

Fundación Juan March

# CICLO

## MÚSICA FRANCESA DE LA ÉPOCA DE TOULOUSE LAUTREC

OCTUBRE - NOVIEMBRE 1996

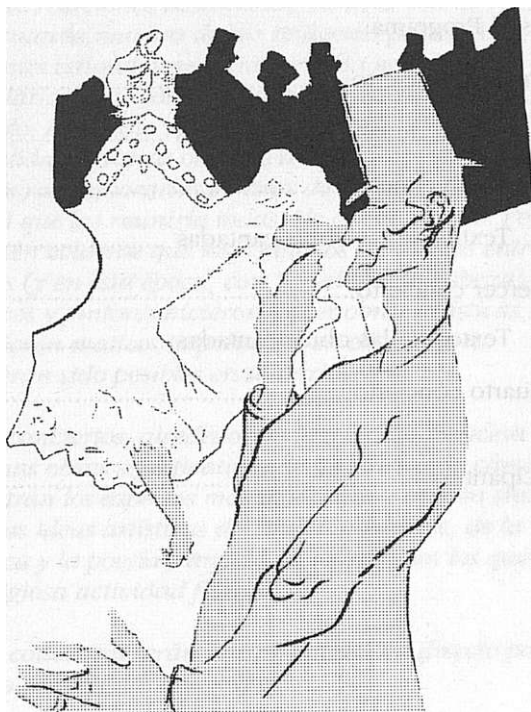




Fundación Juan March

# CICLO

## MÚSICA FRANCESA DE LA ÉPOCA DE TOULOUSE-LAUTREC



OCTUBRE - NOVIEMBRE 1996

# ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Félix Palomero.....	11
Notas al Programa:	
Primer concierto.....	15
Textos de las obras cantadas.....	21
Segundo concierto.....	30
Textos de las obras cantadas.....	35
Tercer concierto.....	42
Textos de las obras cantadas.....	46
Cuarto concierto.....	51
Participantes.....	55

*Estos conciertos y el ciclo de conferencias que hemos organizado al unísono giran en torno a la exposición de obras de Toulouse-Lautrec que puede contemplarse en nuestras salas. Como en algunas ocasiones anteriores, tratamos de enriquecer la experiencia estética de nuestros visitantes ofreciéndoles obras de arte, pictóricas, inusuales y literarias, que nacieron en la misma época y de escritores y artistas que se conocieron y se influyeron mutuamente.*

*Si estas conexiones entre las diversas facetas de literatura, arte y pensamiento se dan en todos los tiempos, hay épocas (como las décadas finales del siglo XIX en Francia) en las que se intensifican de tal modo que sería casi imposible entender y disfrutar de un aspecto sin tener en cuenta los restantes.*

*No hemos querido ahondar especialmente en las posibles relaciones de Toulouse-Lautrec con la música, aun cuando muchas de sus imágenes parten de evidentes estímulos musicales y sería muy lógico asimilarlas a ciertos momentos de arte musical de, por ejemplo, Erik Satie y otros compositores. Cada modalidad artística obedece a leyes propias, y siempre es peligroso ignorarlas en aras de un arte superior y global que las reuniría todas. No es éste el caso. Pero es también evidente que los contactos personales entre poetas (y en esta época, con Verlaine a la cabeza), músicos y pintores hicieron nacer obras artísticas, o sugirieron matices importantes en ellas, que no hubieran sido posibles en solitario.*

*Estos conciertos, alrededor de la mélodie francesa y de algunas obras significativas de su música de cámara, muestran los aspectos más modernos y más en sintonía con las ideas artísticas de Toulouse-Lautrec, de la música y la poesía francesa en los años en los que su prodigiosa actividad floreció.*

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



Toulouse-Lautrec. *La Goulue y Valentín el Deshuesado. Ensayo con las nueras, por Valentín el Deshuesado (Moulin Rouge).* 1889-90.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

Primer Centenario de la muerte de Paul Verlaine (1844-1896)

I

**Claude Debussy** (1862-1918)

En sourdine (1<sup>3</sup> version) - 1881/82

Clair de lune (1<sup>3</sup> version) - 1881/82

Mandoline - 1882

Ariettes Oubliées (1885-1888)

*C'est l'extase* -1887

*Il pleure dans mon coeur* - 1885-88

*L'ombre des arbres* - 1885

*Chevaux de bois* (de *Paysages belges*) -1885

*Green* (de *Aquarelles*) -1886

*Spleen* (de *Aquarelles*) -1885-88

Fêtes Galantes (1er. cuaderno. 1891)

*En sourdine*

*Clair de lune*

*Fantoches*

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

II

**Reynaldo Hahn** (1875-1947)

En sourdine (*de Chansons grises*) - 1892

Offrande (titulo del poema: *Greeri*) - 1891

Fêtes galantes (tit.del poema: *Mandoline*) - 1893

**Gabriel Fauré** (1845-1924)

Clair de lune - 1887

Spleen - 1888

5 Mélodies dites "De Venise" - 1891

*Mandoline*

*En sourdine*

*Green*

*A Clymène*

*C'est l'extase*

**Claude Debussy** (1862-1918)

Fêtes Galantes (2<sup>e</sup> cuaderno. 1904)

*Les ingénus*

*Le faune*

*Colloque sentimental*

*Intérpretes:* ELENA GRAGERA, mezzo-soprano  
ANTÓN CARDÓ, piano

Miércoles, 16 de Octubre de 1996. 19,30 horas.



PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

**Henri Duparc** (1848-1933)

MÉLODIES

I

Extase (Jean Lahor)  
La vague et la cloche (François Coppée)  
Sérénade florentine (Jean Lahor)  
Soupir (Sully-Prudhomme)  
La vie antérieure (Charles Baudelaire)  
L'invitation au voyage (Charles Baudelaire)

II

Élégie (Thomas Moore)  
Testament (Armand Silvestre)  
Phidylé (Leconte de Lisle)  
Lamento (Théophile Gautier)  
Le manoir de Rosemonde (Robert de Bonnières)  
Chanson triste (Jean Lahor)

*Intérpretes-*, MANUEL CID, tenor  
SEBASTIÁN MARINÉ, piano

Miércoles, 23 de Octubre de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

**Erik Satie** (1866-1925)

I

Vais-Ballet (1885)

Trois Gymnopédies (1888)

*I. Lent et douloureux*

*II. Lent et triste*

*III. Lent et grave*

Petite ouverture à danser (anterior a 1900)

6 Gnossiennes (1890)

*Première*

*Seconde*

*Troisième*

*Quatrième (1891)*

*Cinquième (1889)*

*Sixième (1897)*

II

Trois mélodies (1886)

(Texto de J.P. Contamine de Latour)

*Élégie*

*Les anges*

*Sylvie*

Chanson (1887)

(Poema de J.P. Contamine de Latour)

Les fleurs (1886)

(Texto de J.P. Contamine de Latour)

Je te veux (1897)

(Texto de Henry Pacory)

Tendrement (1902)

(Texto de Vincent Hyspa)

La diva de l'Empire (1904)

(Texto de Dominique Bonnaud y Numa Blés)

*Intérpretes:* PATRICIA LLORÉNS, soprano  
PERFECTO GARCÍA CHORNET, piano

Miércoles, 30 de Octubre de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

**Ernest Chausson** (1855-1899)

I

Trío para piano, violín y violonchelo en Sol menor Op. 3

*Pas trop lent. Animé*

*Vite*

*Lent*

*Animé*

II

Cuarteto para piano e instrumentos de cuerda Op. 30

*Animé*

*Très calme*

*Simple et sans hâte*

*Anime*

*Intérpretes:* CUARTETO HEMERA

Juan Llinares, violín

Paul Córtese, viola

Rafael Ramos, violonchelo

Eugenia Gabrieluk, piano

Miércoles, 6 de Noviembre de 1996. 19,30 horas.

