

FUNDACION JUAN MARCH

CENTENARIO

# IGOR STRAVINSKY



Febrero-Marzo 1982

CICLO  
CENTENARIO IGOR STRAVINSKY

Fotocomposición: Induphoto, S. A.  
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper  
J. Camarillo, 53-bis. Madrid

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO  
CENTENARIO IGOR STRAVINSKY



Febrero-Marzo 1982

## INDICE

Página

Introducción: <b>Igor Stravinsky en su centenario,</b> por Carlos Gómez Amat.....	7
<b>Cronología básica</b> .....	12
<b>Primer concierto (17-11-1982)</b> .....	15
Programa.....	19
Notas al programa.....	20
<b>Segundo concierto (24-11-1982)</b> .....	25
Programa.....	29
Textos de las obras cantadas.....	30
Notas al programa.....	64
<b>Tercer concierto (3-III-1982)</b> .....	69
Programa.....	73
Notas al programa.....	74
<b>Cuarto concierto (10-11-1982)</b> .....	77
Programa.....	81
Notas al programa.....	82
<b>Participantes</b> .....	85

En 1882, año del estreno en Bayreuth del Parsifal de Wagner (quien moría unos meses más tarde), nació Igor Stravinsky, uno de los músicos más influyentes en la evolución de la música de nuestro siglo, uno de los creadores de la conciencia artística contemporánea.

A pesar de su alta significación histórica, lo más sorprendente de Stravinsky sigue siendo su música, modelo de invención creadora y de oficio artesano, tan inspirada como inteligente, con capacidad de comunicación tanto ante el profesional como ante el gran público. Stravinsky, además, en numerosas publicaciones (Poética Musical, Crónicas y Nuevas crónicas de mi vida, Conversaciones con Robert Craft...) razonó con minuciosa precisión no sólo sobre su propia obra sino sobre la música en general, la del pasado y la de su tiempo, ayudando así, también con sus escritos, a ordenar las ideas de una época en crisis.

No queremos dejar pasar esta ocasión del centenario sin ofrecer a nuestro público algunas de sus músicas y de sus escritos en apretada y no completa antología. Hemos preferido, cuando nos ha sido posible, programar obras relativamente infrecuentes y, en este sentido, nos gustaría resaltar el esfuerzo del recital de canto, que abarca desde las canciones de 1908 hasta la última obra del compositor. Sin embargo, tampoco faltan composiciones absolutamente fundamentales, como La consagración de la primavera, La historia del soldado, el Octeto o las versiones camerísticas de Pulcinella y El beso del hada. Nuestra finalidad, al igual que el año pasado con el homenaje a Béla Bartók o los ciclos de música en torno a Matisse y Mondrian, es facilitar el diálogo con los clásicos del movimiento moderno, pues pensamos que así será más fructífera la valoración del arte de nuestros días.

Trasmissione

IN M  
TUO

VIA CASSINORDA 100 - ROMA - ITALIA  
INDICAZIONI E INDIRIZZI VENTAGLI D'UFFICIO

Clarinete.

pour PAOLO P  
CA  
O

pour Pauline

Jean STRAWINSKY

APPALF  
Rome  
1917

## Igor Stravinsky en su centenario

Los dos años consecutivos de celebración de sus centenarios, vuelven a unir en el comentario y en la memoria de las gentes los nombres de Pablo Picasso e Igor Stravinsky. Dejando aparte su relación personal de amistad y admiración, gracias a su trabajo común con Diaghilev que se manifiesta, por parte del músico, en frases entusiastas, hay que preguntarse por qué se relacionaron tan pronto esas dos enormes figuras del siglo XX, y por qué sus nombres aparecen ligados en tantas ocasiones.

Las causas más superficiales están bien a la vista. Stravinsky y Picasso, con su presencia sorprendente y su acción poderosa, asombraban y hasta escandalizaban al buen burgués, sin que los rechazos de los ingenuos parecieran afectarles en lo más mínimo. Los dos seguían su marcha sin oír los consejos de nadie, sino del viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo, como decía Debussy. Ambos, pese a las fuertes corrientes contrarias, dieron enseguida idea de su grandeza. Por otra parte, pintor y músico se complacían en el bonito juego de volar los puentes después de haberlos pasado, con lo que proporcionaban no pocos sustos y hasta espectaculares chapuzones a sus seguidores.

Pero hay más. Picasso y Stravinsky, con sus personalidades extraordinarias, son hombres que, en nuestro siglo, constituyen por sí solos movimientos técnicos y estéticos. Picasso puede compartir el cubismo con Braque, pero todo lo demás no lo comparte con nadie. Stravinsky sigue su camino independiente, es el gran animador, y los demás no hacen sino seguirle de lejos, o roerle los zancajos, como dirían nuestros clásicos. Tiene un solo oponente en su talla, Arnold Schönberg —de talla sólo en cierto sentido— que lo estropea todo con sus chanzas dirigidas al pequeño Modernsky disfrazado con la peluca del viejo Bach. La broma tiene gracia, pero no rebaja un ápice la gloria stravinskyana. Y sobre la peluca y el neoclasicismo hay mucho que hablar.

Stravinsky, como Picasso, escapa a la clasificación general, a no ser aquélla que proponía Irving Kolodin, fundada en la teoría de los genios bajitos. Kolodin cita a Beethoven, Schubert y Wagner como hombres de poca estatura que contrasta con su gigantismo espiritual. Hombres que hicieron época, a los que se añadiría el ruso. En cuanto a las clasificaciones de la obra, son discutibles y han sido discutidas. No se puede mantener hoy la idea de esa larguísima época neoclásica, con una inmensa producción de tan variados matices. Ese neoclasicismo habría que dividirlo, y quizá lo mejor fuera tomar las composiciones una por una, como islas que pertenecen al mismo



archipiélago. Con los comentaristas sobre arte, tan aficionados a las ordenaciones casi entomológicas, pasa como con los tratadistas, según el bueno de don Hilarión Eslava: «Los tratadistas, gente flemática y machucha, marchaban a paso lento y sosegado; mientras que los hombres de verdadero genio volaban en alas del entusiasmo y del sentimiento».

Hay palabras de Picasso que vienen muy a cuento si hablamos de Stravinsky:

*Repetidamente me piden que explique cómo ha evolucionado mi pintura. Para mí en el arte no hay pasado ni futuro. Si una obra de arte no puede vivir siempre en presente, no merece ser tomada en consideración (...). El arte no evoluciona en sí mismo, las ideas de la gente cambian y con ellas su modo de expresión. Cuando oigo hablar de la evolución de un artista, me parece que lo están considerando colocado entre dos espejos encarados que reproducen su imagen un número infinito de veces, y que contemplan las sucesivas imágenes de un espejo como su pasado, y las del otro como su futuro, mientras que la imagen real es tomada como su presente. No piensan que todas ellas son las mismas imágenes en planos distintos (...). Cuando he hallado algo que expresar, lo he hecho sin pensar en el pasado o en el futuro (...). Si los asuntos que he querido expresar han sugerido medios de expresión distintos, no he vacilado jamás en adoptarlos. Nunca he hecho pruebas ni experimentos.*

Tampoco Stravinsky se entretuvo en experimentar ni siquiera en buscar. Los dos se manifiestan de muy parecida forma cuando quieren decir que no buscaban, simplemente hallaban. En su primera época de los grandes ballets, todavía con influencias folklóricas, en el largo neoclasicismo, en el objetivismo o en el fino acercamiento al serialismo, que a algunos les ha parecido una especie de «conversión», no dejó de ser él mismo, aprovechando para su expresión los elementos de cualquier época y cualquier procedencia que considerase útiles para sus fines. En una especie de digestión estética, asimilaba lo necesario, para presentar siempre al final un producto stravinskyano cien por cien. Esto nos lleva a la controvertida y manoseada teoría de los retomos. Adolfo Salazar, que escribió muy importantes artículos en «El Sol» con motivo de las visitas de Stravinsky a España, se equivocó alguna vez, como cuando decía que el compositor *carece de esa viscera famosa —el corazón— y la sustituye por un reflector metálico*. Pero otras acertaba de pleno: Stravinsky no retrocedía. *Saltaba la tapia que le cerraba el camino, y si cayó en un huerto donde los frutos clásicos parecían ya agotados, y él pensó en que con un nuevo cultivo podía hacerles florecer otra vez al aire y al sol de*

nuestro días, se dijo que el salto era un salto atrás. Como si esto fuera posible. En la actualidad, el compositor Tomás Marco ha insistido varias veces en el rechazo de las ideas tópicas sobre épocas, estilos e influencias en el genial músico.

Theodor Adorno parece volver la cosa del revés cuando nos dice que las obras de Stravinsky no están desarrolladas en sí, sucediéndose unas a otras y con ellas las fases estilísticas, sin que haya una evolución propiamente dicha. Adorno quizá no da la importancia debida a la genialidad creadora, al poder de engendrar tantos hijos distintos, y al propio impulso espiritual de la concepción artística. Tampoco a esos elementos de valor superior, como los descubrimientos rítmicos de los que habla Pierre Boulez, y el dominio del tiempo. Como dice Gisele Brelet, el tiempo, en Stravinsky, revela su poder de crear por sí solo la forma musical.

Hace ya muchos años que Stravinsky dejó de ser, para públicos medios, una especie de demonio destructor. Según algunos, habría llegado a la música —también como Picasso a la pintura— en irrupción semejante a la del caballo en la cacharrería. Esta visión de un artista que rompe lo que toca, como un niño perverso, se concreta muy bellamente en un soneto del poeta canario Diego Navarro, ya desaparecido y menos estimado de lo que merece:

Qué feroz, qué implacable la corriente.  
 Qué vana resistencia. Qué gemido  
 doloroso y tremendo. Qué latido  
 sin norma y sin razón el de mi frente.

Qué angustioso saber que está pendiente  
 el alma entera sólo del destino.  
 Qué condena cruel para el oído,  
 sin poder escapar, manso, impotente.

Cómo acucia la sangre y acelera  
 sus feroces bramidos sobrehumanos  
 mientras galopa sin cesar, huyendo.

Qué inútil esperar la Primavera  
 para saber después que entre sus manos  
 el dios Igor la estaba destruyendo.

No, no quería Stravinsky ser considerado un destructor, ni siquiera un revolucionario: Se me ha hecho revolucionario a pesar mío (...). Los arrebatos revolucionarios nunca son enteramente espontáneos. Hay gentes hábiles que fabrican revoluciones con premeditación (...). El arte es constructivo por esencia. La revolución implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provi-

sionaí. Y el arte es lo contrario del caos (...). La cualidad de revolucionario se atribuye generalmente a los artistas de nuestros días con una intención laudatoria, sin duda porque vivimos en un tiempo en el que la revolución goza de una especie de prestigio en medio de una sociedad anticuada. Admite el músico la audiencia que mueve a las grandes acciones, nunca la que se pone al servicio del desorden.

Volviendo al tema de las influencias, sin duda exagera Adorno remontando a límites muy poco claros la de Schonberg en Stravinsky. Es verdad que éste conoció el *Pierrot Lunaire* cuando componía *La consagración* y las *Poesías japonesas* pero hay que creerle cuando dice: *No me entusiasmó en modo alguno el esteticismo de esta obra*. Es significativo, en cambio, el juicio sobre su perfección instrumental. Más hay de Webern que de Schonberg en el último período, pero Roman Vlad dice una verdadera simpleza cuando afirma que *las últimas obras señalan la definitiva superación de la antinomia Schánberg-Stravinsky, que mantuvo dividido durante varios decenios el campo de la música europea*, añadiendo que esas producciones son las que han situado el nombre de Stravinsky en el centro del interés del mundo musical de hoy. Esto me recuerda aquello del humorista americano, cuando decía cómo se enseñaba la historia contemporánea en las escuelas de los Estados Unidos: «En 1939 había en el mundo tres hombres malos: Hitler, Mussolini e Hiro-Hito. Pero luego Hiro-Hito se volvió bueno». No es tan sencillo el cambio del emperador del Japón, ni tampoco el de Stravinsky. Repito que el músico rechazó siempre toda doctrina cerrada, guiándose por algo que tendremos que llamar inspiración. Si hubiera vivido ciento cincuenta años, habría dado algunos quiebros más, lo que no quiere decir nada en contra de la firmeza de su pensamiento.

Estaba lejos el creador de negar la existencia de la inspiración, aunque para él la composición fuese función cotidiana. Simplemente, hay que trabajar sin esperar la llegada de la inspiración, *una fuerza motriz que se encuentra en toda actividad humana y que no es del exclusivo monopolio de los artistas. Pero esta fuerza no se desarrolla sino cuando se la pone en acción por un esfuerzo, y este esfuerzo es el trabajo*. En otro lugar dice: *Toda creación supone en su origen una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. A esta sensación anticipada del acto creador acompaña la intuición de una incógnita ya poseída, pero ininteligible aún, que no será definida sino merced al esfuerzo de una técnica vigilante... La denominación «artista», ese término orgulloso, es de hecho incompatible con la condición de «homo faber»... Es el*

*momento de recordar que, en el terreno que nos corresponde, si bien es cierto que somos intelectuales, nuestra misión no es la de pensar, sino la de obrar.*

Tenemos, pues, en Stravinsky a un maravilloso artesano, a un trabajador en una materia pura, sin mezclas extrañas: *A la mayor parte de la gente le gusta la música porque espera encontrar en ella emociones tales como la alegría, el dolor, la tristeza, una evocación de la naturaleza, un motivo de ensueño o el olvido de la vida prosaica. Buscan una droga... La música no valdría gran cosa si se redujera a semejante fin. Cuando las personas hayan aprendido a amar la música por sí misma, cuando la escuchen con otro oído, su goce será de un orden mucho más elevado y potente, que les permitirá juzgar la música desde otro plano y les revelará su valor intrínseco.*

Es posible que hayamos adelantado algo en ese sentido. Es posible que los públicos cultos del mundo, bañados y a veces inundados por la información, vayan avanzando poco a poco hacia formas más puras de comunicación. Cuanto más se estima la música en su propio ser, más fácil es librarla de elementos extramusicales. Si Stravinsky temía al arte de la interpretación, no era sólo por la posibilidad del capricho o de la infidelidad al autor, sino por el peligro de desviaciones sentimentales.

El artista, desde lo más hondo de su espíritu y también desde la seguridad de una profunda fe religiosa, termina así su «Poética Musical»: *La obra cumplida se difunde para comunicarse, y retorna finalmente a su principio. El ciclo entonces queda cerrado. Y es así como se nos aparece la música: como un elemento de comunicación con el prójimo y con el Ser.*

Recordamos a Stravinsky en los cien años de su nacimiento, y le vemos vivo, germinador y fecundo. Su obra, varia y unitaria, es uno de los grandes legados que el siglo XX deja a las centurias venideras. Hoy por hoy, es el último gigante espiritual, en el sentido en que lo fueron los más grandes durante el transcurso de la historia del arte sonoro en Occidente.

