

Fundación Juan March

CICLO

MÚSICA PARA
TRES POETAS

DICIEMBRE 1995





Fundación Juan March

CICLO

MÚSICA PARA
TRES POETAS

DICIEMBRE 1995

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general.....	5
Introducción general, por Jacinto Torres.....	9
Notas al programa:	
Primer concierto.....	17
Textos de las obras cantadas.....	23
Segundo concierto.	36
Textos de las obras cantadas.....	41
Tercer concierto.....	46
Textos de las obras cantadas.....	51
Participantes.	59

Muchos poetas, a lo largo de la historia, han tenido el privilegio de inspirar canciones a grandes músicos. Pero solo los más excelsos o los más emblemáticos han traspasado las barreras de su propio tiempo y han continuado recibiendo músicas tras su muerte. Así, Petrarca, Shakespeare, Lope de Vega, Goethe... o, en nuestros días, Federico García Lorca.

Alrededor de algunos de ellos hemos organizado hace tiempo ciclos y conciertos aislados. En esta ocasión hemos escogido tres poetas románticos, nacidos entre 1797y 1802 en tres países diferentes (Francia, Alemania, Rusia), para mostrar los diversos niveles de relaciones entre poesía y música a lo largo del siglo XIX. Algunos de sus poemas los escucharemos con música de dos y hasta tres compositores distintos, lo que nos permitirá trazar sustanciosas comparaciones entre los principales estilos que se desarrollaron a lo largo de toda la centuria. Al mismo tiempo, las tres lenguas en que se escribieron los poemas incluidos en nuestro ciclo (el alemán de Heine, el francés de Víctor Hugo y el ruso de Pushkin) mostrarán bien a las claras cómo sus propios valores fonéticos y la musicalidad con que los manejaron los poetas seleccionados inciden sobre las soluciones puramente musicales de los compositores que se sintieron inspirados por ellos.

El lied germánico, la mélodie francesa o la canción rusa son, en el siglo XIX, algunas de las alternativas que en la música de cámara fueron ampliando el dominio un tanto abusivo y unitario de lo italiano en la música del barroco y el clasicismo. También lo hicieron en otros géneros mayores, como la ópera, y hubo muchas más lenguas en liza, sobre todo cuando los nacionalismos pusieron de relieve los valores del folklore de cada país. Los breves ejemplos escogidos para estos conciertos mostrarán, en todo caso, cómo el lenguaje abstracto de la música se aclara y se muestra más comprensible -sin perder un ápice de su peculiaridad- inflamado por unos buenos versos.

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



Dibujo anónimo de Pushkin.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

HEINRICH HEINE (1797-1856)

I

Franz Schubert (1797-1828)

Das Fischermädchen

Ihr Bild

Der Atlas

Der Doppelgänger

(Numeros 10, 9, 8 y 13 del Ciclo *Schwanengesang*, D.957)

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

Gruss, Op. 19 n^o 5

Auf Flügeln des Gesanges, Op. 34 n^o 2

Morgengruss, Op. 47 n^o 2

Neue Liebe, Op. 19 n^o 4

Robert Schumann (1810-1856)

Du bist wie eine Blume, Op. 25 n^o 24

Die Lotosblume, Op. 25 n^o 7

Warte, warte, wilder Schiffsman, Op. 24 n^o 6

Die beiden Grenadiere, Op. 49 n^o 1

II

Franz Liszt (1811-1886)

Die Lorelei, S. 273

Du bist wie eine Blume, S. 287

Anfangs wollt'ich fast verzagen, S. 311

Morgens steh'ich auf und frage, S. 290

Johannes Brahms (1833-1897)

Es liebt sich so lieblich im Lenze, Op. 71 n^o 1

Sommerabend, Op. 85 n^o 1

Mondenschein, Op. 85 n^o 2

Der Tod, das ist die kühle Nacht, Op. 96 n^o 1

Hugo Wolf (1860-1903)

Du bist wie eine Blume, UP 26

Wenn ich in deine Augen seh', UP 27

Mädchen mit dem roten Mündchen, UP 25

Intérpretes: IÑAKI FRESÁN, barítono
XAVIER PARES, piano

Miércoles, 13 de Diciembre de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

ALEXANDER PUSHKIN (1799-1837)

I

Mijail Glinka (1804-1857)

Ya pomnio chudnoe mgnovenie...

V krovi gorit ogon jhelanie...

Ya zdies, Inezilia...

Alexander Dargomiszky (1813-1869)

Nochnoi zefir struit efir...

Alexander Alabiev (1787-1851)

Stary mujh, grozny mujh...

César Cui (1835-1918)

Jhelanie

Tsarkoselskaya statua, Op. 57 n°17

Sojhennoe pismo, Op. 33 n°24

Modest Mussorgsky (1839-1881)

Strekotunia beloboka

II

Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908)

Na jolmaj Gmzii, Op. 3 n°4

Redeet oblakov leaichaya griada, Op. 42 n°3

Anton Rubinstein (1829-1894)

Noch

Piotr Tchaikovsky (1840-1893)

Solovieika, Op. 60 n°4

Serguei Rachmaninov (1873-1943)

Ne poy, krasavitsa..., Op. 4 n°4

Nikolai Metner (1880-1951)

Tsvetok, Op. 36 n°2

Vladimir Vlasov (1903- ?)

Fontanu Bajchisaraiskovo dvortsa

Intérpretes: GLAFIRA PROLAT, soprano
MIGUEL ZANETTI, piano

Miércoles, 20 de Diciembre de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

VICTOR HUGO (1802-1885)

I

Edouard Lalô (1823-1892)

Guitare

Oh! quand je dors

Puisqu'ici-bas toute âme

Chanson à boire

Charles Gounod (1818-1893)

Aubade

Gabriel Fauré (1845-1924)

Mai

Rêve d'amour

L'absent

Le papillon et la fleur

II

Gaetano Donizetti (1797-1848)

Le crépuscule

Jules Massenet (1842-1912)

Guitare

Franz Liszt (1811-1886)

Enfant, si j'étais roi

S'il est un charmant gazon

La tombe et la rose

Oh! quand je dors

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

La cloche

L'attente

Richard Wagner (1813-1883)

L'attente

Intérpretes: MANUEL CID, tenor
ANA GUIJARRO, piano

Miércoles, 27 de Diciembre de 1995. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

POESÍA Y MÚSICA EN EL ORIGEN DEL LIED ROMÁNTICO

Goethe, el poeta inspirador de tantas y tantas melodías durante más de un siglo, en una carta dirigida al que fuera su compositor predilecto, Cari Friedrich Zelter, opina que la esencia musical del lied consiste en "captar los rasgos de conjunto en cada una de las estrofas [del poema] y expresar el contenido de cada una; no distraer la impresión general con comentarios particulares y, sobre todo, reproducir con fidelidad la intención poética".

A pesar de lo prudente y sabio de semejante consejo, y más viniendo de quien viene, no es precisamente un paradigma de la actitud romántica ante el binomio música-poesía. Más bien se corresponde con el criterio propio del racionalismo dieciochesco, según el cual aquélla debía tener una función subordinada con respecto a ésta. Pero los nuevos aires del romanticismo transforman sustancialmente ese planteamiento; aunque, en efecto, se reconoce a la música una naturaleza asemántica en el sentido de que nada puede decirnos en el plano en que funciona la comunicación del lenguaje ordinario, precisamente por ese rasgo no denotativo la música queda situada en un nivel muy por encima de cualquier medio de comunicación. Ninguna necesidad tiene la música de expresar lo que el lenguaje común expresa ya que es capaz de ir mucho más lejos: hasta la percepción profunda de las realidades, hasta la esencia misma del mundo, lo que los románticos se sienten gustosamente inclinados a identificar con la Idea o el Espíritu.

No es, por tanto, extraño que los más conspicuos representantes del romanticismo tendiesen a considerar a la música como la causa primera, como la matriz misma donde tenían su origen y justificación todas las demás artes. En relación con el pensamiento y el juicio estético del siglo XVIII, se produjo una profunda metamorfosis en cuanto al significado de la música, pasando ésta a ser considerada como un medio a cuyo través lo inefable se hacía sensorialmente palpable y mediante el cual el espíritu podía acceder a lo misterioso, lo inefable, lo mágico.

Pero si, por un lado, tal concepción de la música tendía a emanciparla de todo referente lingüístico y conceptual, por otra parte y simultáneamente también el romanticismo sentía la necesidad de dotar a la música de la posibilidad de hacerla "comprensible" mediante una nueva interrelación con la poesía. Esto acentuó los rasgos de carácter descriptivo y programático, que de una forma u otra nunca dejaron de estar presentes en la música de todo el período, desde la *Pastoral* beethoveniana hasta las sinfonías de Mahler, pasando por los hitos señeros marcados por Berlioz, Liszt o Strauss, entre tantos otros. Pero existía también un nuevo ingrediente, que procedía del estímulo originado en la producción poética, lo que llevó a muchos artistas a tratar de suprimir las fronteras entre poesía y música mediante una combinación inusitada de los elementos literarios y musicales típicamente romántica y que hubiera resultado impensable en el siglo ilustrado, por más que el punto de partida que aspiraba a la unión y convergencia de todas las artes a través de la música tuviese su origen en el concepto iluminista del origen común de la poesía y la música, tan grato a muchos filósofos de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

La supremacía que los compositores del romanticismo otorgaron a la música instrumental tuvo, en combinación con lo recién expuesto, efectos de gran trascendencia sobre la música vocal. Así, tanto en la canción como en la ópera, los románticos transformaron sustancialmente el papel que el viejo concepto de "acompañamiento" tenía en relación con la parte vocal. De tal manera que el acompañamiento se convirtió en una especie de comentario que transmitía el componente anímico, psicológico, del texto y que gradualmente fue adquiriendo mayor importancia en detrimento de la canción de repeticiones estróficas y del aria operística concebida como número aislado y cenado. La consecuencia final de ese proceso conducirá, ya en las décadas finales del siglo, a la práctica de la canción concebida instrumentalmente con una parte vocal declamatoria y a la escritura operística de carácter sinfónico donde la voz se integra indisolublemente en el conjunto.

Pero fue particularmente en la canción romántica donde se legitimó el ensamblaje de la música con la poesía y donde se logró su más íntima fusión. Ajena al carácter híbrido del oratorio y, por otra parte, libre de la multiplicidad y complejidad de elementos y tradiciones

asociados a la ópera, la canción resulta ser el género artístico donde el espíritu romántico alcanza a expresarse de la manera más diáfana y libre.

No puede pasarse por alto la importancia que el melodismo *arioso* de origen italiano alcanzó por doquier durante los siglos XVII, XVIII y buena parte del XIX, como tampoco vale ignorar la *chanson* francesa, irónica, ágil y a veces pícaro, o las posteriores y refinadas *mélodies* a la manera de Duparc o de Fauré, ni la plaga innumerable de *romances* sentimentales que durante todo el siglo romántico inundaron hasta la saciedad los salones parisinos y de las demás capitales de Europa toda. Pero si nos referimos al *lied* en su sentido estricto, hay que señalar que se trata de un género específicamente germano y que la historia de la canción romántica es, fundamentalmente, la de su manifestación alemana.

El término *lied*, adoptado en todas las lenguas, es la palabra que en alemán (plural *lieder*) designa a la canción, generalmente monódica y de estructura estrófica, acompañada o no, con estilos, formas y dimensiones variables, tanto de carácter laico como religioso y con dos vertientes básicas a menudo interrelacionadas: la canción de tipo popular (*Volkslied*) y la de carácter artístico (*Kunstlied*), y siempre con la constante característica de la íntima relación entre la expresión verbal y la musical.

Sus orígenes remotos se sitúan en los cantares épicos medievales, que en el siglo XIII se transforman, bajo la influencia trovadoresca, en un género de poesía cortés cantada, el *Minnesang* o, literalmente traducido, canción de amor que pronto extiende sus temas también hacia otros dominios: la sátira, la comicidad, las *czuzadas*, etc. La profesionalización burguesa de la actividad musical, encarnada en los *Meistersinger* entre los siglos XIV al XVI, termina por convertir la creación y práctica de aquellas canciones en un arte polifónico pesante y falto de fineza y espontaneidad.

