paradigmática es la Polonesa. Dejo al lector la respuesta a unas preguntas maliciosas. ¿Es música nacionalista la Polonesa del Rondó del Triplekonzert Op. 56 de Beethoven? ¿Lo es el Bolero Op. 19 de Chopin? ¿Cabe la posibilidad de que sea vienesa la Cachucha, la danza española que convirtió a la bailarina austríaca Fanny Elssler en el paradigma del deseo? ¿Cabe la posibilidad de que el tan vienés Scherzo de la 7ª Sinfonía de Beethoven sea una Muíneira? .
- 17 Knud Arne Jürgensen: *The Verdi Ballets*, Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1995.

teatro parisino. Reparemos en que el exquisito equilibrio dramático del Finale no se resiente si se suprimen la interpolación de los dos números exóticos, "Coro di Zingarelle" y "Coro di Mattadori Spagnuoli".

### Compositores españoles de música instrumental en Europa

Otra de las fuentes posibles de la afluencia musical española en Europa serían los compositores e intérpretes residentes en las capitales europeas. De nuevo nos encontramos con serios problemas de concordancia topológica y cronológica, aún cuando excluyésemos de entrada autores como Arriaga pues es evidente que su sinfonía, escrita a imitación de las de Mehúl, o sus cuartetos, emparentados con los de Onslow y Reicha, son ajenos a la moda de lo español.

En las escasas ocasiones en las que los compositores españoles de la *London Pianoforte School*, dieron a conocer piezas características españolas lo hacen imitando el estilo convencional empleado por los compositores ingleses, tal es el caso del *Rondino* o el *Alelillo* que Sixto Pérez<sup>18</sup> escribió para Chapell, piezas de interés manifiestamente inferior a sus formidables fantasías pianísticas publicadas por Clementi. De hecho, las numerosas noticias en la prensa inglesa sobre Pérez distan mucho de presentarlo como un músico exótico, como nunca lo fueron sus amigos el violinista Andrés Rosquellas o el guitarrista Fernando Sor. Tampoco lo hizo su contemporáneo Santiago de Masarnau, quien publicó en cambio una polonesa en Clementi, *La graziosa*. Y no lo hicieron, ciertamente, los pianistas de las generaciones siguientes, Marcial de Torres y Marcial del Adalid, quienes publicaron valeses en D'Almaine y Wessel & Stapleton, respectivamente, pero ninguna obra característica española a pesar de que en los años 40 seguía existiendo un mercado para las mismas.

Algo semejante sucede, que sepamos, con la escasamente investigada contribución española al desarrollo del piano en París. *El Adam Español* (1826) de José Sobejano Ayala, el primer método español de piano según la escuela francesa, publica 75 allegrettos, canzonette, impromptus, minuets, pastorales, polonesas, romances, rondós, valeses y variaciones, muchos de ellos atribuidos a Albéniz, Arriaga, Calvo, Carnicer, Codina, Genovés y otros músicos españoles y solo 3 piezas españolas: el "Polo del Contrabandista de García", el "Zorcico y Wals de la Sta. M<sup>a</sup> Concepción de Nagusia, discípula del au-

18 Margarita Soto-Viso "Sixto Pérez, un pianista español en Londres", comunicación leída en el IV Congreso Nacional de Musicología (Madrid, 197). Sixto Pérez es, junto con Joao Domingos Bomtempo, uno de los representantes ibéricos de la *London Pianoforte School*. Autor escasamente tratado por la musicología española dado que su actividad se desarrolló principalmente en Londres ca. 1811 y 1840, ciudad en la cual se presentó como concertista al lado de los, también liberales, Sor y Rosquellas. En el trienio liberal desarrolló una importante labor docente y concertística en Cádiz y Sevilla, promoviendo una Academia Filarmónica en cada una de estas ciudades. Exiliado definitivamente en Londres desde 1823, donde fundó la *Spanish Chapell*, su música fue publicada por Clementi, Chapell, Latour, Novello y Ricordi.

tor" en 6/8, y el "Pasodoble de Nadal" en 2/4. Escasa presencia de números españoles que se convertirá en ausencia en los métodos que siguieron al de Sobejano.

Por lo que a la guitarra respecta, su consideración como instrumento específicamente español no se corresponde en absoluto con la perspectiva romántica del instrumento cuyos principales centros fueron Londres, París y Viena, ciudades en las que los guitarristas virtuosos competían con los violinistas -de quienes tomaron las convenciones editoriales de la música guitarrística- y con los pianistas -de quienes tomaron las convenciones del repertorio: sonatas, fantasías, variaciones...- El exilio de los grandes guitarristas españoles provocó que en España no se conociera suficientemente su contribución al desarrollo del instrumento que nada tuvo que ver con la difusión de los estilemas de la guitarra de barbería. Como escribe Suárez-Pajares: "Sor y Aguado fueron parte en la consolidación definitiva de la guitarra como instrumento armónico capaz de hacer polifonía. Esta consecución influyó en el repertorio y, frente al gran número de obras de cámara de la promoción antecedente. Sor y Aguado consideraron a la guitarra como completamente autosuficiente y no la acompañaron de instrumento alguno. Sin embargo, las formas que cultivaron no cambiaron nada con respecto a la promoción que les precedió: rondós, sonatas, variaciones, fantasías y piezas bailables del tipo minué, vals y contradanza fundamentalmente".<sup>19</sup>

Hemos de concluir a la vista de la información disponible que la contribución de nuestros más europeos compositores de música instrumental a la pasión europea por la música característica española es más bien inexistente.

### Operistas españoles en Europa

La publicación del catálogo de Carnicer<sup>20</sup> parece haber aclarado que su producción escénica es ajena a la moda europea de lo español. Por lo que a Gomis se refiere, conviene recordar que la ópera citada por Casares, *Le Revenant* (1833), es una ópera en dos actos sobre un tema tan escasamente español como *Redgauntlet* de Walter Scott. De todos modos, dos años antes se había representado en la Salle Ventadour y editado en París *Le diable à Seville*, ópera en un acto sobre libreto de A. Hurtado y H.A. Cavé y dos años después estrenado en el T. Bourse, *Gaspard, ou Le portefaix de Grenade*, ópera en tres actos sobre libreto nada menos que de Scribe. Quedemos pues a la espera de la edición de estas partituras para poder conocer algo sobre el españolismo de las mismas.

Tampoco parece que el tema español haya sido especialmente favorecido por Manuel García que no es tratado en ninguna de sus trece composiciones para los teatros parisinos, ni en su ópera napolitana ni en sus operetas londinense y neo-

19 Javier Suárez-Pajares "Las generaciones guitarrísticas del siglo XIX" en *La música española en el siglo XIX*.

20 Víctor Pagán y Alfonso de Vicente (ed.): *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, Madrid: Ed. Alpuerto, 1997.

yorquina. Ello contrasta con el dato del éxito obtenido cuando representó su monólogo *El poeta calculista* (1805) en París el 15-II-1807 y la fama europea que disfrutó el aria "Yo soy contrabandista". Cuando García componía para París trabajaba con libretos semejantes a los de Catalani, Cimarosa, Meyerbeer, Paer o Rossini, con temas como *La mort du Tasse* (Opéra, 7-II-1825). Y lo cierto es que los estilemas hispánicos no fueron extraños a la ópera de la época revolucionaria y napoleónica, recordemos por ejemplo el *Fernand Cortez* (1809) encargado por Napoleón -el mayor mecenas musical que Francia ha tenido en los dos últimos siglos- a Spontini como propaganda de la campaña española.

Todo parece indicar, pues, que la carrera escénica europea de García, el tenor que ganó fama mítica interpretando a Almaviva, Don Giovanni y Otello, casa mal con la imagen de "músico lleno de populismo tonadillesco, generador del españolismo más pintoresco". En menor medida aún, lo fueron sus dos hijas en su doble faceta de cantantes y compositoras. Hijas que, por cierto, nunca estuvieron en España.

Es cierto que cuando María Malibrán,<sup>21</sup> la *Norma* por antonomasia, terminaba sus recitales era frecuente que obsequiase al público con la interpretación de *Yo que soy contrabandista*, existen numerosos testimonios de que lo hacía acompañándose con el arpa. Más de un siglo después, Victoria de los Angeles, la *Mélisande* por antonomasia, popularizó como *encore* su versión de *Clavelitos* acompañándose con una guitarra. Ninguna de las dos ha basado su grandeza en estas encantadoras anécdotas. Entre las numerosas canciones de Malibrán, la "Sévigné de la romance" hay hermosas canciones tirolesas pero no españolas, como no hay rasgos españoles en sus conciertos de violín, publicados como propios por su esposo Charles Bériot años después de la muerte de María.

Pauline Viardot<sup>22</sup> compuso tres operetas sobre libretos de Lermontov, coros y música instrumental bohemia, mazurcas y polonesas para piano, incluso una suite armenia y más de un centenar de canciones alemanas, francesas, napolitanas, rusas y toscanas. Su *Havanaise* y sus seis *Chansons Espagnoles* (1875), unas deliciosas *mélodies* al estilo de Saint-Saens y de Massenet respectivamente, parecen ser sus únicas composiciones relacionadas con España. Viardot creó los personajes de Dalila, Isolda y Orfeo, estrenó la *Rapsodia para contralto* y dio a conocer en Occidente la canción rusa, pero no conocemos que en su repertorio hubiese música de autores españoles.

### La canción española en Europa

Sólo nos queda una posible fuente española en Europa de la moda española en Europa. Las canciones del tipo de las publicadas en Londres por Fernando Sor y en París por Manuel

21 April Fitzlyon: *Maria Malibrán. Diva of the Romantic Age*, London: Souvenir Press, 1987.

22 April Fitzlyon: *The Prince of Genius: a Biography of Pauline Viardot*, London: Souvenir Press, 1964.

García<sup>23</sup> en la década de 1830. Tampoco nos sirven pues fueron publicadas cuando el mercado europeo estaba saturado de productos semejantes desde muchos años antes. El propio Beethoven había contribuido a esta moda *ca.* 1815 con la canción *Ya no quiero embarcarme, La tirana se embarca* y los boleros *Una paloma blanca* y *Como la mariposa*, compuestos para el editor George Thompson, quien había publicado más de cien canciones británicas de Beethoven (59 irlandesas, 26 galesas y 35 escocesas) y parecía dispuesto a publicar una cantidad semejante de canciones continentales.<sup>24</sup>

Volviendo a las canciones de Sor, una anécdota en su producción compositiva, afortunadamente disponemos de una antología de canciones españolas con guitarra<sup>25</sup> que nos permite conocer cómo era ese repertorio cuando se producía en España destinado al consumo español. Quedemos a la espera de que alguien las compare con una muestra de los centenares de canciones vienesas con guitarra publicadas en Viena, las francesas publicadas en París, las británicas publicadas en Londres, las italianas publicadas en Milán. Y luego con las búlgaras, con letra en francés, publicadas en París, las griegas, con texto bilingüe en inglés y en griego escrito en caracteres latinos, publicadas en Londres, las españolas, con letra en italiano, publicadas en Milán y las rusas, con letra en portugués, publicadas en Lisboa, todas ellas de compositores del lugar de edición. Sólo entonces podremos comenzar a saber si las "Spanish Songs" son un caso especial o una simple variante del género exótico tan del gusto de la época.

Mientras no hagamos este trabajo y otros muchos similares, seguiremos intentando el imposible ejercicio literario de escribir una historia protagonizada por quienes no pudieron ser protagonistas pues estaban ausentes.

### Los corresponsales

Casares escribe acertadamente que "España aporta al espíritu del romanticismo unas tipologías y modos de comportamiento que pronto serán convertidos en clichés literarios." Aceptado y compartido este enunciado, sólo faltan las adecuadas preguntas para transformarlo en problema: ¿Por qué se produjo el interés por las tipologías españolas? ¿Cómo se produjo la difusión de los clichés? Intentaré responder a estas preguntas en un caso concreto, el de Beethoven. Como escribe Pedro Alcalde en la introducción a su edición de las canciones ibéricas:

"Interesa recordar la importancia capital que la canción popular [*Volkslied*] tiene en Beethoven, como por otra parte tiene también en los denominados clásicos vieneses. La filosofía de Herder y sus colecciones de canciones populares -sería

23 Manuel García: *Canciones y caprichos líricos*, edición crítica de Celsa Alonso, Madrid: ICCMu, 1994.

24 Ludwig van Beethoven: *Cancions ibéricas*, edición de Pedro Alcalde, A Coruña: Viso, 1997.

25 J. Suárez-Pajares: *La canción con acompañamiento de guitarra en el siglo XIX*. Madrid: ICCMu, 1995.

Herder el que acuñó la misma palabra *Volkslied*- acabarían dando lugar a una verdadera revolución estética: la reivindicación de lo popular frente a la elaboración artística como vehículo de expresión del "espíritu del pueblo" [*Volksgeist*]. Este fenómeno, que dejó una clarísima impronta en la literatura, se hizo sentir también en la música. En Beethoven encontramos una relación constante con la canción popular que abarca desde la cita literal (allegro final del cuarteto Op. 59,1), pasando por las variaciones sobre temas populares (Op. 105 y 107), hasta a la simple alusión (como en los tríos de las sinfonías). A veces una misma canción popular en dialecto, como es *Die Katz, die lasst das Mausen nicht* se convertiría en un tema de sinfonía (Haydn), de ópera (final de *La flauta mágica*) como de concierto para piano (Rondó del tercero de Beethoven)."