**Carlos Gómez Amat**

## CRONOLOGIA BASICA

- 1882 Nace en Oranienbaum (hoy Lamonosov), el 17 de junio. Su padre es cantante de la Opera Imperial de San Petersburgo.
- 1902 Conoce a Rimsky, quien se convierte en su profesor de análisis, orquestación y composición.
- 1906 Boda con su prima Catherine Nossenko, a quien dedica su primera composición vocal: *El fauno y la pastora* op. 2.
- 1907 Nace su primer hijo Théodore.
- 1908 Termina la *Sinfonía en mi bemol* op. 1, *Scherzo fantástico* op. 3 y *Fuegos artificiales* op. 4, además de **Dos canciones** op. 6 y **Pastoral**.
- 1909 Conoce a Diaghilev y recibe sus primeros encargos.
- 1910 *El pájaro de fuego*. Primer viaje a París donde conoce a Debussy, Ravel, Satie, Falla... **Dos poemas de Verlaine** op 9. Nace su segundo hijo Soulima.
- 1911 Viaje a Italia: Petrouchka. **Dos poemas de Balmont**.
- 1913 La Consagración de la primavera. Tres poesías japonesas. Recuerdos de mi infancia.** Trabaja con Ravel en la orquestación y terminación de *Khovantchina*, de Moussorgsky.
- 1914 El ruiseñor. Pribautki.** Primera Guerra Mundial.
- 1915 Nanas del gato.** Stravinsky comienza a dirigir orquestas.
- 1916 Estancia en Madrid con los ballets rusos.
- 1917 Roma, encuentro con Picasso. Tres cuentos infantiles.** Renard. Revolución rusa.
- 1918 Suiza. Ragtime. Historia del soldado.** Dificultades financieras. Armisticio.
- 1919 Tres piezas para clarinete. Cuatro canciones rusas. Suite de la Historia del soldado,** para violín, clarinete y piano.
- 1920 **Pulcinella.** Abandona Suiza y se instala en Francia.
- 1922 Mavra.** Festival Stravinsky en París. Encuentro con Proust.
- 1923 Octeto.** Estreno de Bodas. Número especial de *Revue Musicale* de H. Prunières.
- 1924 Gira por España. *Concierto para piano y viento. Sonata para piano.* Retorno a la religión ortodoxa.
- 1925 Primera gira por los Estados Unidos de América.
- 1927 *Edipo rey*, de Cocteau. *Apolo* musageta.

**1928 El beso del hada.**

1930 *Sinfonía* de los *Salmos*.

1931 Concierto *para violín*, con Samuel Dushkin.

1933 Dirige en Barcelona a su hijo Soulima en *Capriccio. Suite italiana* sobre Pulcinella.

1934 Perséphone de Gide. Le conceden la ciudadanía francesa. Encuentro con Alban Berg. Crónicas de mi vida. **Divertimento** sobre *El beso del hada*.

**1935 Concierto para dos pianos.**

1936 *Juego de cartas*. Guerra civil española.

1938 Dumbarton Oaks Concert.

1939 *Poética Musical*. Segunda Guerra Mundial. Abandona Europa y se instala en Nueva York.

1940 *Sinfonía en do*.

1942 *Danzas concertantes*.

1943 *Oda a Natalia Koussevitzky*.

**1944 Sonata para dos pianos. Elegía.**

1945 Fin de la guerra mundial. *Sinfonía en tres movimientos*. *Ebony Concerto*. Se le concede la ciudadanía americana.

1947 *Concierto en re*.

1948 *Misa*. Encuentro con Robert Craft, que se convertirá en su asistente y a quien debemos la mayor parte de los libros autobiográficos.

1949 Primera monografía escrita por un español, Juan Eduardo Cirlot, publicada en Barcelona.

1951 *The Rake's Progress*.

**1952 Cantata.****1953 Septeto.**

1954 *In Memoriam Dylan Thomas. Tres canciones de Shakespeare*.

1956 *Canticum sacrum*. Segunda monografía española, la de Federico Sopena: *Strawinsky, vida, obra y estilo*. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.

1957 *Agón*. Fiestas del 75.º aniversario.

1958 *Threni*, primera composición totalmente dodecafónica de Stravinsky.

1959 *Conversaciones con R. Craft*, primer volumen.

1960 *Sacrae Cantiones* de Gesualdo.

1962 *Anthem*. Vuelta a la URSS tras 48 años de ausencia. *Segundas Conversaciones con R. Craft*.

1963 *Abraham e Isaac*. Diálogos y Diario (R. Craft).

1964 *Elegy for J. F. Kennedy*. Variaciones (Aldous Huxley in Memoriam).

1965 *Introitus*.

1966 *Themes and Episodes* (R. Craft). *Requiem Canticle*.  
**The Owl and the Pussy-Cat.**

1969 *Retrospectives and Conclusions* (R. Craft).

1971 Muere el 6 de abril en Nueva York. El 15 de abril se celebran los solemnes funerales en San Marcos de Venecia, y se le entierra en San Michele.

(Hemos destacado en negritas las obras programadas en este ciclo.)

CICLO  
CENTENARIO IGOR STRAVINSKY

1

LABORATORIO DE INTERPRETACION MUSICAL  
(LIM)

Director  
*JESUS VILLA ROJO*

Miércoles, 17 de febrero de 1982. 19,30 horas





«Yo considero la música, en su esencia, impotente para expresar lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la Naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música. Su razón de ser no está de ningún modo condicionada por aquélla. Si, como casi siempre acontece, la música parece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que en virtud de una convención tácita o inveterada, nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto como una etiqueta; en suma,,un traje que, por hábito o por inconsciencia, acostumbramos a confundir con su esencia.»

Stravinsky, Crónicas de *mi* vida

«Me acuerdo del esfuerzo que tuve que hacer para montar un conjunto de ocho instrumentos de viento, conjunto que no podía atraer al oyente con un gran despliegue de sonoridad. Para que esta música interesase los oídos del público era menester «aguzar» las entradas de los diferentes instrumentos, hacer «circular al aire» entre las frases (respiración), cuidar particularmente la entonación, la prosodia instrumental, la acentuación; en suma, establecer el orden y la disciplina en el plan puramente sonoro, al cual he dado siempre la prioridad sobre los elementos de orden patético.»

Stravinsky, Crónicas de mi vida

# PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

### I

#### **Elegía**

Viola: Wladimiro Martin

#### **Tres piezas**

Clarinete: Jesús Villa Rojo

#### **Historia del soldado**

Para violín, clarinete y piano

1. *La marcha del soldado*
2. *El violín del soldado*
3. *Un pequeño concierto*
4. *Tango - Vals - Ragtime*
5. *La danza del diablo*

### II

#### **Septeto**

*Allegro*

*Passacaglia*

*Giga*

#### **Octeto**

*Sinfonia*

*Tema con variazioni*

*Finale*

## NOTAS AL PROGRAMA

Stravinsky, capaz de desencadenar las más grandes tormentas sonoras de principios del siglo XX, también encontraba su camino con la máxima economía de medios. Con un solo instrumento, ponía en juego su capacidad de inventor de música — así nos dice que quería ser considerado, y no compositor — sin más fundamento que el timbre característico de cada fuente de sonido, más la construcción lineal. Obras como la Elegía para *viola* o, mejor aún, las Tres piezas para clarinete, nos dan idea de la capacidad del genio para encontrar al máximo su pensamiento. Es como una condensación de la materia musical, que conduce a sorprendentes resultados.

La Elegía es obra de circunstancias, pero nace de una impresión profunda. Fue compuesta en 1944, a la memoria de Alphonse Onnou, fundador del Cuarteto Pro Arte de Bruselas. Es inmediatamente anterior a la «Misa», donde la destilación sonora se traslada a las voces humanas.

En 1918, el industrial suizo Werner Reinhart, de Winterthur, había hecho posible con su generoso mecenazgo la puesta en marcha de una gran aventura, la de *La historia del soldado*. Reinhart era clarinetista aficionado, pero lo bastante bueno para dominar la música más difícil. En su «hobby» era un auténtico virtuoso. Stravinsky, un año después del *Soldado*, demostró su gratitud al financiero, escribiendo las Tres piezas. El sentido de la música es claro y, en el reducido ámbito que se propuso su creador, se encuentra una gran riqueza de imaginación rítmica. El ambiente popular ruso, que tantas veces se hace patente en el trabajo realizado por Stravinsky en Suiza, se advierte también en estas piezas cuyo significado se ha hecho mayor con el paso del tiempo. No sólo son indispensables en el repertorio clarinetístico, sino que han pasado, incluso, al mundo del ballet.

No es raro que Stravinsky guardara un cariño especial para *La historia del soldado*, y distinguiera esta obra como una de las más importantes entre las suyas. Con su reducida instrumentación, su imaginativa forma escénica, y su mezcla de humorismo, ironía, ensueño y ternura, *La historia del soldado* trajo un aire nuevo desde su estreno, el 28 de diciembre de 1918, en Lausana.

Se representa «La historia» con dos actores principales, algún otro secundario, un narrador que, en muchos momentos, tiene que seguir el ritmo de la música, y un pequeño grupo instrumental. Actores e instrumentistas tienen que situarse en el escenario, formando parte del espectáculo lo mismo que el director. Es una idea antiwagneriana. El texto es obra del poeta y novelista suizo

Charles Ferdinand Ramuz, que utilizó el tema encontrado en una colección de cuentos populares rusos de Afanasiev. La amistad y colaboración de Stravinsky y Ramuz fueron fecundas. Además del «Soldado», el escritor y el músico produjeron *Las bodas y Renard*, mas algunas canciones cuyos textos adaptaba Ramuz del original ruso, en un admirable y natural lenguaje.

El cuento es sencillo y fantástico: Un soldado vuelve cansado hacia su casa, pero el diablo, con sus malas artes de transformista, le distrae y consigue quedarse con su violín, símbolo de su alma. De nada sirve al soldado la gran fortuna que alcanza gracias a los consejos del diablo. Sabe que no será nada sin el violín. Al fin, después de algunas aventuras, consigue recuperarlo en una partida de cartas con el diablo, que se deja engañar por una vez. El soldado cura de una extraña enfermedad a la hija de un poderoso rey, y se casa con ella. Pero todavía no se conforma con su suerte y quiere volver al pueblo. Al salir del mágico país y de la influencia de su esposa, que le protege, vuelve a caer definitivamente en manos del demonio.

Esta historia, una de las muchísimas que los pueblos de todos los países han forjado a partir de la eterna lucha del bien y el mal, se plasma de forma tan sintética como afortunada en la obra de Ramuz y Stravinsky. Pero hay que prestar atención al valor de la música. El compositor, influido por las circunstancias, quiso reducir al máximo los elementos, pero sin llegar a límites que perjudicaran a la idea. De este modo, se limitó a un grupo de instrumentos donde figuraban los tipos más representativos, agudo y grave, de las diferentes familias musicales. De cuerda, violín y contrabajo; de madera, clarinete y fagot; de metal, trompeta y trombón. Y además un percusionista bien pertrechado. Al año siguiente del estreno, y por idea de Reinhart, Stravinsky realizó la transcripción de la suite de *La historia del soldado* para violín, clarinete y piano. Este arreglo fue interpretado en Madrid durante la visita de Stravinsky en 1933, y hubo quien apreció mejor la música en esta versión que en la representación completa que se dio dos años antes en la Residencia de Estudiantes.

La influencia del jazz en *La historia del soldado* es evidente. El músico conocía el género, a través, sobre todo, de unos discos que le había traído de América Ernest Ansermet. Con su característico poder de captación para todo lo que le podía ser útil, el creador tomó lo que le convenía de una técnica y un estilo que llamaron su atención.

No deja de ser curioso el origen de una obra tan importante como *La historia del soldado*. La guerra había cogido al compositor en Suiza, y allí permaneció durante cinco años. El cobro de los derechos de autor se hacía

difícil, y la revolución en Rusia cortó la última fuente de recursos. Ramuz y Stravinsky, con la fundamental ayuda del director Ansermet y el pintor René Auberjonois, concibieron la idea de un espectáculo fácil de montar y que se pudiera trasladar de un sitio a otro, en un plan de compañía ambulante, con pocas necesidades. El principio de la empresa, con «La historia», no pudo ser más afortunado, y el autor quedó satisfechísimo de la interpretación. Pero la carrera de aquél espectáculo itinerante fue cortada por la epidemia de la llamada «gripe española», que afectó a todos.

El Septeto, comenzado en 1952 y terminado a principios del año siguiente, es obra significativa en la producción stravinskyana, ya que ha sido considerada como la primera aproximación seria al dodecafonismo schönbergiano. Dejando aparte la mayor o menor realidad de anteriores influencias, lo cierto es que Stravinsky, que conocía perfectamente los procedimientos de la moderna escuela vienesa, aplica aquí, por primera vez, algunos de sus principios básicos. Resulta vano el asombro de algunos comentaristas, al observar la libertad con que se mueve el autor. Hemos dicho que el compositor no dejó nunca de ser fiel a ciertos fundamentos, aun cambiando todo lo que cambió a lo largo de su vida. Por lo tanto, el dodecafonismo stravinskyano, en estos primeros pasos, resulta ser un sistema adaptado, no simplemente adoptado. Las series no constan de doce sonidos, ni se apura la escala cromática, ni dejan de repetirse ciertas notas. No se abandona la base tonal, aunque sea en una tonalidad peculiar. Se ha dicho que, en esta ocasión, Stravinsky se acerca a Webern, pero añadiendo que se entretenía en intercalar pasajes a la manera de Webern, como otras veces había introducido en sus obras clichés a lo Bach o a lo Rossini. No es exactamente eso. En el Septeto hay una verdadera utilización de determinados elementos, aunque el resultado final de la música sea muy distinto al de los maestros vieneses.

Aseguraba hace algunos años Constantin Regamey que el mayor parecido de este Septeto con la música dodecafónica era «desgraciadamente» de carácter negativo: Se trata de una música mucho más interesante para ser leída en la partitura que *para ser* escuchada. Reconocía la maestría contrapuntística, el ingenio, y la elegancia en las soluciones de los problemas. Pero añadía una impresión de sequedad y de monotonía, mas una falta de claridad. El tejido sonoro, para él, era pesado y espeso. Ha pasado el tiempo, y las afirmaciones de Regamey, aun con su fundamento, no pueden suscribirse. Ahora escuchamos la música dodecafónica con la mayor tranquilidad, y, por otra parte, reconocemos en el Septeto el gran impulso cons-

tructivo, la interesantísima aplicación de principios ajenos y, sobre todo, el radical «stravinskysmo» de esta música, que se realiza en el rico juego de los tres instrumentos de cuerda, los tres de viento y el piano.