Es a mediados del siglo XVII cuando el *lied* experimenta un resurgir en forma de melodías acompañadas con bajo continuo, con claras influencias del estilo francés e italiano, que se recopilan para el recreo de las clases medias cultivadas que residen en las principales ciudades, como Leipzig y Hamburgo, constituyendo un repertorio de cierta simplicidad y popularidad, a diferencia de la

canción a solo cultivada en Francia, España e Italia, que iba dirigida a un público aristocrático. La publicación entre 1638 y 1650 de los sucesivos tomos de *Arien oder Melodien* de Heinrich Albert, primo y alumno de Schütz, señala un punto de partida aún algo indefinido pero en el que se perciben claramente dos tendencias: hacia la sencillez popular, por una parte, y hacia la elaboración artística, por otra.

En el tratado de Caspar Ziegler *Von den Madrigalen*, publicado por vez primera en 1653 y luego revisado en 1685, se adaptaban a la práctica poético-musical alemana los conceptos del madrigal italiano, abandonando la estructura estrófica y flexibilizando el tratamiento de los versos, ideas que se mantuvieron vigentes hasta principios del siglo XVIII. Pero desde las últimas décadas del siglo XVII el lied empezó a sufrir un doble influjo que amenazaba su existencia y que casi determinó su desaparición. Por un lado, la creciente popularidad de la cantata y la ópera italianas, con sus arias pródigas en repeticiones, melismas y todo tipo de ornamentos; por otro lado, y muy en relación con lo anterior, la pérdida de importancia del texto poético, ahora desmembrado, fragmentado y distorsionado hasta el extremo. La producción de *lieder* declinó considerablemente y el lugar de las canciones fue ocupado por las arias operísticas y sólo a partir de la década de 1730 se experimenta una revitalización del *lied*. Al principio se trataba de colecciones de canciones de estructura muy simple, con acompañamiento para teclado (con frecuencia en la forma tradicional del bajo continuo) y texto de carácter incidental (a menudo impreso aparte de su correspondiente línea melódica).

No fue hasta mediados del siglo XVIII cuando la situación se hizo más propicia para la definición y desarrollo de lo que sería el *lied* moderno. A ello no fue ajena la entronización del Federico el Grande como rey de Prusia y su decidido patrocinio de la actividad artística. En Berlín tuvo lugar una creciente práctica musical y, en particular, la creación de *lieder* se vio favorablemente impulsada por la obra de Christian Gottfried Krause *Von der musikalischen Poesie*, publicada en 1752, donde se exponen los principios que debían regir la composición de canciones: mantener un sabor popular, ser fácilmente cantable, tener un acompañamiento simple e independiente de la línea melódica de manera que ésta mantenga en todo caso su personalidad y, finalmente, expresar la intención y el sig-

niñeado del texto. El resultado fue un tipo de *lied* de carácter diatónico, sin complejidades rítmicas ni armónicas, con un acompañamiento instrumental absolutamente subordinado y de extensión más bien corta y ceñida al texto. Así lo atestigua la aparición, el año siguiente, de su colección de *Oden mit Melodien* de diferentes autores (entre ellos F. Benda, C.H. Graun y C.Ph.E. Bach) seguida en 1755 de un segundo volumen, y en 1768 de una nueva colección con otras doscientas cuarenta canciones, sentando con ello las primeras bases firmes para el desarrollo del *lied* en el siglo XIX.

Contribuyó también a ello el recién mencionado C.Ph.E. Bach, quien en sus *Geistlichen Oden und Heder* de 1758 pone de manifiesto el declive del viejo estilo barroco basado en el continuo y exhibe un acompañamiento más independiente. La tendencia se acentuó a partir de la década de los años 70 cuando, sensibles al mismo aliento que nutría el *Sturm und Drang*, los compositores escribieron canciones con melodías más complejas, estructuras armónicas y rítmicas más elaboradas y acompañamientos más personalizados y relevantes. En cuanto a la forma, la melodía se iba emancipando lentamente del estribillo reiterado, de la estrofa repetida sin cambios, dando lugar a variantes de carácter armónico o melódico que singularizan la expresión del texto en cada estrofa y llegando incluso a la composición íntegra de tipo rapsódico, de principio a fin (aunque el poema tenga forma estrófica) en el llamado *durchkomponiertes Lied*, que a menudo adopta una estructura ternaria simétrica a base de repetir el tema inicial tras la presentación de un segundo tema. De esta generación, denominada por algunos historiadores como Segunda Escuela de Berlín, destacan Johann Abraham Peter Schulz, Cari Friedrich Zelter y Johann Friedrich Reichardt. El primero se nos muestra como una figura de transición de la primera escuela berlinesa, más bien proclive al *lied* de tipo popular que tan vigorosamente propugnaba Johann Gottfried Herder. Zelter escribió varios centenares de *lieder*, muchos de ellos sobre textos de Goethe, que era buen amigo del músico y que siempre mostró su predilección por las composiciones de éste elaboradas sobre sus poemas.

Reichardt, que escribió en torno a las mil quinientas canciones aunque de muy desigual calidad, fue uno de los primeros en insistir en la necesidad de recurrir a textos

de alto nivel poético; publicó en 1794 la colección *Goethe's lyrische Gedichte* y quince años más tarde dio a la imprenta los cuatro volúmenes de *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*, plasmación acabada del nuevo tipo de *lied* que constituye la obra lírica alemana de mayor importancia hasta la aparición de Schubert en la escena *liederística*.

Vale la pena recordar también a Johann Rudolf Zumsteeg, autor cuya influencia en Schubert ha sido reiteradamente señalada y que tiende hacia una expresión más compleja y elaborada, frecuentemente a base de una redacción musical de un solo aliento fluido, del tipo del *durchkomponiertes lied* que, en cierto modo se aproxima a la cantata solista. Su armonía diferenciada y el valor descriptivo de sus acompañamientos son asimismo otros de sus rasgos característicos.

Mientras tanto, en Viena se cultivaba un tipo de *lied* menos ambicioso desde el punto de vista literario y más próximo a los modelos emanados del *singspiel*. Aunque la producción *liederística* de Gluck fue pequeña, su actitud ante el género fue semejante a la reforma operística que protagonizó y por la que hoy resulta más conocido, impulsando la creación de canciones de diseño simple y de grata melodía. Muy escasa es también la nómina de canciones compuestas por Haydn, sobre ser muy tardías, siendo acaso las más notables las que escribió sobre textos ingleses en sus dos visitas a la capital británica.

Tampoco en Mozart abundan las canciones, unas cuarenta en total, cifra ciertamente respetable pero proporcionalmente pequeña en el conjunto total de su vasto catálogo. No obstante, su extraordinaria expresividad lírica le convierten en el autor de alguna de las canciones más notables escritas con anterioridad a Schubert, entre las que destaca *Das Veilchen*, compuesta en 1785 sobre un texto de Goethe, en cuyos pentagramas quedan reflejados los sutiles matices del poema, constituyendo una auténtica miniatura dramática. Pero la aportación mozartiana de mayor importancia para la evolución del *lied* resulta de su fino sentido para la relación entre palabras y música, bien manifiesto en sus trabajos operísticos y que, trasplantado a la canción, es capaz de expresar con la máxima eficacia y convicción los más delicados matices psicológicos sugeridos por el texto.

La importancia de Beethoven como compositor de *Heder* no radica tanto en la cantidad como en su capacidad integradora y la fuerza del sentido unitario que transmite en sus composiciones. No puede sorprendernos que sea precisamente él quien primero realizase una estructura cíclica en las canciones que componen *An die feme Geliebte*, de 1816. Sólo un año más tarde también publicó Weber su ciclo *Die Temperamente beim Verluste der Geliebten*, en el que incluye alguna de sus más bellas canciones, de tónica media más bien irregular y con demasiada frecuencia basadas en poemas mediocres.

Pero más allá de las aportaciones de unos y otros, vistos desde una perspectiva histórica todos ellos no son precursores del *lied* romántico, cuyo auténtico e indiscutible gran maestro fue Franz Schubert. A él y a otros compositores de su siglo nos referiremos más en particular al comentar cada uno de los tres recitales que conforman el presente ciclo. Pero ahora conviene recapitular la evolución del *lied* hasta ese momento, justo en la frontera entre el siglo XVIII de la Ilustración y el siglo XIX que da vida al Romanticismo. Por entonces la canción en lengua alemana se ha convertido en una forma artística donde las ideas sugeridas por el texto son asumidas por un acompañamiento pianístico que, más allá del mero soporte a la melodía cantable, tiende a revelar lo que no alcanza a expresarse por la letra y el canto, explorando y esclareciendo zonas subyacentes del sentimiento a las que sólo la expresiva ambigüedad del lenguaje musical puede acceder. Semejante disposición musical trasciende la simple función ilustrativa y se propone traducir las más hondas emociones del corazón y del espíritu, utilizando procedimientos de dialéctica afectiva mediante la oposición y el contraste de temas y motivos que, finalmente, convierten al *lied* un auténtico microdrama lírico.

En cuanto a los poetas su aportación fue resueltamente definitiva, y si entre todos los de aquella generación es de justicia destacar a Goethe, no puede dejar de recordarse la relevancia de Schiller y de algunos otros de menor fama, como Müller y Hólty. Pero lo realmente importante no radicaba tanto en el valor estrictamente literario de los textos como en su tono emocional y su capacidad para combinar el estilo lírico más elevado con el de carácter más popular, en una variedad de metros y con una temática de registro amplio que, como elemento central, presenta siempre un punto de vista individual, un

sentimiento de carácter subjetivo que fácilmente era percibido y valorado por las clases medias y medio-altas urbanas, sensibles también a la mixtura de refinamiento artístico y de sabor popular presente en esos poemas.

Esos rasgos literarios fueron asumidos desde el tenoreno musical a base de combinar estilos y procedimientos característicos de la ópera, el oratorio y la cantata con otros procedentes de la canción tradicional y popular, materializando el resultado en partituras para canto y piano. Fue decisiva también la evolución de este instrumento a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XVIII (cuando, significativamente, los títulos de colecciones de *lieder* cambian la ambigua referencia de "Klavier" por la muy explícita de "Fortepiano"), adquiriendo la capacidad de graduar la intensidad y expresar tanto los matices más sutiles como los efectos de mayor grandiosidad. Finalmente, la intuición genial de un Mozart (*Das Veilchen, o Abendempfindung*) supo anticipar un rasgo esencial en el desarrollo romántico del *lied*: la preponderancia de la música sobre el texto frente a la idea dieciochesca de la sumisión de aquella a éste.

Con ello el *lied* se convierte en un género tan versátil en sus posibles resultados como libre en sus premisas poéticas y musicales, acentuando tal o cual aspecto según el talante del compositor y su sentido de la percepción poética. En cierta medida, cabe establecer un paralelismo entre la evolución experimentada por el *lied* a lo largo del siglo XIX con la que protagonizó el madrigal durante el siglo XVI: la paulatina pero inevitable progresión de lo descriptivo a lo dramático, la metamorfosis de una música inicialmente orientada a la ilustración de un texto hasta convertirse en el elemento capaz de hacernos penetrar en las más sutiles facetas de un universo poemático que el propio lenguaje no hubiera sido por sí mismo capaz de revelar.

En esa facultad de poetizar de nuevo a través de la creación pianística la atmósfera psicológica de un poema, estriba la aparente paradoja del *lied*, consistente en que un producto resulta ser superior a la suma de sus elementos.

Jacinto Torres

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

El que había de ser reconocido como uno de los más grandes poetas alemanes de todos los tiempos, Heinrich Heine, nació en Düsseldorf el 13 de diciembre de 1797 en el seno de una familia judía que quiso conducirlo por el camino de los negocios y la abogacía, logrando que finalmente se doctorase en leyes, si bien su espíritu se mostró siempre más bien reacio a la actividad académica. Mucho más proclive a frecuentar los círculos artísticos y literarios, el genio lírico de Heine se muestra ya en su pleno desarrollo desde sus primeras obras: *Gedichte* (1822) y *Reisebilder* (1826-27). Sus dudas religiosas, acentuadas al seguir los cursos de Hegel en Berlín, le llevaron en 1825 a hacerse bautizar en la Iglesia Protestante aunque sin demasiada convicción. Dos años después publica el *Buch der Lieder*, excelente colección de poemas que combina la Ironía con los más sinceros acentos de la emoción y en la que se fundamenta su reputación como autor de textos aptos para la música y que, aunque en obras posteriores logre a menudo evocar la extraña y delicada musicalidad de estos *Lieder*, sus poemas maduros muy rara vez consiguen igualarlos en lozanía y sencillez.