Las canciones dedicadas al folklore popular de la Península Ibérica forman parte de esta atención general hacia la canción popular y al mismo tiempo presentan un interesante testimonio de cómo era entendida la música española y portuguesa en la Viena de principios del siglo diecinueve.

Por lo que se refiere a los vehículos de difusión de los clichés, de nuevo tenemos una excelente pista. Nos la proporciona la fuente empleada por Beethoven para *Yo no quiero embarcarme*: la revista *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig, 27-111-1799), la misma revista que le proporcionó la fuente de su dúo vocal portugués *Seus lindos olios*. La canción española figura anotada para voz, guitarra y castañuelas, siendo la notación para castañuelas más antigua que conocemos.

*Allgemeine Musikalische Zeitung*, revista de la que existen unos espléndidos índices,<sup>2</sup> tenía una amplísima red de corresponsales en todo occidente, generalmente comerciantes alemanes, asentados en las localidades desde las que informaban no sólo de la vida musical culta sino también de la música popular que ilustraban, en ocasiones, con sus propias transcripciones. Hace un siglo, Felipe Pedrell llamó la atención sobre la abundancia de noticias españolas en *Allgemeine Musikalische Zeitung* sin que, hasta la fecha, se haya elaborado el vaciado sistemático de las mismas.

No aburriré más al lector con una relación de revistas que consultar y de lugares donde hurgar. Concluiré afirmando que en la moda romántica de lo español poco protagonismo le cupo a la España real, aislada y empobrecida por el malgobierno de un rey traidor y la fanática ignorancia de sus súbditos. Al fin y al cabo las modas se crean, se producen, se comercializan y se consumen sólo allí donde hay capacidad económica para dedicar tiempo y energía al ocio y entonces, como hoy, a muchas personas del "primer mundo" les fascinaba la imagen congelada de la miseria.

**Xoán M. Carreira**

## OBRAS INTERPRETADAS EN EL CICLO REMEMBRANZAS DE ESPAÑA

### Mili Alexeyevich Balakirev

Nizhny-Novgorod, 2-1-1837; San Petesburgo, 29-V-1910

- *3 Zabitij romansa*, n° 2 "Ispanskaya pesnya", M. Mijailov, fecha de composición: 1855, edición en 1908

### Luigi Bórdese

1815-1886

- *Les Madrilènes. Boléro a deux voix*

### Johannes Brahms

Hamburgo, 7-V-1833; Viena, 3-IV-1897

- *6 Lieder*, Op. 6 n° 1 "Spanisches Lied", Anónimo español, traducida al español por Peter Heyse, fecha de composición: 1852, edición en 1853

### Alexander Sergueievich Dargomyzski

Dargomys, 14-11-1813; San Petesburgo, 17-1-1869

- *Nochnoi zefir struit efir*, Alexander Sergueievich Pushkin, fecha de composición: ca. 1830-40, edición en 1844

### Claude Debussy

Saint Germain-en-Laye, 22-VIII-1862; París, 25-11-1918

- *Chanson Espagnole*, Alfred de Musset, fecha de composición: 1883
- *Préludes*, 1º libro fecha de composición: 1909-10, edición en 1910. 2º libro, fecha de composición: 1912-13, edición en 1913

### Manuel de Falla

Cádiz, 23-XI-1876; Alta Gracia, 14-XI-1946

### Fritz Kreisler

Viena, 2-II-1875, Nueva York, 29-1-1962

- *Danza española*, de *La vida breve*, fecha de composición: 1905-13; arreglo ca. 1930s

### Manuel de Falla

### Pawel Kochansky

Odessa, 14-IX-1887; Nueva York, 12-1-1934

- *Suite populaire espagnole*, fecha de composición: 1914, edición en 1925

### Mijail Ivanovich Glinka

Novospasskoye, 1-VI-1804; Berlín, 15-11-1857

- *Proshchaniye Petergubom*, n° 3 "Bolero", Kukolnik, fecha de composición: 1840; edición en 1840
- *Ya zdes, Inesilla*, B. Cornwall, adaptado por A. Pushkin, fecha de composición: 1834, edición en 1850

### Charles Gounod

París, 18-VI-1818; Saint Cloud, 18-X-1893

- *La siesta*, anónimo español, fecha de composición: 1871, edición en 1871

### Eduard Lalo

Lille, 27-1-1823; París, 22-IV-1892

- *Symphonie espagnole* Op. 21, fecha de composición: 1874, edición en 1875

### Xavier Montsalvatge

Gerona, 11-11-1912

- *Variaciones sobre "La Spagnoletta" de Giles Barnaby*, 1946

### Moritz Moszkowski

Breslau, 23-VIII-1854; París, 4-III-1925

- *Spanische Tanze* Op. 12,
- *Neue Spanische Tanze* Op. 65

**Francis Poulenc**

París, 7-1-1899; París, 30-1-1963

- *Toreador*, Jean Cocteau, 1918, rev. 1932, edición en 1932
- *Trois chansons*, Federico García Lorca, traducción de Felix Gattegno, fecha de composición: 1947, edición en 1947.

**Maurice Ravel**

Ciboure, 7-III-1875; París, 28-XII-1937

*Miroirs*, nº 4, "Alborada del gracioso", fecha de composición: 1904-5; edición en 1905

- *Chants populaires*, nº 1, "Chanson espagnole", anónimo gallego, fecha de composición: 1909, edición en 1925.
- *Tzigane*, fecha de composición: 1924

**Nikolai Andreievich Rimski-Korsakov**

Tikhvin, 18-III-1844; Liubensk, 21-VI-1908

- *Kaprichio na ispanskiye temi* Op. 34, fecha de composición: 1887, edición en 1888

**Camille Saint-Säens**

París, 9-X.1835; Algiers, 16-XII-1921

- *El desdichado*, anónimo español, traducción de Jules Barbier, fecha de composición: junio de 1871, edición en 1884.
- *Havanaise* Op. 83, fecha de composición: 1887, edición en 1888
- *Guitarres et mandolines*, C. Saint-Säens, fecha de composición: 1890, edición en 1890

**Rodion Konstantinovich Schedrin**

Moscú, 16-XII-1932

'*Ala Albéniz*, 1963

**Robert Schumann**

Zwickau, 8-VI-1810; Eendenich, 29-VII-1856

- *Drei Gedichte* Op. 29, Emmanuel Geibel, fecha de composición: 1840, edición en 1849
- *Drei Gedichte* Op. 30, E. Geibel, fecha de composición: y edición en 1840
- *Spanisch Liederspiel* Op. 74, E. Geibel sobre poetas españoles, fecha de composición: marzo de 1849, y edición en 1849
- *Lieder-Album für die Jugend* Op. 79, nº 7 a y b, E. Geibel, fecha de composición: abril, junio-julio de 1849. edición en 1849
- *Spanische Liebeslieder* Op. 138, E. Geibel, fecha de composición: marzo-abril de 1849, edición en 1857

**Dimitri Shostakovich**

San Petesburgo, 25-IX-1906, Moscú, 9-VIII-1975

- *Ispanskije pesnia* Op. 100, anónimos, traducidos por S. Bolotin, T. Sikorski, fecha de composición: agosto de 1956, edición en 1960

**Hugo Wolf**

Windischgraz, 13-III-1860; Viena, 22-III-1903

- *Spanischer Liederbuch, II Weltliche Lieder*, nº 2, "In dem Schatten meiner Locken", anónimo español, traducción de P. Heyse, fecha de composición: 17-XI-1889, edición en 1891

## NOTAS AL PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

**Gli Duetti Vocali Alla Germania**

Convencionalmente se emplea el término *dúo* para referirse a las piezas instrumentales y *duetto* para referirse a las vocales; curiosamente en los *dúos* el piano es contabilizado como parte de la pareja mientras que en los *duetti* queda fuera de cómputo pues el nombre se refiere a la presencia de dos solistas vocales.

El *duetto per camera* es una de las formas características de la música vocal de cámara de la primera mitad del s. XVIII, la fórmula italiana del *duetto* vocal con *obbligato* instrumental fue de práctica universal y se prolongó hasta la época revolucionaria solapándose con el nuevo género, no menos internacional, de las baladas bucólicas para dos voces casi siempre femeninas que, sin renunciar del todo ni a su carácter ni a sus orígenes meridionales, fueron incorporando las estrategias formales del *lied* y se convirtieron en una parte relevante de la producción de los Schumann, de los Mendelssohn y de Brahms.

Con la salvedad de unas pocas canciones juveniles sin n° de opus, la totalidad de las canciones de Robert Schumann fue compuesta en 1840-41 y 1848-53. Hoy escucharemos una selección de las que escribió sobre los poemas que Emmanuel Geibel (Lübeck, 1815-1884) comenzó a publicar a partir de 1840 tras su regreso de Grecia, bajo la influencia de los poetas románticos berlineses tardíos, especialmente Arnim y Chamisso. Su antología de poesía española titulada *Spanischers Liederbuh*, fue la fuente de las numerosas canciones españolas de Schumann y del ciclo homónimo de Hugo Wolf, quien utilizó una edición posterior ampliada por Paul Heyse, al igual que hizo Brahms en su Op. 6 n° 1. Geibel es el libretista de *Loreley*, la ópera inacabada de Felix Mendelssohn.

A pesar de la importante presencia de su poesía en el repertorio del *lied*, Geibel es un personaje escasamente simpático a la tradición musicológica alemana a causa de su hostilidad a la causa de la *Joven Alemania* que le valió la protección de Luis II de Baviera. Sin embargo, los *lieder* de Schumann sobre Geibel eran muy apreciados por sus contemporáneos. Franz Brendel (1822-68), editor de la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, publicó en 1845-46 una serie de tres artículos sobre la cuestión de la situación de la música alemana, el segundo de ellos se titulaba "Robert Schumann con referencia a Mendelssohn-Bartholdy y al desarrollo de la Música Moderna en general".<sup>27</sup> Brendel se muestra ambivalente ante ambos compositores a causa de que ninguno de ellos ha contribuido a la causa de la *Ópera nacional alemana* y dedica una atención

27 Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartoldy und die Entwicklung der modernen Tokunst Uberhaupt.

a los *Heder* de Schumann, en los que encuentra una "expresión primaria de la vieja ingenuidad germánica" puesto que el compositor "es un romántico" que donde encuentra el espejo en el que reflejar sus sentimientos es en los poetas de la escuela romántica alemana. Brendel elogia la "fantástica opulencia con la que han sido capturadas musicalmente las visiones de Eichendorff" en los *Liederkreis* Op. 39 pero sobre ellos ubica "la excelente colección" de los *Drei Gesänge* Op. 30, en la que Schumann "penetra en los menores detalles de los textos de Geibel" y produce unas canciones que "pueden ser cantadas con la audiencia." La "más bella, más cautivadora de todas ellas es *Der Hidalgo*, merced a sus coqueterías meridionales." (En el cuarto concierto tendremos ocasión de escuchar esta canción).

En una carta a Friedrich Kistner (30-IV-1849) Schumann se muestra muy satisfecho de los efectos concentrados "que ha conseguido en los n° 4 y 6 de sus *Spanisches Liederspiel* Op. 74, y comenta que al componerlos tuvo que sacrificar el fluir dramático en beneficio de la magia del efecto instantáneo, mientras que en el n° 10 *Der Kontrabandiste* partió de la acción."

Acertadamente, el dúo Alvarez-Leivinson nos ofrecen tres de los seis *duetti* de la Op. 74 y uno de los dos solos lo que nos permite apreciar la estrategia de Schumann ante el tema amoroso genérico de un ciclo complejo en el que encontramos canciones a solo, *duetti* y escenas dramáticas. En los *duetti* femeninos, las dos cantantes interpretan simultáneamente el rol de la doncella según las fórmulas convencionales de la canción coral en la n° 1, de la expresión operística en la n° 3 y de la danza en el delicioso bolero que lleva el n° 8. Dado que Schumann compuso todas las piezas "españolas" de sus Op. 74, 79 y 138 en los primeros días de la primavera de 1848, es evidente que el reparto de las canciones entre los tres ciclos fue una decisión posterior que respondía a criterios editoriales.

### **Chantez, ma belle Pauline, chantez toujours!**

La frontal oposición de Gounod a la Guerra franco-prusiana llevó al músico a refugiarse en Londres durante los años 1870-74. La prensa musical alemana que hasta entonces había apreciado las declaraciones de Gounod acerca de que "había recibido esencialmente del espíritu alemán, del arte alemán, su propia vocación artística" pasó a burlarse brutalmente de su "elegante superficialidad".

Protegido por Georgina Weldon, Gounod se convirtió en una figura de los círculos musicales londinenses que le demandaban nuevas *mélodies*, y le reclamaban su contribución al género sentimental de las *English Songs* así como *Canzonette italiane*. Hasta los más acérrimos admiradores de Gounod aceptamos que sus *English Songs* están muy por debajo de las del ciclo *The Window or The Lovers of the Wrens* de Arthur Sullivan sobre poemas de Tennyson, publicadas en 1871, cuando Gounod daba a conocer sus primeras canciones sobre poemas de Longfellow. En realidad, no se trata tanto de una pérdida de facultades de Gounod cuando una consecuen-

cia de la actitud victoriana ante la música entendida como "un producto exportable o importable, y en ocasiones vendible."