Una gran obra maestra es el Octeto para instrumentos de viento, iniciado en Biarritz en el otoño de 1922, y rubricado en la primavera de 1923, en París. Se estrenó en octubre de ese mismo año, en los Conciertos Koussevitzky. Después de hablarnos de sus intenciones en la ópera *Mavra* y de la escasa respuesta que obtuvieron sus novedades, nos asegura Stravinsky que había quedado totalmente satisfecho de la realización de sus ideas musicales, lo que le animó a profundizarlas más, ya en el campo de lo puramente instrumental. Hoy vemos el Octeto como una obra inseparable de sus timbres, y sobre todo como una música que ha de sonar precisamente en esos instrumentos: cuatro de madera y cuatro de metal en un brillante conjunto. Sin embargo, el autor dice que empezó a escribir la música sin saber a qué forma instrumental iba a ser destinada. Cuando terminó el primer movimiento, después de definir claramente la manera contrapuntística, el carácter de la música y su propia estructura, fue cuando •decidió el conjunto definitivo. El interés por los instrumentos de viento había nacido en Stravinsky en la época en que compuso sus *Sinfonías* a la memoria de Debussy. En *Mavra* son fundamentales esos instrumentos, y por fin en el Octeto se llevan a su mejor expresión dentro del mundo camerístico. Inmediatamente había de nacer el *Concierto para piano e instrumentos de viento*.

Al interés del primer tiempo, «Sinfonía», sigue en el *Octeto* el absoluto dominio del material sonoro en las cinco variaciones y la riqueza del final, una especie de rondó. Alguien ha querido ver en el *Octeto* la iniciación del largo período neoclásico. Dejando aparte lo relativo de tales clasificaciones, debemos pensar que el principio de esa actitud estética se remonta a unos años antes, a los tiempos de *Pulcinella*. Hay sin duda en el *Octeto* un neoclasicismo, desde el punto que la música se enfoca con un rigor abstracto, semejante al de los grandes años del barroco.

CICLO  
CENTENARIO IGOR STRAVINSKY

**2**

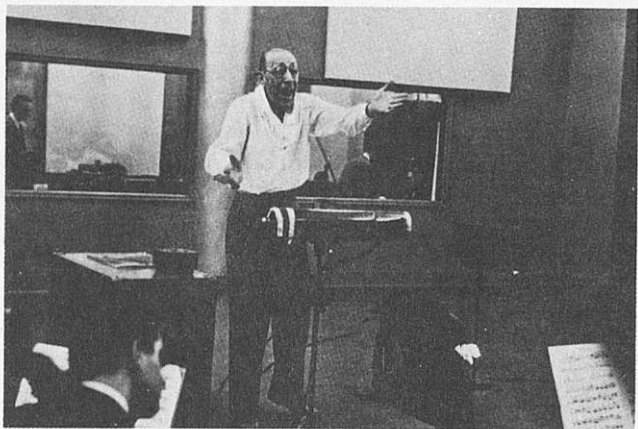
Soprano

*JOSEFINA CUBEIRO*

Piano

*ROGELIO R. GAVILANES*





BOLETO A. CIVILIANO  
L'ORA  
ROBERTA CURRINO

«Decididamente, ya sería tiempo de acabar de una vez para siempre con ese concepto vano y sacrilego del arte considerado como una religión y del teatro como un templo. El absurdo de esta lamentable estética puede ser fácilmente demostrado mediante el argumento siguiente: no podría uno imaginarse a un devoto que adoptase una actitud crítica ante el oficio divino. Se produciría una contradicción in *adjecto* y el devoto dejaría de ser devoto. La actitud del espectador es exactamente la contraria. No está condicionada por la fe ni por la ciega sumisión. Al contrario: en el espectáculo, uno debe rechazar o admirar. El espectáculo necesita, ante todo, del juicio. No se acepta sino después de haber juzgado, aunque sea inconscientemente. El sentido crítico juega en él un papel esencial. Confundir estos dos órdenes de ideas es dar prueba de una falta absoluta de discernimiento y de un mal gusto irrefutable. Pero, ¿cómo asombrarse de pareja confusión en una época como la nuestra, donde el laicismo triunfante, al degradar los valores espirituales y envilecer el pensamiento humano, nos lleva necesariamente a un embrutecimiento completo? Parece ser, no obstante, que ya las gentes se dan cuenta del monstruo que el mundo está pariendo y llega a comprobarse, aunque a regañadientes, que el hombre no puede vivir sin un culto. Sucede entonces que las gentes se esfuerzan por atrapar algunos ritos extraídos del viejo arsenal revolucionario y con ellos se pretende hacer competencia a la Iglesia...»

Stravinsky, Crónicas de mi vida

«Durante el verano había leído una pequeña colección lírica japonesa conteniendo poemas muy breves de autores antiguos. La impresión que me hicieron presentaba un parentesco asombroso con el efecto producido por el arte de la estampa japonesa. La solución gráfica de los problemas de la perspectiva y de los volúmenes que en ella se dan me incitaban a encontrar algo análogo en la música. Nada se presentaba mejor para esto que la letra de dichos poemas, por el hecho conocido de que la poesía rusa no admite más que el acento tónico.»

Stravinsky, Crónicas de mi vida

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

**Igor Stravinsky**

I

Dos canciones Op. 6

Pastoral (*Canción sin palabras*)

Sagesse

(de Dos poemas de *Verlaine Op. 9*)

Dos poemas de Balmont

Tres poesías japonesas

Recuerdos de mi infancia

Pribautki (*Canciones placenteras*)

Nanas del gato

Tres cuentos infantiles

Cuatro canciones rusas

Canción de Paracha  
(de Mavra)

Aria de la cocinera  
(de Mavra)

II

Cantata

*Ricercare* 1

*Ricercare* II

Tres canciones de Shakespeare

The Owl and the Pussy-cat

ВЕСНА /монастырская/

Звоны, стоны, перезвоны,  
Звоны вздохи, звоны сны.  
Высоки крутые склоны,  
Круто склоны зелены.

Стены выбелены бело,  
Мать игуменья велела.  
У ворот монастыря  
Плачет дочка звонаря.

Ах, ты поле, моя воля,  
Ах, дорога дорога!  
Ах, мосток у чиста поля  
Свечка чиста четверга!

Ах, моя горела ярко,  
Погасала у него,  
Наклонился, дышит жарко,  
Жарче сердца моего.

Я отстала, я осталась  
У высокого моста.  
Пламя свечек колебалась,  
Целовались в уста.

Где ты милый лобызанный,  
Где ты, где ты ласковый такой!  
Ах, пары весны, туманы,  
Ах, мой девичий покой!

Звоны, стоны, перезвоны,  
Звоны вздохи, звоны сны.  
Высоки крутые склоны,  
Круто склоны зелены.

Стены выбелены бело.  
Мать игуменья велела  
У ворот монастыря  
Не болтаться зря.

DOS CANCIONES OP. 6 (S. Gorodetzky)

**Primavera** (Conventual)

Tañidos, gemidos, repiqueteos,  
Tañidos suspiros, tañidos sueños.  
Altas son las cuevas abruptas,  
Abruptas las cuevas verdes.

Las blancas paredes han sido blanqueadas,  
La abadesa lo ha mandado.  
En la puerta del convento,  
Llora la hija del campanero.

Oh, tu campo, mi libertad,  
¡Oh, camino querido!  
Oh, puentecillo en campo abierto,  
¡La vela limpia del jueves!

Oh, la mía ardía deslumbrante,  
Se apagaba la de El,  
Se inclina, respira apasionadamente,  
Más apasionado que mi corazón.

Yo me rezagué, yo me quedé,  
En el alto puente.  
La llama de las velas se agitaba,  
En los labios se besaban.

Dónde estás, mi amado,  
¡Dónde, dónde mi cariño!  
Oh, los barbechos de primavera, la bruma,  
¡Oh, mi tranquilidad de doncella!

Tañidos, gemidos, repiqueteos,  
Tañidos suspiros, tañidos sueños,  
Altas son las cuevas abruptas,  
Abruptas las cuevas verdes.

Las blancas paredes han sido blanqueadas,  
La madre superiora lo ha mandado,  
En la puerta del convento,  
No vagar en vano.

РОСЯНКА/хлыстовская/

Землица яровая,  
Смуглица мать сырая!  
Ни зги в избёнке серой.  
Иди, иди поилец,  
Тряхни водицу с крылец,  
Сберём водицу с верой.

Мы заждались,  
Стосковались,  
Заплетая косы,  
Притомились,  
Уморились,  
Собирая росы.

И над каждой росинкой,  
Приговаривая,  
Дружку тонкой хворостинкой,  
Приударивая:  
Засиделись в девках девки,  
Заневестились.

Ах вы, девки однодневки,  
Чем невестились?  
Тем ли пятнышком родимым,  
Что на спинушке,  
Тем ли крестиком любимым  
Из осинушки?

В огороженном дворе,  
На осиновом колу  
Запеваает петушок.  
Идут, идут по селу,  
Будет, будет в вечеру  
Всякой девке женишок.

Сиденье земляное,  
Окошко слюдяное,  
Ни зги в избёнке серой.  
Пришёл, пришёл поилец,  
Темно от сизых крылец.  
Ой, дружки, в Бога веруй!

**Gota de rocío**

Tierra de primavera,  
¡Morena madre húmeda!  
La isba está en tinieblas.  
Ven, ven sustentador (de familia),  
Sacude el agua del zaguán,  
Recogeremos el agua con fe.

Estamos impacientes,  
Os añoramos,  
Haciendo trenzas,  
Nos hemos cansado,  
Fatigado,  
Recogiendo rocío.

Y sobre cada gotita,  
Repitiendo,  
Al amiguito con una ramita  
Sacudiendo:  
Nos hemos quedado las mozas  
Para vestir santos.

Oh, muchachas, efímeras,  
¿Con qué habéis hecho el noviazgo?  
Con el lunarcito,  
Que tenéis en la espaldita,  
O con la querida cruz  
De abelita.

En el corral cerrado,  
En una estaca de abela  
Canta el gallo  
Caminan, caminan por el pueblo,  
Tendrán, tendrán al atardecer  
Cada muchacha un novio.

Asiento férreo,  
Ventanilla micácea,  
La isba está en tinieblas.  
Llegó, llegó el sustentador (de familia),  
Oscuro está del gris zaguán,  
¡Oh, amiguitos, creed en Dios!

**SAGESSE** (*P. Verlaine*)

Un grand sommeil noir  
 Tombe sur ma vie:  
 Dormez, tout espoir,  
 Dormez, toute envie!

*Je ne vois plus rien,  
 Je perds la mémoire  
 Du mal et du bien...  
 O Ja triste histoire!*

Je suis un berceau  
 Qu'une main balance  
 Au oreux d'un caveau:  
 Silence, silence!

ДВЕ ПОЭМЫ

## I

Незабудочка цветочек  
 Очень ласково цветёт,  
 Для тебя мой друг, дружок  
 Над водицею растёт.

Над водицей, над криницей,  
 Над водою ключевой,  
 На заре, с звездой звездицей  
 Говорит: ты бул-то мой!

Незабудочка цветочек,  
 Нежно синенький глазок,  
 Всё зовёт тебя дружок  
 Слышишь тонкий голосок?



**SABIDURIA** (P. *Verlaine*)

Un gran sueño negro  
cae sobre mi vida:  
¡Dormid, esperanzas;  
dormid, anhelos!

Ya no veo nada,  
pierdo la memoria  
del mal y del bien...  
¡Oh, qué triste historia!

Yo soy una cuna  
que una mano mece  
en el fondo de un sepulcro:  
¡Silencio, silencio!

Traducción: Ramón *Hervás* (\*)

**DOS POEMAS DE BALMONT**

## I

Florece la nomeolvides,  
para tí mi amor,  
amor a la orilla del arroyo.  
Azul y tierna es la flor.  
Corre el agua entre guijarros  
cantarína en la zubia  
Y las estrellas parecen preguntar  
¿Vas a ser mía?  
Florece la nomeolvides.  
Azul, tierna y dulce flor  
¿Entiendes lo que te digo?  
¿Oyes la voz del amor?

(\*) Verlaine, Paul. Poesía Completa T. I. Río Nuevo. Barcelona  
1975.

## II

Голубь к терему припал.  
 Кто там, что там подсмотрел?  
 Голубь телом нежно бел,  
 На оконце ж цветик ал.

Белый голубь ворковал,  
 Он цветочком завладел.  
 Он его зачаровал,  
 Насладился, улетел.

Ах ты, белый голубок  
 Позабыл ты ал цветок,  
 Ах ты, белый голубок  
 Воротись хоть на часок!

## THREE JAPANESE LYRICS

**Akahito**

*I have flowers of white, came and see where they grow in  
 my garden.  
 But falls the snow, I know not my flowers from flakes of  
 snow.*

**Mazatsumi**

*The spring has come.  
 Through those chinks of prisoning ice the white flocs  
 drift, foamy flakes that sport and play in the stream:  
 How glad they pass, first flowers that tidings bear that  
 spring is coming.*

**Tsaraiki**

*What shimmers so white far away?  
 Thou would'st say't was nought but cloudlet in the midst  
 of hills.  
 Full blown are the cherries; thou art come, beloved spring-  
 time!*

## II

En la ventana la rosa,  
la paloma en el balcón  
¿la ves tan blanca, tan dulce?  
Se posa en la roja flor.  
Blanco y rojo, roja rosa,  
blanco pájaro de amor  
La subyugó, la sedujo...  
Luego el pájaro voló.  
¡Oh, bello pájaro blanco,  
no te marches así, no!  
Vuelve conmigo, paloma  
vuelve conmigo, mi amor.

**TRES CANCIONES JAPONESAS****Las flores de la nieve**

Tengo flores de color blanco, ven y mira donde crecen en  
mi jardín.  
Pero 'cae la nieve, no distingo mis flores de los copos de  
nieve.

**El arroyuelo espumoso en primavera**

La primavera ha llegado.  
A través de las grietas del hielo prisionero  
los blancos témpanos se dejan llevar,  
espumosos copos que se divierten y juegan en el arroyo:  
¡Qué alegres pasan las primeras flores que anuncian  
la llegada de la primavera!

**Los cerezos en flor**

¿Qué brilla tan blanco a lo lejos?  
Crees que sólo son las nubes ocultando las colinas.  
Los cerezos están totalmente cuajados de flores.  
¡Tu arte ha llegado, amada primavera!

ДЕТСКИЕ ВОСПОМИНАНИЯСОРОЧЕНЬКА

Сороченька чи, чи, чи,  
На ёлочку не скачи.  
Вскочила на ёлочку,  
Сломила головушку.  
Дайте мне верёвочку,  
Завязать головушку.

ВОРОНА

Еду как-то я на мост,  
На мосту ворона сохнет...  
Хвать ворону я за хвост.  
Положил её под мост.

Пусть ворона мокнет,  
Пусть ворона мокнет.