En 1830, estimulado por la Revolución de julio en Francia, resolvió ponerse de parte de los liberales franceses y en mayo del siguiente año se estableció en París, donde permanecería hasta su muerte el 17 de febrero de 1856, con el sólo paréntesis de alguna breve visita a su Alemania natal. Su principal actividad parisina consistió en promover el conocimiento mutuo entre Alemania y Francia, a cuyo fin escribió algunas obras de carácter histórico y crítico, a las que siguieron otras de intención satírica, entre las que destacan *Deutschland, ein Wintermärchen*, (1844) y *Atta Troll, ein Sommernachtstraum* (1846), sin abandonar por ello su inspiración lírica, según muestran sus *Neue Gedichte* (1844), *Romanzero* (1851) y la colección postuma de *Letzte Gedichte und Gedanken* (1869).

En el Heine maduro se manifiesta el desarraigo profundo y el escepticismo de su personalidad, aunque la práctica totalidad de sus obras puestas en música, por las

que alcanzó en el pasado y mantiene en el presente universal vigencia, pertenecen a su producción lírica inicial, donde suele recrearse en las infinitas variantes de las desdichas del amor.



Son legión los compositores que han escrito canciones con versos de Heine, contándose entre los más reincidentes Johann Vesque von Püttlingen, que lo hizo en ochenta y ocho ocasiones, Robert Franz en sesenta y ocho, Robert Schumann en cuarenta y una y Hugo Wolf en dieciocho, por no citar sino algunos de los más relevantes. Pero su influencia en el ámbito de la música se extiende a regiones más amplias, así la influencia de su largo poema *Tannhäuser* sobre la creación wagneriana, o la más directa de *Aus den Memorien des Herren von Schnabelewopski* sobre *Der fliegende Holländer*. Otros autores, desde Adam hasta Mascagni, pasando por Cui, se sirvieron igualmente de textos de Heine para sus óperas y ballets.

La significación de Heine resulta a veces contradictoria, según el punto de vista y los criterios con que se con-

temple. Si, por una parte, puede ser considerado como poeta romántico por excelencia, no es menos cierto que con su sarcasmo consigue dinamitar lo más tópico de la sentimentalidad romántica. Pero también hemos de tener en cuenta que existe una muy perceptible diferencia entre el romanticismo germano y el de muchos otros escritores y artistas de origen francés o italiano que tienden a rechazar todo sistema, a mostrar su despego por la crítica erudita y a sentir el arte como una experiencia directa vehiculada por la impresión emotiva. Frente a ellos, el modelo alemán resulta deudor de una gran tradición filosófica, con una fuerte tendencia a lo sistemático, que está en la base de ese anhelo de infinitud característico del romanticismo alemán.

Hay algo de fluctuante en la posición adoptada por Heine, en quien la idea de superioridad de la sensibilidad con respecto a la razón se alinea más con la actitud de los pensadores franceses que con la de los germanos. Sí se muestra indiscutiblemente romántico en la revalorización del sujeto como único punto obligado de referencia frente a la obra de arte.

En Heine destaca el vivo interés que sintió siempre por la música, según podemos comprobar por las colaboraciones que enviaba a varias revistas alemanas durante la primera década de su estancia en París. Como tantos otros de sus contemporáneos, en un primer momento se muestra fascinado por la grandiosidad de las óperas de Meyerbeer, aunque es completamente lúcido respecto a la comprensión de que semejante estética no tiene otro fundamento que el efecto causado en un tipo de público muy característico y absolutamente determinado por determinadas circunstancias históricas. En la comparación que establece entre aquél y Rossini nos muestra Heine su perfil más agudo y, al tiempo, la naturaleza antitética y básicamente romántica de su personalidad: irreflexión lírica e intimista por una parte, exteriorización y grandilocuencia por otra.

Suele predominar, no obstante, una sensibilidad ensañadora que le conduce a la ilusión de buscar en el arte un refugio para las asperezas de la vida mediante la experiencia directa en clave intimista con la individualidad irrepetible de la obra de arte. Con todo, es bien palpable la inteligencia de Heine en lo que respecta a una dimensión nueva de la obra de arte y un modo distinto de ex-

presión y percepción en una sociedad de masas que, en su tiempo, apenas apunta en el horizonte de la historia pero que pondrá término definitivamente a ese mundo de ilusión romántica en que la música podía concebirse como vehículo de lo inexpresable, como experiencia inefable y mágica del intimismo individual.

Por lo que respecta a las composiciones musicales sobre textos de Heine, además de lo ya dicho con anterioridad, hay que destacar el entusiasmo que Schubert manifestó al conocer sus poemas, aunque desgraciadamente esto sucediese en el último año de su vida. Pensó publicar una colección de *Heder* con textos de Rellstab y otras seis canciones independientes sobre poesías de Heine, pero la muerte truncó sus propósitos. En 1929, tras su fallecimiento, todas esas piezas fueron publicadas con el muy expresivo título colectivo de *Schwanengesang* (*El canto del cisne*)-, en ellas se muestra con toda claridad la tendencia, ya anunciada en muchas partes del *Winteneise*, hacia la declamación pura, con una extremada austeridad en el acompañamiento. Aunque en *Das Fischermädchen* regresa al melodismo tan característico de su época primera y en *Ihr Bild* recrea el poema de Heine en un puro carácter arioso, tanto *Der Atlas* como *Der Doppelgänger* constituyen un maravilloso ejemplo de cómo la música se sitúa muy por encima del comentario al texto, añadiéndole una dimensión completamente nueva que potencia su expresividad de manera inusitada.

No fue Mendelssohn un compositor particularmente apreciado por Heine quien, aunque reconocía "la factura deliciosamente bella" de sus obras, le reprochaba con gran lucidez su "absoluta carencia de genialidad", cosa que para el poeta constituía el más grave pecado en que puede incurrir un artista. Con todo, entre los casi noventa *Heder* que Mendelssohn compuso (aunque algunos de ellos, en realidad, eran obra de su hermana Fanny), reunió a los poemas de Heine en varias ocasiones. Su estilo, por lo general, resulta de un lirismo de acentos un tanto neutros, demasiado dependiente del perfil melódico y con la parte pianística muy subordinada a la voz cantable, pero aunque no alcanza la espléndida expresión natural de Schubert no faltan algunos logros, como el *Neue Liebe* del opus 19, de gran originalidad e indiscutible belleza que en nada atentan, antes al contrario, contra el objetivo principal del autor consistente en la perfección formal.

En contraposición a Schubert, en los *Heder* de Robert Schumann el peso principal de la composición recae más sobre el detalle que sobre la idea total del texto, resaltando minuciosamente multitud de efectos mediante un acompañamiento sumamente libre e independiente, hasta el punto de que en muchas ocasiones el canto es sólo una declamación expresiva mientras que los principales acontecimientos musicales están confiados al piano. Con frecuencia su lirismo es más vehemente que el del poeta y en su recreación musical llega ocasionalmente al extremo de desbordar al propio texto con una elaboración melódica y pianística tan refinada como sagaz.

Fue Heine el poeta preferido por Schumann para sus canciones, que dentro de un estilo caleidoscópico ofrecen logros magistrales, como la enigmática atmósfera exuberante de *Die Lotosblume* (1840), el mismo poema que una docena de años atrás había inspirado a Loewe uno de sus más atractivos *Heder*. Una faciaira de apariencia más simple y de resonancia más popular se percibe en otras de sus composiciones, como en *Die beiden Grenadiere* que también fue llevado al pentagrama en ese mismo año de 1840 por Richard Wagner, apenas unos meses antes y en una traducción francesa, pero mientras que en éste el tono es grandilocuente y de gran escenario operístico, la canción de Schumann se desenvuelve en un ethos más sencillo y de convincente sugestión. A destacar el hecho de que ambos músicos incluyesen una cita de *La Marseillaise* en la estrofa final de sus respectivas composiciones.

Otro de los grandes compositores románticos, Franz Liszt, a diferencia de los seguidores de Schubert y de Schumann (Püttlingen, Franz, Jensen o Cornelius) partió menos del *lied* artístico alemán que de la canción de salón francesa, proyectándola hacia adelante por medio de una audaz pintura sonora y por una declamación que, en muchos casos, resulta directamente emparentada con el recitativo, según podemos apreciar en *Morgens steb' ich aufundfrage*. Así, Liszt convierte la canción en una suerte de argumento que se dramatiza mediante un tratamiento pianístico independiente y sorprendentemente simple en textura aunque no en armonía, que como en *Die Loreley* de 1840, se resuelve en detalles engarzados en una idea melódica que sirve de nervadura central de la composición, mientras que los efectos y sonoridades del piano prefiguran la atmósfera de *Tristán* con su originalidad armónica. Esa dramatización de los detalles se percibe in-

cluso cuando la base literaria es un poema no dramático, como en el caso de *Anfangs ivollt' ich fast verzagen*.

De manera bien distinta se expresa Johannes Brahms en sus doscientas canciones, que desde la Opus 3 hasta la última de sus composiciones se muestran esforzadamente fieles a la herencia schubertiana, bien que trascendida por una sólida elaboración de los motivos melódicos. A pesar de una aparente simplicidad que en ocasiones no resulta del todo auténticamente espontánea, así como de un insistente diatonismo, el lenguaje sonoro es de una gran perfección armónica y riqueza rítmica, matizadas por esa maestría tras la que se vela un romanticismo ya pasado irremisiblemente y que se transforma en un depurado intimismo, que muchas veces se sirve del poema más como expresión del sentimiento personal, casi siempre presidido por un carácter elegíaco, noble y grave.

El broche de la historia del *lied* romántico lo pone Hugo Wolf, maestro crepuscular tan exigente en la elección de sus textos como inagotable en la invención de motivos y versátil en su empleo para caracterizar los aspectos más delicados, desde la ilustración de una sola palabra hasta el ambiente de todo el texto completo del poema, desarrollando y contrastando los motivos a través del <i>entero. Aunque sólo alcanzó su plenitud en los ciclos finales de canciones italianas y españolas, la temprana elección de los poemas de Heine le sirve para expresar su capacidad de metamorfosis de los elementos poéticos en sustancia puramente musical. La textura de los *Heder* de Wolf es predominantemente pianística, enriquecida con un contrapunto vocal y una armonía que explora el lenguaje avanzado de Liszt y Wagner.

El ciclo del *lied* romántico se cierra tras la formidable aportación de sus trescientas canciones, de calidad y expresividad cada vez más depuradas y, finalmente, desahadas de referencias externas a la propia tensión poética y musical que Wolf conduce hasta su más refinado y bello extremo. A su lado, la obra de Mahler actúa más bien como bisagra hacia una dimensión nueva que al final conducirá a una sensibilidad distinta en la que el *lied* no dejará de tener cabida, pero habrá definitivamente dejado de ser romántico.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

FRANZ SCHUBERT

Das Fischermädchen

*Du schönes Fischermädchen,
Treibe den Kahn ans Land;
Komm zu mir und setze dich nieder,
Wir kosen Hand in Hand.*

*Leg an mein Heiz dein Köpfchen
Und fürchte dich nicht zu sehr;
Vertraust du dich doch sorglos
Täglich dem wilden Meer!*

*Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb und Flut,
Und manche schöne perle
In seiner Tiefe ruht.*

La joven pescadora

Bella joven pescadora,
conduce la barca a tierra:
ven y siéntate a mi lado
y arrullémonos cogidos de la mano.

Pon tu cabeza junto a mi corazón
y no temas en exceso:
¿no te confías cada día
sin inquietud ninguna al mar bravío?

Mi corazón es en todo igual al mar,
tiene tormentas, flujos y reflujos
y en su fondo reposa
más de una hermosa perla.

Ihr Bild

*Ich stand in dunkeln Träumen
Und starrt' ihr Bildnis an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.*

*Um ihre Lippen zog sich
Ein Lächeln wunderbar,
und wie von Wehmutstränen
Erglänzte ihr Augenpaar.*

*Auch meine Tränenfossen
Mir von den Wangen herab.
Und ach! ich kann es nicht glauben,
Daß ich dich verloren hab'!*

Su imagen

Sumido en oscuros sueños
contemplé absorto su imagen
y aquel amado semblante
comenzó a vivir de forma misteriosa.