Mucho más interesantes son las *Canzonette*, entre las que creo que hay que integrar *La siesta*, un encantador *duetto* que fue una de las primeras obras de Gounod publicadas por Novello, su principal editor londinense. El movimiento paralelo de las voces y el acompañamiento *ostinato* crean el adecuado ambiente de desenfadada ingenuidad. Manianne y Claudie Viardot fueron las dedicatarias de esta obra de Gounod y del bolero *El desdichado* de Saint-Saëns, estrictamente contemporáneo de *La siesta* y también compuesto en Londres, ciudad en la que residía Pauline Viardot desde hacía un año y en la que dio a conocer la *Rapsodia para contralto* de Brahms. Claudie Viardot (1852-1814) fue una notable pintora, su hermana Marianne (n. 1854) estuvo comprometida con Fauré pero finalmente se casó con el también compositor V.A. Duvernoy.

La *Chanson Espagnole* para dos voces iguales de Debussy fue compuesta en la época en la que el compositor, al final de su formación, estaba empeñado en ganar el Premio de Roma y aún firmaba Achille de Bussy. Su carácter de obra anecdótica viene reforzado por el hecho de que permaneció impubliada hasta hace unos diez años. Se trata de una irreverente humorada sobre *Les filles de Cadix* de Musset, en la que el joven compositor no perdió ocasión para transgredir algunas reglas de la armonía.

La canción hispano-italiana *Toréador*, debe ser la primera *mélodie* de Poulenc, compuesta poco antes del deslumbrante ciclo sobre *Le Bestiaire* de Apollinaire. Tiene todo el aspecto de ser una broma en la que Cocteau y Poulenc compitieron en la acumulación de tópicos a partir de una situación divertidamente grotesca: Pepita, una hermosa española luce mantilla y garbo en su visita a Venecia y los gondoleros compiten en piroppearla. La parodia final del melisma de los gondoleros no tiene precio.

Las *Trois cansons de E. García-Lorca* hubieran bastado por sí solas para consagrar a Poulenc en un maestro de la *mélodie*. Concebidas para ser cantadas como una unidad lentomuy rápido-lento, "El niño mudo" es una melodía silábica que discurre inalterablemente sobre un paisaje pianístico "in lontano". "Adelina" debe ser cantada "desenfrenada, en un torbellino", en competencia con un piano que debe perseguir a la cantante para alcanzarla y envolverla en el momento del suspiro amoroso. La "Canción del naranjo seco" es una delicada zarabanda en la que, nuevamente, el piano ha de proporcionar el paisaje sonoro a la lamentación del arbolito.

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

R. SCHUMANN

Canciones españolas de Emanuel Geibel

**Bedeckt mich mit Blumen**

ich sterbe vor Liebe,  
 dass die Luft mit leisem Wehen  
 nicht den süßen Duft mir entführe.  
 Von Jasmin und weissen Liljen  
 sollt ihr hier mein Grab bereiten.  
 Ich sterbe, bedeckt mich mit Blumen!  
 Und befragt ihr mich: woran? sag ich:  
 Unter süßen Qualen der Liebe.

*Cubridme de flores*

*yo muero de amor,  
 que el viento con suave soplo  
 no se lleve el dulce aroma.  
 Con jazmines y lirios blancos  
 id preparando aquí mi tumba.  
 Yo muero, ¡cubridme de flores!  
 Y si preguntáis ¿de qué?, diré:  
 De dulces penas de amor.*

**Ebro caudalose**

Flutenreicher Ebro, blühendes Ufer,  
 all ihr grünen Matten, Schatten des Waldes,  
 fraget die Geliebte, die unter euch ruhet,  
 ob in ihrem Glücke sie meiner gedenket.

Und ihr tauengen Perlen, die ihr im Frührot  
 den grünenden Rasen bunt mit Farben schmückt,  
 fraget die Geliebte, wenn sie Kühlung atmet,  
 ob in ihrem Glücke sie meiner gedenket.

Ihr laubigen Pappeln, schimmernde Pfade,  
 wo leichten Fusses mein Mädchen wandelt,  
 wenn sie euch begegnet, fragt sie,  
 ob in ihrem Glücke sie meiner gedenket.

Ihr schwärmenden Vögel, die den Sonnenaufgang  
 singend ihr begrüßet mit Flötenstimmen,  
 fraget die Geliebte, dieses Ufers Blume,  
 ob in ihrem Glücke sie meiner gedenket.

*Ebro caudaloso*

*Caudaloso Ebro, florecidas orillas,  
 todos vosotros, verdes prados, umbrías del bosque,  
 preguntadle a mi amada, que entre vosotros reposa,  
 si en su felicidad de mí se acuerda.*

*Y vosotras, perlas de rocío, que al amanecer  
 adornais la hierba con múltiples colores,  
 preguntadle a mi amada, cuando aspira vuestro frescor  
 si en su felicidad de mí se acuerda.*

*Vosotras, frondosas alamedas, relucientes senderos,  
 sobre los que los pies ligeros de mi amada caminan,  
 cuando la encontréis, preguntadle,  
 si en su felicidad de mí se acuerda.*

*Vosotros, bandadas de pájaros, que al sol en su salida  
 cantais y saludais con trinos de flauta,  
 preguntadle a mi amada, flores de esta ribera,  
 si en su felicidad de mí se acuerda.*

**Hoch, hoch sind die Berge**

Hoch, hoch sind die Berge und steil ist ihr Pfad;  
 die Brunnen sprüh'n Wasser und rieseln in's Kraul.  
 O Mutter, lieb Mütterlein du;  
 dort, dort in die Berge mit den Gipfeln so stolz,  
 da ging eines Morgens mein süssester Freund.  
 Wohl rief ich zurück ihn mit Zeichen und Wort,  
 wohl winkt' ich mit allen fünf Finger zurück,  
 wohl rief ich zurück ihn mit Zeichen und Wort!

*Altas, altas son las montañas*

*Altas, altas son las montañas y empinado su sendero;  
 de la fuente brota agua y gotea en la hierba.  
 Oh madre, querida madrecita;  
 allí, allí a las montañas con sus cumbres tan orgullosos,  
 se fue una mañana mi más dulce amigo.  
 Le pedí que volviese por señales y palabras,  
 lo llamé con mis cinco dedos,  
 le pedí que volviese por señales y palabras!*

**Zigeunerliedchen n° 1**

Unter die Soldaten ist ein Zigeunerbud gegangen,  
 mit dem Handgeld ging er durch, und morgen muss er hangen.  
 Hohen mich aus meinem Kerker, setzen auf den Esel mich,  
 geisselten mir meine Schultern, dass das Blut floss auf den Weg.  
 Holten mich aus meinem Kerker, stiessen mich ins Weite fort,  
 griff ich rasch nach meiner Büchse, tat auf sie den ersten Schuss.

*Copla gitana n° 1*

*Un muchacho gitano se enrola con los soldados,  
 con el anticipo se escapa, y mañana será colgado.  
 De mi calabozo me sacan, me montan sobre un asno,  
 tanto me flagelan la espalda, que mi sangre chorrea por el camino.  
 De mi calabozo me sacan, me empujan para alejarme,  
 saco rápido mi fusil y hago yo el primer disparo.*

**Zigeunerliedchen n° 2**

Jeden Morgen, in der Frühe,  
 wenn mich weckt das Tageslicht,  
 mit dem Wasser meiner Augen  
 wasch ich dann mein Angesicht.  
 Wo die Berge hoch sich türmen  
 an dem Saum des Himmels dort,  
 aus dem Haus, dem schönen Garten  
 trugen sie bei Nacht mir fort.

*Copla gitana n° 2*

*Cada mañana, al alba,  
 cuando la luz del día me despierta,  
 con el flujo de mis ojos  
 mi cara lavo.  
 De mi casa, de mi bello jardín,  
 allá donde en lo alto las montañas  
 se elevan hasta el borde del cielo,  
 una noche vinieron a arrancarme.*

**Ländliches Lied**

Und wenn die Primel schneeweiss blickt  
 am Bach aus dem Wiesengrund,  
 Und wenn am Bach die Kirschblüth nickt  
 und die Vögelein pfeifen im Wald allstund:  
 da flickt der Fischer das Netz in Ruh,  
 denn der See liegt heiter im Sonnenglanz;  
 da sucht das Mädcl die roten Schuh  
 und schnürt das Mieder sich eng zum Tanz  
 und denket still,  
 ob der Liebste nicht kommen will.

Es klingt die Fiedel, es brummt der Bass,  
 der Dorfschulz sitzt im Schank beim Wein,  
 die Tänzer drehn sich ohn Unterlass  
 an der Lind im Abendschein.  
 Und geht's nach Haus um Mitternacht,  
 Glühwürmchen trägt das Laternchen vor;  
 da küsst der Bube sein Dirndel sacht  
 und sagt ihr leis ein Wortchen ins Ohr,  
 und sie denken bei:  
 O du selige, fröhliche Maienzeit!

***Canción campestre***

*Y cuando la flor de primavera resplandece en su blancura  
 junto al arroyo entre los prados,  
 y cuando del árbol saluda la flor de cereza  
 y los pajarillos cantan en el bosque a todas horas:  
 el pescador repasa sus redes en paz  
 pues el lago está alegre bajo los rayos del sol;  
 busca entonces la zagala los zapatos rojos  
 y se ciñe con fuerza el corpiño para el baile  
 y piensa en silencio  
 si el amado no querrá venir.*

*Suena el violín y gruñe el contrabajo,  
 el alcalde toma su vino en el mesón,  
 los bailarines giran sin cesar  
 junto al tilo a la luz del atardecer.*

*Y en el regreso a casa a medianoche  
 las luciérnagas alumbran con sus linternas;  
 el zagal besa a su zagala con dulzura  
 y le susurra una palabrita al oído,  
 y los dos piensan:  
 ¡oh dichosa y alegre época de mayo!*

**Erste Begegnung**

Von dem Rosenbusch, o Mutter  
von den Rosen komm'ich.

An den Ufern jenes Wassers  
sah ich Knospen steh'n und Knospen;  
von den Rosen komm'ich.

An des Ufern jenes Flusses  
sah ich Rosen steh'n in Blüthe;  
von den Rosen, komm'ich, von den Rosen;  
sah die Rosen stehn in Blüthe.

Von dem Rosenbusch, von dem Rosenbusch;  
o Mutter, von den Rosen komm'ich.

Und am Rosenbusch, o Mutter,  
einen Jüngling sah ich,  
an den Ufern jenes Wassers  
einen schlanken Jüngling sah ich.

An den Ufern jenes Flusses  
sucht'nach Rosen auch der Jüngling,  
viele Rosen pflückt'er, viele Rosen,  
und mit Lächeln brach die Schönste er,  
gab mit Seufzen mir die Rose.

Von dem Rosenbusch, von dem Rosenbusch,  
o Mutter, von den Rosen komm'ich.

**Primer encuentro**

*Del rosal vengo, madre,  
de las rosas vengo.*

*En la orilla de aquel río  
vi rosas y capullos;  
de las rosas vengo madre.*

*En la orilla de aquel lago  
vi muchas rosas en flor;  
de las rosas vengo, de las rosas,  
vi las rosas florecientes  
arranqué entre suspiros rosas para mí.  
Del rosal, madre, del rosal;  
oh madre, de las rosas vengo.*

*Y junto al rosal, madre,  
vi a un muchacho  
en las orillas de aquel lago;  
un esbelto joven vi.  
En las orillas de aquel río  
buscaba rosas también el joven,  
cogió muchas rosas, muchas rosas,  
y sonriendo cogió la más hermosa,  
y entre suspiros me entregó la rosa.  
Del rosal, del rosal, oh madre,  
de las rosas vengo.*

**Liebesgram**

Dereinst, dereinst, / o Gedanke mein,  
wirst ruhig sein.

Lasst Liebesglut / dich still nicht werden,  
in Kühler Erden / da schläfst du gut  
und ohne Pein: / wirst ruhig sein,  
dereinst, dereinst, / o Gedanke mein,  
wirst ruhig sein.

Was du im Leben / nicht hast gefunden,  
wenn es entschwunden, / wird dir's gegeben;  
dann ohne Wunden / wirst ruhig sein,  
dereinst, dereinst, / o Gedanke mein,  
wirst ruhig sein,

Lässt Liebesgluth dich still nicht werden,  
in kühler Erden, / da schläfst du gut  
und ohne Pein, / wirst ruhig sein.

***Alguna vez***

*Alguna vez, alguna vez, oh pensamientos míos,  
hallareis sosiego.*

*Si los ardores del amor no te dejan tranquilo  
en la tierra fría dormirás bien  
y sin tormento: hallareis sosiego*

*alguna vez, alguna vez, oh pensamientos míos,  
hallareis sosiego.*

*Lo que en la vida no has encontrado  
cuando la pierdas, te lo darán;*

*entonces sin penas tendrás sosiego,*

*alguna vez, alguna vez, oh pensamientos míos,  
hallareis sosiego.*

*Si los ardores del amor no te dejan tranquilo,  
en la tierra fría dormirás bien  
y sin tormento: hallareis sosiego.*

**Geständnis**

Also lieb'ich Euch, Geliebte,  
dass mein Herz es nicht mag wagen,  
irgend einen Wunsch zu tragen,  
also lieb'ich Euch!