Еду снова я на мост,  
Под мостом ворона мокнет...  
Хвать ворону я за хвост,  
Положил её под мост.

Пусть ворона сохнет,  
Пусть ворона сохнет.

ЧИЧЕРЬ-ЯЧЕРЬ

Чичерь-Ячерь, собирался на вечер,  
Чичерь-Ячерь, загонял всех на вечер.  
Кто тогда попиrowал,  
Тому волосы надрал.

Чичерь с кровью,  
Ячерь с мясом,  
С печенью, с перенеченью.

Ай, да Чичерь!

Ай, да Ячерь!

## RECUERDOS DE MI INFANCIA

### Urraquita

Urraquita ta, ta, ta,  
No saltes al abeto.  
Saltaste al abeto.  
Te rompiste la cabeza.

Dadme una cuerquita,  
Para atar la cabecita.

### La corneja

Un día iba al puente  
y vi una corneja secándose...  
La cogí por la cola  
Y la puse en remojo,  
Que se moje, que se moje.

Otra vez por el puente pasando  
bajo el puente vi a la corneja mojándose...  
La cogí por la cola.  
Y sobre el puente la puse á secar.  
Que se seque, que se seque.

### Chicher-Yacher

Chicher-Yacher,  
Preparábanse para una fiesta,  
Chicher-Yacher,  
Invitaban a todos a la fiesta,  
Quien entonces banqueteo,  
De los pelos les tiró,  
Chicher con sangre,  
Yacher con carne.  
Con hígado, con rehígado  
¡Ay qué Chicher!  
¡Ay qué Yacher!

ПРИБАУТКИКОРНИЛО

Ну тко, дядюшка Корнило,  
Запрягай-ко ты кобылу,  
У Макарья на песку,  
Приразмычь горе тоску.

Стоит бражка в туяску,  
Бражка пьяна, я пьяна,  
Весела хмельная голова!  
Бражку порняй выпивай!..

НАТАШКА

Наташка, Наташка!  
Сладёнка кулажка,  
Сладка медовая,  
В печи не бывала,  
Жару не видала...

Заиграли утки в дудки,  
Журавли пошли плясать,  
Долги ноги выставлять,  
Долги шеи протягать.

ПОЛКОВНИК

Пошёл полковник погулять,  
Поймал птичку перепёлочку,  
Птичка перепёлочка  
Пить захотела,  
Поднялась полетела,  
Пала, пропала,  
Под лёд попала,  
Попа поймала,  
Попа поповича,  
Петра Петровича.

**CANCIONES PLACENTERAS****Cornilo**

A ver tío Cornilo  
Apareja tu yegua  
En la era de Macar  
Para su pena disipar

Aquí está la cervecita  
La cervecita emborracha, yo estoy borracha  
Qué alegre está mi cabeza embriagada  
¡Tómame la cervecita enterita...!

**Natashka**

¡Natashka, Natashka!  
Dulce capullo  
Dulce melosa  
En el horno no estuviste  
Y el calor no lo sentiste...

Se pusieron los patos la flauta a tocar  
Se pusieron las grullas a bailar  
Largas patas sacaban  
Largos cuellos estiraban

**El coronel**

Fue el coronel a pasear  
Cazó una pequeña codorniz  
La pequeña codorniz  
Quiso beber y el vuelo emprendió  
Cayó y se perdió  
Cayó bajo el hielo  
Cogió al pope  
al pope popovich  
a Pedro Petrovich.

СТАРЕЦ И ЗАЯЦ

Стоит град пуст,  
 А во граде куст,  
 В кусте сидит старец,  
 Да варит изварец,

Прибежал косой заяц  
 И просит изварец.  
 И приказал старец безногому бежать,  
 Абезрукому хватать,  
 А голому в пазуху класть.

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ КОТАСПИ КОТ...

Спи, кот, на печке,  
 На войлочке,  
 Лапки в головках,  
 Лисья шубка на плечах.

КОТ НА ПЕЧИ ...

Кот на печи  
 Сухари толчёт,  
 Кошка в лукошке  
 Ширинку шьёт,  
 Маленьки котята  
 В печурках сидят  
 Да на котика глядят,  
 Что на котика глядят  
 И сухари едят...

БАЙ-БАЙ...

Баюшки баю, прибаюкиваю...  
 Качь, качь, привезёт отец калач,  
 Матери сайку, сынку балалайку...  
 А баю, баю, прибаюкиваю...  
 Стану я качати,  
 В балалаичку играти...  
 А баю, баю, прибаюкиваюти...



## **El anciano, y la liebre**

En un huerto vacío  
Hay un arbusto,  
Junto al arbusto un anciano.  
Cociendo un guisado  
Llegó una liebre  
Y pidió el guisado  
Y ordenó el anciano:  
Correr al cojo  
Coger al manco  
Poner en el seno al desnudo.

## **NANAS DEL GATO**

### **Duerme gato**

Duerme, gato, sobre la estufa,  
Sobre el fieltro,  
Las patitas sobre la cabecita,  
La pelliza de zorro sobre los hombros.

### **El gato en la estufa**

El gato en la estufa,  
Pan seco tritura.  
La gata en el cesto,  
Hace su costura.  
Los gatitos pequeñitos,  
Sentados en las estufitas,  
Miran al gato,  
Miran al gato,  
Y comen el pan secado...

### **Dodo**

Dodo, dodo, acuno...  
kach, kach, traerá padre un kalach,  
A la madre una saika, al hijo una Balalaika...  
Dodo, dodo, acuno...  
Empieza a balancear,  
Y en la Balalaika tocar...  
Dodo, dodo, acuno...

У КОТА, КОТА...

1. У кота, кота колыбелька золота,
2. У кота, кота и подушечка бела,
3. У кота, кота и постелюшка мягка,
4. У кота, кота одеялечко тепло.

1. А у дитятки моего и получше того.
2. А у дитятки моего и белее того.
3. А у дитятки моего и помягче того.
4. А у дитятки моего и теплее того.

Детская песенкаТИЛИМ-БОМ

Ти-лим-бом, ти-лим-бом,  
 Загорелся козий дом.  
 Коза выскочила, глаза выпучила,  
 Коза хвостиком трясёт,  
 Помогать людей зовёт.

Котик в колокол звонит,  
 На пожар бежать велит,  
 Ти-лим-бом, ти-лим-бом,  
 Вы спасайте козий дом!

Бежит курица с ведром  
 Заливать козий дом.  
 А за нею петушок, золотой гребешок,  
 Ташит лесенку, поёт песенку:  
 Ти-лим-бом, ти-лим-бом  
 Мы потушим козий дом.

Люди выскочили, глаза выпучили,  
 Бородою все трясут, помогать козе бегут.  
 Люди в колокол звонят, за собой бежать велят.  
 Ти-лим-бом, ти-лим-бом, поливайте козий дом.

А коза с котиком котом, с курицей, с петухом  
 На траве сидят рядком, поют громким голоском:  
 Ти-лим-бом, ти-лим-бом,  
 Потушили козий дом!

## El gato, gatito

1. El gato, gatito tiene una cuna doradita;
  2. El gato, gatito tiene una sábana blanquita;
  3. El gato, gatito tiene un almohada blandita;
  4. El gato, gatito tiene una manta calentita.
- 
1. Pero mi niño pequeñito la tiene más bonita.
  2. Pero mi niño pequeñito la tiene más blanquita,
  3. Pero mi niño pequeñito la tiene más blandita.
  4. Pero mi niño pequeñito la tiene más calentita.

## TRES CUENTOS INFANTILES

### Tilín Boom

Tilín Boom. Tilín Boom.  
 ¡Llamada a fuego son!  
 Doña Cabra retozada  
 y su casa se quemaba.  
 ¡Corre cabrita galana  
 que te llama la campana!  
 Doña Gata es quien la toca  
 la voltea como loca.  
 Tilín Boom. Tilín Boom.  
 ¡Llamadas a fuego son!  
 Un cubo trae la Gallina  
 y a la casa se encamina  
 Don Gallo tan altanero  
 llena en la pila un caldero  
 Canta altivo su canción  
 de las campanas al son:  
 Tilín Boom. Tilín Boom.  
 ¡Llamadas a fuego son!  
 La casa está ardiendo,  
 las gentes corriendo.  
 Todos corren y gritan  
 y las campanas repican  
 ¡Venid, venid, ayudad  
 y las llamas apagad!  
 Tilín Boom. Tilín Boom.  
 Venid todos en unión  
 Don Gallo, la Gallinita  
 Doña Cabra y la Gatita  
 cantan sentados en corro:  
 «ya no hay que pedir socorro»  
 Tilín, tilín, tilín, tilín,  
 la casa se salvó al fin.

ГУСИ, ЛЕБЕДИ...

Гуси, лебеди летели,  
В чисто поле залетели,  
В поле банюшку доспили.

Воробей дрова колол,  
Таракан баню топил,  
Мышка водушку носила,  
Вошка парилася,  
Приушмарилася.

Бела гнида подхватила,  
На рогожку повалила,  
Сера блошка подскочила,  
Ножку подломила,  
В перед банок вошку выносила.

ПЕСЕНКА МЕДВЕДЯ

Скрипи нога! Скрипи липовая.  
И вода спит,  
И земля то спит.  
И по сёлам спят,  
И по деревням спят...

Одна баба не спит,  
Мою шёрстку прядёт,  
Моё мясо варит,  
Мою кожу сушит.

В те поры старик и старуха испугались.  
Старик спрятался на полати под корыто,  
А старуха на печь под чёрные рубахи.

Медведь вошёл в избу,  
Старик со страху  
Кряхтит под корытом,  
А старуха закашляла.

Медведь нашёл их,  
Взял да и съел.

## Gansos y cisnes

Gansos y cisnes volando  
Llegaron a un limpio campo  
Y allí prepararon su baño.

El gorrión leña partía.  
La ratita agua traía.  
El escarabajo calentaba el baño.  
Y la pulga se bañaba.  
Se bañaba, se cansaba

La liendre blanca la agarró  
Y en la estera la acostó  
El pulgón llegó saltando  
La patita se dobló  
Y la pulga la sacó.

## Canción del oso

¡Rechina pata! Rechina pata de tilo.  
Y el agua duerme.  
Y la tierra duerme.  
Y en las aldeas duermen.  
Y en los pueblos duermen...

Una sola mujer no duerme  
Mi pelo está hilando,  
Mi carne cociendo.  
Mi piel secando.

En aquel entonces un viejo y una vieja se asustaron.  
El viejo se escondió en la yacija bajo una artesa.  
La vieja en la estufa bajo camisas negras.

El oso en la casa entró.  
El viejo de miedo.  
Bajo la artesa gimió  
Y la vieja tosió.

El oso los encontró.  
Y pronto se los comió.

ЧЕТЫРЕ РУССКИЕ ПЕСНИСЕЛЕЗЕНЬ

Селезень, селезень,  
Сиз голубчик, селезень  
Хохлатый селезень!  
Ты выйди, селезень, селезень,  
Ты посмотри, селезень,  
Где утушка твоя,  
Где семеро утей.  
Селезень, догоняй утку,  
Молодой, догоняй утку!

Поди, утушка домой,  
Поди, серая домой!  
У те/бя/ семеро утжей,  
Восьмой селезень.  
Будет утушка нырять  
По полям, по морям,  
По кустам, по избам,  
По чужим селезням,  
По заезжим гостям.

ЗАПЕВНАЯ

На коломне, на воломне,  
На Божьей росе,  
На поповой полосе  
Пашет дьякон чёрным углем.  
Чарка горелка, медок со строк,  
Чарка горелка, турбан вон,  
Чарка горелка,  
На Николкин двор...  
Футка-Марфутка, Связень-Андрюшка, Алёшка Бог!

**CUATRO CANCIONES RUSAS****Pato**

Pato, pato  
Pato gris, querido,  
Pato crespado.  
Sal pato, pato,  
Y echa una mirada, pato.  
¿Dónde está tu patita,  
Dónde están tus siete patitos?  
Pato, alcanza a tu patita,  
Joven, alcanza a tu patita.

Vete patita a casa,  
Vete pata gris a casa,  
Tienes siete patitos,  
Y el octavo es el pato.  
Va a andar la patita,  
Por campos, por mares,  
Por arbustos, por isbas,  
Con otros patos,  
Con invitados pasajeros.

**De entonación**

En Colomna, en Volomna,  
En el rocío de Dios,  
En la parcela del pope,  
Ara el diácono con carbón negro.  
Copita de vodka, miel de la Boca,  
Copita de vodka, el gorro fuera,  
Copita de vodka, al corral de Nikolka...  
Futka - Marfutka, Sviazen - Andriushka,  
¡Alexis es Dios!

ПОДЪЛЮДНАЯ

Сидит воробей на чужой городьбе,  
Славна, славна.  
Глядит воробей на чужу/ю/ сторону,  
Славна, славна!

Курочка ряба на завалинке навоз гребла,.  
Славна, славна, славна, славна!  
Ещё погребла, колечико выгребла,.  
Славна, славна!

За дежой сижу, питярей вожу  
Славна, славна!

Лежит волчиша на поветиша,  
Откинул хвост на пятнадцать вёрст.  
Славна, славна, славна, славна!

СЕКТАНТСКАЯ

Ялица, метелица,  
Завьяла, завьяла, заметелила  
Все пути мои дороженьки.

Нельзя пройти и проехать  
К родимому батюшке,  
К моему царю небесному.

У родимого, у родимого, у батюшки  
Все сёстры и все братья любовные,  
Все любовные и духовные,  
Святым богом избранные.

Богу, Богу слава,  
Исусу Христу держава,  
Богу слава, Богу слава во веки веков аминь  
Тебя Господи благодарим.



## **Canción invocando a los espíritus**

Está sentado el gorrión en la cerca ajena,  
 ¡Gloria, gloria!  
 Mira el gorrión a la zona ajena,  
 ¡Gloria, gloria!  
 La gallina en el corral en el estiércol escarba,  
 ¡Gloria, gloria, gloria, gloria!  
 Escarbó un poco más y un anillo encontró,  
 ¡Gloria, gloria!  
 Estoy tras un vaso, amasando con la mano,  
 ¡Gloria, gloria!  
 La loba acostada al aire libre, arrojó su rabo a 15 leguas,  
 ¡Gloria, gloria, gloria, gloria!

## **Sectaria**

Tiska, ventisca,  
 Albordó, albordó, la ventisca,  
 Todas mis sendas, mis caminos.  
 No se puede pasar,  
 Hacia mi querido padre,  
 Hacia mi Rey de los cielos.

Tiene el querido, queridísimo padre,  
 Todas las hermanas y hermanos afectuosos,  
 Todos afectuosos y espirituales,  
 Todos elegidos por Dios Santo.  
 A Dios, a Dios gloria,  
 A Jesucristo el poder (o el cetro),  
 A Dios gloria, a Dios gloria,  
 Por los siglos de los siglos Amén.

A ti nuestro Señor te agradecemos.