En sus labios se esbozó
una maravillosa sonrisa
y sus ojos brillaron
con melancólicas lágrimas.

También por mis mejillas
bajó una efusión de llanto.
¡Ay!, no puedo creer
que te he perdido.

Der Atlas

*Ich unglückseiger Atlas! Eine Welt,
Die ganze Welt der Schmelzen, muß ich tragen,
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.*

*Du stolzes Heiz, du hast es ja gewollt!
Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich,
Oder unendlich elend, stolzes Heiz,
Und jetzo bist du elend.*

Atlas

¡Soy Atlas, el desdichado! Debo sostener un mundo,
todo el mundo del dolor.
Cargo con lo insoportable y el corazón
quiere rompérseme en el pecho.

¡Orgullosa corazón, tú lo has querido!
Quisiste ser feliz, feliz sin límites
o inmensamente desgraciado, corazón orgulloso,
y ahora vives en la desventura!

Der Doppelgänger

*Still ist die Nachh, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz;
Sie hal schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht das Haus auf demselben Platz.*

*Da steht auch ein Mensch und slant in die Höhe,
Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt;
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe-
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.*

*Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!
Was öffst du nach mein Liebesleid,
Das mich gequält auf dieser Stelle
So manche Nacht, in alter Zeit?*

El doble

La noche está en calma, tranquilas las calles,
en esta casa vivió mi tesoro;
hace ya tiempo dejó la ciudad,
mas su casa sigue en el mismo lugar.

Allá hay también un hombre con la mirada fija en lo alto
y las manos crispadas por un violento dolor;
al ver su rostro, me estremezco de espanto...
la luna me muestra mi propia figura.

¡Doble mío, pálido compañero!
¿Por qué remedas mis penas de amor
que tantas noches en tiempos pasados
me atormentaron en ese lugar?

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Gruß

*Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute.
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling hinaus ins Weite.*

*Zieh' hinaus bis an das Haus.
Wo die Veilchen sprießen.
Wenn du eine Rose schaust,
Sag', ich laß sie grüßen.*

Saludo

Callado recorre mi ánimo
un dulce sonido.
Suena, pequeño cantar de primavera,
lleva tus sonos lejos de aquí.

Vete hasta el hogar
donde brotan las violetas.
Y cuando veas una rosa,
dile que le llevas mi saludo.

AufFlügeln des gesanges

*AufFlügeln des gesanges
Hetzliebchen, trag' ich dich fort,
Fort nach den Fluren des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort.*

*Da liegt ein rotblühender Garten,
Im stillen Mondenschein,
Die Lotosblumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.*

*Die Veilchen kichern und kosen.
Und schau 'n nach den Steinen empor.
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.*

*Es hüpfen herbei und lauschen
Die frommen, klugen Gazell'n,
Und in der Ferne rauschen
Des heiligen Stromes Well'n.*

*Dort wollen wir niedeisinken
Unter dem Palmenbaum.
Und Hebe und Ruhe trinken,
Und träumen seligen Traum.*

En las alas del canto

En las alas del canto,
amada de mi corazón, te llevaré
hasta las vegas del Ganges:
conozco allí un lugar de belleza sin par.

Hay en él un jardín de rojo florido.
Bajo el claro callado de la luna,
las flores de loto aguardan
a su hermanita querida.

Las violetas sonríen y se arrullan
y miran a lo alto, a las estrellas,
las rosas en secreto se cuentan al oído
perfumados cuentos.

Las mansas y sagaces gacelas
se acercan saltando expectantes
y a lo lejos retumban torrenciales
las olas de ja sagrada corriente.

Allí nos recostaremos
bajo una palmera,
beberemos amor y sosiego
y soñaremos un sueño bendito.

Morgenttiß

Über die Berge steigt schon die Sonne,
 Die Lämmerherde läutet von fern.
 Mein Liebling, mein Lamm, meine Sonne und Wonne,
 Noch einmal sah' ich dich gar zu gern!

Ich schaue hinauf mit spähender Miene,
 ••Leb' wohl, mein Kind, ich wand're von hier• -
 Vergebens! es regt sich keine Gardine;
 Sie liegt noch und schläft und träumt von mir

Saludo matutino

Sobre las montañas se eleva ya el sol,
 se oye a lo lejos el rebaño de ovejas.
 Amada mía, mi cordero, mi sol y mi gozo
 ¡cómo querría volverte a ver!

Alzo la mirada en actitud expectante:
 •Adiós, mi pequeña, me marcho de aquí».
 ¡En vano!, ningún visillo se mueve;
 sigue acostada, duerme y sueña conmigo.

Neue Liebe

In dem Mondeschein im Walde
 Sah ich jüngst die Elfen reiten;
 Ihre Hörner hört' ich klingen,
 Ihre Glöcklein hört' ich läuten;

Ihre iveissen Rösselein trugen
 Gold'nes Hirshgeweih undßogen
 Rasch dahin; wie wilde Schwäne
 Kam es durch die Luft gezogen

Lächelnd nickte mir die Königin,
 Lächelnd im Vorüberreiten.
 Galt das meiner neuen Liebe,
 Oder soll es Tod bedeuten?

Un nuevo amor

En el bosque, a la luz de la luna,
 vi hace poco cabalgar a los elfos,
 oí resonar sus trompas,
 oí tintinear sus campanillas.

Sus caballitos blancos
 portaban doradas cornamentas de ciervo
 y salieron volando a toda prosa; se fueron
 por el aire como cisnes agrestes.

Sonriente, la reina me dirigió un saludo,
 me sonrió al pasar cabalgando.
 ¿Era por mi nuevo amor
 o es una señal de muerte?

ROBERT SCHUMANN

Du bist wie eine Blume

*Du bist wie eine Blume
So hold und schön und rein;
Ich schau' dich an, und Wehmut
Schleicht mir ins Herz hinein.*

*Mir ist, als ob ich die Hände
Aufs Haupt dir legen sollt',
Betend, daß Gott dich erhalte
So rein und schön und hold.*

Eres igual que una flor

Eres igual que una flor,
tan graciosa, bella y pura;
te contemplo y la melancolía
penetra furtiva en mi corazón.

Siento como si debiera
imponer mis manos sobre tu cabeza
rogando a Dios que te guarde
tan pura, bella y graciosa.

Die Lotosblume

*Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht,
und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.*

*Der Mond, der ist ihr Buhle,
Er weckt sie mit seinem Licht,
Und ihm entschleiert sie freundlich
Ihr frommes Blumengesicht.*

*Sie blüht und glüht und leuchtet,
Und stairet stumm in die Höh';
Sie duftet und weinet und zittert
Vor Liebe und Liebesweh.*

La flor de loto

La flor de loto se azora
ante el esplendor del sol
y con la cabeza hundida
aguarda en sueños la noche.

La luna es su amante;
el astro la despierta con su luz
y ella le desvela complaciente
su amable rostro de flor.

Florece, refulge y luce
y, muda, mira absorta hacia lo alto;
y perfuma, llora y tiembla
por amor y mal de amores.

Warte, warte, wilder Schiffsmann

Warte, warte, wilder Schiffsmann,
Gleich folg' ich zum Hafen dir;
von zwei jungfrau nehm' ich Abschied,
von Europa und von Ihr.

Blutquell, rinn'aus meinen Augen,
Blutquell, brich aus meinem Leib,
Baß ich mit dem heißen Blute
Meine Schmerzen niederschreib'.

Ei, mein Lieb, warum just heute
Schaudert dich, mein Blut zu sehn?
Sah 'st mich bleich und herzeblutend
Lange Jahre vor dir steh 'n!

Oh! Kennst du noch das alte Liedchen
Von der Schlang' im Paradies,
Die durch schlimme Apfelfgabe
Unsern Ahn ins Elend stieß?

Alles Unheil brachten Apfel!
Eva bracht' damit den Tod,
Eris brachte Trojas Flammen,
Du bracht'st beides, Flamm ' und Tod.

Aguarda, aguarda, marinero indómito

Aguarda, aguarda, marinero indómito,
ya te sigo hasta el puerto;
voy a decir adiós a dos muchachas,
a Europa y a ella.

Fluye de mis ojos, manantial de sangre;
rompe de mi cuerpo, manantial de sangre,
para que con sangre ardiente
pueda escribir mi dolor.

Ay, amor, ¿por qué hoy
te estremece ver mi sangre?
¡Muchos años me has visto ante ti
pálido y con el corazón sangrando!

¿Recuerdas aún la vieja canción
de la serpiente del paraíso
que arrojó a la miseria a nuestros padres
con el maligno don de una manzana?

¡Por las manzanas llegó toda desgracia!
Con una manzana trajo Eva la muerte,
Éride provocó el fuego de Troya
y tú me has dado con ella fuego y muerte.

FRANZ LISZT

Die Lorelei

*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*

*Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.*

*Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.*

*Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine ivundersame,
Gewaltige Melodei.*

*Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Erschaut nur hinauf in die Höh'.*

*Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.*

Lorelei

No sé qué significa
sentir tanta tristeza;
no consigo olvidar
un cuento de otros tiempo.

El aire es frío, oscurece,
fluye el Rin encalmado;
la cima de la montaña fulgura
con el reflejo del sol de atardecer.

La más hermosa doncella se sienta
prodigiosa allá en lo alto,
rutila su diadema de oro
y ella peina sus dorados cabellos.

Los peina con peine de oro
mientras entona un cantar;
su melodía es un portento
de arrebatada violencia.

Con un salvaje quejido
se apodera del marinero en la navecilla;
él no repara en los escollos,
sólo mira hacia lo alto.

Creo que, al final, las olas
se tragaron al marinero y su barca;
y de eso fue la causante
Lorelei con su cantar.

Du bist wie eine Blume

Véase el texto en la página 27.

Anfangs wollt' ich fast verzagen

Anfangs wollt' ich fast verzagen,
Und ich glaubt', ich trüg' es nie;
Und ich hab' es doch getragen-
Aber fragt mich nur nicht, wie?

Al principio, casi perdí el ánimo

Al principio, casi perdí el ánimo;
creí que nunca llegaría a soportarlo;
y, sin embargo, lo he sobrellevado...,
pero no me preguntéis cómo.

Morgens steh' ich auf und frage

*Morgens steh' ich auf und frage:
Kommt Feinsliebchen heut?
Abends sink' ich hin und klage:
Ausblieb sie auch heut.*

*In der Nacht mit meinem Kummer
Lieg' ich schlaflos, lieg' ich wach;
Träumend, wie im halben Schlummer,
Wandle ich bei tag.*

De mañana, al levantarme, me pregunto

De mañana, al levantarme, me pregunto:
¿Vendrá hoy la que más amo?
Por la noche me acuesto entre lamentos:
también hoy ha faltado.

De noche, con mis pesares,
me tiendo insomne, yazgo despierto;
de día, medio dormido,
camino como un sonámbulo.

JOHANNES BRAHMS

Es liebt so lieblich im Lenze

*Die Wellen blinken und fließen dahin,
Es liebt sich so lieblich im Lenze!
Am Flusse sitzt die Schäferin
Und windet die zärtlichsten Kränze.*

*Das knospet und quillt und duftet und blüht,
Es liebt sieb so lieblich im Lenze!
Die Schäferin seufzt aus tiefer Brust:
• Wen geh ich meine Kränze?'*

*Ein Reiter reitet den Fluß entlang,
Er grüßet so blühenden Mutes!
Die Schäferin schaut ihm nach so bang,
Fern flattert die Feder des Hutes.*

*Sie weint und luirft in den gleitenden Fluß
Die schönen Blumenkränze.
Die Nachtigall singt von Lieb' und Kuss,
Es liebt sich so lieblich im Lenze!*

Es tan delicioso amar en primavera

Las ondas destellan y se van fluyendo,
¡es tan delicioso amar en primavera!
A la orilla del río se sienta una pastora
y entrelaza las más tiernas guirnaldas.

Todo despunta, brota, perfuma y florece,
¡es tan encantador amar en primavera!
Desde la honda del pecho suspira la pastora:
»¿A quién daré mis guirnaldas?».