Denn wenn ich zu wünschen wagte,  
hoffen wurd' ich auch zugleich;  
wenn ich nicht zu hoffen zagte,  
weiss ich wohl, erzürnt ich euch.

Darum ruf ich ganz alleine  
nur den Tod, dass er erscheine,  
weil mein Herz es nicht mag wagen,  
' einen andern Wunsch zu tragen.

***Confesión***

*Os amo tanto, amada mía,  
que mi corazón no osa  
expresar el menor deseo,  
¡tanto os amo!*

*Si me atreviera a desear  
debería también tener esperanza,  
y si no tuviera el valor de tenerla  
sé que provocaría vuestro desdén.*

*Por ello sólo la muerte  
que venga imploro,  
porque mi corazón  
ningún otro deseo osa expresar.*

**Botschaft**

Nelken wind ich und Jasmin,  
 und es denkt mein Herz an ihn,  
 Nelken all', ihr flammerothen,  
 die der Morgen mir beschert,  
 zu ihm send ich euch als Boten  
 jener Gluth, die mich verzehrt.

Und ihr weissen Blüten werth,  
 sanft mit Düften grüsset ihn,  
 sagt ihm, dass ich bleich vor Sehnen,  
 ass auf ihn ich harr'in Tränen.  
 Nelken wind ich und Jasmin,  
 und es denkt mein Herz an ihn.

Tausend Blumen tauumflossen,  
 find'ich neu im Tal erwacht;  
 alle sind erst heut entsprossen,  
 aber hin ist ihre Pracht,  
 wenn der nächste Morgen lacht.

Sprich du duftiger Jasmin,  
 sprecht ihr flammenrothen Nelken,  
 kann so schnell auch Liebe welken?  
 Ach es denkt mein Herz an ihn!

*Mensaje*

*Cojo jazmín y clavel  
 y al hacerlo pienso en él.  
 Claveles de color fuego  
 que la mañana me trajo,  
 a él os envío de mensajeros  
 de este ardor que me consume.*

*Y vosotras florecidas blancas,  
 saludadle con vuestros dulces aromas,  
 decidle que pálida estoy de nostalgia,  
 que a él espero entre lágrimas.*

*Cojo jazmín y clavel  
 y al hacerlo pienso en él.*

*Mil florecidas cubiertas de rocío  
 encuentro despiertas de nuevo en el valle;  
 todas acaban de brotar hoy mismo,  
 pero todo su esplendor fenece  
 cuando sonrío otra mañana.*

*¿Dime, jazmín perfumado,  
 decidme, claveles de fuego,  
 puede el amor marchitarse también de pronto?  
 ¡Ay, mi corazón piensa en él!*

## L. BORDESE

**Les Madrilènes** (Anónimo)

Madrid, terre chérie,  
 Madrid, douce patrie,  
 ô fleur de F Ibérie,  
 chantons ton ciel doré,  
 ton séjour adoré!

Guitarre, mandoline,  
 castagnettes mutines,  
 et vous, voix argentines  
 chantez ce sol vermeil,  
 bien aimé du soleil!

Dans tes blondes campagnes,  
 o reine des Espagnes  
 sémillantes compagnes,  
 nous resterons toujours!  
 sous les riantes ombrages,  
 sur ces riantes plages,  
 dans un ciel sans nuages,  
 Dieu sourit à nos jours!

## CH. GOUNOD

**La siesta** (Anónimo)

¡Con el viento murmuran, / madre, las hojas,  
 y al sonido me duermo / bajo su sombra!

Sopla un manso viento / alegre y suave  
 que mueve la nave / de mi pensamiento.  
 Dame tal contento / que ya me parece  
 que el cielo me ofrece / el bien por deshora  
 y al sonido me duermo / bajo su sombra.

Si acaso recuerdo / me hallo entre las flores  
 y de mis dolores / apenas me acuerdo,  
 de vista los pierdo / del sueño vencida  
 y dame la vida / el son de las hojas  
 y al sonido me duermo / bajo su sombra.

## C. SAINT-SÁENS

**El desdichado** (Anónimo)

Qué me importa que florezca,  
 el árbol de mi esperanza,  
 si se marchitan las flores,  
 y jamás el fruto cuaja.

Dicen que el amor es gloria,  
 y yo digo que es infierno  
 pues siempre están los amantes  
 en un continuo tormento

El feliz y el desdichado  
 suspiran con diferencia:  
 unos publican sus gustos  
 y otros publican sus penas.

F. POULENC

**Toréador** (Jean Cocteau)

Pépita reine de Venise  
 quand tu vas sous ton mirador  
 tous les gondoliers se disent:  
 prends garde Toréador!  
 Sur ton coeur personne ne règne  
 dans le grand palais où tu dors  
 et près de toi la vieille duègne  
 guette le Toréador.

Toréador, brave des braves  
 lorsque sur la place Saint Marc  
 le taureau en fureur qui bave  
 tombe tué par ton poignard  
 ce n'est pas l'orgueil qui caresse  
 ton coeur sous la baouta d'or  
 car pour une jeune déesse  
 tu brûles Toréador.

*Belle Espagnole*  
*dans ta gondole*  
*tu caracoles,*  
*Carmencita,*  
*sous ta mantille.*  
*Oeil qui pétille,*  
*bouche qui brille,*  
*c'est Pépita.*

C'est demain jour de Saint Escure  
 qu'aura lieu le combat à mort  
 le canal est plein de voitures  
 fêtant le Toréador!  
 De Venise plus d'une belle  
 palpite pour savoir ton sort  
 mais tu méprises leurs dentelles  
 tu souffres Toréador.

Car ne voyant pas apparaître  
 caché derrière un oranger,  
 Pépita seule à sa fenêtre  
 tu médites de te venger.  
 Sous ton caftan passe ta dague  
 la jalousie au coeur te mord  
 et seul avec le bruit des vagues  
 tu pleures Toréador.

*Belle Espagnole*  
*dans ta gondole...*

Que de cavaliers! Que de monde  
 remplit l'arène jusqu'au bord!  
 on vient de cent lieues à la ronde  
 t'acclamer Toréador!  
 C'est fait il entre dans l'arène  
 avec plus de flegme qu'un lord  
 mais il peut avancer à peine  
 le pauvre Toréador.

Il ne reste à son rêve morne  
 que de mourir sous les yeux  
 en sentant pénétrer des cornes  
 dans son triste front soucieux  
 car Pépita se montre assise  
 offrant son regard et son corps  
 au plus vieux doge de Venise  
 et rit du Toréador.

*Belle Espagnole*  
*dans ta gondole...*

**Trois chanson de Garcia Lorca****L'enfant inuet**

L'enfant cherche sa voix.  
 C'est le roi des grillons que l'a.  
 Dans une goûte d'eau, l'enfant cherche sa voix.  
 Je ne le veux pas pour parler, j'en ferais une bague.  
 Que mon silence portera à son plus petit doigt.  
 Dans une goûte d'eau l'enfant cherchait sa voix  
 (La voix captive, loin de là, met un costume de grillon).

**Adelina a la promenade**

Ma mer n'a pas d'oranges  
 et Sevilla n'a pas d'amour,  
 brune, quelle lumière brûlante!  
 prête-moi ton parasol.  
 Il rendra vert mon visage  
 -jus de citron et de limon-  
 et tes mots -petits poissons-  
 nageront tout à l'entour.  
 La mer n'a pas d'oranges  
 Ay, amour!  
 et Seville n'a pas d'amour.

**Chanson de l'oranger sec**

Bûcheron.  
 Abats mon ombre.  
 Délivre moi du suplice  
 de me voir sans oranges.  
 Pourquoi suis je né entre des miroirs?  
 le jour me fair tourner  
 et la nuit me copie dans toutes ses étoiles.  
 Je veux vivre sans me voir.  
 le fourmis et les liserons  
 je rêverai que ce sont  
 mes feuilles et mes oiseaux.  
 Bûcheron.  
 Abats mon ombre.  
 Délivre moi du suplice  
 de me voir sans oranges.

**C. DEBUSSY****Chanson Espagnole (Alfred de Musset)**

Nous venions de voir le taureau  
 trois garçons trois fillettes  
 sur la pelouse if faisait beau  
 et nous dansions un boléro  
 au son des castagnettes.  
 "Dites moi, voisin, si j'ai bonne mine  
 et si ma basquine va bien ce matin  
 vous me trouvez la taille fine  
 les filles de Cadix aiment assez cela",  
 et nous dansions un boléro  
 un soir, c'était dimanche,  
 vers nous s'en vint un Hidalgo  
 cousu d'or, la plume au chapeau  
 et le poing sur la hanche:  
 "Si tu veux de moi brune au doux sourire  
 tu n'as qu'à le dire cet or est à toi".  
 "Passez votre chemin beau sire,  
 les filles de Cadix n'entendent pas cela".

## NOTAS AL PROGRAMA

## SEGUNDO CONCIERTO

**El pequeño español, la fogosa húngara y sus amigos franceses**

Eduard Lalo, dedicó a su amigo Pablo Sarasate tres obras concertantes: la *Fantaisie norvégienne*, la *Fantaisie-ballet de Namouna* y la *Sinfonía Española*, escrita en señal de gratitud por la extraordinaria interpretación que Sarasate había hecho en la *prémiere* del *Concierto de violín* de Lalo. La ambición de Lalo de incorporar a la música francesa las virtudes constructivas de la tradición germánica logra uno de sus mejores éxitos en la magnífica *Fantasia española*, una de las obras que abrió el camino triunfal del sinfonismo francés finisecular.

Camille Saint-Saens compuso también tres obras para Sarasate, el *Concertiick* Op. 20, la *Introduction et rondo capriccioso* Op. 28 y el *3º Concierto para violín y orquesta en si menor* Op. 61, sin embargo no le dedicó ninguna de sus piezas "españolas" para violín y piano: la *Havanaise* Op. 83 y el *Caprice andalous* Op. 122. De las nueve composiciones concertantes para violín del autor esta *Habanera* es, posiblemente la más interpretada en la actualidad.

Jelly d'Arányi (1895-1966) era sobrina-nieta de Joachim y, al igual que Szigeti, se formó en Budapest con Hubay, el editor de las obras postumas de Vieuxtemps. Debutó en Londres en 1909 y en 1913 se instaló definitivamente en aquella ciudad. La consolidación de su prestigio se debió a sus interpretaciones del gran repertorio desde Bach a Brahms -cuyo concierto era terreno propicio para la expansión de su calor interpretativo y su libertad conceptual- pasando por la recuperación de obras como el *Concierto de violín* de Schumann.

De todos modos, antes que otra cosa, Arányi era una extraordinaria intérprete de la música de su época, a la que fueron dedicadas obras de la importancia del *Concierto para trompa y violín* de Ethel Smyth, el *Concierto académico* de R. Vaughan Williams o el *Doble concierto* de Holst. Pero los compositores que mejor comprendieron las posibilidades de su fogoso temperamento fueron Bartók -quien escribió para ella sus dos sonatas de violín y piano- y Ravel, quien respondió a su petición de un concierto de violín con *Tziganne, rapsodie de concert*, estrenada con gran éxito en el Aeolian Hall de Londres en abril de 1924.

*Tziganne* está dividida en dos secciones que se tocan sin interrupción, la primera es una larga cadencia que proporcionó a Arányi ocasión de lucir su refinada y amplísima técnica, después de un breve pasaje en trinos se inicia la caleidoscópica sección para violín y orquesta, en la que Ravel parece haber deseado contraponer su virtuosismo de orquestador al de la violinista a la que, cortésmente, cede nuevamente el protagonismo al final de la obra.

### Paráfrasis anglosajonas de música española

Antonio Gallego (1993) escribe que «tal vez por las premuras con que debió abordar el encargo y con el antecedente de la "Montañesa", Falla tomó melodías folclóricas ya publicadas y hoy localizadas, conculcando así lo que más tarde fue su norma general: la de evitar la cita directa del folclore o, al menos, reelaborar minuciosamente lo tomado en préstamo. El trabajo al que el propio Falla se refiere lo realizó en la parte pianística, que puede calificarse de genial». Posiblemente las *Siete canciones populares españolas* se comprendan mejor si tenemos en cuenta las características que tuvo el encargo: unas canciones para una cantante malagueña de l'Opéra Comique pedidas al abrigo del éxito parisino de *La vida breve*, según cuenta J. Pahissa (1947). El pragmático Manuel de Falla sirvió a la cantante la parte vocal que, presumiblemente, esperaban la cantante y el público de l'Odeon y reservó para la parte pianística sus propias expectativas como compositor. La mejor prueba de la fe de Falla en el éxito comercial de sus canciones es que las envió inmediatamente al grabador; el estallido de la Guerra y las disidencias entre Falla y Max Eschig provocaron que la edición de las mismas y su difusión se retrasasen hasta 1922.