**MAVRA** (Boris Kochno)**Chanson de Paracha**

*Ami bien cher, o mon beau soleil d'or,  
 Epervier au clair regard, aigle aux ailes grises,  
 Voilà huit longs jours pasés sans nous revoir,  
 Huit jours où je n'ai connu que les sanglots  
 Où je me traîne à travers la forêt sombre.  
 Dans la forêt sombre les canaris chantent.  
 Et leur voix fait redoubler mes larmes solitaires...  
 Ne chante pas, beau canari chéri;  
 Au jardin fleuri laisse ta chanson;  
 Ne torture plus mon coeur, mon coeur épris.  
 Ami bien cher, o mon beau soleil d'or,  
 Epervier au clair regard, aigle aux ailes grises,  
 Voilà huit longs jours pasés sans nous...*

**Air de la cuisinière**

*Ah! ah! brille, brille bien vite,  
 toi qui ramène l'heure du doux  
 tête à tête, toi, petite étoile,  
 Premier clou d'or du crépuscule!  
 Le silence et l'ombre empliront  
 La demeure endormie;  
 Nous resterons tous deux, tous deux,  
 nous resterons tous deux ensemble.  
 Alors nos yeux baissés brûleront  
 Sous nos cils d'une flamme ardente,  
 Et jusqu'à la fraîcheur de l'aube  
 Se mêleront à nos caresses  
 Les souvenirs des joies passées,  
 Et les aveux de ma tendresse!  
 Tout grand je t'ouvrirai mon coeur où tu liras  
 Le beau roman de nôtre amour.  
 Doucement, nous bercera la musique ailanguie  
 de nos murmures,  
 Et nos serments refermeront, refermeront sur nos  
 lèvres, et nos serments refermeront,  
 Ce soir refermeront le cercle étroit de nos baisers.*

**MAVRA** (*Boris Kochno*)**Canción de Paracha**

Amigo muy querido, oh! mi buen sol de oro  
 Gavilán de transparente mirada, águila de alas grises.  
 Ya han pasado ocho largos días sin vernos  
 Ocho días en los cuales no he conocido más que los  
 sollozos.

En los que deambulo a través del bosque oscuro.  
 En el bosque oscuro los canarios cantan  
 Y su voz aumenta mis lágrimas solitarias...  
 No cantes más, bello canario querido  
 Deja para el jardín florido tu canción  
 No tortures más mi corazón, mi corazón oprimido  
 Amigo muy querido, oh! mi buen sol de oro  
 Gavilán de transparente mirada, águila de alas grises.  
 Ya han pasado ocho largos días sin...

**Aria de la cocinera**

Ah! ah! brilla, brilla pronto,  
 tú que traes la hora del dulce  
 encuentro, tú, pequeña estrella,  
 Primer astro de oro del crepúsculo!  
 El silencio y la sombra llenarán  
 la espera somnolienta;  
 Estaremos los dos, los dos,  
 Estaremos los dos juntos.  
 Entonces nuestros ojos entornados arderán  
 Bajo nuestras pestañas con una llama ardiente,  
 Y hasta el frescor del alba  
 Se unirán a nuestras caricias  
 Los recuerdos de las alegrías pasadas,  
 Y mis muestras de ternura.  
 Totalmente te abriré mi corazón donde leerás  
 La bella historia de nuestro amor.  
 Dúlcemente nos mecerá la lánguida música  
 de nuestros murmullos  
 Y nuestras promesas cerrarán, cerrarán nuestros  
 labios, y nuestras promesas cerarrán,  
 Esta tarde cerrarán el círculo estrecho de nuestros besos.

## CANTATA

## RICERCARE I

## Die Mädchen

Die Mädchen kam'n  
 als ich war in mein Mutters Lauben.  
 Ich hatt'all, was ich wollt.  
 Der küster stellte das Läuten ein,  
 die Lilie, die Rose schmückt mich fein  
 das Silber is weiss, rot ist das Gold,  
 das Linnen lag gerollt;  
 Der küsier stellte das Läuten ein,  
 die Lilie, die Rose schmückt mich fein.  
 Und durch das Glasfenster scheint die Sonn!  
 Wie sollt ich lieb'n und bin so jung?  
 Der küster stellte das Läuten ein,  
 die Lilie, die Rose schmückt mich fein.  
 Das zu sagen, wär de Müh zuviel:  
 Wir woll'n daher nicht singen mehr von fröhlichem Spiel.  
 Grossmächtig berühmte Elisabeth,  
 Frau königin an Ruhme Reich  
 und auch sieg gewohnt  
 Tugendhaft und voll Huld,  
 lasst uns, lasst und flehen  
 all zu Christ, dem Ewgen,  
 er, der himmlische König.  
 Nach unserm Tod zeig uns den Ort,  
 zu singen ewiglich. Amen.

## RICERCARE II

## Und morgen...

Un morgen da ist mein Tanztag.  
 ich wollt mein Feinslieb käm daher  
 zu sehn von meinem Spiel die Mär.

O komm, o komm, Feinslieb mit mir zum Tanz.  
 Sing, o mein Lieb, o mein Lieb, mein Lieb, mein Lieb.  
 Dies tat ich für mein teures Lieb.

**CANTATA****RICERCARE I****Las muchachas**

Las muchachas vinieron  
cuando estaba en casa de mi madre.  
Yo tenía todo lo que quería.  
El sacristan cesó de tocar las campanas  
el lirio y la rosa me embellecen,  
la plata es blanca y el oro rojo,  
la ropa fina estaba bien guardada.  
El sacristán cesó de tocar las campanas,  
el lirio y la rosa me embellecen  
¡y el sol luce a través de la ventana!  
¿Cómo debería yo amar siendo tan joven?  
El sacristán cesó de tocar las campanas,  
el lirio y la rosa me embellecen.  
Sería demasiado penoso decirlo:  
por eso ya no queremos cantar más el alegre juego.  
Muy poderosa y famosa e insigne Isabel,  
Reina en el reino de la gloria  
y también siempre triunfadora.  
Virtuosos y llenos de devoción,  
imploremos todos a Cristo,  
el eterno, el rey celestial,  
Después de nuestra muerte  
muéstranos el lugar  
para cantar eternamente. Amén.

**RICERCARE II****Y mañana...**

Y mañana es mi día de baile.  
Yo quería que mi amado viniera  
para ver la historia que escenifico.  
Ven, ven, bien amado, a danzar conmigo.  
Canta, amor mío.  
Esto hice yo por mi apreciado amor.

Geboren ward *ich von der Jungfrau rein,*  
 von *ihr* empfing *ich mein Substanz*  
 So ging in Menschnatur *ich ein.*  
*O komm, o komm, Feinsiieb mit mir zum Tanz.*  
*Sing, o mein Lieb, o mein Lieb, mein Lieb, mein Lieb.*  
*Dies tat ich für mein teures Lieb.*

*In die Krippen legt man mich hinein.*  
*Ganz nackt und bloss,*  
*so wars mein Loss.*  
*Inmitten Ochs un blödem Eselein.*  
*O komm, o komm, FeinsJieb mit mir zum Tanz.*

*Und bald darauf getaufet ich ward*  
*des Heiligen Geistes Glanz*  
*er traf mich ganz.*  
*Mein Vaters Stim von droben kam.*  
*O komm, o komm, FeinsJieb mit mir zum Tanz.*

*In die Wüste zu gehen war mein Gebot.*  
*Dorfen fastet ich ohn all Substanz,*  
*der Teufel hiess Steine mich mach'n zu Brot,*  
*auf dass ich brach mein's Liebchens Tanz:*  
*Der Juden Schar mir schuf gross Pein,*  
*aJ Ungemach erfuhr ich ganz.*  
*Sie liebten DunkeJ mehr aJs Lichtes Schein.*  
*O komm, o komm, FeinsJieb mit mir zum Tanz.*

*Für dreisig Silberling mich Judas übergab.*  
*Sein bös Begier zu stillen ganz,*  
*merkt, wen ich küss', der führet ab.*  
*Der ist's der führen wird den Tanz*  
*Wohi vor Pilatus die Schar mich bracht*  
*und Barrabas frei ward seines Band's.*  
*Sie schlugen bis ich zunicht gemacht.*  
*Richteten mich zu Tod und Tanz.*  
*Darauf ward ans kreuze ich gehängt,*  
*gerichtet auf mein Herz die Lanz,*  
*hervor da, Blut und Wasser sich drängt.*  
*O komm, o komm, FeinsJieb mit mir zum Tanz.*

*Zur Hölle stieg ich dann hinab,*  
*mein Lieb, mein FeinsJieb zu erlösen ganz*  
*erhob mich hoch am dritten Tag,*  
*zu meinem Liebchen, zu meinem FeinsJieb und zum*  
*Tanz.*  
*Dann in den HimmeJ ich erfuhr empor,*  
*wo jetzt ich wohn,*  
*im ewgen Glanz zur rechten Hand Gottes,*  
*das jedermann mag kommen zum Tanz,*  
*zum grossen Tanz.*

Nací de una virgen pura,  
de ella recibí mi naturaleza,  
y así entré a formar parte de los hombres.  
Ven, ven, bien amado, a danzar conmigo.  
Canta, amor mío.  
Esto hice yo por mi apreciado amor.

Me acostaron en un pesebre.  
Totalmente desnudo y sin nada,  
ésta era mi suerte.  
Entre un buey y un tonto burrillo.  
Ven, ven, bien amado, a danzar conmigo.

Poco después fui bautizado.  
El esplendor del Espíritu Santo  
me llenó totalmente  
y la voz de mi Padre llegó desde arriba.  
Ven, ven, bien amado, a danzar conmigo.

Fui al desierto, como era mi deber.  
Allí ayuné de todo y el diablo  
pretendió que hiciera de las piedras panes  
y, así, interrumpiera la danza con mi amado.  
La muchedumbre judía me infligió gran dolor,  
y experimenté todas las penas.  
Amaban más las tinieblas que la luz.  
Ven, ven, bien amado, a danzar conmigo.

Judas me entregó por treinta monedas.  
Para satisfacer su codicia malvada,  
indica «lleaos a quien yo bese».  
Este es quien dirigirá la danza.  
La muchedumbre judía me infligió gran dolor,  
y Barrabás fue liberado de su cadena.  
Golpearon hasta anonadarme.  
Me condenaron a la muerte y a la danza.  
Después fui colgado de la cruz,  
una lanza se clavó hasta mi corazón  
y brotaron sangre y agua.  
Ven, ven, bien amado, a danzar conmigo.

Descendí a los infiernos,  
mi amor, mi bello amor, para culminar la redención,  
[y] me resucitó al tercer día  
para mi bien amado y para la danza.  
Después ascendí a los cielos,  
donde tengo mi morada,  
con gloria eterna a la diestra de Dios,  
en la fiesta a la que todos pueden venir,  
para la gran danza.

### THREE SONGS FROM W. SHAKESPEARE

#### Music to hear

*Music to hear, why hear'st thou music sadly?  
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.  
Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly  
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?*

*If the true concord of well tuned sounds,  
By unions married, do offend thine ear,  
They do but sweetly chide thee, who confounds  
In singleness the parts that thou shouldst bear.*

*Mark how one string, sweet husband to another,  
Strikes each in each by mutual ordering;  
Resembling sir, and child, and happy mother*

*Who all in one, one pleasing note do sing;  
Whose speechless song, being many, seeming one,  
Sing this for thee, thou single wilt prove none.*

#### Full fathom five

*Full fathom five thy father lies,  
Of his bones are corral made  
those are pearls that were his eyes,  
Nothing of him that doth fade  
But doth suffer a sea-change  
Into something rich and strange.  
Sea-nymphs hourly ring his knell;  
    (Burden within)  
    Ding-dong.  
Hark, now I hear them Ding-dong-bell.*



## TRES CANCIONES DE W. SHAKESPEARE

### Música para escuchar

Música para escuchar ¿por qué escuchas la música tristemente?

La dulzura no se opone a la dulzura, la alegría se deleita con la alegría.

¿Por qué amas lo que te produce tristeza o bien admites con placer lo que te enoja?

Si la verdadera armonía de afinados sonidos, íntimamente esposados, puede ofender tu oído, lo hace para advertirte suavemente, a tí, que confundes en la soledad el tema que deberías interpretar.

Advierte cómo una cuerda, dulcemente ligada a otra, vibra una tras la otra en un orden recíproco; asemejándose al padre, al niño y a la feliz madre.

Que al unísono cantan una grata llamada; Su canción sin palabras, múltiple en realidad, parece única, y te canta: Solo no llegarás a nada.

### A cinco brazas

Tu padre a cinco brazas yace hundido.  
Sus huesos en coral se han convertido,  
los que fueron sus ojos hoy son perlas,  
sus cosas corruptibles sabe hacerlas  
el mar algo precioso y sorprendente.

Doblan ninfas del mar con son doliente:  
din-don.

¿Oís? Oigo su son:

din-don, din-don, din-don.

Traducción José María Valverde (\*)

(\*) Shakespeare. Teatro Completo II. [La *tempestad*. Acto I. Escena II. Canción de Ariel]. Ed. Planeta. Barcelona 1968.

**When dasies pied**

When *dasies pied*, and violets blew,  
And cuckoo-buds of yellow hue:  
And *Lady-smocks* all silver-white  
Do paint the meadows with delight,  
The Cuckoo then, on every tree,  
Mocks married men; for thus sings he,  
    cuckoo;  
Cuckoo, cuckoo: O word of fear,  
Unpleasing to a married ear!

When shepherds pipe on *oaten straws*,  
And merry Jarks are ploughman's clocks,  
When turtles tread, and rooks and daws,  
And maidens bleach their summer smocks,  
The cuckoo... then, on everie tree  
Mocks married men; for thus sings he,  
    cuckoo;  
Cuckoo, cuckoo: O word of fear,  
Unpleasing unpleasing to a married ear!

**Cuando las moteadas margaritas**

Cuando las moteadas margaritas,  
las violetas, las blancas velloritas  
de plata y los ranúnculos dorados  
de gozo y de placer pintan los prados,  
el cuco, en tanto, va de rama en rama,  
de los casados hace burla y llama:

cú-cú,

cú-cú, cú-cú, cú-cú, ¡horrible sonido,  
tan ingrato al oído de un marido!

Cuando sopla su música el pastor,  
y la alondra es reloj del labrador,  
y tórtolas y grajos se aparean,  
y la mozas sus galas ya blanquean,  
el cuco, en tanto, va de rama en rama,  
de los casado hace burla y llama:

cú-cú,

cú-cú, cú-cú, cú-cú, ¡horrible sonido,  
tan ingrato al oído de un marido!

Traducción José María Valverde (\*)

(\*) Shakespeare. Teatro Completo I (*Trabajos de amor perdido*. Acto V. Escena II. La Primavera). Ed. Planeta. Barcelona 1968.