Pasa a caballo un jinete a lo largo del río
y saluda con ánimo jovial;
la pastora lo observa con ojos de ansiedad,
tremola a lo lejos la pluma del sombrero.

Ella llora y arroja al río que se va
las bellas guirnaldas de flores.
Canta el aiseñor amores y besos,
¡es tan delicioso amar en primavera!

Sommerabend

*Dämmernd liegt der Sommerabend
Über Wald und grünen Wiesen;
Goldner Mond am blauen Himmel
Strahlt herunter, duftig labend.*

*An dem Bache zirpt die Grille,
Und es regt sich in dem Wasser,
Und der Wanderer hört ein Plätschern
Und ein Atmen in der Stille.*

*Dorten an dem Bach alleine,
Badet sich die schöne Elfe;
Arm und Nacken, weiß und lieblich,
Schimmern in dem Mondenschein.*

Atardecer estival

Sobre el bosque y los verdes prados
se tiende crepuscular la tarde del verano;
una luna de oro en el cielo azul
irradia su luz fresca y perfumada.

En el arroyo canta el grillo,
algo se agita en el agua
y el caminante oye en el silencio
un chapoteo y un aliento.

Sola, en el arroyo,
se baña la hermosa elfa;
sus brazos y su cuello, blancos y encantadores,
relucen en el claro de luna.

Mondenschein

*Nacht liegt auf den fremden Wegen,
Krankes Herz und müde Glieder—,
Ach, da fließt, wie stiller Segen,
Süßer Mond, dein Licht hernieder.*

*Süßer Mond, mit deinen Strahlen
Scheuchest du das nächt'ge Grauen;
Es zerrinnen meine Qualen,
Und die Augen übertauen.*

Claro de luna

Es de noche sobre caminos desconocidos,
un corazón enfermo y miembros cansados...
¡Ah!, dulce luna, tu luz se derrama
como una callada bendición.

Dulce luna, con tus rayos
ahuyentas el pavor nocturno;
mis tormentos se deshacen
y mis ojos se deshielan.

Der Tod, das ist die kühle Nacht

Der Tod, das ist die kühle Nacht,
 Das leben ist der schwüle tag.
 Es dunkelt schon, mich schläfert,
 Der Tag hat mich müd'gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
 Drin singt die junge Nachtigall;
 Sie singt von lauter Liebe,
 Ich hör' es, ich hör' es sogar im Traum

La muerte es la noche fría

La muerte es la noche fría,
 la vida es el tibio día.
 Ya oscurece, me adormezco,
 el día me ha fatigado.

Sobre mi lecho se alza un árbol
 donde canta el joven ruiseñor;
 canta de puro amor
 y yo lo oigo, lo oigo incluso en sueños.

HUGO WOLF

Du bist wie eine Blume

Véase el texto en la página 27.

Wenn ich in deine Augen seh'

Wenn ich in deine Augen seh',
 So schwindet all mein Leid und Weh;
 Doch wenn ich küsse deinen Mund,
 So werd ich ganz und gar gesund.

Weyn ich mich lehn' an deine Brust,
 Kommt's über mich wie Himmelslust;
 Doch wenn du sprichst: •Ich liebe dich-,
 So muß ich weinen bitterlich.

Cuando miro en tus ojos

Cuando miro en tus ojos,
 se disipan mis penas y dolores;
 pero, cuando beso tu boca,
 me siento rebosante de salud.

Cuando me apoyo contra tu pecho,
 me sobreviene como un placer del cielo,
 pero cuando dices: «Te quiero!»,
 no puedo contener un llanto amargo.

Mädchen mit dem roten Mundebein

Mädchen mit dem roten Mündchen,
 Mit den Äuglein süß und klar,
 Du mehi süßes, kleines Mädchen,
 Deiner denk' ich immerdar.

Lang ist heut' der Winterabend,
 Und ich möchte bei dir sein,
 Bei dir sitzen, bei dir schwatzen
 Im vertrauten Kämmerlein;

An die Lippen wollt' ich pressen
 Deine kleine, weiße Hand
 Und mit Tränen sie benetzen,
 Deine kleine, weiße Hand.

Muchacha de labios rojos

Muchacha de labios rojos,
 de dulces y claros ojos,
 mi pequeña muchachita,
 siempre estoy pensando en ti.

Larga es hoy la tarde invernal
 y quisiera estar a tu lado,
 sentarme junto a ti, conversar contigo
 en la familiar alcoba;

quisiera apretar contra mis labios
 tu pequeña mano blanca
 y bañar en lágrimas
 tu pequeña mano blanca.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

La significación de Pushkin en el panorama de la literatura y la poesía rusas es en todo equivalente a lo que para Francia puede representar la figura de Víctor Hugo. Alexandre Serguievich Pushkin, descendiente de una familia de la aristocracia, nació en Moscú el 26 de mayo de 1799. Finalizados sus estudios en el Liceo, se traslada en 1817 a San Petersburgo. Dado desde muy joven a la poesía, unos mordaces epigramas en los que atacaba a los altos dignatarios de la Iglesia y el Estado le valieron en 1820 el ostracismo profesional (era funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores) y una especie de destierro a la lejana Besarabia, lo que le permitió conocer Crimea y el Cáucaso.

Es durante esa época cuando escribió varios largos poemas narrativos que le granjearon el calificativo de "el Byron ruso", y también cuando inicia *Eugenio Oniegin*, que no terminaría hasta 1833. En su hacienda de la Rusia central, donde fue obligado a residir desde 1824, escribió *Boris Godunov*, profundo drama en verso en el que la influencia de Shakespeare se hace palpable, así como también en *Mozart y Salieri* (1830), evocación extraordinariamente lúcida del problema del genio y la creación.

Ese mismo año de 1830 contrajo matrimonio con una joven de la alta sociedad, ambiciosa y casquivana, que le impelió a aceptar un destino en la corte en San Petersburgo, lo que supuso para Pushkin un constante motivo de mortificación y vejaciones. Provocó hasta llegar al desafío a uno de los galanes que cortejaban a su esposa, el oficial monárquico francés Georges d'Anthés, que en el duelo causó la muerte al poeta el 29 de enero de 1837.

Aparte de su principal dedicación a la novela en verso, dio Pushkin forma literaria a cuentos populares, tradujo de diversas lenguas y cultivó también la crítica y el periodismo y escribió varios relatos cortos. Pero por encima de todo eso, jamás dejó Pushkin de cultivar su vena lírica, hasta el final de sus días, dando testimonio de una vida tan breve como agitada y sometida a la metamorfosis de un alma que se iba dejando ganar progresivamente por un sentimiento prometeico de ciertas resonancias místicas.

Los textos de Pushkin han ejercido siempre una fascinación especial sobre los compositores rusos, lo que resulta bien comprensible por la profundidad y variedad de sus caracteres y por el sabor específicamente musical de su lenguaje poético. Pushkin llevó a su madurez la lengua rusa como vehículo literario y poético, haciendo gala de una formidable capacidad e intuición para combinar los elementos del sistema vocálico y consonántico que otorga al ruso esa tan atractiva particularidad fonética, obteniendo resultados asombrosos de una magia verbal que desafía todo análisis y alcanzando con ello una especial profundidad emotiva que, sin embargo, nunca abandona la sencillez y la naturalidad de la expresión.

Desde muy pronto los compositores de canciones RUSOS percibieron las posibilidades del sugestivo lenguaje de Pushkin. A causa de la intensa occidentalización experimentada en Rusia durante la segunda mitad del siglo XVIII, los músicos componían preferentemente al estilo europeo occidental, siguiendo los patrones de Italia, Francia y Alemania. Pero el colorido propio de la música tradicional rusa encontró a principios del siglo XIX un espacio de desarrollo en la romanza al estilo francés, bajo cuya sencilla y flexible fórmula se escribían tanto canciones de cierto refinamiento artístico como melodías de carácter popular, generalmente cantadas en ruso.

Se trataba por lo común de melodías fáciles de cantar para el público aficionado de la alta sociedad, con música y texto de carácter más bien intrascendente, elaboradas a base de repeticiones estróficas y con un acompañamiento pianístico que suele limitarse a subrayar y servir de fondo a la línea del canto. Fue Glinka, conocedor del estilo meridional español e italiano quien impulsó la canción rusa hacia una definición más precisa que pretendía superar las limitaciones de la romanza y, al tiempo, la aproximaba al *lied* alemán en cuanto a seriedad de su contenido poético y musical, pero manteniendo una personalidad independiente con respecto al modelo germánico.

La aparición de Pushkin y la difusión de sus poesías fue decisiva en la consolidación del género en Rusia, comparable a la que supuso Goethe en relación con la canción en Alemania, lo que sentó las bases del florecimiento que a lo largo de todo el siglo experimentó el género y de la atención que los compositores le dispensaron, conscientes de estar utilizando un vehículo perfectamente apto para su ex-

presión y creatividad artística y de nivel equiparable al de otras naciones y, al tiempo, identificado con las aspiraciones nacionalistas que latían en muchos de ellos.

La versátil inspiración de Glinka ofrece una enorme variedad en sus canciones, generalmente de estructura regular y simétrica. En *Yapomnio chuclnoe mgnovenie* recrea el encuentro de Pushkin en su juventud con A. P. Kern, a quien probablemente volvió a encontrar durante su destierro en Mijailovsky. La siguiente canción *Vkrovi gorit ogon jhelanie* muestra, por su paite, una marcada influencia italiana que no es excepcional en la música de Glinka. La tercera de ellas, *Ya zdies, Inezilia* está ambientada en la España un tanto donjuanesca de capa y espada que tanto atrajo con su exotismo a los poetas y compositores románticos.

De la misma generación que Glinka, y acaso más interesante por sus imaginativos acompañamientos y su amplia gama armónica es Alabiev, de quien escuchamos *Stary mujh, grozny mujh*, un fragmento del poema "Gitanos" donde Pushkin hace un encendido elogio de la libertad y desprecia los convencionalismos. Ese poema, uno de los más celebrados de Pushkin, sirvió para inspirar sendas óperas de numerosos compositores tanto rusos como extranjeros: Kashperov, Lishen, Rachmaninov, Yuona, Ferretto, Mironov, Shefer, Ziks, Galkauskas, Leoncavallo y Kalafati, así como diversas cantatas, ballets y poemas sinfónicos.

Dargomiszky era también cantante, como muchos de los compositores rusos que prestaron su inspiración a la creación de canciones. Escribió romanzas, canciones y baladas en las que muestra una aguda sensibilidad hacia la comprensión del texto, impulsando el perfeccionamiento de la canción rusa y emparentándola más con el sentido del *lied* en cuanto a fusión de los elementos poéticos y musicales, pero extendiendo también su temática hacia aspectos humorísticos, satíricos y realistas. En *Noclmoi zefir struit efir* hallamos nuevamente el tema de la cálida y fascinante España que, en este poema de Pushkin escrito en 1824 se reviste de un especial halo de sensualidad.

Pero todavía más importante que las propias creaciones de Dargomiszky es la influencia que su ejemplo ejerció sobre otro compositor, éste sí dotado de auténtico genio: Modest Mussorgsky, quien desde sus primeras incursiones en el mundo de la canción evidenció una admirable capacidad creativa, eficazmente apoyada por diseños meló-

dicos de frases cortas, un ritmo vivo y una realización armónica poderosamente sugestiva y por completo emancipada de los estereotipos académicos. Compuesta en 1867, *Strekotunia beloboka* es en realidad una broma musical tan llena de humor como de la más vibrante plasticidad.

Dentro del famoso "Grupo de los Cinco" (Borodin, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Cui y Balakirev) este último cultivó con asiduidad la composición de canciones que, en cierta medida, suponían una "rusificación" de los modelos lisztianos y schumanianos, dotándolas de un tratamiento pianístico que trascendía lo usual en su entorno y que alcanzó a influir notablemente en figuras tan aparentemente alejadas de su estética como Claude Debussy. Canciones de tersa melodía en períodos regulares, textos de cuidadoso tratamiento silábico (con la curiosa salvedad de la canción-bolero sobre texto de Pushkin, pródiga en melismas y basada en motivos repetitivos cuya reiteración en la línea de canto y en el piano parecen preludiar a Ravel). Próximos a Balakirev encontramos a Borodin (autor de sólo un puñado de canciones pero entre las que encontramos verdaderas obras maestras) y Cui que, a diferencia de Borodin, fue extraordinariamente prolífico y actuó con un criterio ecléctico al que con frecuencia asoma esa faceta sombría que tan intensamente matiza el sentimiento romántico ruso. Entre sus numerosísimas canciones hay algunas que son perfectas miniaturas, como *Tsarkoselskaya statua*, basada en el poema que escribiera Pushkin en 1830 y que destila una magia sutil que la música de Cui acentúa con sus aipegios pianísticos evocadores del eterno manantial que describe el poema.