El estreno de las *Siete canciones* tuvo lugar, finalmente, en el homenaje que el Ateneo de Madrid dedicó a Falla y a Turina, huidos de París al estallar la guerra mundial. Los intérpretes fueron Luisa Vela y Falla. La primera grabación fonográfica se realizó mucho más tarde en el Studio Albert de París por la soprano María Barrientos y el propio Falla al piano. La grabación se hizo en tres sesiones muy distanciadas por la dificultad de reunir a los intérpretes: el 31-III-1928 se grabaron "El paño moruno", "Seguidilla murciana", "Asturiana" y "Jota", el 3-VI-1930, "Nana" y "Canción" y dos días después el "Polo". En las sesiones de 1930 se grabaron, además, la "Canción del fuego fatuo" de *El amor brujo* y el *Soneto a Córdoba* (con piano).

María Barrientos, una cantante adorada por el público neoyorquino, fue la primera gran intérprete de la música vocal de Falla y uno de los instrumentos del enorme éxito americano de la obra de Falla en los años treinta, fructificado en una tradición que ha dado algunas de las más grandes intérpretes de este repertorio: Grace Bumbry, Nan Merriman, Shirley Verret, Marilyn Horne o Jessye Norman. Pawel Kochansky, sucesor de Leopold Auer en la cátedra de violín del Conservatorio de San Petesburgo (1913-17), profesor de violín en la Juilliard School of Music (1924-34) y dedicatario de los conciertos de violín de Szymanowsky, arregló para violín y piano seis de las canciones de Falla que publicó como *Suite populaire espagnole*. La historia de la interpretación de la suite ha estado muy influenciada por los modelos vocales de María Barrientos en USA y Victoria de los Ángeles en Europa, a este respecto es enorme ilustrativa la prodigiosa grabación de Jacqueline Dupré de la *Spanish Popular Suite*, en la transcripción para violonchelo de Marechal.

Entre el fin de la I Guerra Mundial y la Gran Depresión, la música de Falla fue publicada por Max Eschig y W. Chester -las dos editoriales más influyentes del período de entreguerras- y difundida por los intérpretes más prestigiosos del momento: especialmente A. Rubinstein, W. Landowska, E. Ansermet, A. Boult y P. Monteux. En la década de 1920 tiene lugar la gran difusión de su música en USA -posiblemente el país en el que existe la más sólida tradición interpretativa de la obra falliana- de la mano de las retransmisiones radiofónicas de los conciertos y de las grabaciones fonográficas de intérpretes míticos como M. Barrientos, J. Heifetz, E. Kreisler, A. Rubinstein, L. Stokowsky, D. Mitropoulos y A. Rodzinsky. La espléndida transcripción de Kreisler de la *Danza española* se hizo para las emisoras de radio norteamericanas, que habían popularizado las versiones de Rubinstein y Stokowsky de este brillante número del acto II de *La Vida Breve*, que ha hecho afortunada carrera por su cuenta y riesgo.

Xavier Montsalvatge, posiblemente el compositor español más importante del tercer cuarto de siglo (incluyendo en el concepto "español" a los compositores exiliados) y autor de la mejor música orquestal que se ha compuesto en España en los 90, comenta en sus memorias que es curioso que siendo él mismo violinista, haya escrito tan poca música para el violín. Esta apreciación no es exacta al menos en un sentido, sus cinco obras para violín solista (dos concertantes y tres con piano) son de una enorme calidad.

El propio compositor nos cuenta cómo en la década de los cuarenta Barcelona era "un área de consignas oficiales deprimentes de las que intentábamos sustraernos aprovechando cualquier posibilidad de evasiva. Esta nos la proporcionó por un lado la publicación del semanario *Destino*, refractario a las consignas del régimen y en otro sentido la realidad que parecía semiclandestina de dos organismos particularmente activos a contracorriente como el Instituto Francés y el Instituto Británico. A este último acudíamos haciéndonos la ilusión de que pasábamos transitoriamente la frontera. La corporación británica reunía de vez en cuando a los que consideraba solidarios de la causa aliada, la mayoría artistas, escritores o intelectuales en general [...] A aquellas sesiones asistía muchas veces el director del ente que representaba precariamente el Reino Unido, el profesor Walter Starkie, rebotante de cordialidad que en su condición de violinista aficionado -un tanto pintoresco- se manifestaba particularmente allegado a nuestros músicos. [...] Los contactos con el Instituto francés fueron más constantes y diversos. Pierre Fontaine, su director, [proporcionó una hospitalidad a la cual] se acogieron los compositores para fundar, en 1946, el "Círculo Manuel de Falla" que les unió durante casi una década y que sobre todo significó un intercambio de ideas, proyectos y realizaciones dadas a conocer más de una vez en la sala de exposiciones-auditorio de la Entidad."

Las dos primeras composiciones violinísticas de Montsalvatge están relacionadas con sus experiencias en el

British Council de Barcelona: *Spanish sketch* y las *Variaciones sobre una Espagnoletta de Giles Farnaby*, estrenadas por Rafael Ferrer años más tarde, cuando la obra ya había sido publicada por Peer Southern, la editorial neoyorquina de Montsalvatge desde finales de los cuarenta. Las *Variaciones* son un magnífico ejemplo del sentido lúdico del compositor: una parodia de una parodia y también una deconstrucción neoclásica de una fantasía para tecla sobre un *standard* "español" de origen italiano característica del estilo instrumental de la época isabelina.

### **La parodia rusa**

Rodion Schedrin define su posición estética como *post-vanguardista*. "Los códigos de la vanguardia, con su ascéticas represiones en los contenidos tonales, rítmicos y substantivos de la música, han agotado la doble asa del público y de los intérpretes, alienado el potencial entusiasmo por la música contemporánea y limitado el posible alcance de sus consecuencias. Esto es enormemente frustrante, especialmente si se compara con el libre interés del público hacia la literatura, teatro, pintura, cine y arquitectura contemporáneos. Para mí, la post-vanguardia es el instrumento para levantar las murallas de la represión y las restricciones. Los pájaros han huido de su jaula. Es imprescindible escribir según uno lo siente... y a pesar de todo, los modernos recursos de la composición han enriquecido y multiplicado los grandes descubrimientos de la vanguardia, dolorosamente experimentados y almacenados."

En los años sesenta, Schedrin mostró un especial interés por la parodia obteniendo un éxito espectacular con *Carmen Suite* (1967), música para un ballet de Alicia Alonso dedicado a la esposa de Schedrin, la bailarina Maya Plesetskaya. *Alia Albéniz*, es un ejercicio neoclásico de estilo en el que el compositor se apropia de los más evidentes estilemas idiomáticos del último Albéniz y los reintegra al piano en un lenguaje en el que la pasión expresiva sufre constantes cortes. La pieza ha sido objeto de diversos arreglos, entre ellos el que hoy disfrutaremos.

## NOTAS AL PROGRAMA

## TERCER CONCIERTO

**El judío que compuso la ópera *Boabdil***

El pianista germano-polaco Moritz Moszkowski se formó en Dresde y Berlín asentándose luego en esta ciudad como profesor de la Neue Akademie der Tonkuns dirigida por su maestro Theodor Kullak al mismo tiempo que iniciaba su carrera de concertista internacional. Debutó en Londres en 1886 con enorme éxito y desde aquel momento se convirtió en una figura habitual de la vida musical inglesa en su doble actividad de pianista y director de orquesta. Retirado a París tras su jubilación como docente en 1897, fue nombrado miembro de la Academia de Berlín en 1899. Tras la I Guerra Mundial, se arruinó a causa de la quiebra de las empresas alemanas y austríacas de las que era accionista; se vio en graves apuros económicos justo cuando su salud declinaba. Sus amigos organizaron un recital de catorce grandes pianistas en el Carnegie Hall de Nueva York en su beneficio que luego se repitió en Filadelfia, la recaudación superó los 10.000 \$

Afortunadamente poseemos mucha información, eso sí dispersa, acerca de Moszkowski, una persona culta y exquisita estimada y respetada por sus contemporáneos más variopintos, Liszt, su protegido Paderewski, su alumno de orquestación, y buen amigo, Thomas Beecham y von Büllow, quien protagonizó una divertida anécdota que nos informa de las respectivas personalidades de los dos colegas. Von Büllow había firmado un manifiesto escribiendo antes de su nombre: "Bach, Beethoven, Brahms! Tous les autres sont des crétins" [¡B., B., B.! Todos los demás son unos cretinos]; un poco más abajo Moszkowski escribió: "Mendelssohn, Meyerbeer, et son humble servant: Moritz Moszkowski. Tous les autres ont des chrétiens." [M., M. y su humilde siervo M.M. Todos los demás son unos cristianos.]

Sus obras pertenecieron al repertorio de los grandes pianistas de la época (Bauer, Gabrilowitsch, Godowsky, Grainger, Hoffman,...) y son un interesante aspecto de la historia del piano en la era preeléctrica del fonógrafo.

Como señala Leonard Seiber, la apreciación crítica de la música de Moszkowski se ha visto afectada por la canonización del discurso teleológico sobre la historia de la música y una de sus más nefastas consecuencias, la limitación del repertorio de los intérpretes a las obras que, previamente, han sido etiquetadas de "obra maestra" (Las tres grandes "B", los grandes "Ricardos", etc.), "Moszkowski, que nunca pretendió competir con Brahms o igualarse con César Frank, compuso con el objetivo de ofrecer al público una música agradable dotada de líneas melódicas fluidas y ritmos estimulantes, y proveyó al pianista de unas composiciones tan perfectamente ajustadas a la técnica pianística como si de un guante se trataran, que

cuando son tocadas correctamente producen un brillante efecto. Nunca pretendió otra cosas."

Tal sucede con su exquisito *Concierto de piano en mi mayor*, Op. 59 cuando es tocado por pianistas conocedores del correcto estilo y poseedores de técnica suficiente, como es el caso de la grabación de Michael Ponti con la Philharmonia Hungarica con Hans Richard Stracke en 1969 para el sello Vox Box.

España, como lugar exótico o como argumento literario, está presente en dos de sus tres obras escénicas: la música incidental para *Don Juan und Faust* de Grabbe y *Boabdil, der letzte Maurenkönig* (Berlín, 21-IV-1892), ópera en tres actos sobre libreto de C. Wottkowsky. El *Caprice Espagnole* Op. 37 para piano es un espléndido estudio para trabajar la velocidad en las notas repetidas y una brillante pieza de concierto. *Guitarre* Op. 45,2 es una joyita de delicadeza musical que requiere una perfecta precisión de ataque; posiblemente fue conocida por Albéniz a quien tuvo que atraer la elegancia de algunas ideas, singularmente los compases 85-88 (un delicado arpegiado ascendente-descendente de la mano derecha impulsado por un rasgueado de la izquierda que no es igual en las dos ocasiones).

Sus dos series de *Danzas españolas* para piano son dos composiciones que permanecen en el repertorio didáctico y concertístico. Escritas originalmente como piezas de para cuatro manos conocieron una enorme popularidad que ha garantizado su supervivencia y están sirviendo de referencia en la actual recuperación de la música instrumental de Moszkovski. La encantadora superficialidad de su exotismo encubre el perfecto idiomatismo de la escritura a cuatro manos. La primera serie se cierra con un bolero y la segunda con una habanera, que ejercen el papel tradicional del minuetto antes del finale rápido. La elección de estas dos danzas lentas testimonia los años transcurridos entre ambas series.

### **Un marinero en tierra**

Entre el 2 de noviembre de 1862 y mayo de 1865, Rimsky-Korsakov, en su condición de guardadamarina, hizo un largo crucero en el Almaz, un clipper de la Armada Imperial Rusa, que viajó desde el Báltico a Nueva York, Río de Janeiro y el Mediterráneo. Hasta ahora ha sido su diario la única fuente utilizada para conocer los datos de su estancia en España, otorgando un valor absoluto a algo que es, evidentemente, subjetivo. Mientras no dispongamos del estudio de los cuadernos de bitácora y de los resultados de la consulta en los libros de registro de los puertos españoles, poco podremos avanzar en este confuso episodio de la biografía del compositor y sus presuntas relaciones con el *Capricho español*, escrito veintidós años más tarde con la intención manifiesta de convertir la brillante instrumentación "en la auténtica esencia de la composición, no en un mero vestuario de escena".

Esta manifestación del compositor debiera bastar para relativizar la relevancia de lo "español" en la obra, así como su

estrecha vinculación con la *Fantasia sobre dos temas rusos* para violín y orquesta, terminada poco antes del *Capricho*, proyectado como una fantasía sobre temas españoles para violín y orquesta. El arreglo para dúo de pianos sacrifica el carácter original de estudio de instrumentación en beneficio del dato etnográfico de la utilización de temas españoles extraídos de la primera colección de los *Cantos y bailes de España* (1874) de Inzenga y no de presuntas anotaciones en alguna ciudad costera española.

### **El paisano en el barco**

La *Rapsodie espagnole* de Ravel es, asimismo, un estudio de orquesta cuyo proceso productivo tiene resonancias marineras. En esta ocasión porque Ravel escribió la versión definitiva a bordo del yate L'Aimée, aprovechando su *Habanera* (1895) como cuarto número de su nueva composición, destinada a los populares Concerts Colonne. Estrenada en el T. Chatelet el 28 de marzo de 1908, la anécdota provino de Florent Scmitt quien tras el bis de la "Malagueña" dejó oír su voz desde el gallinero: "¡Mr. Colonne, tóquela una vez más para que los de abajo la puedan comprender!"