## THE OWL AND THE PUSSY-CAT (*Edward Lear*)

*The owl and the Pussy-Cat went to sea  
 In a beautiful pea-green boat,  
 They took some honey, and plenty of money,  
 Wrapped up in a five-pound note.  
 The Owl looked up to the stars above,  
 And sang to a small guitar,  
 «O lovely Pussy! o Pussy, my love,  
 What a beautiful Pussy you are,  
     You are,  
     You are!  
 What a beautiful Pussy you are!»*

*Pussy said to the Owl, «You are elegant fowl!  
 How charmingly sweet you sing!  
 O let us be married! too Jong we have tarried  
 But what shall we do for a ring?»  
 They sailed away for a year and a day,  
 To the land where the Bong-tree grows,  
 And there in a wood a Piggy-wig stood,  
 With a ring at the end of his nose,  
     His nose,  
     His nose,  
 With a ring at the end of his nose.*

*«Dear Pig, are you willing to sell for one shiijing  
 Your ring?» said the Piggy, «I will»  
 So they took it away, and were married next day  
 By the Turkey who lives on the hii].  
 They dined on mince, and slides of quince,  
 Which they ate with a runcible spoon;  
 And hand in hand, on the edge of the sand,  
 They danced by the light of the moon,  
     The moon,  
     The moon,  
 They danced by the light of the moon.*

## EL BUHO Y EL GATITO (*Edward Lear*)

El Buho y el Gatito fueron al mar  
 En un precioso barco verde guisante  
 Comieron miel y, sobrados de dinero,  
 Se arroparon en un billete de cinco libras.  
 El Buho miró hacia lo alto, a las estrellas,  
 Y cantó con una pequeña guitarra,  
 «Oh querido Gatito, oh Gatito, mi amor  
 Qué Gatito tan guapo eres,  
     Eres,  
     Eres,  
 ¡Qué Gatito tan guapo eres!»

El Gatito dijo al Buho «¡Eres un ave elegante!  
 ¡De qué manera tan encantadoramente dulce cantas!  
 ¡Permite que nos casemos! lo hemos demorado demasiado.  
 Pero, ¿qué tendremos que hacer para conseguir un anillo?»  
 Navegaron durante un año y un día,  
 Hacia la tierra donde crece el árbol del «Bong»  
 Y allí, en el bosque, un Cerdito estaba de pie,  
 Con un anillo en la punta de la nariz  
     Su nariz,  
     Su nariz,  
 Con un anillo en la punta de su nariz.

«Querido Cerdo, ¿desearías vendernos por un chelín  
 Tu anillo?» Dijo el Cerdito: «Sí, quiero»  
 Lo cogieron, y al día siguiente los casó  
 El Pavo que vive en la colina.  
 Cenaron carne picada y rodajas de membrillo,  
 Que comieron con un tenedor;  
 Mano a mano, al borde de la arena.  
 Bailaron bajo la luz de la lima  
     La luna,  
     La luna,  
 Bailaron bajo la luz de la luna.

(Las traducciones de los textos rusos se deben a *Rodolfo Méndez*; las de los textos ingleses y franceses a *Lilaya Arguello*, y las de los alemanes a *Pablo Martínez*.)

## NOTAS AL PROGRAMA

El capítulo vocal, y particularmente el dedicado a la canción, resulta sugestivo e importante en la producción stravinskyana. Sobre todo, por su propio valor musical. También, porque marca con claridad caminos que, en obras de mayor envergadura, pueden quedar enmarcados. Y en fin, el canto en Stravinsky nos lleva desde la simplicidad y la intención melódica de páginas juveniles, hasta las tendencias de los últimos tiempos, pasando por interesantes experiencias —que no son simples experimentos, pues Stravinsky siempre buscó el efectivo resultado musical— en lo que respecta a la relación del texto y la música. Es fácil decir, como hace Robert Comman, que la palabra cantada cuenta para el compositor por su valor fonético, y que su significado, o su valor semántico, pasa a un segundo plano y no sirve más que para determinar el sentido ambiental de la página. Dice Cornman que la voz era para el músico un instrumento con la característica de poseer un timbre único y distinto, y de tener la facultad de articular las palabras. Esto creo que se puede extender a cualquier músico de cualquier época. En nuestro siglo XVI, el ciego Salinas señalaba *la excelencia de la voz humana, como la única dotada de la facultad de hablar y de cantar*, deduciendo de ahí las relaciones de los estudios sobre la palabra y sobre la música.

Es cierto que para Stravinsky el instrumento vocal tenía sus leyes particulares, y que su manera de tratar la voz humana sufrió algunas diferencias con el paso del tiempo. Pero el texto siempre conservó en su obra su verdadero valor, sin ser nunca un pretexto. Buena prueba de ello es el entusiasmo que le producía la forma de traducir del poeta Ramuz, vertiendo al francés las canciones populares rusas. Compositor y poeta trabajaban juntos, y Stravinsky inició a Ramuz en «las particularidades y las sutilezas de la lengua rusa», quedando maravillado por la penetración del escritor y su talento para captar el espíritu de toda poesía popular, en sutil adaptación a una lengua tan diferente y distante como el francés.

Las Dos canciones Op. 6 fueron escritas en 1907 y 1908 sobre los poemas de un joven escritor, llamado Gorodetzky, que pertenecía a un grupo de artistas señalados por su novedad, su inquietud y su audacia. Estas primeras canciones son, pues, contemporáneas de las primeras obras sinfónicas importantes: *Scherzo fantástico* y *Fuegos artificiales*. Como es sabido, estas páginas fueron escuchadas por Diaghilev y dieron lugar a sus primeros encargos y, enseguida, al nacimiento de «El pájaro de fuego». La *Pastoral*, una canción sin palabras en la que la intérprete vocaliza, es también de 1907. El autor estimaba en mucho

esta melodía, que había sido escrita para una hija de su maestro Rimsky-Korsakov. Años después, la arregló dos veces, para establecer un acompañamiento con instrumentos de viento y luego para una transcripción violinística. Es una página de particular encanto.

Los Dos poemas de Verlaine Op. 9 son posteriores a la composición y estreno de *El pájaro de fuego*. Estas canciones fueron escritas en el verano de 1910, en unos días de descanso en La Baulé. El original es para voz de barítono. Al hablar de sus dificultades con la prosodia francesa en «Perséphone», Stravinsky recordaba su trabajo en las melodías sobre textos de Verlaine. Hablaba el francés desde la niñez, pero ese idioma se le resistió en el campo musical.

En 1911 el compositor termina *Petrouchka* en Roma. De vuelta a Rusia, en el mes de julio, comienza a trabajar en *La consagración de la Primavera* y encuentra tiempo para componer los Dos poemas de *Balmont*. De este poeta ruso es también el texto de una cantata, *El rey de las estrellas*, tan difícil en lo musical, según el autor, que no llegó a interpretarse. Las Tres poesías de la lírica japonesa, escritas entre 1912 y 1913, fueron producto de la impresión causada por una colección de poemas de autores japoneses antiguos, que le parecían semejantes en su sentido a las viejas estampas de aquél país. Se propuso hallar en música algo análogo a la solución gráfica de los problemas de la perspectiva y de los volúmenes. Encontró un procedimiento métrico y rítmico especialmente planteado. Entre la segunda y la tercera de estas canciones, Stravinsky conoce el *Pierrot lunaire* de Schönberg. Pierre Boulez ha hecho muy lúcidas observaciones comparando el sentido de *Pierrot lunaire*, las Poesías japonesas, y los Poemas de *Mallarmé* de Ravel. Señala Boulez el parentesco estético y técnico de las páginas de Stravinsky de *La consagración de la Primavera*, que fue terminada mientras el compositor pensaba ya en su respuesta al reto de estas canciones. La reducción para piano, como en otros casos a lo largo de este recital, si puede resultar más pobre, nos permite aclarar también algunos aspectos de la escritura.

Bajo el título de *Recuerdos de mi infancia, y con dedicatoria a sus hijos*, compuso Stravinsky a finales de 1913, en Clarens, tres pequeñas piezas para canto y piano, fundadas en algunas ideas musicales de juventud. En 1933 hizo de ellas una versión para pequeño conjunto instrumental. *Pribautki* es el título de unas canciones humorísticas, cuyos textos escogió en una colección de breves poemas populares rusos. Esos poemas, hábilmente traducidos por Ramuz siguiendo las indicaciones lingüísticas y técnicas del compositor, dieron lugar a las *Pribautki* (1914), para

voz y pequeño conjunto, las *Nanas del gato* [1915], con un originalísimo acompañamiento de tres clarinetes, y unos coros para voces femeninas.

También proceden del acervo popular ruso los dos primeros números de los Tres cuentos *infantiles*, compuestos entre 1915 y 1917. Las palabras de la tercera canción son del propio Stravinsky, en ruso, con traducción francesa de Ramuz. La intención de la dedicatoria infantil influye en la propia estructura de estas canciones, de las que las dos primeras fueron revisadas e incluidas en una colección ya de 1954, con acompañamiento de ñauta, arpa y guitarra. Las *Cuatro canciones rusas*, en versión del fiel Ramuz, fueron dedicadas en octubre de 1919, en Suiza, a la cantante croata Maja de Strozzi-Pecic, que había hecho bastante impresión al compositor. Son inmediatamente posteriores a la *Piano rag music* y a las Tres piezas para clarinete.

La ópera *Mavra*, de la que se han extraído dos canciones, fue escrita en 1922 a instancias de Diaghilev, que no limitaba sus proyectos al ballet. El libreto, fundado en un largo poema de Pushkin, fue escrito por Boris Kochno, que enviaba al compositor el texto según lo iba desarrollando. Stravinsky trabajó con mucho entusiasmo, y planteó una instrumentación original, dando gran importancia a los instrumentos de viento, que entonces le interesaban especialmente. Cuando se estrenó *Mavra* en junio del año citado y en París, desconcertó bastante al público y la crítica la consideró como una simple equivocación. Sin embargo, el autor veía esta obra como un jalón importante en la evolución de su pensamiento. Dice en su libro «Poética Musical»: *La música de Mavra se atiene a la tradición de Glinka y de Dargomisky, pero yo no he pensado por nada del mundo en renovarla. He querido solamente ejercitarme, a mi vez, en esa forma viva de ópera bufa que tan bien convenía al tema de Pushkin en el que me basé.*

La *Cantata* sobre textos medievales ingleses fue terminada en agosto de 1952. Era un encargo de la Los Angeles Chamber Symphony Society. El estreno tuvo lugar en noviembre del mismo año, bajo la dirección del autor. En su original, está escrita para soprano, tenor, coro de mujeres y conjunto instrumental. El año anterior a la conclusión de esta obra, Stravinsky había dirigido en Venecia el estreno de su ópera *The Rake's Progress*, y se había ocupado en reorquestar las *Dos canciones de Verlaine*, como luego lo haría con las de Balmont. Al año siguiente, terminaba el Septeto. Se mezclaban pues las antiguas impresiones con las nuevas, y el compositor revisaba su obra, al mismo tiempo que seguía avanzando, como hizo siempre. Se interpretan aquí dos «ricercari» destinados, en princi-



pió, a los dos solistas. Se ha indicado, en el sentido general de la *Cantata*, un estudio del viejo contrapunto franco-flamenco. Esa mirada al pasado se da en otras obras corales de las últimas épocas. Con razón se ha dicho que esa nueva visión de viejas técnicas tiene no poco que ver con el inmediato acercamiento al serialismo.

Los Tres poemas de Shakespeare son un año posteriores a la *Cantata* y están destinados a la voz femenina con flauta, clarinete y viola. En estas canciones, que fueron estrenadas en Los Angeles bajo la dirección de Robert Craft, gran especialista en Stravinsky, el músico sigue acercándose, como en una importante obra inmediata, In *Víemorial Dylan Thomas*, a la técnica serial, aplicada a su propia manera de entender la música.

Este amplio panorama de la obra vocal de Stravinsky se cierra con su última composición, una canción con el título de *The Owl and the Pussy-Cat*, que dedicó a su mujer. El 31 de octubre de 1966, en Los Angeles, se presentaba esta página con texto de Edward Lear, el escritor y pintor inglés que tanto amó a los animales y que, sobre ellos, escribió cosas muy divertidas, clásicas en la literatura infantil. Este buho y este gatito representan, pues, el adiós a la música y a la vida del compositor. Un adiós sin ninguna solemnidad, que clausura, como en puro juego, una gloriosa obra.

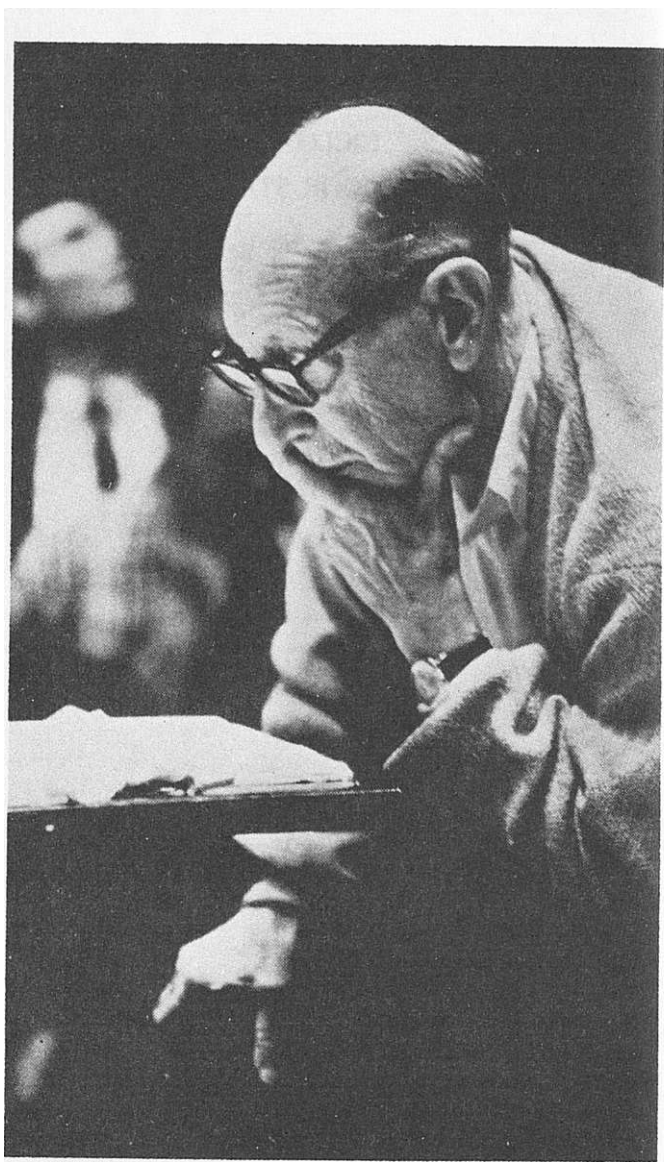
Como el lector ha podido ya imaginar, todas las canciones de este concierto se harán, cuando no han sido escritas para canto y piano, en las versiones que hizo el propio compositor y que dieron a conocer ya en su momento, tanto en concierto como en disco, diversos cantantes con la colaboración del hijo de Stravinsky, Soulima, al piano.