Fundación Juan March

## CICLO

# MÚSICA FRANCESA DE LA ÉPOCA DE TOULOUSE-LAUTREC

MIÉRCOLES, 6 DE NOVIEMBRE

Por razones técnicas, nos vemos obligados a sustituir a la pianista Eugenia Gabrieluk por GIOVANNI AULETTA, manteniéndose el programa anunciado.

### GIOVANNI AULETTA

Nacido en Nápoles (Italia). Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio San Pietro a Majella, de su ciudad natal, con Sergio Fiorentino. Ha ampliado sus estudios en los cursos de interpretación pianística que el maestro Joaquín Achúcarro ha impartido en la Accademia Chigiana de Siena y en el Curso de Interpretación Pianística José Iturbi, en Valencia.

Ha obtenido primeros premios en importantes concursos pianísticos como "Beethoven" de Nápoles, Porrino de Cagliari, Ciudad de Caserta, Ciudad de Mesina y AMA de Calabria.

Ha actuado en diversas ciudades europeas. Invitado en el Festival Internacional de Conservatorios de Rimini, realizó en dicha ocasión una grabación para la RAI.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

París, 1882. En el número 84 del Boulevard Rochechouart, Rodolphe Salis funda el *Chat Noir*, el primero y más importante de los «cabarets-artistiques» del París de fin de siglo. En él, Toulouse-Lautrec encuentra la inspiración y el ambiente necesarios para sus dibujos y sus carteles. Es el tiempo de las «stars», las estrellas de los cafés-concierto y los cabarets-artísticos, y sus nombres, así como el de los establecimientos más famosos de París, desfilan por los títulos de los cuadros de Lautrec. La sagacidad de Salis le lleva a convocar en su establecimiento a los más notables músicos y poetas del momento, cuyas actuaciones o cuya simple presencia atraen a la clientela. Además, edita la revista *Le Chat Noir*, donde se publican dibujos de Lautrec, pero pronto otro establecimiento y otra revista, *Le Mirliton*, creados por Aristide Bruant, famoso amigo del pintor, le hacen la competencia. Entre los «invitados» del *Chat Noir*, una noche es presentado a Salis «Erik Satie, gymnopédista», para quien el descubrimiento del local es toda una revelación: asiste a debates «revolucionarios» y aprecia por primera vez el sentido de la «camaradería». En cualquiera de las noches en las que Satie estuvo en *Le Chat Noir* pudo haber escuchado las canciones de Debussy, otro artista al que Salis trataba e invitaba a su local. Y quién sabe si vio compartir a Verlaine (frecuentador del círculo de la famosa «star» Jane Avril, una de las más retratadas por Lautrec) y al propio pintor su gusto por la absenta, el licor de moda por aquellos años en París, tan apreciado por el poeta y el pintor y tan responsable de la degradación de ambos. Pero las relaciones no quedan ahí. Algunas de las más famosas «stars», aquellas que hoy nos son familiares gracias a los cuadros de Lautrec, se relacionaban con los círculos intelectuales, como es el caso de la caballista y trapezista Suzanne Valadon, que llegó a ser modelo de Rodin (en cuadro parodiado por Lautrec), y cuya vida romántica incluyó episodios amorosos con el propio Lautrec y con Erik Satie. Anécdotas aparte (aunque no todas estas historias son siempre y tan sólo anecdóticas), lo cierto es que el período denominado «fin de siècle» se caracterizó por una interrelación entre los creadores como muy pocas veces se había visto en la Historia del Arte. Sería muy difícil encontrar a Fauré en Montmartre, pero no tanto ver a Chausson visitando una exposición de Toulouse-Lautrec o recibiendo a Verlaine en su

casa de París, el mismo poeta con el que Fauré tan sólo se carteaba para tratar de los derechos de autor de *La bonne chanson*.

### **Impresionismo, «franckismo», wagnerismo**

En este marco, la música francesa vive su época más rica, plural y productiva desde los tiempos del Barroco, estimulada en buena parte por las vivencias en los ámbitos no musicales de sus protagonistas. Referencias no les faltaban: el Impresionismo se mira primero en los lienzos, y la canción francesa, la «melódie», tiene ante sí uno de los momentos más fructíferos de toda la literatura, el que sin duda más musicalidad conlleva en su interior. Se vive así todo un movimiento de renovación estética que se debate entre dos polos aparentemente antagónicos. Por una parte, están los músicos que, siguiendo el ejemplo de los pintores, buscan con sus composiciones la creación de impresiones, y cuyo principal representante es Claude Debussy. En el otro lado están quienes desean una nueva música francesa desde supuestos históricos, pero al mismo tiempo con un gran reconocimiento hacia la música romántica alemana. César Franck aglutina este movimiento, que dejará su estela en la creación de la Schola Cantorum, donde se reúnen sus principales alumnos. Impresionismo y «franckismo», pues, pretenden, cada uno a su manera, renovar una música que no había tenido Romanticismo, ya que el caso de Héctor Berlioz puede considerarse como una individualidad. París es el bastión de la reacción estética, acuartelada en el Conservatorio, donde enseña Massenet, y en la Opera, donde triunfa Gounod.

La realidad no es una dicotomía, y un estudio de todo este periodo demuestra que «franckistas» e impresionistas no estaban tan separados, ni vivían una guerra en el ámbito de la estética. La organización de conciertos cercana a César Franck, la Société Nationale de Musique, presentaba igualmente obras de unos y de otros, mientras los profesores de la Schola Cantorum eran permeables a las armonías debussystas. Había casos ajenos a ambos, como Satie, de tan difícil clasificación pero con tantos puentes tendidos a ambos, y todos tenían una cosa en común: su wagnerismo. Casi todos los músicos visitaron Bayreuth, fuesen impresionistas o «franckistas», todos se rindieron ante el cromatismo de *Tristán e Isolda*: Debussy, Duparc y Chausson encuentran un nuevo mundo sonoro que in-

tentan llevar a su música. Curiosamente, y como síntoma de la intencionalidad artística clave del momento, la gran influencia de Wagner se produjo no tanto en los músicos franceses como en los poetas, y de manera muy especial en el primero y más grande de ellos, Charles Baudelaire, impresionado por la audición de *Tannhauser*. Paul Dukas lo explicó así: «Muchos músicos fueron iluminados de wagnerismo por refracción literaria y poética, y es que, en efecto, Wagner, desde el principio, fue mucho mejor comprendido por nuestros poetas que por nuestros músicos, y en un sentido más hondo, más conforme con su verdadera naturaleza. Le reconocieron en seguida como uno de ellos. Los músicos veían en Wagner, ante todo, al creador de un nuevo universo sonoro, el prodigioso renovador de la vieja ópera, el incomparable sinfonista dramático. Los poetas le juzgaban mejor porque veían, a través de todo esto, la primacía de su poderío poético».