No me resisto a reproducir un delicioso comentario de Roland-Manuel en 1914: "Es en la *Rapsodia* donde resuena por vez primera esa orquesta nerviosa, felina, cuya transparencia, nitidez y vigor son ejemplares, cuya sonoridad, sedosa y seca a la vez, es como la marca de Ravel. Ninguna otra instrumentación había obtenido hasta entonces *tutti* tan aplastantes ni *piani* tan leves. Geómetra del misterio, Ravel sabe dosificar ahora los imponderables de la substancia sonora en las balanzas más sensibles y exactas del mundo."

## NOTAS AL PROGRAMA

## CUARTO CONCIERTO

Por lo que se refiere a los *Heder* de Brahms, Schumann y Wolf, los comentarios al primer concierto del ciclo contienen la información sobre el sub-tipo *Spanischer Lieder*.

**From Rusia With Love**

Pauline Viardot visitó Rusia por primera vez en 1843, allí se entusiasmó con la música de Glinka y Dargomyski y convirtió sus recitales en uno de los principales vehículos de difusión de la música rusa en Occidente. La fascinación de la Viardot por la cultura rusa no fue flor de un día pues tres de sus cuatro operetas fueron escritas sobre libretos de su amigo Ivan Turgenev y varias de sus cien canciones, reunidas en el *Album ruso*, se inspiraron en Alexander Pushkin, Turgenev y otros poetas rusos.

Reparemos en que la visita de la Viardot a Rusia es anterior a la que Glinka hizo a nuestro país entre mayo de 1845 y marzo de 1846. Por otra parte, la primera canción "española" de Glinka había sido escrita sobre una traducción al ruso de un poema inglés. El "Bolero" del *Adiós a San Petesburgo* es, por su parte, una transcripción del *Bolero en re menor* para piano de 1840 en la que el uso de la danza española sigue las estrategias empleadas anteriormente por Glinka en sus danzas italianas. Recordemos que la "Fantasía" n° 9 de este ciclo, una de las mejores canciones de Glinka, es una balada sobre tema español.

El principal viaje de Dargomyski a Occidente tuvo lugar en 1844-45, desde hacía una década venía armonizando melodías populares y componiendo canciones con gran éxito. Desconocemos la fecha de composición de *Céfiro nocturno*, una lírica canción con elementos de realismo onomatopéyico dada a conocer por P. Viardot, quien debió ser la responsable del interés mostrado por el compositor por los temas españoles en sus canciones posteriores.

Las *Tres romanzas olvidadas* es la primera composición de Balakirev para voz y piano, en la *Canción española* sigue fielmente los procedimientos utilizados por Dargomyski en los temas españoles. El ciclo, fiel a su nombre, permaneció olvidado por más de medio siglo y cuando se publicó era una simple curiosidad.

Las seis *Canciones españolas* Op. 100 de Shostakovich fueron estrenadas en Leningrado por S. Dolujanova y Shostakovich poco después de terminadas, en 1956, el año del XX congreso del PCUS en el que Jruschov denunció los crímenes de Stalin. Como es habitual en muchos de sus ciclos vocales, Shostakovich "reinventa" conocidas canciones que en el ciclo español incluye una mejicana.

**La serenata búlgara**

En 1863-64, Bizet trabajó intensamente en la composición de *Ivan IV*, una *Grand-Opéra* en cinco actos para la témpora-

da 1864-65 del teatro de Baden-Baden que anteriormente había sido ofrecida a Gounod, quien rehusó el encargo. La ópera nunca se representó en Baden-Baden y las negociaciones para estrenarla en el Théâtre Lyrique de París fracasaron, motivo por el cual Bizet no llegó a terminar la orquestación. Abandonada definitivamente su ópera, Bizet aprovechó algunos números en obras posteriores. En 1929 se descubrió la partitura en el Conservatorio de París y la ópera se estrenó en el castillo de Mühringen en Württemberg en 1946. Cinco años más tarde se publicó la partitura vocal arreglada por Büsser.

*Ivan IV* es una ópera en el estilo de Meyerbeer con una enorme cantidad de personajes, una gran orquesta y un argumento no menos complejo. El matrimonio entre el Zar Iván (barítono) y la princesa María (soprano), hija del rey caucásico, proporciona la adecuada disculpa para una confusa historia de intrigas palaciegas sazonada con villanía, usurpación, venganza, votos de fidelidad racial y familiar, veneno y fingimiento. Siguiendo los patrones del género, la narración central está interpolada por escenas de lucimiento del coro, la banda del teatro, el cuerpo de ballet, la escenografía, etc. y por breves historias grotescas.

Una de ellas es la del joven búlgaro Tatar, tiernamente enamorado cuya aria fue publicada como *Ouvre ton coeur* por Sergius Kagen en su popular antología *40 French Songs* (1952), atribuyendo el texto al ignoto Louis Delâtre. A pesar de que esta canción nunca figuró en los catálogos de Bizet, es habitual encontrarla como *Ouvre ton coeur*, con el sorprendente subtítulo "Sérénade Espagnole", en conciertos y en grabaciones fonográficas cuyos comentaristas parecen atisbar elementos sevillanos en la encendida pasión adolescente de Tatar.

### **Adiós meu meniño adiós ....**

En el primer concierto hemos tenido ocasión de escuchar la cruel parodia que Debussy escribió del desenfadado bolero *Les filles de Cadix*, una de las canciones más populares de Léo Delibes, aventajado alumno de Bizet en el manejo infalible del color local. Ravel, siempre más ecuánime que Debussy, afirmaba que si Gounod había creado la *Mélodie française*, Delibes la había desembarazado del consagrado sentimentalismo. Por otra parte, el exotismo de Delibes es totalmente francés, su larga gira por Europa y Oriente Medio es posterior a la publicación de sus canciones austríacas, bohemias, españolas, húngaras, italianas, noruegas y rusas. En 1863, el año de la publicación de *Les Filles de Cadix*, se editaban en París dos nuevas *mélodies* de Rossini que serían su última incursión en el mundo andaluz: *A Granada* y *La viuda andaluza*, una tardía muestra del talento de Rossini para encerrar una historia en el marco de una canción.

*Nuit d'Espagne*, cuyo título original era *L'Heure d'amour*, fue incorporada como un aire de ballet en la cuarta suite orquestal *Scènes pittoresques* (1878) del propio Massenet. La conversión de la *mélodie* en un número orquestal pone de relevancia la importancia del piano en el pensamiento musical

de Massenet, que a menudo toma el lugar de la voz en la narración; de forma que la voz y el piano forman una unidad indivisible.

Los maestros de la *mélodie* de la generación siguiente a Massenet (Castillon, Franck, Lalo y Saint-Saëns) eran, antes que otra cosa, compositores de música instrumental y consiguieron elevar la *mélodie* al nivel de la música de cámara abriendo el camino a Fauré y Duparc. Es curioso encontrar una incursión convencionalmente francesa en la tipología "española" por parte de Saint-Saëns, un autor que integró el lirismo germánico en la *mélodie*. El propio compositor es el autor de la letra de la desenfadada *Guitarras y panderetas*, una de las muchas muestras del socarrón sentido del humor que caracterizaba a Saint-Saëns.

Desde los primeros años del siglo, la *Maison du Lied* de Moscú convocaba un importante premio de armonización de canciones populares. En 1910 lo ganó Ravel con sus siete *Chants populaires* (español, francés, italiano, hebreo, escocés, flamenco y ruso). La *Canción española* es una armonización de la conocida canción gallega *Adiós meu homiño, adiós* que había sido publicada por Marcial del Adalid como número 20 de sus *Cantares viejos y nuevos de Galicia* como "Antigua Cántiga Popular". La fuente de Ravel no fue Adalid sino el *Canto popular antiguo*, n.º 10 del primer cuaderno de *Cantos y bailes de España* (1874), como lo demuestra el empleo por Ravel de la estrofa "Castellanos de Castilla / tratade ben aos galegos. / Cando van, van como rosas, / cando vén, vén como negros", que publica Inzenga pero no Adalid puesto que no se corresponde lógicamente con el sentido de la primera. El alegre acompañamiento de Ravel casa mal con la tristeza del tema de la madre que despide al hijo que es reclutado para la guerra. El hermoso tema melódico fue utilizado en el intermedio de *Maruxa* de Vives y en la *Mélodie* de Silvio Lazary *Le Chevalier d'Olmedo*.

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

R. SCHUMANN

**Weh, wie zornig ist das Mädchen**

(Texto alemán de E. Geibel, de un poema de Gil Vicente)

Weh, wie zornig ist das Mädchen,  
weh, wie zornig, weh, weh!

Im Gebirge geht das Mädchen  
ihrer Herde hinterher,  
ist so schön wie die Blumen,  
ist so zornig wie das Meer.

Weh, wie zornig ist das Mädchen,  
weh, wie zornig, weh, weh!

*¡Sañosa está la niña!  
¡Ay Dios! ¿quién la hablaría?  
En la sierra anda la niña  
su ganado a repastar,  
hermosa como las flores,  
sañosa como la mar.  
¡Sañosa como la mar  
está la niña!  
¡Ay Dios! ¿quién ta hablaría?*

**Der Hidalgo** (E. Geibel)

Es ist so süß zu scherzen  
mit Liedern und mit Herzen  
und mit dem ernstesten Streit!  
Erglänzt des Mondes Schimmer,  
da treibt's mich fort vom Zimmer  
durch Platz und Gassenweit;  
da bin zur Lieb ich immer  
wie zur Gefecht bereit.

Die schönen von Sevilla,  
mit Fächer und Mantilla,  
blikken den Strom entlang;  
sie lauschen mit Gefallen  
wenn meine Lieder schallen  
zum Mandolinenklang,  
und dunkle Rosen fallen  
mir vom Balkon zum Dank.

Ich trage, wenn ich singe,  
die Zither und die Klinge  
vom Toledanschen Stahl.  
Ich sing an manchem Gitter  
und höhne manchen Ritter  
mit kecker Lied zumal;  
den Damen gilt die Zither,  
die Klinge dem Rival.

Auf denn zum Abenteuer,  
schon losch der Sonne Feuer  
jenseits der Berge aus.  
Der Mondnacht Dämmerung-

[stunden,

sie bringen Liebeskunden,  
sie bringen blut'gen Strauß,  
und Blumen oder Wunden  
trag morgen ich nach Haus

**El hidalgo**

*¡Es tan agradable jugar  
con canciones, corazones  
y con luchas serias!  
Resplandece la luz de la luna,  
me transporta de mi habitación  
a plazas y calles;  
allí estoy, siempre preparado  
para el amor y para el combate.*

*Las majas de Sevilla,  
con abanico y mantilla,  
miran hacia el torrente;  
escuchan con placer  
cuando suenan mis canciones  
al son de la mandolina,  
y desde el balcón me tiran  
rosas oscuras como agradecimiento.*

*Traigo, cuando canto,  
la cítara y la espada  
de acero de Toledo.  
Canto junto a muchas rejas  
y me burlo de muchos caballeros  
con canciones atrevidas;  
para las damas la cítara,  
la espada para el rival.*

*Voy a mis andanzas,  
ya apagado el ardor del sol,  
al otro lado de la montaña.  
Las horas crepusculares de las  
[noches de luna  
traen amor,  
traen luchas ensangrentadas;  
y, por la mañana, traigo a casa  
flores o heridas.*

J. BRAHMS/ H. WOLF

**Spanisches Lied / In dem Schatten meiner Locken**  
(Traducción de P. Heyse de un Anónimo español)

Im dem Schatten meiner Locken  
schief mir mein Geliebter ein.

Weck ich ihn nun auf? Ach nein!

Sorglich strahlt ich meine krausen  
Locken täglich in der Frühe,  
doch umsonst ist meine Mühe,  
weil die Winde sie zerzausen.

Lockenschatten, Windessausen  
schlieferten den Liebsten ein.

Weck ich ihn nun auf? Ach nein!

Hören muss ich, wie ihn gräme,  
dass er schmachtet schon so lange,  
dass ihm Leben gab und nähme  
diese meine braune Wange.

Und er nennt mich seine Schlange,  
und doch schlief er bei mir ein.

Weck ich ihn nun auf? Ach nein!

***Canción española***

*A sombra de mis cabellos,  
mi querido se adurmió;  
¿si le recordaré o no?*

*Peinaba yo mis cabellos  
con cuidado cada día,  
y el viento los esparcía  
robándome los más bellos;  
y a su soplo y sombra dellos,  
mi querido se adurmió.  
¿Si le recordaré o no?*

*Diceme que le da pena  
el ser en extremo ingrata;  
que le da vida y le mata  
ésta mi color morena;  
y llamándome sirena,  
él junto a mí se adurmió;  
¿si le recordaré o no?*

M. GLINKA

**Estoy aquí, Inesilla** (Pushkin)

Estoy aquí, Inesilla, bajo tu ventana,  
toda Sevilla está prendida por las tinieblas y el sueño.  
Lleno de audacia, cubierto con una capa,  
estoy bajo tu ventana, con mi guitarra y mi espada.