CICLO  
CENTENARIO IGOR STRAVINSKY

3

Dúo de pianos  
*ANGELES RENTERÍA Y JACINTO MATUTE*

Miércoles, 3 de marzo de 1982. 19,30 horas



«La música es el único dominio donde el hombre realiza el presente. Dada la imperfección de su naturaleza, el hombre está abocado a sufrir la fuga del tiempo con sus categorías de pasado y de porvenir sin poder jamás hacer real y, por tanto, estable el presente. El fenómeno de la música nos es dado con el único fin de constituir un orden en las cosas, en primer término, un orden entre el hombre y el tiempo. Por consiguiente, para ser realizada exige necesariamente una construcción. Una vez la construcción hecha y alcanzado el orden, todo está dicho. Sería inútil buscar o pedir otra cosa. Precisamente esta construcción, este orden alcanzado produce en nosotros una emoción de un carácter muy especial, que no tiene nada de común con nuestras sensaciones corrientes y nuestras reacciones debidas a las impresiones de la vida cotidiana. No se podrá precisar mejor la sensación producida por la música que identificándola con la que provoca en nosotros la contemplación del juego de las formas arquitectónicas. Goethe lo comprendía bien al decir que la arquitectura es una música petrificada».

Stravinsky, *Crónicas de mi vida*

«Me hallaba terminando en San Petersburgo las últimas páginas de *El pájaro de fuego*, cuando entrevi un día, de modo absolutamente insólito —pues mi espíritu se hallaba ocupado entonces por cosas diferentes—, el espectáculo de un gran rito sacro y pagano: se trataba de los viejos sabios sentados en círculo y observando la danza bailada a la muerte de una doncella que sacrificaban para hacerse propicios al dios de la primavera. Este fue el tema de *La Sacre du Printemps*. Debo decir que esta visión me había impresionado fuertemente y que hablé sin tardanza de ella a mi amigo el pintor Nicolás Roerich, especialista en las evocaciones del paganismo. Acogió mi idea con entusiasmo y se hizo mi colaborador en esta obra».

Stravinsky, *Crónicas de mi vida*

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

**Igor Stravinsky**

I

**Sonata para dos pianos**

*Moderato*

*Largo* (Tema con variaciones)

*Allegretto*

**Concierto para dos pianos**

Con *moto*

*Notturmo*

*Quattro variazioni*

*Preludio e Fuga*

II

**La consagración de la Primavera**

*Primera Parte.*

La Adoración de la Tierra: Introducción-Augurios primaverales-Danzas de los adolescentes-Juego del rapto-Rondas primaverales-Juegos de las ciudades rivales-Cortejo del Sabio-El Sabio-Danza de la Tierra.

*Segunda Parte:*

El sacrificio: Introducción-Círculos misteriosos de los adolescentes-Glorificación de la Elegida-Evocación de los antepasados-Acción ritual de los antepasados-Danza sagrada (la Elegida).

## NOTAS AL PROGRAMA

Cuando Stravinsky fue a estudiar con Rimsky-Korsakov, preguntó al maestro si hacía bien en componer siempre al piano. Rimsky, con gran experiencia, le contestó que algunos compositores necesitaban el teclado y otros no. Según él, aquél joven músico compondría siempre al piano. Así fue durante toda su vida. El piano era siempre el compañero inseparable, y el auxiliar indispensable. La música nacía en la mente pero se transmitía inmediatamente a los dedos, pues sin un real sonido en el aire, era imposible continuar.

En 1903 compuso una Sonata para piano en *fa sostenido* menor, hoy perdida. La producción pianística posterior puede no ser lo principal en su catálogo, pero es bien significativa. Pensemos que la música de *Petrouchka*. fue originalmente concebida para piano y orquesta, y que después, el teclado es repetidas veces protagonista, bien a solo, o bien en un carácter concertante. Desde luego, el piano en Stravinsky había perdido su lirismo romántico, pero se equivocaría quien viera en él ese instrumento casi de percusión que aparece en las obras de otros compositores del siglo XX. El piano está siempre al servicio del pensamiento musical. El compositor era buen pianista y utilizó ese arte para presentar y promover su propia música. Quizá no escribió más con destino a ese instrumento porque veía sus limitaciones, no expresivas, sino tímbricas y también técnicas. A este respecto, no deja de ser revelador su entusiasmo por la pianola, artefacto mecánico que, en los resultados, podía ser como un pianista con dos docenas de dedos y, por otra parte, sin peligro alguno de excesos sentimentales, siempre tan temidos por el compositor.

Después de su segunda gira por América, en 1935, compuso Stravinsky su Concierto *para dos* pianos. Soulima, su hijo tercero, pianista de técnica excelente, le acompañaba en sus viajes con el violinista Samuel Dushkin. Los tres eran intérpretes de la música stravinskyana ante todos los públicos. Lo mismo que la presencia y la dedicación de Dushkin fueron importantes para el nacimiento o la transcripción de obras violinísticas, el músico pensó enriquecer las posibilidades de colaboración con su hijo, planteando una obra para dos pianos en la que ambos pudieran lucir su arte de intérpretes. El «Concierto» fue presentado por primera vez en París, en noviembre del año citado, dentro de un acto en la Sala Gaveau, en el que pronunció una conferencia el compositor.

En sus cuatro tiempos, esta obra muestra una gran riqueza de invención, y un rigor que se refleja tanto en la propia esencia de la música como en el equilibrio entre

los dos instrumentos. El mismo Stravinsky, en sus palabras, señaló la particularidad de que los dos últimos movimientos se fundan en dos motivos que pueden relacionarse con el sistema serial. Debe entenderse que se trata más bien de una primera coincidencia que de una real aproximación a unos procedimientos que tardaría aún bastantes años en aceptar. En las variaciones del tercer tiempo y en la fuga del último, el autor parece recordar algunas maneras de hacer de la escuela de Viena, pero estas son cosas que también provienen, de manera natural, o con un natural artificio, de los viejos procedimientos contrapuntísticos.

La *Sonata para dos pianos* fue terminada en 1944 y estrenada en julio del mismo año, en los Estados Unidos, por Nadia Boulanger y Richard Johnson. Se ha dicho que esta obra es una especie de destilación del «Concierto», algo así como una concentración de la música compuesta diez años antes, reduciendo el ámbito de los dos pianos y la estructura formal. Esto es simplificar demasiado. Es cierto que en la obra se hace especialmente breve el desarrollo formal, sin que pierda por ello la arquitectura sonora. Menos brillante que el Concierto, la *Sonata* es importante por su propia concepción musical, que puede hacer difícil una primera audición. Stravinsky compuso la obra en Hollywood, durante unos meses de gran actividad en los que destaca la producción de la *Sinfonía en tres movimientos* y del Concierto *de ébano*. En 1945 el compositor era por fin ciudadano norteamericano, después de haberlo sido francés.

Stravinsky nos cuenta cómo nació en él la idea original de *La consagración de la primavera*. Estaba ocupado con *El pájaro de fuego* tenía algunas ideas sobre *Petrouchka* en una primera forma concertante, cuando, un día, sufrió como una extraña visión, una idea de gran fuerza plástica. Era una escena de ritmos paganos y primitivos en la que, rodeada de un círculo de ancianos, una virgen se sacrificaba dándose la muerte para complacer al dios de la primavera. Esto fue en 1910. Al año siguiente, después de *Petrouchka*, empezaba el compositor la *Consagración*, que no terminaría hasta 1912. En Ustilug, en Rusia, o en su residencia suiza de Clarens, trabajaba como iluminado, pese a los viajes y a la composición simultánea de algunas páginas menores. Sin influencia definitiva —él no las advertía ni nosotros tampoco— se lanzaba a una música nueva por el camino de la inspiración, de la intuición. Consideraba Stravinsky a algunos de sus contemporáneos como excesivamente teóricos. Hay que creerle cuando habla de sus ideas repentinas, o de sus fugaces visiones de algo que luego va tomando forma.

Aún en nuestro tiempo, la música de *La consagración de la primavera*, estrenada en su original versión coreográfica, el 29 de mayo de 1913, conserva su aire nuevo y distinto. Hay que comprender la sorpresa de un público que, aunque ya conocía al creador del *Pájaro* y *Petrouchka*, no se esperaba esta magnífica explosión. Es sabido que el escándalo en el estreno fue mayúsculo, uno de los más grandes de la historia. Los partidarios y los contrarios pasaron de los gritos a las manos, hasta tal punto, que uno de ellos guardaba muchos años después, como una reliquia, la camisa manchada de sangre que había usado aquella noche. Nijinsky, desafortunado autor de la coreografía, trataba de dirigir gritando a los bailarines. La cosa acabó muy mal.

Sin embargo, *La consagración de la primavera* consiguió su propia consagración ante el público cuando fue presentada, en abril de 1914, también por el director Pierre Monteux, en versión de concierto. Desde esa fecha se consideró a esta obra grande y poderosa, como una de las mayores realizaciones sonoras del siglo XX. Otras obras importantes del propio autor, palidecen en la comparación.

Gracias a las reducciones para piano de cuatro manos, los aficionados de toda Europa conocían, durante el siglo XIX, las obras sinfónicas más importantes. En todas las casas había un piano y cuatro manos disponibles. Los instrumentos primero, y el maravilloso desarrollo del fonógrafo, después, terminaron con la costumbre, que era bella y permitía conocer la música desde dentro. Stravinsky mismo hizo la transcripción de su *Consagración* para piano a cuatro manos, que el dúo Rentería-Matute interpreta, en beneficio de la libertad de movimiento y del propio resultado sonoro, a dos pianos. La versión tiene un antecedente importante, pues sabemos que en junio de 1912, en casa de Louis Laloy, leyeron a cuatro manos la difícil partitura Stravinsky y Debussy. Podemos preguntarnos cuál es la misteriosa fuerza de esta música que, aun desprovista de la riqueza tímbrica orquestal, nos arrastra con su impulso arrollador.



CICLO  
CENTENARIO IGOR STRAVINSKY

4

Violin  
VICTOR MARTIN

Piano  
*MIGUEL ZANETTI*

Miércoles, 10 de marzo de 1982. 19,30 horas



«Únicamente aquellos que están, de verdad, vivos, saben descubrir la vida real en los que están «muertos». He aquí por qué yo considero que, aun desde el punto de vista pedagógico, será más cuerdo comenzar la educación de un alumno mediante el conocimiento de la actualidad y no remontar hasta después los peldaños de la historia. Francamente, no tengo ninguna confianza en aquellos que se jactan de sutiles conocedores y admiradores apasionados de los grandes pontífices del arte, honrados con una o varias estrellas en Baedeker y con un retrato —por lo demás irreconocible en una enciclopedia ilustrada— y que al mismo tiempo están privados de toda inteligencia en lo que concierne a la actualidad. En efecto: ¿qué crédito merece la opinión de gentes que caen en éxtasis ante los grandes hombres del pasado, cuando situados ante una obra contemporánea su actitud revela una triste indiferencia o bien una inclinación marcada hacia lo mediocre o el lugar común?»

Stravinsky, Crónicas de mi vida

«Como en mis otros ballets, extraje de *El beso del hada* una suite para orquesta, la cual, a causa de su instrumentación sencilla, puede ser ejecutada sin grandes dificultades. La dirijo a menudo y me gusta hacerlo, tanto más que he aplicado ensayar en ella una forma de escritura y de orquestación nueva para mí, procedimiento que no podía revelar fácilmente a los oyentes por medio de una música para ser captada inmediatamente.»

Stravinsky, Nuevas crónicas de mi vida

PROGRAMMA  
CUARTO CONCIERTO

**Igor Stravinsky**

I

**Suite Italiana**

Introduzione. *Allegro moderato*

Serenata. *Larghetto*

Tarantella. *Vivace*

Gavotta con due variazioni

Scherzino. *Presto alla breve*

Minuetto e *finale*

II

**Divertimento**

Sinfonia. *Andante. Allegro sostenuto*

Danses suisses

Scherzo. *Allegretto grazioso*

Pas de deux. *Adagio, variation, coda*

## NOTAS AL PROGRAMA

En diciembre de 1930, durante unos días en Alemania y por mediación de Willy Strecker, de la editorial Schott, conoció Stravinsky al joven violinista judío Samuel Dushkin. Strecker sugirió al compositor la creación de una obra para violín con destino a Dushkin. Las iniciales dudas se resolvieron gracias a la intervención de Hindemith, gran especialista en los instrumentos de cuerda, que aconsejó muy inteligentemente a su colega para que trabajase con libertad y sin preocupaciones. También, por la actitud del instrumentista, que se puso a disposición del autor, para ayudarle en todo lo que se refiriese a la técnica violinística.

Así nació el Concierto para *violín*. Poco después Stravinsky, que había desconfiado siempre, con mucha razón, de la combinación violín-piano, en la que tantas veces, como en el caso de Beethoven, los instrumentos parecen oponerse en combate en vez de colaborar, se decidió a escribir una especie de sonata que denominó Dúo concertante. Esta obra iba a ser el núcleo de todo un repertorio stravinskyano para violín y piano, que presentaría en numerosas giras el propio compositor, con su hijo Soulima y Dushkin. Este último, gran virtuoso del violín y además músico completo, colaboró estrechamente con Stravinsky, de manera tan eficaz como afortunada.

Canciones, fragmentos de algunas obras y otras transcripciones, formaron ese repertorio, más la Suite *Italiana* arreglo de *Pulcinella* que tiene un precedente de 1925, y el Divertimento del ballet *El beso del hada*. Ambos arreglos son de 1932. Durante la visita que los tres músicos hicieron a Madrid en noviembre de 1933, interpretaron la Suite *Italiana*, fragmentos de *El ruiseñor* y *La Pastoral*, con el Dúo *concertante*. Es curioso hacer notar que, en alguna crítica, no se reconoció la música de la *Suite Italiana*, pues *Pulcinella* sólo se había escuchado en orquesta.

El tema de *Pulcinella* es una historia del viejo Polichinela, personaje de la «Commedia dell'arte» italiana. Fue Sergio Diaghilev, tan importante en los principios de la carrera de Stravinsky, quien le animó para que trabajase sobre los temas de Pergolése, después de habérselo propuesto a Manuel de Falla, sin resultado. Aunque con alguna desgana al principio, el músico quedó satisfecho de esta mirada retrospectiva hacia el siglo XVIII. Hizo una suite de concierto, con varios números de ballet, y después, dos transcripciones para violín y piano. La segunda y definitiva es la Suite *Italiana*, que no se ajusta al original totalmente, cosa que contribuye a explicar el despiste al que me he referido.