### **La nueva «mélodie»**

Efectivamente, los poetas ocupan por primera vez un puesto preeminente sobre los músicos; en especial los llamados simbolistas, quienes además de renovar la poesía gala facilitaron la creación de una nueva canción francesa, una nueva «mélodie». Hasta Fauré y Debussy y sus creaciones sobre Verlaine, los antecedentes de Saint-Saens y Franck no son sino romanzas de salón de pobre entramado musical, en el mejor de los casos influidas por el «lied» alemán. El propio Duparc, tan sólo compositor de canciones, se debate entre unos y otros, y si no alcanza la genialidad más que en unos pocos títulos se debe a la cicatera selección literaria, sólo salvada por un par de poemas de Baudelaire, los que dan lugar a sus mejores canciones. Otra cita de Paul Dukas ilustra la relación entre música y literatura: «Impresionismo, simbolismo, realismo poético se confundían en un gran concurso de entusiasmo, de curiosidad, de pasión intelectual. Todos, pintores, poetas, escultores, descomponían la materia, la reformaban y deformaban a su capricho, la intencogaban, buscando sentimientos nuevos a las palabras, a los sonidos y a los colores, al dibujo. Sonetos de Mallarmé y de Verlaine a Wagner, pinturas de Degas y de Monzot, recuerdos de Renoir y de Claude Monet, la amistad de Chabrier por Cézanne y Manet...».

La canción francesa, pues, se va a ver liberada de los clichés de la música de salón, gracias a los poetas simbo-

listas («Un préstamo puro entre simbolismo y música», escribe Federico Sopeña a propósito de Fauré y Verlaine), y el género se va a convertir en uno de los principales vehículos de expresión musical. Paul Valery resume así la razón por la cual los versos de Verlaine, Rimbaud, Baudelaire y Louis dan lugar a tan grande y excelente producción musical: «Se puede decir sin exageración que todas las innovaciones técnicas en poesía y en una parte de la prosa que se consiguen después de Baudelaire se deben a la excitación producida en los literatos por las grandes obras musicales. El contraste tantas veces doloroso que encontrábamos entre la enorme pujanza de los medios orquestales y la pobreza relativa de los recursos del lenguaje nos atormentaba». O como resume Sopeña, «los simbolistas venían a recordar que el hombre tiene oído, que hay sonidos en la naturaleza que pueden llegar hasta el alma. Las metáforas -como dice Coeroy- se les presentaban, no bajo la forma plástica de los parnasianos, sino bajo una apariencia musical».

La «mélodie» será, pues, uno de los grandes géneros de la música francesa de la última década del siglo pasado. El otro será la música de cámara, ya que la sinfonía, la gran forma romántica, no parece adaptarse a la singularidad de la música francesa, más preocupada por el sonido, por la armonía, que por los desarrollos. Pero sólo en la canción los compositores franceses encontrarán unanimidad; sólo la riqueza rítmica y sonora de los nuevos poetas inspirará a todos por igual. Hay una música francesa en torno a Toulouse-Lautrec, desde luego que la hay: es un periodo creador inigualable en la historia de la música de ese país, pero no se encuentra en grandes formas ni en prolijos desarrollos, se encuentra en la intimidad de un *Clair de lune*, de un *Soupir*, de una *Élégie*.

**Félix Palomero**



## NOTAS AL PROGRAMA

### PRIMER CONCIERTO

Una solo verso de Paul Verlaine alumbró la mejor creación francesa en el terreno de la canción con acompañamiento de piano, la *mélodie*: *De la musique avant toute chose*. Una frase que es toda una declaración y una llamada a la que acudieron los mejores compositores contemporáneos del poeta: Fauré, Debussy, Schmitt, Hahn, Koechlin, Ravel, Chausson... La musicalidad, el sentido fonético, el ritmo, la cadencia de los versos de *Fêtes galantes*, de *La bonne chanson*, de todas sus colecciones, la musicalidad incluso de versos aislados reclamaba la música sobre sus sílabas y aún sin ellas, no en vano Debussy compuso su suite para piano *En bateau* y Fauré su divertimento *Masques et bergamasques* a partir de, o inspirados en, *Fêtes galantes*.

La irrupción de Verlaine en el mundo intelectual francés, desde la posición desafiante de una vida inconformista y decadente, según el adjetivo que preferían para sí mismos los simbolistas Rimbaud y Mallarmé y el propio Verlaine, supuso una revolución para el género de la *mélodie*. Con Verlaine le ocurrió a la canción francesa como con Heine al *lied* alemán: zarandó la conciencia de los mejores compositores, refugiados hasta entonces, y hastiados, en el naturalismo y el conformismo de la vida burguesa. Verlaine representa todo lo contrario. Oscila entre la más delicada melancolía, el romántico placer de la tristeza, y la bajada a los infiernos de su propia vida. Sólo antes de estos tres poetas, Baudelaire había generado tal simpatía en los músicos franceses, especialmente con *Les fleurs du mal*.

### **Debussy: el placer del sonido**

El acercamiento de los compositores franceses del cambio de siglo a Verlaine, la visión de los mismos versos, del mismo personaje alucinado y bohemio es, sin embargo, muy diferente, tanto como lo son en el fondo los tres compositores del presente programa, Claude Debussy, Gabriel Fauré y Reynaldo Hahn. Así, mientras Fauré ampara con su música la apariencia estética de la poesía de

Verlaine, el esplendor externo, la estructura que invita a la puesta en música («Fauré coge el tono más que el tema», resume Federico Sopena), para Debussy Verlaine es el sonido, la música misma, la armonía desde la palabra, y como tal comparte con el poeta la huella wagneriana, especialmente la de *Tristán e Isolda*. El caso de Hahn es muy diferente. Su gran capacidad musical, su oficio insuperable, le llevan a visitar todos los géneros, todos los poetas, pero su paso por ellos no deja de ser superficial. En cuanto a la vinculación personal, el acercamiento entre estos músicos y Verlaine es igualmente diversa y así, mientras en el caso de Fauré es un descubrimiento a través de las lecturas poéticas de las tertulias, pero a una cierta distancia personal, en Debussy hay una vinculación temprana y casi militante con uno de los autores más marginales de la intelectualidad francesa.