También se deja sentir la influencia de Balakirev en su discípulo Rimsky-Korsakov, que ya en su juvenaid construye canciones según el modelo de su maestro, a base de melodías sencillas, de trazo limpio y acompañamiento simple y un tanto convencional. En *Najolmaj Gruzii* la melodía se manifiesta en una expresión de tipo recitativo que sólo en la segunda parte de la canción levanta el vuelo, para volver finalmente al mismo carácter melancólico del principio.

Antón Rubinstein (como Rimsky o como Tchaikovsky) no era propiamente un compositor de canciones nato, pero en sus incursiones en ese terreno a veces nos depara obras de gran inspiración. Aunque con un tratamiento pianístico de corte academicista, no evitó Rubinstein sustraerse al poderoso atractivo de la poesía de Pushkin en esta *Noch*,

que también fue puesta en música por Mussorgsky en forma de romanza-fantasia.

La actitud de Tchaikovsky en lo que atañe al tratamiento musical de la palabra poética ha sido siempre controvertida por su deliberada falta de atención a los detalles melódicos del lenguaje y del sentido del texto. Sus romanzas presentan un lejano eco de la inspiración schumaniana, sobrecubierta de un sentimentalismo a veces desbordante. En *Solov'yeika* se complace en la recreación de una melodía de sabor popular, obviamente sugerida por el poema perteneciente a las "Canciones Eslavas".

Curiosa en extremo la musicalización que Rachmaninov hace de *Nepoy, krasavitsa*, una de sus obras más tempranas, sobre el mismo texto de Pushkin (que también había sido llevado al pentagrama por Glinka y por Rimsky-Korsakov) que pertenece a su primer ciclo de seis canciones, compuesto entre 1890 y 1893, donde su temperamento expresa ese romanticismo crepuscular tan característico del autor.

Aunque con algunas similitudes, más superficiales que profundas, con la música de Rachmaninov, las composiciones de Nikolai Karíovich Metner muestran una diferencia sustancial basada en un claro espíritu clasicista que se manifiesta en la regularidad de sus estructuras y en la textura contrapuntística, que queda de manifiesto tanto en su obra pianística como en el centenar de canciones que escribió. *Tsvetok* pertenece al grupo de seis canciones sobre textos de Pushkin compuesto en 1918 y que, a su vez, se relaciona con otros ciclos tanto anteriores como posteriores en los que el compositor evidencia su devoción por el poeta RISO.

La producción de canciones de Vladimir Alexandrovich Vlasov, uno de los músicos oficiales de la extinta Unión Soviética, nacido en 1903 y formado en el Conservatorio de Moscú, ronda el millar de títulos, entre los que podemos hallar prácticamente de todo. La historia sobre la fuente del palacio de Bakchisaray inspiró a Pushkin uno de sus poemas más románticos, pleno de exotismo oriental y de una sugestiva atmósfera de misterio. Cuenta la historia de María Potocká, una bella polaca raptada por el Kan de Crimea cuya ausencia evoca el susurro de la fuente. Escrito en Odessa en 1823 y publicado al año siguiente, lia inspirado hasta a nueve compositores para la creación de sendas óperas, aparte de un ballet y varias partituras de música incidental.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

MIJAIL GLINKA

*Ya pomnio chudnoe mgnovenie***Recuerdo aquel maravilloso instante**

Recuerdo aquel maravilloso instante:
Te apareciste ante mí,
Como una visión efímera,
Como un genio de pura hermosura.

En el tormento, tristeza sin esperanza,
En la angustia, tumultuosa agitación,
Resonó largo tiempo ai dulce voz
Y soñé con un semblante querido.

Pasaron los años. Una rebelde ráfaga de temporal
Disipó los viejos ensueños,
Y olvidé tu dulce voz,
Y tu cara celestial.

En algún sitio perdido, recluso en tinieblas
Se alargan silenciosamente mis días
Sin divinidad, sin inspiración,
Sin lágrimas, sin vida, sin amor.

Mi alma comenzó a despertar:
He aquí que tú apareciste de nuevo,
Como una visión efímera,
Como un genio de pura hermosura.

Y el corazón late deliciosamente,
Y él de nuevo resucitó,
Y divinidad, e inspiración.
Y vida, y lágrimas, y amor.

*Y krovi gorit ogon jbelanie***En la sangre arde el fuego del deseo**

En la sangre arde el fuego del deseo,
Tú has herido mi alma;
Bésame: tu beso será para mí
Más dulce que la mirra y el vino.
Apoya en mí tu dulce cabeza,
Y descansa plácidamente,
Mientras respira el alegre día
Y avanzan las sombras de la noche.

*Ya zdies, Inezilia***Me encuentro aquí, Inesilla**

Me encuentro aquí, Inesilla,
Aquí estoy bajo la ventana.
Envuelta está Sevilla
En sueño y tinieblas.

Cargado de osadía,
Embozado en la capa
Con guitarra y espada
Aquí estoy bajo la ventana.

¿Duermes? te despierto
Con mi guitarra.
Si se levanta el viejo,
Con la espada lo abatiré.

Bisagras de seda
Coloca en el ventacuno...
¿Qué esperas?... ¿No habrá
Aquí un rival?...

ALEXANDER DARGOMISZKY

Nochnoi zefir struit efir

El suave halo de la noche

*El suave halo de la noche
Se esparce por el aire.
Borbotea,
Fluye
El Guadalquivir.*

Apareció la luna dorada,
Silencio..., escucha... rasgueos de guitarra...
Apoyada en el balcón.

El suave halo de la noche...

Quítate la mantilla, ángel querido,
¡Y muéstrate como radiante día!
A través de la enrejada barandilla
¡Desliza ai maravillosa piernecita!

El suave halo de la noche...

CESAR CUI

Deseo

Lentamente gotean mis días,
Y cada instante multiplica en el marchito corazón
Todas las miserias de un amor infeliz
Y amenaza un doloroso delirio.
Pero callo; no abro la boca;
Vierto lágrimas; son un consuelo;
Mi alma, llena de tristeza,
En ellas encuentra amargo placer.
¡Oh, sueño de vida!
Vuela, no te apiades,
Piérdete en la oscuridad, espectro sin sentido;
Me es más querido el amor de mis tormentos.
Deja que muera, ¡pero deja que muera amando!

Tsarkoselskaya statua

La estatua de Tsarkoselsky

Un jarrón con agua dejó caer, contra la roca la joven lo rompió.
La joven tristemente sentada, sostiene la inservible vasija.
¡Milagro! No se agota el agua que derrama el roto jarrón;
La joven para la eternidad mana, eterna y tristemente sentada.

ALEXANDER ALABIEV

Star)' mujh, grozny mujh

Marido viejo, terrible marido...

Marido viejo, terrible marido,
Rájame, quémame:
Te desprecio,
Te odio;
Amo a otro
Y muero amando.
No te contaré nada;
No reconocerás quien es,
Es más lozano que la primavera,
Más ardiente que un día de verano.
Qué joven y osado es,
¡Cómo me quiere!
Cómo lo besaba yo
En el silencio de la noche,
Cómo nos reíamos entonces
De tus canas.

Sojhetinoe pismo

La cara quemada

Adiós, carta de amor, adiós: ella lo ordenó.
 ¡Con qué lentitud! ¡Cuánto tiempo impidió
 Mi mano entregar al fuego todas mis alegrías!
 Pero basta, llegó la hora. Quémate, carta de amor.
 Estoy preparado; mi alma no oye nada.
 La ávida llama ya acoge tus cuartillas...
 ¡Un minuto!... ¡Flambean! Arden -humo ligero,
 Se enrosca, se pierde con mis oraciones.
 ¡Se acabó! Oscuras y enrolladas hojas;
 Sobre ligeras cenizas sus íntimos trazos
 Palidecen... Oprimióse mi pecho. Cenizas queridas,
 Pobre consolidación de mi triste destino,
 Quedaos para siempre en mi apenado pecho...

M. MUSSORGSKY

Strekotunia beloboka

El parloteo de la urraca

Parloteando la blanquinegra,
 Junto a mi puerta,
 Salta la abigarrada urraca
 Y me augura invitados.
 No hubo campanillazos
 Pero me zumban los oídos,
 Un rayo escarlata del alba juega,
 Se vuelve de plata y polvo de primavera.
 Tintinean campanillas,
 Resuenan tamboriles y la gente,
 La gente,
 Mira a la gitanilla.
 Y la gitanilla salta,
 Golpea el tamborcillo,
 Oh, agita el pañuelo,
 Se explaya, canta:
 •Soy camarina, soy cantante,
 en embrujos soy maestra-
 Parloteando la blanquinegra,
 Junto a mi puerta,
 Salta la abigarrada urraca
 Y me augura invitados.
 No hubo campanillazos
 Pero me zumban los oídos,
 Un rayo escarlata del alba juega,
 Se vuelve de plata y polvo de primavera.
 Y la gitana, danzando,
 Oh, agita el pañuelo:
 •Soy cantarína, soy cantante,
 en embrujos soy maestra».

N. RIMSKY-KORSAKOV

Najolmaj Gruzii

En los montes de Georgia

En los montes de Georgia descansa la oscuridad de la noche;
 Tumultuoso el Aragva ante mí.
 Para mí es triste y fácil; mi pena es gozosa;
 Mi pena está llena de tí,
 De tí, sólo de tí... Mi abatimiento
 Para nada me atormenta, ni me alarma,
 Y el corazón de nuevo arde y ama -porque
 No puede no amar.

*Redet oblakov letuchaya griada***Clarean encadenadas las nubes aladas**

Clarean encadenadas las nubes aladas;
 Estrella triste, estrella de la tarde,
 Tu rayo iluminó la marchita llanura,
 Y la dormida bahía, y los negros acantilados;
 Amo tu débil luz en las celestes alturas;
 Que despertó pensamientos, dormidos en mí:
 Yo recuerdo tu ascenso, conozco mi astro,
 Sobre la apacible tierra, donde todo es grato al corazón,
 Donde esbeltos álamos en los valles se elevan,
 Donde dormitan el delicado mirto y el oscuro ciprés,
 Y dulcemente susurran las olas del mediodía.
 Una vez allí en las montañas, rodeado de pensamientos íntimos,
 Sobre el mar yo arrastré un perezoso ensueño,
 Cuando entraron en las chozas las sombras
 Y la joven doncella en la oscuridad te buscaba
 Y el nombre de sus amigas pronunciaba.

A. RUBINSTEIN

*Noch***Noche**

Mi voz es para tí acariciante y lánguida,
 Inquieta el tardío silencio de la oscura noche.
 Cerca de mi palco una triste vela
 Está encendida: Mis versos fluyen,
 Se fusionan, y murmurando,
 Corren, riachuelos de amor llenos de tí.
 En la oscuridad tus ojos brillan ante mí,
 Me sonríen y oigo susurros:
 Amigo, mi dulce amigo... amo... tuya... ¡tuya!

P. TCHAIKOVSKY

*Solovieika***Ruiseñor**

Ruiseñor mío, aiiseñorcito,
 ¡Pequeño pájaro del bosque!
 Tú, pequeño pájaro,
 Cantas tres irrepetibles canciones.
 Para mí, que soy joven,
 ¡Tres grandes preocupaciones!
 La primera, -pronto casaron al joven,
 La segunda, -mi caballo negro
 Con reflejos rojos, se cansó.
 La tercera, -las malas gentes
 Me separaron de una bella joven.
 Cavadme una aimba
 ¡En el ancho campo!
 En la cabeza plantadme
 Florecillas encarnadas, -florechitas,
 Y a los pies hacedme llegar
 Agua limpia del manantial.
 Pasarán de lado
 Bellas jóvenes,
 Así se entrelazan las niñas;
 Pasarán por delante
 De las viejas gentes,
 Así es como las aguas se ennegrecen.