El éxito de *La serva padrona* del malogrado Pergolése, fue causa de que en su tiempo corriesen en manuscrito bajo su nombre algunas páginas que no eran suyas. Modernamente se ha comprobado que, entre el material utilizado en *Pulcinella*, se deslizaron obras de otros compositores, como Doménico Gallo y Fortunato Chelleri, más algunas anónimas. Pero, en realidad, el interés de este asunto es puramente musicológico. Lo importante es que Stravinsky, trabajando sobre la música dieciochesca, no se limitó a hacer una transcripción, ni una adaptación, ni un pastiche, sino una obra original y llena de encanto.

*Pulcinella*, con sus derivados, es obra que inicia la época neoclásica. Como he dicho ya, habría mucho que hablar de ese neoclasicismo que se manifiesta en aspectos tan variados y que dura tanto. Hay que revisar un concepto que ha sido discutido desde hace años y que, ni en el fondo ni en la forma, termina de explicar la producción stravinskyana de tan largo tiempo. Cuando el mismo compositor, al final, se refería a ese aspecto suyo fundamental, con la pretensión de haberlo superado, lo hacía con un evidente sentido del humor y, desde luego, sin arrepentirse de nada. Con Edith Piaf, Stravinsky pudo decir: *je ne regrette rien*.

El singular ballet *El beso del hada* es la prueba artística de una preferencia expresada muchas veces en los escritos de Stravinsky. Me refiero a la admiración por la obra de Tchaikowsky, al que consideraba como el más hondamente ruso entre los compositores de su época. Este hecho, que puede resultar algo paradójico, ha dado lugar a grandiosos equilibrios de algunos críticos, como nuestro Adolfo Salazar que, más stravinskyano que Stravinsky, intentó en alguna ocasión *disculpar* al compositor por esa *debilidad*. El autor utilizó temas de Tchaikowsky, bien reconocibles por su melodismo. Es una nueva muestra de que la línea stravinskyana era continua pero no recta, y se caracteriza por los quiebros más espectaculares.

En este homenaje a Tchaikowsky, como en su trabajo sobre Pergolése y como en todo lo suyo, Stravinsky no dejaba de ser fiel a sí mismo, según aconseja Shakespeare en boca de Polonio. El asunto de *El beso del hada* es posterior a la música y está fundado en el bellissimo cuento de Andersen *La virgen de los ventisqueros*. Un muchado de los Alpes, acostumbrado a oír desde niño la conseja popular de la hermosa virgen blanca, que mata a los caminantes de las montañas, no hace caso de la leyenda y se interna demasiado en un glaciar. La mágica doncella, a quien muchas veces se le ha escapado, termina por prenderle en su helado abrazo.

El *Divertimento* para violín y piano, utiliza libremente el material del ballet de 1928. Hay versión orquestal, hecha en 1934, que difiere en algunos puntos.

En el consabido tema de los retornos stravinskyanos, fecundos en él y fatales para algunos de sus seguidores, se pueden descubrir muchos matices. El matiz del homenaje, como en éste *Divertimento*, el de la recreación, el del reciclaje técnico o el de la puesta al día de un estilo. Nunca el de la nostalgia, que Stravinsky no podía sentir, y menos aún en el aspecto estético. Vuelvo aquí a lo que decía al principio, suponiendo que quien ésto lea haya escuchado los cuatro conciertos del ciclo. Hemos rendido al genio el mejor tributo, que es el de escuchar su obra. A través de ella, en su rica variedad de formas y maneras, siempre hemos encontrado la mirada, el gesto y la marca personal de este hombre que, a principios del siglo, vino a decir cosas nunca escuchadas antes.

*Participantes*



## PRIMER CONCIERTO

## LIM

El Laboratorio de Interpretación Musical hizo su presentación en el ciclo de conciertos celebrado en el Instituto Alemán de Madrid, en el otoño de 1975; en ciclos sucesivos en la Fundación Juan March, Centro Cultural de la Villa de Madrid y en el Instituto Francés. Además ha participado en el Festival Gulbenkian de Lisboa, Festival de Saintes, Gran Auditorium de Radio France y Museo de Arte Moderno de París, Estudio de Nueva Música de Budapest, Semana de Música de Cámara de Cuenca, Días de Música Contemporánea de Radio Nacional de Madrid, Ciclo de Música Contemporánea de Sevilla, Festival Musical do Vran «Cidade de Vigo 1979», Festival de Música del Siglo XX de Bilbao, en programas para TVE, RNE y otras grabaciones discográficas. En estos conciertos ha presentado más de 55 estrenos mundiales, de partituras compuestas casi todas ellas expresamente para el LIM y unos 75 estrenos de obras interpretadas por primera vez en concierto público en España. En este concierto actúan:

José Domínguez Peñarrocha, *flauta*

Jesús Villa Rojo, *clarinete*

Vicente Merenciano, *fagot*

Vicente Navarro, *fagot*

Peregrín Caldés, *trompa*

José M. Ortí, *trompeta*

Antonio Avila, *trompeta*

Benito del Castillo, *trombón*

Joaquín Ferrando, *trombón*

Luis Regó, *piano*

Francisco Martín, *violín*

Wladimiro Martín, *viola*

Belén Aguirre, *violoncello*

## Discografía del LIM

Así, de Carmelo A. Bernaola. Apuntes para una realización abierta, de Jesús Villa Rojo. Contexto II, de Angel Arteaga. Escorpión, de Carlos Cruz de Castro. Espectros, de Agustín González Acilu. KJim, de Jesús Villa Rojo. *Laisses*, de Angel Oliver. Nosotros, de Jesús Villa Rojo. Paso, de Josep Lluís Berenguer. ¡Qué familia! de Carmelo A. Bernaola. Retablo, de Alfredo Aracil. Torner, de Tomás Marco. Trivium, de Francisco Cano. Ultramarina, de Tomás Marco y Versos a cuatro, de Angel Oliver.

## Jesús Villa Rojo

Nace en Brihuega en el año 1940. En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid estudia clarinete, piano, violín y composición. En Roma, en la Accademia Santa Cecilia, estudia música electrónica y perfeccionamiento en composición, donde se le concede el premio al «mejor alumno». También ha frecuentado los cursos de Música en Compostela y de la Accademia Chigiana. Ha participado como compositor y como intérprete en diversos festivales nacionales e internacionales y ha pertenecido al grupo de improvisación «Nuova Consonanza». Es fundador de los grupos «Nuovo Forme Sonore», «The Forum Players», en Roma, y LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), del que es director artístico, en Madrid. Tiene en su haber importantes galardones: Premio Luque. Premio Bonaventura Somma, Premio Béla Bartók, Gran Premio Roma, Premio Nacional de Música, Premio del Concurso Permanente de Composición Musical (modalidad sinfónica y de cámara), Premio Arpa de Plata, Premio Koussevitzky y ha disfrutado de becas de la Fundación Juan March (1972 y 1975), de la Accademia Chigiana y la de «Pensionado de Música» de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Autor del libro *El clarinete y sus posibilidades*, entre sus obras pueden destacarse: *Tiempos, 4 +...*, *Formas y fases*, *Formas planas*, *Derivaciones espaciales y temporales*, *Concerto grosso I, II, III*, *Rupturas*, *Ellos, Nosotros, Vosotros y...*, *Temples*, *Klim y los Juegos gráfico-musicales* –estudio teórico y de nuevos planteamientos compositivos<sup>^</sup>-. Actualmente es miembro del equipo de investigación instrumental del IRCAM del Centro Pompidou de París, profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y de los Cursos Internacionales de Perfeccionamiento de Perugia, después de haber dirigido seminarios en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en Brasil, en el II Foro Internacional de Música Nueva de México y en el Festival de Arte Contemporáneo de Royan, Francia.

## SEGUNDO CONCIERTO

### Josefina Cubeiro

Nació en La Coruña y realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Córdoba, donde obtuvo Premio Extraordinario Fin de Carrera en canto, piano y música de cámara.

Para ampliar sus estudios se trasladó primero a Madrid con la célebre cantante Consuelo Rubio, y más tarde a París, becada por la Fundación Juan March y el Gobierno francés, donde estudió con Pierre Bernac.

Cursa además estudios de Musicología, Armonía y Clavicémbalo en el Real Conservatorio de Madrid, con el padre Samuel Rubio, Antonio Barrera y Genoveva Gálvez, respectivamente. En la Hochschule Mozarteum, en Salzburgo, perfecciona su repertorio de óperas de Mozart y su puesta en escena con los maestros Rita Streich, Alexander Paulmüller y Robert Pflanzl.

Interviene en varios concursos internacionales de canto, obteniendo Primeras Medallas de Munich, Toulouse y Ginebra, y Premio *Ricardo Viñas* en Barcelona.

En París actúa en el estreno mundial del «Te Deum», de H. Graun, dirigido por Jacques Roussel, y bajo la dirección de Pierre Boulez canta «Improvisation sur Mallarmé».

Después de estas actuaciones recibe invitaciones para actuar en conciertos, recitales y ópera en muchas ciudades de Francia, Alemania, Suiza, Bélgica, Argentina y Sudáfrica, realizando también varias tournées por los Estados Unidos.

### Rogelio R. Gavilanes

Cursó sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid, bajo la dirección de los eminentes pianistas españoles Antonio Lucas Moreno y José Cubiles.

Está en posesión de los siguientes premios y distinciones internacionales: Diploma de primera clase y Premio Extraordinario de Música de Cámara del Real Conservatorio de Música de Madrid; Diploma de primera clase y Premio Extraordinario Joaquín *Larregla* de piano; Diploma de primera clase y Premio Extraordinario *Matrimonio Luque*; Premio Extraordinario Conservatorio de virtuosismo al piano; Premio Nacional Alonso de Valencia; Diploma internacional del concurso de piano de Jaén; finalista del Premio Internacional Manuel de Falla; Diplomas de música contemporánea y de música española en los cursos Santiago de Compostela.

Por su brillante carrera artística ha sido pensionado varias veces para realizar estudios en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, y en el Conservatorio Superior de París.

Tiene hechas grabaciones para Radio Nacional de España, TVE y ha dado muchos recitales, entre otros *Las Bodas* de Stravinsky con la Orquesta Nacional, bajo la dirección de Mario Rossi.

### TERCER CONCIERTO

*Atraídos por la música para Piano concebida para dos ejecutantes, Angeles Rentería y Jacinto Matute deciden formar dúo y abordar el estudio y realización de las obras más representativas de este género. Sus actuaciones se suceden en recitales, emisiones y grabaciones radiofónicas, intervenciones en Televisión y colaboración como solistas en destacadas orquestas: Orquesta Nacional de España, Orquesta de la Radio Televisión Española, Bética Filarmónica, Sinfónica de Porto, Filarmónica de Craiova, Sinfónica de Tenerife.*

*En la temporada actual son de destacar sus recitales en el Teatro Real de Madrid, en el Ciclo de Música de Cámara y Polifonía de la Orquesta y Coro Nacionales de España, y en la Sala Gaveau de París, con un programa íntegramente dedicado a Stravinsky.*

#### **Angeles Rentería**

Sevillana, estudia en su ciudad natal y posteriormente en Madrid, Viena y Salzburgo, obteniendo Diploma de Primera Clase en dichos Conservatorios. Han sido sus maestros Cubiles, Graf y Schilhawsky.

Titular de una Cátedra de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, alterna su labor docente con conciertos y grabaciones dentro y fuera de España (Austria, Italia, USA, Portugal, Noruega, Polonia, Checoslovaquia, Rumania).

#### **Jacinto Matute**

Natural de Cádiz, en cuyo Conservatorio cursa sus primeros estudios, continúa su formación en los de Sevilla (Primeros Premios) y Madrid, con José Cubiles (Primer Premio de Virtuosismo y Extraordinario). Cursa interpretación en Munich con Rosl Schmid. Premios Manuel de Falla, Ricardo Viñes, Masaveu, Jaén, Internacional de Música Española.

## CUARTO CONCIERTO

### **Víctor Martín**

Víctor Martín nació en Elne (Francia), en 1940. Hizo sus estudios en el Conservatorio de Madrid, donde obtuvo Primer Premio de Violín y Premio Extraordinario *Sarasate*. En 1956 ingresa en el Conservatorio de Música de Ginebra, donde se gradúa en 1960, consiguiendo entre otros el Premio Extraordinario de Virtuosismo y Premio A. LujJin. En 1962 entra en la Escuela Superior de Música de Colonia, donde obtiene Premios Extraordinarios de Violín, Sonatas y Música de Cámara. Ha ganado Premios Internacionales en Ginebra, Orense, Fundación Ysaye y Gyenes de Madrid. Entre sus profesores más conocidos están A. Arias, M. Schwalbe, L. L. Fenyres y M. Rostal. Ha actuado en recitales y con orquesta en Europa, Africa, América, Canadá, Japón y Corea. Ha compaginado siempre su carrera artística con la enseñanza y música de cámara y ha sido primer violín del Quinteto Boccherini de Roma, Profesor de la Universidad de Toronto, Fundador de la Sociedad New Music, etc... En la actualidad es concertino de la Orquesta Nacional de España, concertino-director de la Orquesta de Cámara Española y catedrático de violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Son numerosas sus grabaciones discográficas.

### **Miguel Zanetti**

Nacido en Madrid, realiza sus estudios musicales en el Conservatorio con José Cubiles, especializándose con profesores como Erik Werba, Mrazek, Laforge, en Salzburgo, Viena y París.

Colaborador de cantantes tan importantes como Victoria de los Angeles, Monserrat Caballé, Pilar Lorengar, Alfredo Kraus, Teresa Berganza, Nicolai Gedda, y de instrumentistas como Salvatore Accardo, André Navarra, Ferrás, R. Ricci, Schiff, ha actuado en toda Europa, incluida la Unión Soviética, EE.UU., Canadá, Latinoamérica, Japón, Australia, interviniendo en festivales internacionales como Granada, Santander, Ostende, Edinburgh, Besançon, Bregenz, Verona, etc. Ha grabado unos veinticinco discos. En la actualidad es catedrático de Repertorio Estilístico en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

## INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

### **Carlos Gómez Amat**

Nace en Madrid en 1926. Simultaneó sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Madrid con la licenciatura de Filosofía. En su formación musical y humanística fue decisivo el magisterio de su padre, el compositor Julio Gómez.

Es Asesor Musical de la Cadena SER, donde ejerce también la crítica musical.

Gran número de artículos y ensayos con su firma se han publicado en periódicos y revistas especializadas. Tiene en su haber estudios y monografías sobre diversos temas musicales. Ha colaborado en diccionarios y publicaciones internacionales y ha dirigido las actividades musicales de la Universidad Hispanoamericana de La Rábida y, desde el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, ha proyectado y dirigido trabajos destinados a los planes de educación musical.

Dicta cursos sobre Historia de la Música en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.











FUNDACION JUAN MARCH  
Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid 6  
Entrada libre