Claude Debussy entró en contacto con la obra de Verlaine desde muy joven (de hecho fue el primer compositor relevante en poner en música al poeta), pero aprendió a conocerlo en profundidad en sus visitas a la librería de Monsieur Bailly, un pequeño establecimiento en la rué de la Chausse D'Antin, en París. El compositor acaba de volver de Roma, donde había disfrutado el famoso Gran Premio del Conservatorio, el galardón que le reconocía como un compositor de mérito, aunque igualmente como un compositor de oficio académico. A su vuelta a París, en 1887, su principal obsesión es reencontrarse con las diferentes corrientes culturales, y en su vagabundear llega al establecimiento de Bailly, donde además de venderse libros se organizan tertulias y se conoce la poesía de los decadentes, poetas mal vistos por la intelectualidad oficial por su desprecio por el naturalismo, el realismo y todos los movimientos que se puedan considerar «instalados». Bailly, además, acoge en su librería la redacción de la *Revue ivagnérienne*, una revista dirigida a los escritores y no a los músicos, en la tradición marcada por el primer gran artículo sobre Wagner que se había publicado en París años antes y del que era autor Baudelaire. En semejante ambiente intelectual, desencantado de su experiencia academicista, influido por sus visitas al templo wagneriano de Bayreuth entre 1888 y 1889 y anonadado por el mundo sonoro del gamelán javanés, descubierto en la Exposición Universal de París de 1889, Debussy encuentra en la poesía de Verlaine y Baudelaire una invitación sonora que se tiñe de wagnerismo.

Antes, Debussy ya ha escrito algunas canciones sobre Verlaine, buena parte de ellas fechadas con anterioridad a 1885, el año del viaje a Roma, pero el compromiso del compositor con el poeta es bien diferente al que encontraremos en los dos cuadernos de *Fêtes galantes*. En el catálogo del compositor es difícil asignar cronológicamente las melodías debussystas a los diferentes periodos de su producción, dada la gran cantidad de revisiones y nuevas redacciones que hizo de cada obra, pero está claro que hay un antes y un después de ese periodo en torno a 1887-1889, tan rico en influencias para el músico. Así, las tres canciones que abren el concierto, anteriores al Premio de Roma, *En sourdine*, *Clair de lune* y *Mandoline*, muestran una escritura muy hereditaria de la canción del siglo XIX, con una deuda muy evidente a la escritura vocal de Massenet y Gounod, y de la técnica vocal, más bien amateur, de la cantante Madame Vasnier, por quien Debussy sentía una gran admiración y un gran afecto y a quien dedicó, precisamente, *Clair de lune*. Por lo tanto, la primera gran aportación de Debussy al género de la canción con acompañamiento de piano y la primera en mostrar esas influencias, será la colección *Ariettes Oubliées*, compuesta por seis poemas de Verlaine y editada en 1888, aun cuando algunos de sus títulos tuvieron una redacción original durante la estancia de Debussy en Roma, donde por cierto fueron muy bien recibidas por los otros artistas franceses allí residentes.

En la primera de las *Ariettes*, *C'est l'extase*, se manifiesta ese gusto por el sonido que caracteriza toda la música de Debussy. Es el piano menos wagneriano del ciclo, incluso en algunos pasajes es el más convencional, pero la función de acompañamiento de una línea vocal que discurre naturalmente es perfecta. Más clara en la estructura resulta *Il pleure dans mon coeur...*, de forma estrófica, al menos con más claridad que en las otras canciones, y sugerente por su armonía. *L'ombre* se caracteriza por la existencia de varios temas y por el inicio en modo Dórico, mientras que *Chevaux de bois* trasluce en su piano ondulante, plagado de trinos, la visión de un carrusel. *Green y Spleen*, los dos títulos míticos de Verlaine, que también encontraremos en Fauré, nos muestran una nueva forma declamativa, que se apoya en la riqueza fonética de los versos de Verlaine así como en su estructura rítmica.

Las *Ariettes Oubliées* muestran el efecto del nuevo estilo debussysta sobre los esbozos de sus primeras obras,

pero es en las dos colecciones de *Fêtes galantes* donde en verdad encontramos la nueva música francesa sobre la mejor poesía del momento. El primer álbum es de 1892 y contiene tres títulos, *En sourdine*, *Clair de lune* (una nueva realización) y *Fantoches*. Como característica común a las tres, una nueva línea vocal ajena a la precedente y un piano más expresivo, más hondo en la búsqueda de sonoridades, como en los acordes disonantes de *En sourdine*. El refinamiento es igualmente lugar común a los tres títulos, como también lo es la mayor identificación entre piano y voz y la sensación de un desarrollo más homogéneo. Esto es especialmente evidente en *Clair de lune*, donde la armonía sirve a cada inflexión del texto. *Fêtes galantes lies* ya muy posterior (1904), obra muy relacionada con un aspecto biográfico del autor, su separación de su primera mujer y el comienzo de su relación con Emma Bardac. Este suceso parece encontrar su mejor vehículo en los poemas de Verlaine, aunque curiosamente, el gran ciclo de poemas de amor de Verlaine, *La bonne chanson*, no fue nunca puesto en música por Debussy sino por Fauré, y sin embargo está escrito por el poeta para su amante, la hermana de Mauté de Fleurville, la primera mecenas de Debussy. La primera canción, *Les ingénus*, está tocada por una gran nostalgia, mientras que *Le faune* sorprende por un largo pasaje en ostinato que rodea la partitura de un halo de misterio. El ciclo no concluye con mayor optimismo en *Colloque sentimentel*, aunque el cambio de tiempo respecto de las dos canciones anteriores rompe la atmósfera precedente. Se ha destacado con frecuencia cómo la maestría en la escritura de Debussy hace que la sucesión de monosílabos del poema, que podría dar lugar a una línea ligera, adquiera con su trabajo vocal y pianístico un alto grado dramático.

### Otra mirada a Verlaine

Entre Debussy y Fauré, dos formas tan diferentes de mirar a Verlaine pero al mismo tiempo tan respetuosas y tan profundas, Reynaldo Hahn se acerca al poeta con la facilidad de su gran técnica compositiva pero también con un compromiso literario muy diferente. Este músico, nacido en Caracas, aivo una formación técnica muy completa y una actividad profesional rica y variada. Escribió en casi todos los géneros y fue célebre por sus partituras para el teatro, pero su desplazamiento generacional respecto de los grandes autores franceses del cambio de siglo le hi-

zo jugar un papel más funcional que esencial. Estas tres canciones de Verlaine se incluyen en dos colecciones, las *Chansons grises* y el *Premier volume de 20 mélodies*, de 1893 y 1895, respectivamente, y coinciden en el estilo preciosista y austero. Son canciones que alcanzaron gran popularidad, gracias entre otras cosas a la fama de Hahn en los salones burgueses, donde él mismo las cantaba con una estupenda voz de barítono, acompañándose al piano. Pero la temprana edad a las que las escribió (entre los 18 y los 20 años) quizá le impidieron un acercamiento más profundo a unos textos en absoluto «funcionales».

### Fauré y su «periodo sombrío»

La peculiar evolución estilística de Gabriel Fauré y el distanciamiento de las estrictas enseñanzas recibidas tiene un desarrollo paralelo en su catálogo vocal. Fauré compone canciones a lo largo de toda su carrera, pero los poetas que visita, suficientemente conocidos y celebrados (Hugo, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Silvestre...), no le permiten sino algún que otro gran hallazgo melódico, un vagabundeo estético plagado de individualidades pero sin trascendencia estilística (es la época de las romanzas). El descubrimiento de Verlaine, en 1887, cuando el poeta sólo es seguido por una corte de intelectuales tan decadentes como él, es un punto de inflexión. A partir de esa fecha nacen *Clair de lune* (1887), *Spleen* (1888), las *Cinq Mélodies op. 58 dites «de Venise\*»* (1891) y la gran obra maestra, *La Bonne Chanson* (1892-1894). El ciclo se cerrará en 1894 con *Prison*.