S. RACHMANINOV

Ne poy, kraschwitsa

No cantes, beldad...

No cantes, beldad, ante mí
Tristes canciones de Georgia:
Me recuerdan a ella,
Otra vida y una ribera lejana.

¡Ay! Me recuerdan
Tús crueles melodías,
Y estepas, y noche y bajo la luna
¡Los lejanos rasgos ele una pobre joven!

Espectro querido, fatídico.
Te veo, y olvido;
Pero tii cantas y ante mí
Yo de nuevo lo imagino.

N. METNER

Tsvetok

No cantes, beldad, ante mí
Tristes canciones de Georgia:
Me recuerdan a ella,
Otra vida y una ribera lejana.

Pequeña flor

Pequeña flor seca, descuidada,
Olvidada veo en el libro
Y he aquí que ya mi alma está colmada
De una extraña fantasía:

¿Dónde floreció? ¿Cuándo? ¿En qué primavera?
¿Y cuanto tiempo floreció? ¿Y quién la coito?
¿Mano ajena o conocida?
¿Y para qué la pusieron aquí?

Como recuerdo de un dulce encuentro,
o de una fatal separación,
o de un paseo solitario,
por un tranquilo campo,
por un sombrío bosque.

¿Y él vivirá, aún? ¿Y ella estará viva?
¿Y donde estará ahora su hogar?
¿O ellos están ya mustios
Como esta desconocida flor?

Fontana Bajchisaraiskovo dvortsa

A la fuente del palacio de Bajchisaraisky

Fuente de amor, ¡fuente viva!
Te he traído como presente dos rosas.
Me gusta tu incesante murmullo
Y tus poéticas lágrimas.

Tu polvo de plata
Me salpica frío rocío:
¡Ah, vierte, vierte, placentero manantial!
Susurra, susurra tu acontecer...

¡Fuente de amor, fuente triste!
Y yo pregunté a tu mármol:
Hace tiempo que leí una alabanza;
Pero tú de María callaste...

Fuente de amor, ¡fuente viva!
Te he traído como presente dos rosas.
Me gusta tu incesante murmullo
Y poéticas lágrimas.

Tu polvo de plata
Me salpica frío rocío:
¡Ah, vierte, vierte, placentero manantial!
Susurra, susurra tu acontecer...

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Uno de los más acusados rasgos del artista romántico viene dado por la esquizofrenia de su misión prometeica contrastada con una cotidianeidad a la que con frecuencia no logra sobreponerse. Por una parte, las más altas y nobles aspiraciones de un ser tocado por la gracia divina de las musas, por otra parte la dependencia del aplauso de un público burgués al que frecuentemente detesta.

Algo de esta dualidad está presente en la personalidad de Victor Marie Hugo, el que llegaría a ser el escritor más conocido de toda la historia de la literatura francesa. Nacido en Besançon el 26 de febrero de 1802, hijo de un militar que alcanzó el generalato en los ejércitos de la Revolución y el Imperio y con el que viajó en su infancia por Nápoles y por España, donde el rey José Bonaparte le otorgó un condado, todo lo cual dejaría indelebles huellas en su posterior producción literaria. Niño prodigio, a los veinte años rivalizaba con Lamartine para obtener el laurel de poeta religioso y tres años después era uno de los poetas oficiales de la restauración borbónica, cantando como tal la coronación de Carlos X en Reims. Pero pronto despertó en él un talante progresista, y sólo un par de años más tarde escribía que "existe hoy en el mundo un Antiguo Régimen literario, como existe un Antiguo Régimen político", profetizando un final próximo para ambos.

En lo colectivo y en lo personal se cumplió su augurio en 1830, con la Revolución de Julio y con su inmediatamente anterior estreno de *Hernani*, obra ciertamente defectuosa en la que alternan de manera tumultuosa las escenas retóricas de gran efecto con las efusiones sentimentales, pero cuya deslumbrante riqueza verbal y la novedad del verso arrastraron apasionadamente a los públicos más modernos y progresistas, haciendo del estreno de *Hernani* en la historia del teatro lo que la toma de La Bastilla fue respecto a la política. Jefe de filas del "Cénacle", el círculo social de los románticos, Hugo se perfila como el líder indiscutible del romanticismo francés, bien diferente de la escuela humanista que, bajo la impronta del clasicismo alemán de Weimar y de Viena, quiso encauzar las ansias del romanticismo germano al lado de la

Iglesia cristiana. Por el contrario, la escuela romántica francesa romperá ahora, bajo el signo supremo del liberalismo, los ya entonces flojos lazos de la tradición, de los viejos ideales, de la Iglesia y de la fe.

Los románticos franceses ponen en pie una nueva manera de decir y de cantar: Lamartine, Vigny y Víctor Hugo son esencialmente grandes poetas líricos y la larga vida de este último está jalonada de compendios líricos donde el sentimiento personal va difuminándose paulatinamente ante la presencia protagonista de la colectividad. Así, el impresionante fresco social que es su novela *Los Miserables*, comenzada en 1848 y acabada en 1862, viene a convertirse en un acto de acusación (no del todo exento de demagogia) contra el orden social existente.

Tras el momentáneo abandono de la actividad literaria, motivado por la profunda tristeza que le causó la muerte repentina de su hija y acentuada por el sonoro fracaso de su drama histórico *Les Burgraves* en 1843, acató como jefe de la oposición radical y sufrió el destierro desde 1851, lo que abrió en la producción de Víctor Hugo un nuevo y más fructífero período, tanto en la narrativa como en la poesía y en el ensayo histórico y filosófico. Con la caída del Imperio en 1870, Hugo regresó en triunfo a París para, poco después, soportar las penalidades del asedio de la Comuna. La victoria final de la República en 1876 le convirtió en figura nacional, el poeta laureado de la democracia, el paladín del librepensamiento laico, el apóstol de la justicia social. Hasta su muerte, acaecida en París el 22 de mayo de 1885, continuó escribiendo, especialmente una serie de poemas líricos, épicos, satíricos y dramáticos que son el mejor fruto de esta época final, de productividad casi juvenil.

Pocos escritores han sido llevados tantas veces al pentagrama por tan diferentes músicos y con tan diversos estilos y formas. Muchas de las grandes figuras de la reciente historia de la música utilizaron sus textos, una nómina que incluye nombres tan dispares como Liszt, Berlioz, Bizet, Wagner, Franck, Gounod, Bellini, Donizetti, Cui, Pedrell, Delibes, Verdi, Pacini, Ponchielli, Mendelssohn, Chabrier, Saint-Saëns, D'Indy, Fauré, Lalo, Rachmaninov, Boieldieu, Mompou o Widor. Y junto a ellos, varias docenas de otros hoy desconocidos u olvidados que, con mayor o peor fortuna, se aplicaron a la puesta en solfa de sus dramas, versos y prosas, a los que habría que añadir

la innúmera legión infernal de fabricantes de romanzas de salón que forjaron una de las más aciagas y pertinaces plagas musicales del siglo romántico.



A pesar de ello, no tuvo Víctor Hugo la suerte de encontrar en vida a su músico, aquél que acertase a explotar y estimular de manera lúcida y constante el riquísimo vivero de su inspiración, a dotar a su obra porética de "esa otra cosa inexpresable que la música describe tan perfectamente", según sus propias palabras. Y por lo que concierne en particular a los compositores de canciones, es preciso reconocer que las circunstancias biográficas de Hugo resultaron catastróficas, pues su condición de poeta maldito y exiliado no era precisamente la mejor carta de presentación en los salones bienpensantes de la burguesía donde los compositores trataban de vender su producto.

Tal vez por esa razón la absoluta mayor parte de sus obras que merecieron la atención de los compositores pertenezcan a la época anterior a los acontecimientos más decisivos de su vida, tanto en el aspecto personal co-

mo literario. Por otra parte, el aliento poético de Víctor Hugo se expresa con frecuencia a través de formas extensas, de recitados de tono épico, de amplias volutas líricas, de largos versos alejandrinos; no sorprende que los poemas breves que han llamado la atención de los compositores no sean ni los más grandiosos ni los más característicos de su vastísima producción.

Además, en la música francesa no existió un correlato idéntico a la tradición germánica durante toda la primera mitad del siglo XIX. Sí hubo compositores que de manera ocasional escribían canciones o, más exactamente, *chansons o romances*, pero por lo general su estilo era calcado de las arias operísticas que alcanzaban popularidad y se cantaban de forma independiente; concebidas con un criterio escénico y para producir un efecto teatral, no presentan el mismo perfil ni estilo que el *lied* alemán ni poseen el mismo fundamento armónico ni, mucho menos, la profunda interrelación entre la expresión vocal y la escritura instrumental, siendo en suma muy diferente su valor expresivo, por cuanto se proponen producir una emoción externa y se dirigen al gran público en general y no a un auditorio concentrado y dispuesto a la abstracción sentimental.

Pero más que la fuerza de una tradición propia, el estímulo para la composición de canciones con una faciaira artística, técnica y expresiva desarrollada lo deben los franceses a la divulgación que los *Heder* de Schubert tuvieron en numerosas ediciones durante las décadas de 1830 y 40. Berlioz compuso diversas canciones y unas cuantas romanzas, siempre con un carácter menor (acaso con la salvedad de *Les Nuits d'Été*), pero con su noble sentimentalismo, su colorido y su gracia refinada y sensual al tiempo significaron la semilla del lirismo en lengua francesa de todo el siglo XIX. No obstante los compositores franceses tardaron bastante en comprender las posibilidades de un tipo de canción equivalente al *lied* alemán. Corresponde a Gounod la creación de un cierto tipo de *mélodies* de aire nuevo, con acentos juveniles y vibrantes, a la manera de *couplets* con o sin estribillo y forma libre que se adaptaba al poema; de un total de doscientas canciones encontramos no pocas ciertamente encantadoras, por más que la parte de acompañamiento adolece de fragilidad y un diseño un tanto convencional.

En la línea señalada por Gounod, ya en la segunda mitad del siglo, la casi totalidad de los compositores fian-

ceses escribieron también *mélodies*. Saint-Saëns es autor de un gran número de canciones, de hábil melodismo pero faltas de auténtico carácter; la producción de Bizet en este campo no fue demasiado numerosa, dando siempre cierta impresión apresurada y de descuido pero sin que falte en sus canciones una cierta impronta de creatividad; Delibes, Franck y Lalo no alumbraron, en realidad, ninguna obra maestra entre el catálogo de sus canciones, pero sí algunas muy atractivas, entre las que se deja sentir el estilo armónico-cromático del belga o el relativamente avanzado tratamiento pianístico de Lalo; Massenet fue muy prolífico en la composición de *mélodies*, con más de doscientos títulos en los que, al margen de alguna que otra incongruencia en el tratamiento prosódico, queda plasmada una sinuosa elegancia muy particular de este compositor, continuador de la idea cíclica que tan grata fuera a Schubert y Schumann.

La discreta elegancia, la mesura en la sentimentalidad y la delicadeza de los matices son rasgos característicos de las *mélodies* de Fauré quien, aun continuando la línea de Gounod, supo enriquecerla y actualizarla estilísticamente de manera extraordinaria.

Pero el más notable compositor de canciones en Francia fue Henri Duparc, que elevó la *mélodie* a un rango igual, si no superior al del *lied* alemán, fundiéndola con éste y logrando con la mayor perfección el ideal *liederístico* del romanticismo. No del todo ajeno a la influencia wagneriana, que recibe un tratamiento sumamente personal y refinado, con sólo un puñado de canciones consiguió Duparc la plenitud de la esencia musical por la inteligencia del texto y la revelación sutil de su atmósfera, elevando la canción francesa a un nivel de excelencia que, a través de Chausson, fecundaría luego la imaginación del joven Debussy.