¿Duermes? Con mi guitarra te despertaré.

Si el viejo se despierta, lo tumbaré con mi espada.

Cuelga en tu ventana los lazos de seda...

¿Qué esperas? ¿Hay acaso algún rival?

**Bolero (Kukolnik)**

Oh, mi maravillosa muchacha,  
 tu amor me hace feliz.  
 Tu frente apoyada sobre mi pecho,  
 desfalleces en un éxtasis silencioso...  
 ¡Hay tanto fuego en tus ojos!  
 ¡Hay tanta ternura en tus labios!  
 Tu pecho tiembla, toda tu ardes.  
 Sin palabras, me ofreces promesas.  
 Un beso... sin palabras,  
 bebo el éxtasis de tu amor  
 en el silencio imperturbable...  
 Pero si tú me engañaras...

Oh, mi pobre muchacha,  
 yo sería salvaje y tenebroso,  
 levantaría una tempestad mortal  
 contra ti y tu amigo.  
 La sangre humea, un grito resuena,  
 pero yo me pego a tus labios.  
 Arranco el último sonido de tus palabras,  
 la última mirada de tus ojos.  
 Alados sueños de amor,  
 la felicidad de la esperanza, adiós:  
 os he visto en un sueño pérfido;  
 mas no, tú no me engañarás.

## A. DARGOMYSHSKY

**Céfiro nocturno (Pushkin)**

*Del céfiro nocturno se derrama el éter.  
 Corre, murmura el Guadalquivir.*

La luna dorada se ha levantado,  
 silencioso... escucha... el sonido de una guitarra.  
 Una joven española  
 se inclina sobre el balcón.

*Del céfiro nocturno...*  
 ¡Quítate la mantilla, ángel querido,  
 y aparece, como un día de mayo!  
 A través de la barandilla de hierro  
 pasa tu pequeño pie exquisito!  
*Del céfiro nocturno...*

## M. BALAKIREV

**Canción española (Mikhailov)**

¿Duermes, mi amada?  
 ¡Abre rápido la puerta!  
 Ha llegado la hora tan esperada,  
 ahora podemos huir.  
 Si todavía no has calzado tus pequeños pies  
 en los zapatos de raso,  
 no lo hagas;  
 nuestro camino nos llevará al río.  
 Cruzaremos las aguas del Guadalquivir,  
 dulce amigo.  
 Ha llegado la hora tan esperada;  
 tú eres mía, y yo soy tuyo.

## D. SHOSTAKOVICH

*Ciclo "Canciones españolas"***Adiós, Granada** (Bolotin)

Adiós, Granada, Granada mía.

Tengo que dejarte,  
no volveré nunca jamás.

Adiós, mi tierra amada,  
goce de mis ojos,

¡para siempre, adiós!, ¡ah!

Tu recuerdo será mi única alegría,  
mi tierra amada, mi tierra natal.

Para siempre, la pena ha atravesado mi corazón,  
he perdido todo lo que amaba en la vida.

Mi amor descansa en la oscuridad de la tumba,  
la vida ha partido.

Todo lo que me rodea se ha vuelto odioso.

No tengo la fuerza de vivir como antes,  
allí donde la juventud era tan luminosa.

**Estrellita (Mozuca)** (Sikorskaya)

Bajo los viejos cipreses,  
el mar tranquilo es un espejo de plata.

Voy a mi amada, con mi guitarra,  
para enseñarle algunas canciones,  
pero no tengo ganas de enseñarle sin recompensa:  
tomo un beso por cada nota.

¡Es curioso que por la mañana lo ha aprendido todo,  
excepto las notas!

¡Lástima!, es demasiado tarde para volver a empezar.

¡Lástima!, el cielo es ya claro.

¡Lástima!, las estrellas no brillan de día  
encima de la bahía...

El cielo infinito está estrellado,  
la medianoche está repleta de estrellitas.

Le digo, a mi amada,  
los nombres de las estrellas.

Valoro mis conocimientos  
y tomo un beso por nombre.

Es curioso que la lección le parezca simple,  
todo excepto las estrellas.

¡Lástima!, es demasiado tarde...

**El primer encuentro (En samir)** (Bolotin)

Antaño, cerca del arroyo,  
me diste agua,  
agua fría como la nieve de la montaña.  
Mas oscura que la noche es tu mirada,  
tus trenzas huelen a hierbabuena...

Mira, de nuevo bailan la ronda,  
el tamborcillo retumba,  
suena y canta.

Cada chico sale al baile con su chica,  
la gente les mira, con admiración.

Retumba, pandero, retumba,  
como la tempestad!

Bailo con mi amada.

Tu cinta es más azul que el cielo.

¡Retumba, pandero, retumba!

Nunca olvidaré este primer encuentro,  
las palabras dulces,  
tu mano morena y el brillo de tus ojos negros...

En este momento sé que te amo,  
y que te amaré para siempre.

Mira, de nuevo...

Retumba, pandero...

**Ronda** (Sikorskaya)

A nuestra puerta está la ronda,  
 ha llegado el tiempo de júbilo.  
 Ven, rápido, y baila conmigo,  
 clavelito colorado!  
 En el silencio de la luna  
 resuena el murmullo del arroyo.  
 Dame la mano, querida, amor,  
 clavelito colorado.  
 La calle parece un jardín de flores.  
 Suenan las sonrisas,  
 brillan los ojos.  
 La ronda gira y canta,  
 la bóveda celeste luce sus astros de plata,  
 las parejas giran.  
 Es la alegre fiesta de las primeras flores,  
 es la fiesta de nuestro amor.  
 Las sombras de los almendros juegan,  
 en la luz de la luna, bajo la ventana.  
 ¿Cuándo vendrás a mí,  
 mi dulce flor de primavera?  
 Coge una rama de almendro,  
 dámela, como prueba de tu amor,  
 ¡mi dulce flor de primavera!  
 La calle parece un jardín...

**Morena salada** (Sikorskaya)

Tu madre te dio los ojos estrellados,  
 las mejillas de un tierno color oscuro, ¡querida!  
 Solo, me pierdo sin ti en la noche profunda  
 con dolor en mi corazón, ¡querida!  
 ¿Por qué he sido castigado por el destino?  
 ¿Por qué te he conocido?  
 Moriré de amor,  
 si tú no me amas, ¡querida!  
 Eres alta y delgada, como tu madre,  
 el resplandor negro de tu pelo rebelde, ¡querida!  
 ¡Maldita la suerte cruel,  
 el dolor y el tormento de mi alma, querida!  
 Oh, ¿por qué tu madre pudo darte tal belleza  
 para contrariarme?  
 Moriré, loco de amor,  
 si tú no me amas, ¡querida!

**Sueño (Barcarola)** (Bolotin/Sikorskaya)

No sé qué significa.  
 He tenido un sueño maravilloso:  
 en una barca de pescar,  
 deslizo sobre una ola impetuosa.  
 Una barquilla sin remos,  
 los he perdido.  
 Las olas espumantes, se irritan  
 y quieren hundir mi barca,  
 pero con coraje,  
 remo rápidamente entre las olas oscuras y enormes  
 porque en esta barca de pescar,  
 orgullosa, tu estás conmigo,  
 por encima de la incontenible profundidad marina,  
 y tú también me amas!  
 Oh, mi paloma,  
 mira bien, cómo remo  
 rápidamente sobre el mar en mi barca frágil,  
 yo, pobre muchacho que te ama tanto!

M. RAVEL

**Chanson espagnole** (popular gallego)

Adeu, meu homiño, adeu,  
 ja qui te marchas pr'a guerra  
 non t'olvides d'à prendiña  
 qui che qued'aca n'a terra.  
 La, la, la.  
 Castellanos de Castilla  
 tratade ben os gallegos:  
 cando van, van como rosas,  
 cando ven, ven como negros.  
 La, la, la.

C. SAINT-SAËNS

**Guitares et mandolines** (Texto del compositor)

Guitares et mandolines  
 ont des sons qui font aimer.  
 Tout en croquant des pralines,  
 Pepa se laisse charmer.  
 Quand, jetant dièses, bécares,  
 mandolines et guitares  
 vibrent pour la désarmer.

Mandoline avec guitare  
 accompagnent de leur bruit  
 les amants suivant le phare  
 de la beauté dans la nuit;  
 et Juana montre, féline,  
 (guitare avec mandoline)  
 sa bouche et son oeil qui luit.

J. MASSENET

**Nuit d'Espagne** (Gallet)

L'air est embaumé, la nuit est sereine  
 et mon âme est pleine de pensers joyeux;  
 ô bien aimée, viens! voici l'instant de l'amour!

Dans les bois profonds, où les fleurs s'endorment  
 où chantent les sources vite enfuyons-nous!  
 Vois, la lune est claire et nous sourit dans le ciel.

Les yeux indiscrets ne sont plus à craindre.  
 Viens, ô bien aimée,  
 la nuit protège ton front rougissant.

La nuit est sereine, apaise mon coeur.  
 Viens, ô bien aimée! C'est l'heure d'amour! C'est l'heure!

Dans le sombre azur, les blondes étoiles  
 écartent leurs voiles pour te voir passer, ô bien aimée,  
 viens! ô bien aimée, voici l'instant de l'amour!

J'ai vu s'entrouvrir ton rideau de gaze,  
 tu m'entends cruelle, et tu ne viens pas!  
 Vois, la route est sombre sous les rameaux enlacés.  
 Cueille en leur splendeur tes jeunes années,  
 viens! car l'heure est brève,  
 un jour effeuille les fleurs du printemps!

La nuit est sereine...

G. BIZET

**Sérénade espagnole / Ouvre ton cœur** (Louis Delâtre)

La marguerite a fermé sa corolle  
 l'ombre a fermé les yeux du jour.  
 Belle, me tiendras-tu parole?  
 La marguerite a fermé sa corolle,  
 ouvre ton cœur à mon amour.

Ouvre ton cœur, ô jeune ange, à ma flamme,  
 qu'un rêve charme ton sommeil,  
 ouvre ton cœur, je veux reprendre mon âme,  
 ouvre ton cœur, ô jeune ange, à ma flamme  
 comme une fleur s'ouvre au soleil!

L. DÉLIBES

**Les filles de Cadix** (A. Musset)

Nous venions de voir le taureau  
 trois garçons, trois fillettes  
 sur la pelouse il faisait beau,  
 et nous dansions un boléro  
 au son des castagnettes.

"Dîtes moi, voisin, / si j'ai bonne mine  
 et si ma basquine / va bien, ce matin.  
 Vous me trouvez la taille fine?"

Ah! Les filles de Cadix aiment assez cela ..

Et nous dansions un boléro,  
 au pied de la colline.

Sur le chemin passait Diégo  
 qui pour tout bien n'a qu'un manteau  
 et qu'une mandoline.

"La belle aux doux yeux / veux-tu qu'à l'église  
 demain te conduise / un amant jaloux?"

"Jaloux! jaloux! quelle sottise!"

Ah! Les filles de Cadix craignent ce défaut-laà.

## G. ROSSINI

**A Grenade** (Pacini)

La nuit règne à Grenade:

ni chant ni sérénade;

l'amour, en embuscade,

soupire seul tout bas.

Ô toi, toi que j'appelle,

entends ma voix fidèle.

Avant l'aube nouvelle

acurs, la nuit est belle.

Mon pauvre coeur chancelle,

l'attente est si cruelle

et moi j'attends, hélas!

Ingrat, ne viens-tu pas?

Oui, j'attends seule, hélas!

Faut-il languir toujours?

à lui, mes seuls amours et mes jours!

L'aimer, le voir encor,

c'est là mon rêve d'or.

J'entends le pas de son vaillant coursier,

l'écho frémit sous les sabots d'acier.

Il vient à moi! D'espoir mon coeur a tressailli.

Mais tout se tait: funeste erreur, ce n'est pas lui!

Grenade solitaire,

redouble de mystère,

pour moi le Ciel sur terre

dans l'ombre descendra!

Ô moi, pour qui soupire,

dans un brûlant délire,

le coeur de ton Elvire:

pimié pour mon martyre!

Sur l'aile du Zéphire

un mot dans un sourire!

L'écho me le dira

et mon coeur l'entendra!

L'amour serait si doux!

Bravons tous les jaloux, aimons-nous!

Toi, que j'implore, ah, viens!

Tes vœux seront les miens!

J'entends le pas de son vaillant coursier,

l'écho fr'emit sous les sabots d'acier.

Il vient à moi! D'espoir mon coeur a tressailli.

Moment divin! Enfin c'est lui!

## PARTICIPANTES

### PRIMER CONCIERTO

#### **Dúo Vocal Álvarez-Leivinson**

Está compuesto por Adelina Alvarez (soprano) y Silvia Leivinson (mezzosoprano), cantantes formadas en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Adelina Alvarez estudió con Teresa Tourne, Valentín Elcoro y Miguel Zanetti; y Silvia Leivinson que en la actualidad es catedrático interino del mismo centro de estudios, con Julián Molina, Elisa Ibáñez y Miguel Zanetti. Desde 1989, el Dúo Álvarez-Leivinson se dedica a interpretar un repertorio poco habitual, como es el de las obras escritas para dos voces femeninas.