*Clair de lune* inaugura esta fructífera relación desde uno de los textos más convencionales de Verlaine, muy vinculado en su tema a los gustos dieciochescos. Para Fauré es una buena manera de comenzar y la prueba es que es una de las obras cumbres del género y de la música francesa. La independencia de la voz y del piano, la sensación de que es la voz quien acompaña al minueto pianístico, generan una atmósfera que da nombre a todo un periodo en la obra del compositor, «la période sombre», el periodo sombrío (1885-1890). En cuanto a *Spleen*, la gran novedad consiste en la escritura vocal, que coincide en sus inflexiones con el discurrir poético, pero tales hallazgos, tal riqueza melódica, no se manifiestan en todo su esplendor de manera individual sino como ciclo, es decir, en *La Bonne Chanson* y en las *Mélodies de Veni-*

se. En estas colecciones, además de una organización musical hay una organización literaria derivada de la selección y la ordenación de los poemas (Fauré recababa autorización escrita de Verlaine), lo que le permite al autor desanollar una idea musical cíclica a partir de unos pocos temas recurrentes. Federico Sopena, en *El nacionalismo y el 4ied-*, afirma que «el ciclo veneciano no es una obra de intensidad creciente para terminar en reposo, sino más bien un exquisito y hondo recorrido circular», y además vincula a Fauré, a través de la colección, con el wagnerismo de moda en Francia y con el piano del Schumann de *Carnaval de Venecia*.

Tras *Mandoline*, emparentada en su ambiente general con *Clair de lune* pero tocada al mismo tiempo de una tenue ironía, En *Sourdine* dibuja un nocturno que descansa en una bella y grave línea vocal. *Green* destaca por la fantasía y riqueza de la melodía, apoyada en una sucesión insistente de acordes y envuelta en la sombría atmósfera reinante, que se rompe en *A Clyméne*, debido a su aire de barcarola y su exuberancia armónica. La colección se cierra con *C'est l'extase*, donde, según Sopena, «la música realiza el imposible al que la palabra no puede llegar: el instante se levanta y la languidez, la «fatiga amorosa» parecen escudriñadas».

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

## C. DEBUSSY

**En Sourdine**

*Calmes dam le demi-jour  
 Que les branches hautes font,  
 Pénétrons bien notre amour  
 De ce silence profond.  
 Fondons nos ames, nos coeurs  
 Et nos sens extasiés,  
 Parmi les vagues langueurs  
 Des pins et des arbousiers.  
 Ferme tes yeux à demi,  
 Croise tes bras sur son sein,  
 Et de ton coeur endormi  
 Chasse à jamais tout dessein.  
 Laissons-nous persuader  
 Au souffle berceur et doux  
 Qui vient à tes pieds rides  
 Les ondes de gazon roux.  
 Et quand, solennel, le soir  
 Des chênes noire tombers,  
 Voix de notre désespoir,  
 Le rossignol chanters.*

**En Sordina**

Tranquilos en la media luz  
 que las ramas altas procuran,  
 penetremos bien nuestro amor  
 de este silencio profundo.  
 Fundamos nuestras almas,  
 nuestros corazones  
 y nuestros sentidos extasiados,  
 entre las vagas languideces  
 de los pinos y los madroños.  
 Cierra tus ojos a medias,  
 cruza tus brazos sobre el seno,  
 y de tu corazón dormido  
 arroja para siempre todo designio.  
 Dejémonos persuadir  
 al soplo merecedor y dulce  
 que viene a tus pies a rizar  
 las ondas de césped rojo.  
 Y cuando, solemne, la tarde  
 de los negros robles caiga,  
 voz de nuestra desesperación,  
 el ruiseñor cantará.

**Clair de lune**

*Votre âme est un paysage choisi  
 Que vont charmant-masques et bergamasques,  
 Jouant du Juth, et dansant, et quasi  
 Tristes sous leurs déguisements fantasques.  
 Tout en chantat sur le mode mineur  
 L'amour vainqueur et la vie opportune,  
 Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur  
 Et leur chanson se mêle au clair de lune.  
 Au calme clair de lune triste et beau,  
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.*

**Claro de luna**

Vuestra alma es un paisaje escogido  
 que encantan máscaras y bergamascas,  
 tañendo el laúd, danzando, y casi  
 tristes bajo sus disfraces fantásticos.

Cantando en tono menor  
 el amor vencedor y la vida oportuna,  
 no tienen aire de creer en su felicidad  
 y su canción se mezcla al claro de luna.

Al tranquilo claro de luna triste y bello  
 que hace soñar a los pájaros en los árboles  
 y sollozar de éxtasis a los surtidores,  
 los grandes surtidores de aguas esbeltas entre los mármoles.

**Mandoline**

*Les donneurs de sérénades  
Et les belles écouteuses  
Echangent des propos fades  
Sous les ranures chanteuses.*

*C'est Tircis et c'est Aminte,  
Et c'est l'éternel Clitandre  
Et c'est Danis qui pour mainte  
Cruelle fait maint vers tendre.*

*Leurs courtes vestes de soie,  
Leurs longues robes a quelles  
Leur élégance, leur joie  
Et leurs molles ombres bleues.*

*Tourbillonnent dans l'extase  
D'une lune rose et grise,  
Et la mandoline jase  
Parmi les frissons de brise.*

**Mandolina**

Los dadores de serenatas  
y las bellas escuchadoras  
cambian sosos conceptos  
bajo los ramajes cantores.

Esta es Tircis y esta es Aminta,  
y este es el eterno Clitandro  
y este es Damis, quien para mayor  
caiedad hace muchos versos tiernos.

Sus cortas chaquetas de seda,  
sus largos vestidos de cola,  
su elegancia, su alegría  
y sus blandas sombras azules.

Giran en el tornellino de éxtasis  
de una luna rosa y gris,  
y la mandolina parlotea  
entre los estremecimientos de la brisa.

**Ariettes oubliées****C'est l'extase**

*C'est l'extase langoureuse,  
C'est la fatigue amoureuse,  
C'est tous les frissons des bois  
Parmi l'etreinte des brises.  
C'est, vers les ramures grises,  
le choeur des petites voix.*

*Ô! le frêle et frais murmure,  
Cela gazouille et susure  
Cela reseble au cri doux  
Que l'herbe agitée expire.  
Tu dirais, ous l'eau qui vire  
Le roulis sourad des cailloux.*

*Cette âme qui se lamente  
En cette plainte dormante  
C'est la nôtre, n'est ce pas?  
La mienne, dis, et la tienne,  
Dont s'exhale l'humble antiienne  
parce tiède soir tout bas.*

**Es el éxtasis**

Es el éxtasis lánguido,  
es la fatiga amorosa;  
son todos los ruidos del bosque  
entre el abrazo de la brisa.  
Es sobre los ramajes grises  
el coro de pequeñas voces.