Muchas de las canciones francesas del período romántico y postromántico son obra de extranjeros, como las que publicó Meyerbeer en 1839 o las que compuso Wagner el año siguiente, entre las que destaca la impenitosa *L'attente*, sobre versos de Victor Hugo. Las mejores aportaciones en este sentido se las debemos a Liszt, que en sus canciones de 1844, también sobre versos de Hugo, consigue auténticas obras maestras no carentes de cierta voluptuosidad exterior pero en las que nos ofrece la mejor muestra de su exquisita calidez y temperamento romántico.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

EDOUARD LALÔ

Guitare

*Comment, disaient-ils,
avec nos nacelles,
fuir les alguazils?
Ramez, disaient-elles!*

*Comment, disaient-ils,
oublier querelles,
misère et périls?
Dormez, disaient-elles!*

*Comment, disaient-ils,
enchanter les belles,
san philtres subtils?
Aimez, disaient-elles!*

Guitarra

¿Cómo, ellos decían,
con nuestras barquillas
huir de los alguaciles?
¡Remad!, decían ellas!

¿Cómo, ellos decían,
olvidar querellas,
miserias, peligros?
¡Dormid!, decían ellas

¿Cómo, ellos decían,
encantar a las bellas
sin Filtros sutiles?
¡Amad!, decían ellas.

Oh! quand je dors

*Oh! quand je dors, viens auprès de ma couche,
Comme à Pétrarque apparaissait Laura,
Et qu 'en passant ton haleine me touche,
Soudain ma bouche s'entrouvrira!*

*Sur mon front morne où peut-être s'achève
Un songe noir, qui trop long-temps dura,
Que ton regard comme un astre se lève...
Soudain mon rêve rayonnera!*

*Puis sur ma lèvre où voltige une flamme,
Éclair d'amour que Dieu même épura,
Pose un baiser, et d'ange deviens femme,
Soudain mon âme s'éveillera!*

¡Ah!, cuando duermo

¡Ah!, cuando duermo, ven junto a mi lecho
¡como a Petrarca se le apareció Laura,
y que al pasar tu aliento me roce...
¡de repente mi boca se entreabrirá!

Sobre mi negra frente en la que quizá se consume
un negro sueño, que duraba tanto tiempo,
que tu mirada como un astro se eleve...
¡de repente mi sueño resplandecerá!

Luego, sobre mis labios donde revolotea una llama,
rayo de amor que el mismo Dios purificará,
deja un beso y de ángel conviértete en mujer...
¡de repente mi alma se despertará!

Puisqu'ici-bas toute âme

Puisqu'ici-bas toute âme,
donne à quelqu'un
sa musique, sa flamme
ou son parfum

Reçois mes vœux sans nombre,
o mes amours,
Reçois la flamme ou l'ombre
de tous mes jours!

Je te donne à cette heure,
penché sur toi,
la chose la meilleure
que j'aie en moi!

Mon esprit qui sans voile
vogue au hasard
et qui n'a pour étoile
que ton regard!

Reçois donc ma pensée,
triste d'ailleurs,
qui comme une rosée,
t'arrive en pleurs!

Mes transports pleins d'ivresses,
purs de soupçons,
et toutes les caresses
de mes chansons!

Chanson à boire

Amis, vive l'orgie,
j'aime la folle nuit,
et la nappe rouge,
et les chants et le bruit,
les dames peu sévères,
les cavaliers joyeux;
le vin dans tous les verres,
l'amour dans tous les yeux!

La tombe est noire,
les ans sont courts!
il faut, sans croire
aux sots discours,
très souvent boire,
aimer toujours!

Amis, vive l'orgie,
j'aime la folle nuit,
et la nappe rouge,
et les chants et le bruit,
ayons donc à nos fêtes
les fleurs et les beautés,
les roses sur nos têtes,
la femme à nos côtés!

Pues aquí abajo las almas

¡Pues aquí abajo las almas
dan a cualquiera
su música, su llama,
o su perfume,

Recibe mis deseos sin nombre,
olí amor mío,
recibe la llama o la sombra
de todos mis días!

¡A esta hora te entrego,
sobre tí inclinado,
la mejor de las cosas
que yo tengo en mí!

Mi espíritu que, sin rumbo,
vaga al azar
y que por estrella tiene
sólo tu mirar.

¡Recibe mis pensamientos,
llenos de tristeza,
que como un rocío
te llega en llanto!

Mis ebrios transportes,
puros de sospecha,
y todas las caricias
de mis canciones.

Canción para beber

¡Amigos, viva la orgía,
yo amo la loca noche,
el vino en el mantel,
los cantos y el mudo,
las damas poco serias,
los alegres galanes,
vino en todo los vasos,
amor en todos los ojos!

¡La tumba es negra,
los años cortos!
¡No hay que creer
en tontos discursos,
sino beber a menudo
y siempre amar!

¡Amigos, viva la orgía,
yo amo la loca noche,
el vino en el mantel,
los cantos y el aiido,
tengamos en las fiestas
las flores y las bellas,
rosas en la cabeza
y mujeres a nuestra vera!

CHARLES GOUNOD

Aubade

L'aube nait et ta porte est close,
 ma belle pourquoi sommeiller?
 A l'heure où s'éveille la rose
 Ne vas tu pas te réveiller?
 O ma charmante, écoute ici
 L'amant qui chante et pleure aussi!
 Tout frappe à ta porte bénie
 L'aurore dit: je suis le jour!
 L'oiseau dit: je suis l'harmonie
 Et moi je dis: je suis l'amour!
 O ma charmante, écoute ici
 L'amant qui chante et pleure aussi!

Alborada

Nace el alba y tu puerta está cerrada;
 mi bella, ¿por qué dormir?
 Cuando se despierta la rosa
 ¿no te vas tú a despertar?
 Oh, encanto mío, escucha aquí
 al amante que canta y que llora también.
 Todo llama a tu bendita puerta:
 La aurora dice: ¡Yo soy el día!
 Y el pájaro: ¡Yo soy la armonía!
 Y yo te digo: ¡Soy el amor!
 Oh, encanto mío, escucha ahora
 al amante que canta y que llora también.

GABRIEL FAURÉ

Mai

Puisque Mai tout en fleurs dans les prés nous réclame,
 Viens, ne te lasse pas de mêler à ton âme
 La campagne, les bois, les ombrages charmants,
 les larges clairs de lune au bord des flots dormants;
 Le sentier qui finit où le chemin commence
 Et l'air et le printemps et l'horizon immense,
 L'horizon que ce monde attache humble et joyeux
 Comme une lèvre au bas de la robe des deux.
 Viens, et que le regard des pudiques étoiles,
 Qui tombe sur la terre à travers tant de voiles
 Que l'arbre pénétré de parfums et de chants,
 Que le souffle embrasé de midi dans les champs;
 Et l'ombré et le soleil, et l'onde, et la verdure,
 Et le rayonnement de toute la nature
 Fassent épanouir comme une double fleur.
 La beauté sur ton front et l'amour dans ton cœur!.

Mayo

Pues que mayo florido al prado nos reclama,
 ven, no te canses de mezclar con tu alma
 el campo, el bosque, la sombra encantadora,
 grandes claros de luna al borde de las ondas;
 la senda que termina donde empieza el camino,
 y el aire, la primavera, el horizonte inmenso,
 horizonte que ciñe al mundo humilde y dichoso
 como un laDio en el bajo del vestido del cielo.
 Ven, y que la mirada de púdicas estrellas,
 que cae sobre la tierra a través de los velos,
 que el árbol penetrado de perfumes y cantos,
 que la brisa abrasada del sur sobre los campos,
 y la sombra, y el sol, la onda y el verdor,
 y el grito de alegría de la naturaleza,
 hagan que se abra, como una doble flor,
 la belleza en ai frente, en ai pecho el amor.

Rêve d'amour

S'il est un charmant gazon
Que le ciel arrose,
Où naisse en toute saison
Quelque fleur éclore,
Où l'on cueille à pleine main,
Lys, chèvre-feuille et jasmin,
J'en veux faire le chemin
Où ton pied se pose!

S'il est un sein bien aimant
Dont l'honneur dispose,
Dont le tendre dévouement
N'ait rien de morose,
Si toujours ce noble sein
Bat por un digne dessein,
J'en veux faire le coussin
Où ton front se pose!

S'il est un lève d'amour
Parfumé de rose,
Où l'on trouve chaque jour
Quelque douce chose,
Un rêve que Dieu bénit,
Où j'âme à l'âme s'unit,
Oh! j'en veux faire le nid
Où ton cœur se pose!

Sueño de amor

Si hay un bello césped
que el cielo riega,
donde nace en cada estación
una flor lozana,
donde se cogen a manos llenas
lis, jazmín y madreselva,
yo quiero ser el camino
do tu pie se posa.

Si hay un seno bienamado
do la tierna abnegación
no es nada morosa;
si luego este noble seno
palpita por algo digno,
yo quiero ser el cojín
do tu cabeza reposa.

Si existe un sueño de amor,
perfume de rosa,
donde cada día encuentro
una dulce cosa,
sueño bendito de Dios,
donde se une alma con alma,
ah, yo quiero hacer el nido
do tu corazón se posa.

L'absent

Sentie/s où l'herbe se balance,
Vallons, coteaux, bois chevelus,
Pourquoi ce deuil et ce silence?
•Celui qui venait ne vient plus!•

Pourquoi personne à ta fenêtre?
Et pourquoi ton jardin sans fleuis?
O maison, où donc est ton maître?
•Je ne sais pas! Il est d'ailleurs.-

Chien, veille au logis! •Pourquoi faire?
La maison est vide à présent-
Enfant qui pleures-tu? •Mon père!-
Femme, qui pleures-tu? •L'absent!-

Où donc est-il allé? •Dans l'ombre!-
Flots qui gémissiez sur l'ecueil,
D'où venez-vous?-Du baigne sombre!-
Et qu'apportez-vous? -Un cercueil!-

El ausente

Senderos donde la hierba se mece,
vallecillos, laderas, bosques frondosos,
¿por qué este duelo, este silencio?

•¿H que venía, ya no viene!»

¿Por qué nadie en tu ventana?

¿Por qué ai jardín sin flores?

¡Ah, casa!, ¿dónde está tu dueño?

•No lo sé, se ha ido.-

¡Peno, cuida el hogar! -¿Para qué?
La casa está vacía ahora.-

Niño, ¿tú a quién lloras? «¿Por mi padre!-

Mujer, ¿tú a quién lloras? -¿Al ausente!-

¿Donde se ha ido? -¿A la sombra!-

Olas que gemís en los escollos,

¿de dónde venís? "Del baño sombrío.-

¿Y qué traéis? «¿Un ataúd!-

Le papillon et la fleur

La pauvre fleur disait au papillon céleste:
 Ne fuis pas!...
 Vois comme nos destins sont différents, je reste,
 Tu t'en vas!
 Pourtant nous aimons, nous vivons sans les hommes,
 Et loin d'eux!
 Et nous nous ressemblons et l'on dit que nous sommes
 Fleurs tout deux!
 Mais hélas, l'air t'emporte et la terre m'enchaîne,
 Sort cruel!
 Je voudrais embaumer ton vol de mon haleine,
 Dans le ciel!
 Main non, tu vas trop loin, parmi des fleurs sans nombre,
 Vous fuyez!
 Et moi je reste seule à voir tourner mon ombre
 A mes pieds!
 Tu fuis, puis tu reviens, puis tu t'en vas encore
 Luire ailleurs!
 Aussi me trouves-tu toujours à chaque aurore
 Tout en pleurs!
 .Ah! pour que notre amour coule des jours fidèles,
 Ô mon roi!
 Prends comme moi racine ou donne-moi des ailes
 Comme à toi!

La mariposa y la flor

La pobre ñor decía a la celeste mariposa:
 ¡No huyas!
 Ve que nuestros destinos son distintos: me quedo...
 ¡y tú te vas!
 Sin embargo nos amamos, vivimos sin los hombres,
 ¡lejos de ellos!
 Además nos parecemos, y dicen que somos
 flores las dos.
 Pero ¡ay!, a tí el aire te lleva y yo hundida en la tierra,
 ¡suerte cruel!
 Yo quisiera impregnar ai vuelo con mi aliento
 en el cielo.
 Mas no: tú te vas lejos, entre ñores sin nombres,
 tú huyes
 y yo me quedo sola a ver girar mi sombra
 a mis pies.
 Te vas, y luego vuelves, y te vuelves a ir
 ¡brillando!
 Así me encuentras luego en todas las auroras
 ¡llorando!
 Ah, para que nuestro amor vea días más fieles,
 ¡oh mi rey!
 echa, como yo, raíces, o dame a mí alas,
 como tú.