Es importante señalar la labor por ellas realizada en la investigación y difusión de música española contemporánea, ya que compositores españoles han escrito especialmente para este Dúo Vocal, ciclos de dúos y canciones entre los que se encuentran *Semblanzas* de Jesús Legido, *Oda a Salinas* de Juan Alfonso García, *Tres tiempos de amor* de Angeles López Artiga, estrenados recientemente y la versión para soprano y alto de las *Canciones populares gallegas* de Manuel Moreno Buendía, realizada por el compositor para el Dúo Vocal Álvarez-Leivinson.

Con anterioridad estas dos cantantes habían participado juntas en varias representaciones de ópera, música de cámara, u oratorio, en el Teatro de la Zarzuela, antiguo Teatro Real, Auditorio Nacional o diversas salas de conciertos. De este trabajo en común surgió la idea de cantar a dúo, habiendo actuado desde entonces en: Fundación Juan March, Caja de Madrid (en Madrid y Barcelona), Comunidad de Madrid, XV Ciclo de Cámara y Polifonía del Auditorio Nacional. El "Centro para la Difusión de la Música Contemporánea" ha subvencionado gran parte de sus recitales por toda España, a destacar: Asociación Ortega y Gasset (Toledo), Universidades de Salamanca y Valladolid, y Asociación Galega da Lírica "Teresa Berganza" de Santiago de Compostela.

Independientemente de su dedicación al Dúo Vocal, sus componentes siguen desarrollando la faceta de cantantes solistas con orquestas y directores de reconocido prestigio. Cabe señalar la actuación de Silvia Leivinson con la ONE en la *Sinfonía n.º 1* de Scriabin y la de Adelina Álvarez, también con la ONE en la *4ª Sinfonía* de Mahler.

Debido a la gran calidad de su trabajo fueron solicitadas para estrenar la *Misa Solemne* de Jesús Legido con la Orquesta y Coro de RTVE bajo la dirección de Edmon Colomer, cuyo concierto en la Catedral de Valladolid fue grabado en Compact Disc.

#### **Julio Muñoz**

Pianista canario, realiza sus estudios musicales en los conservatorios superiores de Las Palmas y Real de Madrid.

Primer Premio del II Concurso de Interpretación "Pedro Espinosa" en 1982 y Premio Fin de Carrera en 1986. Amplía su formación superior en la Menuhin Music Academy-Gstaad (Suiza) y en la Academia Franz Liszt de Budapest (Hungría) becado por el Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Gobierno Canario y Menuhin Music Academy.

Colaborador habitual de agrupaciones de cámara, cantantes y como solista ha desarrollado una intensa actividad concertística en España, Portugal, Francia, Inglaterra, Suiza, Checoslovaquia, Hungría, Grecia, México y Estados Unidos. Ha realizado grabaciones para RNE y Radio Bratislava. Desde 1991 es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

## SEGUNDO CONCIERTO

### **Ala Voronkova**

Nació en Kiev, estudió en la Escuela Central Especial del Conservatorio Chaikovski, y finalizó con N. Shkolnikov. Ha sido miembro de la Orquesta del Teatro Bolshoi y de la Filarmónica de Moscú. En 1991 fijó su residencia en Barcelona y desde entonces ha tocado como solista y con agrupaciones de cámara como el Trío y Cuarteto Glinka y el Trío Clara Schumann, ofreciendo numerosos conciertos por España, América del Sur, Oriente Medio, Francia, Suiza y el Reino Unido.

Ha grabado un CD dedicado a la obra de Eduard Toldrá con el Cuarteto Glinka (que ha merecido el Premio Ciudad de Barcelona) y un CD con la orquesta Camerata Mediterrània y la pianista Evelyne Dubourg con obras de Turull y Pavel Yukin.

### **Dolores Cano i Nogué**

Nace en Barcelona. Inicia los estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, donde estudia piano con Miquel Farré. Más tarde realiza estudios de canto con M<sup>a</sup> Carmen Bustamante. Durante este período gana diversos Premios y finalmente obtiene los títulos de Profesor Superior de Piano, Profesor de Canto y Profesor Superior de Música de Cámara. Se traslada a los Estados Unidos para estudiar con Béla Siki en la Universidad de Cincinnati, donde obtiene el diploma de Master in Music y obtiene una plaza de profesor asistente de piano. Ha estado becada por la Universidad de Cincinnati, la Generalitat de Cataluña y la Three Arts Scholarship Foundation. También ha asistido a diversos cursos de interpretación y técnica pianística con Rosalyn Tureck, Monique Deschaussées, Dimitri Bashkirov, Miguel Zanetti y Luiz de Moura-Castro.

Ha actuado en diferentes países como solista y con orquesta. Forma parte de diversos grupos y colabora regularmente con solistas instrumentales y vocales. Es Directora de la Escuela Municipal de Música de Molins de Rei (Barcelona) y Profesora de Música de Cámara en el Conservatorio Profesional de Música de Sabadell (Barcelona).

## TERCER CONCIERTO

### **Ignacio Saldaña**

Nace en Madrid y estudia en el Real Conservatorio Superior con Francisco Roig, Amparo Fúster y Pedro Lerma. Becado en varios Cursos Internacionales de Piano y Música de Cámara, trabaja con Alicia de Larrocha, María Curccio, Josep Colom, Christopher Elton, Manuel Carra y Blanca Uribe. Es distinguido en diferentes concursos de piano y se le concede la beca "Rosa Sabater". Ofrece numerosos recitales de piano, música de cámara y conciertos para piano y orquesta, colaborando con diversas agrupaciones y graba para Radio Madrid y RTVE. Es profesor de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Amaniell en Madrid.

### **Chiky Martín**

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

## CUARTO CONCIERTO

### Mireia Pintó

Nacida en Manresa (Barcelona), cursa sus estudios en la especialidad de Piano y Canto, obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera en Música de Cámara y Canto. Estudia Canto con M. Sabartés (Barcelona) y C. Martínez Lluna (Valencia). Simultáneamente, asiste a cursos de interpretación a cargo de Charles Spencer, Paul Schilawsky, Regina Resnik, Alberto Zedda, así como a la reconocida "Accademia Rossiniana" de Pesaro (Italia). Ha sido galardonada con los más importantes premios en varios concursos: XXIX Concorso Internazionale Toti dal Monte (Treviso/Italia); XII Concorso Internazionale I.A. Corradetti (Padova/Italia); I Concurso Internacional J. Aragall; I Concurso Internacional L. Mariano; Concurso Internacional F. Viñas; IV y V Concurso Nacional E. Marco para cantantes de ópera; Concurso Nacional Premi Ciutat de Manresa; 7ª Mostra per a solistes de la Generalitat de Catalunya.

Su repertorio incluye los géneros: ópera, oratorio y lied. Actúa como solista en: *Oratorio de Navidad-Bada*, *Pasión según San Juan-Bach*, *Misa en Do mayor-Schubert*, *Gloria-Vivaldi*, *Jugendmesse-Haydn*, *Requiem-Buxtehude*, *Requiem-Mozart*, *Stabat mater-Murani* (estreno absoluto), *Cinco canciones* «egras-Montsalvatge. Ha colaborado con grupos instrumentales de cámara (Collegium Musicum Academicum de Rumania, The City of London Chamber Players) y con varias orquestas (Südwestfunk-Sinfonieorchester, Het Brabants Orkest, Orq. Filarmonía Veneta, Orq. Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Orq. Sinfónica de Madrid, Orq. Comunidad de Madrid, Orq. Nacional de Cambrà d'Andorra, Orq. Sinfónica Galicia, Orq. de Córdoba, Orq. Ciudad de Málaga, Thessaloniki State Orch., Kyoto Internat. Music Festival Orch., y otras). Fia actuado bajo la dirección de los Maestros: Peter Maag, David Parry, Marco Guidarini, Antoni Ros-Marbà, Cristóbal Halffter, Emmanuel Villaume, Jan Stulen, Alberto Zedda, Jordi Casas, entre otros. Participa en ciclos de conciertos y festivales en España (incluyendo destacadas actuaciones en los principales auditorios: Palau de la Música Catalana, Auditorio Nacional, Auditorio de La Coruña), Rusia, Holanda, Alemania, Grecia, Italia, Andorra y Japón. Su debut operístico lo hizo en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, como protagonista en *La Cenerentola*-Rossini (A. Ros-Marbà/John Cox). En el campo operístico ha interpretado también: *Carmen*-Bizet (Mercedes), *La vida breve-Falla*, *Il re pastore*-Mozart, *La serva padrona*-Pergolesi, *Les contes d'Hoffmann*-Offenbach. Ha grabado Ha grabado para Südwestfunk, R.N.E., Catalunya Música, Radio Netherlands, TV Cataluña (TV3) y Südwestfunk TV.

### **Vladislav Bronevetzky**

Nacido en Vladivostok (Rusia), inicia sus estudios en la Escuela Especial Central de Música de Moscú. Durante los años de estudio, empieza su carrera concertística, actuando en recitales y en conciertos acompañado por importantes orquestas (Nijny-Novgorod Philharmonic Orchestra, Minsk Philharmonic Orchestra) en San Petersburgo, Moscú, Saratov, Minsk, Volgograd, Omsk. Posteriormente, sigue su formación en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, con la famosa pianista Elisso Wirsaladze. Durante este período actúa en varias giras por Alemania ("Schauspielhaus'-Berlín, acompañado por la Berliner Rundfunk Symphonieorchester), Leipzig, Dresde, Zwickau). Recibe la Beca Especial Tchaikovsky al mejor estudiante, otorgada por el Conservatorio, entre otros galardones (Concurso Internacional Robert Schumann- 1985 Zwickau-Alemania).

Ha realizado varias giras de conciertos y ha participado en numerosos festivales internacionales y ciclos de conciertos en su país y en el extranjero actuando como solista con orquesta, recitales y como pianista de cámara (Alemania: Schloss Elmau Festival, Oleg Kagan's Festival-Kreuth, donde interpretó el 7>/o-Schubert con la reconocida violonchelista Natalia Gutman, así como en Georgia-Telavi Music Festival; Holanda; Finlandia; Bielorusia; Austria; Italia "Portogruaro Festival"; España). Su repertorio es muy variado y extenso, incluyendo obras de diferentes estilos y épocas. En 1997 hizo su debut como director de orquesta con la ópera de cámara *La serva padrona*-Pergolesi.

Paralelamente a su actividad como intérprete, ha formado parte en diversas ocasiones de los jurados de concursos nacionales de piano en su país y desarrolla su labor pedagógica como profesor de piano en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú desde 1991 y en diversas master-class en el extranjero.

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

### **Xoán M. Carreira**

Nació en Noia, A Coruña, 1954. Ha cursado estudios de Humanidades y Ciencias de la Salud en la Universidad de Santiago de Compostela y Musicología en la Universidad de Valladolid.

Es miembro de diversos equipos internacionales de expertos y de numerosas asociaciones científicas internacionales; ha participado activamente en Congresos de Musicología celebrados en Argentina, Australia, Canadá, España, Italia, Portugal, Reino Unido, USA, etc. y pronunciado conferencias en diversos Centros de Investigación y Universidades americanos y europeos. Sus trabajos de investigación están publicados por editoriales como a capella books, Cambridge University Press, Fondazione Giorgio Cini, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Macmillan Press Ltd., IMLA, SGAE, Un. de Santiago, UTET, etc. y por revistas especializadas como *Il Saggiatore Musicale*, *Revista Española de Musicología*, *Revista Portuguesa de Musicología*, *Studies in Dance History*, *Studies in Music*, etc. Es colaborador de *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *New Grove Dictionary of Opera*, *New Grove Dictionary of Women Composers*, *Música in Scena*. y otras obras de referencia. Miembro del Consejo de Dirección de *Revista de Musicología* (1989-96) como responsable de la sección de recensión bibliográfica de la misma. Coeditor de la monografía *The origins of the Bolero School*, colabora en el libro *The music in Spain during Eighteenth Century* de inminente publicación en Cambridge Un. Press.

Los temas preferentes de su investigación han sido la historia social de la Dramaturgia Musical (Ballet y Opera) en la Península Ibérica y América en la segunda mitad del siglo XVIII y el desarrollo de la literatura pianística europea en el primer romanticismo. Por otra parte, ha estudiado con detenimiento la historia de la música de Galicia desde la Ilustración hasta nuestros días tanto en la propia Galicia como en el Caribe, Latinoamérica y Australia, preparando diversas ediciones de música gallega de ese período entre las que destacan numerosas obras sinfónicas, con destino a la Orquesta Sinfónica de Galicia, y la de más de medio centenar de canciones gallegas para voz y piano compuestas entre 1892 y 1917. Muchas de estas ediciones pueden consultarse en la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March.

Desde 1993 investiga las relaciones entre música y autoritarismo, tema sobre el que ha sido invitado a presentar ponencias en congresos internacionales en diversos países de la CEE, Canadá y USA. En agosto de 1997 participó como ponente en la Study Session *Music and Fascism* en el XVI Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología que tuvo lugar en Londres.

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

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos,  
recitales didácticos para jóvenes  
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares)  
conciertos en homenaje a destacadas figuras,  
aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

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



# Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid  
Entrada libre