Oh, frágil y fresco murmullo!  
Ese ulular y susurro,  
parecen el dulce grito  
que la hierba agitada expira.  
Tu dirás, bajo el agua que mece  
el ruido sordo de las piedras,

Este alma que se lamenta,  
en esta queja durmiente,  
es la nuestra, ¿verdad?  
la mía, di y la tuya,  
pues exhalan la humilde oración,  
a través de la tibia tarde, muy bajo.



### ***Il pleure dans mon coeur***

*Il pleure dans mon coeur  
Comme il pleur sur la ville.  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon coeur!  
O bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits!  
Pour un coeur qui s'ennuie  
Ô le bruit de la pluie!*

*Il pleure sans raison  
Sans ce coeur qui s'écoeure.  
Quoi! nulle trahison?  
Ce deuil est sans raison  
C'est bien la pire peine  
de ne savoir pourquoi,  
sans amour et sans baine,  
mon coeur a tant de peine!*

### **Llora en mi corazón**

Llora en mi corazón  
como llueve sobre la ciudad,  
¡qué es este languidecer  
que penetra en mi corazón!  
¡Oh, ruido dulce de la lluvia  
en la tierra y sobre los tejados.  
Para un corazón abatido,  
¡Oh, el ruido de la lluvia!

Llora sin razón  
en ese corazón que se hastía.  
¡Qué! ¿Ninguna traición?  
Este duelo es sin razón.  
Es más la pobre pena  
de no saber por qué,  
sin amor y sin odio,  
¡mi corazón tiene tanta pena!

### ***L'ombre des arbres***

*L'ombre des arbres dans la rivière embrumée  
Meurt comme de la fumée,  
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,  
Se plaignent les tourterelles.*

*Combien ô voyageur, ce paysage blême  
Te mira blême toi-même,  
Et que tiistes pleuraient dans les hautes feuillées,  
Tes espérances noyées.*

### **La sombra de los árboles**

La sombra de los árboles en el río brumoso  
muere como el humo  
mientras que en el aire, entre los enramados reales,  
se quejan las tórtolas.

¡Cuánto, oh viajero, este paisaje lívido  
te miró palidecer a tí  
y qué tristes lloraban en las altas hojas  
ais esperanza ahogadas!

**Chevaux de bois** (de Paysages belges)

*Tournez, tournez, bons chevaux de bois  
tournez cent tours, tournez mille tours  
Tournez souvent et tournez toujours  
Tournez, tournez, au son des hautbois.*

*L'enfant tout rouge et la mère blanche  
Le gars en noir et la fille en rose  
L'une à la chose et l'autre à la pose,  
Chacun se paie un sou de dimanche.*

*Tournez, tournez, chevaux de leur coeur,  
Tandis qu'autour de tous vos tournois  
Clignote l'oeil de filou surnois*

*Tournez au son du poston vainqueur!*

*C'est étonnât comme ça vous soûle  
D'aller ainsi dans ce cirque bête  
Bien dans le ventre et mal dans la tête,  
Du mal en masse et du bien en foule.*

*Tournez dadas, sans qu'il soit besoin  
D'user jamais de nuls éperons  
Pour commander à vous galops ronds  
Tournez, tournez, sans espoir de foin.*

*Et dépêchez, chevaux de leur âme  
Déjà voici que sonne à la soupe  
La nuit qui tombe et chasse la troupe  
De gais buveurs que leur soif affame.*

*Tournez, tournez! Le ciel en velours  
D'astres en or se vêt lentement  
L'Eglise tinte un glas tristement,  
Tournez au son joyeux des tambours, tournez.*

**Green** (de Aquarelles)

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches  
Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour vous.  
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches  
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.*

*J'arrive tout couvert encore de rosée  
Que le vent du matin vietz glacer à mon front.  
Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée  
Rêve des chers instants qui la délasseront.*

*Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête  
Toute sonore encorde vos derniers baisers;  
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,  
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.*

### **Caballitos de madera** (de Paisajes belgas)

Girad, girad, buenos caballitos de madera  
 Girad cien veces, girad mil veces  
 Girad a menudo y girad siempre  
 Girad, girad, al son de los oboes.

El niño colorado y la madre blanca  
 El galán vestido de negro y la joven de rosa  
 Uno a sus cosas, y la otra a sus poses,  
 Cada uno suelta cuatro reales domingueros.

Girad, girad, caballitos de su corazón,  
 en tanto que alrededor de vuestros torneos,  
 guiñotea el ojo del granuja solapado,  
 ¡Girad al son del pistón vencedor!

Es asombroso cómo esto os emborracha  
 cabalgar así en este circo absurdo  
 Bien en el vientre y mal en la cabeza,  
 De males lleno y bien entre la gente.

Girad, girad, sin que sea menester  
 usar jamás ninguna espuela  
 para mandar vuestros redondos galopes,  
 Girad, girad, sin esperanzas de heno.

Y apresuráos, caballitos de su alma  
 he aquí que suena la hora de cenar  
 la noche que cae y expulsa la tropa  
 De alegres bebedores hambrientos de su sed.

¡Girad, girad! El cielo en terciopelo  
 De astros de oro se viste lentamente  
 La iglesia repica una triste campanada,  
 Girad al alegre son de los tambores, girad.

### **Verde**

Mira las frutas, las flores, las hojas y las ramas  
 y mira después mi corazón, que sólo late por ti.  
 No lo desgarras con tus dos blancas manos  
 y que el humilde presente sea agradable a tus ojos tan bellos.

Llego todo cubierto de rocío  
 que el viento matutino hiela sobre mi frente.  
 Soporta que mi fatiga, que reposa a tus pies,  
 sueña con los bellos momentos de descanso.

Sobre tu joven seno deja recostarse mi cabeza  
 en la que aún resuenan tus últimos besos,  
 deja que descansen tras la tempestad  
 y que yo duerma un poco, mientras que tú descansas.

**Spleen** (de Aquarelles)

*Les roses étaient toutes rouges,  
Et les lierres étaient tout noirs.  
Chère, pour peu que tu te bouges,  
Renaissent tous mes désespoirs.  
Le ciel était trop bleu, trop tendre,  
Le mer trop verte et l'air trop doux;  
Je crains toujours, ce qu'est d'attendre,  
Quelque fuite atroce de vous!  
Du houx à la feuille vernie,  
Et du luisant buis je suis las,  
Et de la campagne infinie.  
Et de tout, fors de vous. Hélas!*

**Spleen**

Las rosas eran todas rojas  
y las hiedras eran muy negras.  
Querida, si te mueves un poco  
renacen todas mis desesperanzas.

El cielo estaba demasiado azul, demasiado tierno,  
la mar demasiado verde y el aire demasiado suave.  
Temo siempre -¡lo que es de esperar!-,  
alguna fuga atroz por parte de usted.

Del acebo de hoja barnizada  
y del reluciente boj ya estoy cansado,  
y de la campiña infinita,  
y de todo, menos de usted, ¡ay!

**Fêtes galantes (1°)**  
**Fiestas galantes (1°)**

**En sourdine** (véase pág. 21).

**Clair de lune** (véase pág. 21).

**Fantoches**

Scaramouche et Pulcinella,  
Qu'un mauvais dessein rassembla,  
Gesticulent noirs sous la lune.  
Cependant l'excellent docteur  
Bolonais cueille avec lenteur  
Des simples parmi l'herbe brune.

Lors sa fille, piquant minois,  
Sous la charmille, en tapinois,  
Se glisse demi-nue,  
En quête de son beau pirate espagnol,  
Dont un amoureux rossignol  
Clame la détresse à tue-tête.

**Fantoches**

Scaramouche y Pulcinella,  
a quienes un mal destino unió,  
gesticulan, negros, bajo la luna.  
Mientras tanto el excelente doctor  
boloñés, recoge con lentitud  
unos simples de entre la hierba oscura

Entonces su hija, picante carita,  
bajo el vallado, a hurtadillas,  
se desliza medio desnuda,  
en busca de su bello pirata español  
mientras que un lánguido ruiseñor  
clama la angustia a voz en grito.

R. HAHN

**En sourdine** (véase pág. 21).

**Ofrande (Green,** véase pág. 24).

**Fêtes galantes (Mandolina,** véase pág. 22).

G. FAURÉ

**Clair de lune** (véase pág. 21).

**Spleen** (véase, pág. 26).

**5 Mélodies dites «De Venise»**

**Mandoline** (véase pág. 22).

**En Sourdine** (véase pág. 21).

**Green** (véase pág. 24).

## A *Clymène*

*Mystiques barcarolles,  
Romances sans paroles,  
Chère puisque les yeus,  
Couleur des deux,  
Puisque ta voix, étrange  
Vision qui dérange  
Et trouble l'horizon  
De ma raison,  
Puisque l'arôme insigne  
De ta pâleur de cygne,  
Et puisque la candeur  
De ton odeur,  
Ah! puisque tout ton être,  
Musique qui pénètre,  
nimbes d'anges défunts,  
Tons et parfums.  
A, sur d'aimes cadences,  
En ces correspondances  
Induit mon coeur subtil,  
Ainsi doit-il!*

## A *Clyméné*

Místicas barcarolas,  
romanzas sin palabras,  
querida, pues tus ojos,  
del color del cielo,  
pues tu voz, extraña  
visión que empaña  
y turba el horizonte  
de mi razón,  
pues el aroma insigne  
de tu blancor de cisne,  
y puesto que el candor  
de tu olor,  
¡ah!, pues todo tu ser,  
música que penetra,  
nimbos de muertos ángeles,  
de tonos y perfumes,  
¡ah!, de dulces cadencias,  
en justa correspondencia  
baña mi corazón sutil.  
¡Que así sea!

**C'est l'extase** (véase pág. 22).

C. DEBUSSY

**Fêtes galantes (2. '-)****Les ingénus**

*Les hauts talons luttaienent avec les longues jupes,  
En sorte que, selon le terrain et le vent,  
Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent  
Interceptés! Et nous aimions ce jeu de dupes.*

*Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux  
Inquiétait le col des belles sous les branches,  
Et c'étaient des éclairs soudains des nuques blanches,  
Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous.*

*Le soir tombait, un soir équivoque d'automne:  
Les belles se pensant rêveuses à nos bras,  
Dirent alors des mots si spéciaux, tout bas,  
Que notre âme depuis ce tempe tremble et s'étonne.*

**Fiestas galantes (2.ª)****Los ingénuos**

Los altos tacones luchaban con las largas faldas de tal suerte que, según el terreno y el viento, a veces brillaban unas medias, ay, demasiado a menudo interceptadas, pero nos gustaba ese juego de engaños.

También a veces, el dardo de un insecto celoso inquietaba el cuello de las bellas bajo las ramas, y era entonces un repentino destello de nuca blanca: un regalo que colmaba nuestros jóvenes ojos de locos.

Caía la tarde, una tarde equívoca de otoño; las bellas, colgándose de nuestros brazos, dijeron entonces unas palabras tan hermosas, en voz baja, que nuestra alma desde entonces tiembla y se asombra.

**Le faune**

*Un vieux faune de terre cuite  
Rit au centre des boulingrins,  
Présageant sans doute une suite  
Mauvaise à ces instants sereins,  
Qui m'ont conduit et t'ont conduite,  
Mélancoliques pelerins,  
Jusqu'à cette heure dont la fuite  
Tournoie au son des tambourins.*

**El fauno**

Un viejo fauno de terracota ríe en medio del perterre, presagiando sin duda una continuación mala a estos instantes serenos, que me han llevado y te han llevado -melancólicos peregrinos-, hasta esta hora que se fuga girando al son de los tamboriles.

**Colloque sentimental**

*Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux forms ont tout à l'heure passé.  
Leurs yeux sont morts et leur lèvres sont molles,  
Et l'on entend à peine leurs paroles.*

*Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux spectres ont évoqué le passé.*

*-Te souvient-il de notre extase ancienne?*

*-Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?*

*-Ton coeur bât-il toujours à mon seul nom?*

*Toujours vois-ti mon âme en rêve?-Non.*

*-Ah! Les beaux jours de bonheur indicible*

*Où nous joignons nos bouches-C'est possible.*

*-Qu'il était bleu, le ciel, et grand l'espoir!*

*-L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.*

*Tels ils marchaient dans les avoines folles,*

*Et la nuit seule entendit leurs paroles.*

**Coloquio sentimental**

Por el viejo parque solitario y helado  
hace un instante dos sombras han pasado.  
Sus ojos están muertos y sus labios son blandos,  
y apenas se oyen sus palabras.

En el viejo parque solitario y helado  
dos espectros han provocado el pasado.

-¿Te recuerda nuestro viejo éxtasis?

-¿Por qué crees que habría de recordármelo?

-¿Sigue batiendo tu corazón con sólo oír mi nombre?

¿Sigues viendo mi alma en sueños? -No.

—¡Ah, los bellos días de felicidad indicible

en los que juntábamos nuestras bocas -Es posible

-¡Qué azul era el cielo; qué grande la esperanza!

-La esperanza ha huido, vencida, hacia el cielo negro.

Así caminan por entre las avenas locas,

y sólo la noche oía sus palabras.

## NOTAS AL PROGRAMA

## SEGUNDO CONCIERTO

**Henri Duparc, compositor de canciones**

En ese mundo del París de fin del siglo XIX, un mundo de relaciones intelectuales entre poetas y músicos, pintores y dramaturgos al que asiste de testigo Toulouse-Lautrec, Henri Duparc, cuyo oficio vendría a ser el de «compositor de canciones», es una excepción. Su aislamiento, derivado en parte de su carácter enfermizo pero también en buena medida de su autoexclusión del entorno social, le apartó por completo de la realidad musical y literaria del momento y contribuyó a crear en torno a su vida y su música un halo de rareza y al mismo tiempo de exclusividad. El «fenómeno» Duparc es uno de los más singulares y fascinantes de la historia de la música; tan sólo una canción, *L'Invitation au voyage*, le habría bastado para ocupar un puesto entre los grandes creadores de *mélodies*, y desde luego no es mucho más lo que conocemos salido de su pluma: doce canciones para voz y piano y una decimotercera página procedente de una ópera inconclusa. Los demás títulos, conocidos por catálogos de la obra de Duparc que han podido ser reconstruidos, fueron destaiidos o se han perdido: alguna canción más, una ópera incompleta, algunas páginas orquestales que no se conservan en su integridad, un motete para coro y transcripciones pianísticas de obras de Bach y Franck.

Duparc sufrió desde joven trastornos de la personalidad, y en buena medida el resultado de su vida y la imagen que tenemos de él responde a esas dolencias. Todavía adolescente, cuando estudiaba en el colegio jesuíta de Vaugirard, en París, donde tenía como profesor de piano a César Franck, manifestó síntomas de agorafobia, un miedo injustificado a los espacios abiertos. A partir de 1885 (Duparc tiene entonces 38 años), esos síntomas anuncian ya una neurastenia de la que intenta recuperarse primero en los Pirineos y después en el Lago Ginebra, cerca de Vevey, en Suiza. Allí vive con su familia llevando una vida relativamente normal, pintando acuarelas y leyendo, pero sin componer, recibiendo a algunos amigos como Paul Claudel y carteándose con otros como Ernest Chausson. En 1916, diecisiete años antes de su muerte, la ceguera ha



empezado a hacer mella en él, pero su reacción es sorprendente: «No habré yo amado suficientemente la belleza de las formas y de los colores» -escribió entonces- «para que Dios quiera que viva de ahora en adelante en una vida interior ligada tan sólo a él?»

Pero quienes han estudiado su obra y su vida encuentran más razones para su silencio y aislamiento en una inseguridad e indefinición artísticas que le impiden desarrollarse como compositor. En primer lugar, la falta de confianza que le da la debilidad de su técnica musical, basada sobre todo en sus estudios, muy incompletos, con Franck. Y en segundo término, y seguramente sea aquí donde se encuentre la principal explicación, la intensa lucha interna a que se ve sometido un creador que sintiéndose profundamente francés quiere escribir música alemana. Sentimiento éste que no le es exclusivo, pues en buena medida todos los músicos relacionados de una u otra manera con la Schola Cantorum, todos los alumnos de César Franck, miraban más hacia Bach y Beethoven, hacia Liszt y Wagner que hacia Massenet o Gounod o a la propia historia de la música francesa, tan rica desde el Renacimiento. Duparc, como todos los grandes músicos de su generación, viajó a Bayreuth, conoció y admiró a Wagner, estudió los cuartetos de Beethoven, pero se sintió incapaz, psíquicamente débil y musicalmente incompetente para aproximarse siquiera a las grandes formas del Romanticismo alemán. Así, mientras Franck explora la sinfonía y el poema sinfónico y Chausson se concentra en la música de cámara, Duparc encuentra el terreno para su expresión en otra de las grandes formas queridas por Schubert y Schumann, el *lied*. La conjunción de esa tradición alemana con la de la *mélodie francesa* da lugar a estas doce canciones tan singulares, indiscutiblemente personales algunas, más herederas de la romanza de salón otras. El que Duparc compusiese otras obras, hoy perdidas o destruidas por él mismo, algunas finalizadas pero sin ninguna trascendencia y, sobre todo, sin ninguna señal de identidad, es anecdótico. Duparc fue un compositor de canciones y en este concierto se escucha toda su obra.

### **Un arte «infinitamente sentimental»**

Canciones, pues, de muy diferente estilo, unas más cercanas al *lied* alemán y otras más convencionales en su

escritura, pero todas ellas tocadas por la «temperatura emocional del círculo de César Franck», como ha escrito el musicólogo Martin Cooper. En efecto, la pléyade de alumnos de Franck, entre los que Duparc ocupaba un puesto de honor (en su biografía de Franck, Léon Vallas refiere una y otra vez la relación entre profesor y alumno), mostraba en su conjunto una actitud que respondía al aforismo del compositor belga, también alumno de Franck y tempranamente malogrado, Guillaume Lekeu: «Para mí, el Arte es infinitamente sentimental». He aquí la clave de estas doce canciones de Duparc, nacidas de la influencia de su entorno pero al mismo tiempo hijas de la soledad y el aislamiento. La otra clave, esencial en el mundo de la canción, está en los textos, cuya selección, en el caso de Duparc, sorprende. Conocedor de los simbolistas, lector de Verlaine y Rimbaud, tan sólo acudió a Baudelaire como poeta mayor en *L'Invitation au voyage* y en *La vie antérieure*, prefiriendo con frecuencia a poetas más de moda en los salones como Leconte de Lisle (al que sin duda alguna puso en música como ningún otro), Jean Lahor o Sully-Prudhomme.

El wagnerismo de Duparc aparece ya en la primera canción, *Extase*, «casi la caricatura de la muerte de Isolda», según escribe Sopena en el capítulo de su libro «El nacionalismo y el lied» dedicado a nuestro compositor y titulado «El pobre Henri Duparc». Wagnerismo en el piano, *Extase* es un nocturno en el que parece que de pronto va a surgir uno de los *Wesendonklieder* de Wagner. La riqueza pianística de la canción, con un prelude, un interludio y un postludio instrumental, la hacen única en el panorama de la *mélodie* francesa. Sigue *La vague et la cloche*, contrastante por su fondo pianístico sinuoso y su carácter dramático, del que dijo el propio Duparc: «Realmente me ha dejado de gustar, es declamatoria, descriptiva, sin carácter ni emoción». Con *Sérénade Florentine* su autor debía estar más satisfecho: en su brevedad, puede ser ésta la canción más «moderna» de Duparc, con su ambigüedad tonal, su escritura a partir de tres notas descendentes que actúan como motivo recurrente y su estilo tan cercano al Impresionismo. *Soupir* es la más clara expresión de la forma cíclica, tan del gusto de Franck y sus discípulos. La canción está escrita en cuatro estrofas, de las cuales la última es idéntica a la primera. El piano mantiene una figura que se repite y que a veces parece ajena a la línea vocal, más convencional, más cercana a la romanza.

Las dos canciones sobre Baudelaire tienen en común un cierto fondo místico creado por el acompañamiento pianístico, basado en las estructuras pedales que abren y cierran *La vie antérieure* y en los acordes arpegiados que transitan por *L'Invitation au voyage*. Son sin duda las dos canciones más importantes de Duparc, quien trasciende los textos de Baudelaire para asumir ambos poemas y hacer de ellos una identidad musical. En *La vie...* aparecen «vastes portiques» y «voluptés calmes», en *L'Invitation* son «ordre et beauté, luxe, calme et volupté». La identificación entre Baudelaire y Duparc es aquí absoluta, hasta el extremo de que es difícil leer *L'Invitation au voyage* sin pensar en los arpegios del piano de Duparc. La fonética francesa, mimada por Baudelaire en sus célebres versos, se vuelve música: «Es el viaje interior, son las palabras como símbolo, precisamente, de lo que sólo la música puede encarnar dentro del mundo de lo inefable» (Sopeña). Tras ello, de nuevo lo convencional en *Élégie*, otra romanza, de bella melodía y sugerente acompañamiento pianístico, pero absolutamente anclada en el estilo antiguo. *Testaments* otra de las canciones que el propio Duparc valoraba escasamente. Como en *La vague et la cloche*, las intenciones dramáticas, cercanas a las de algunos lieder de Schubert, empobrecen el mensaje y obligan a un acompañamiento en cierto modo convencional. El refinamiento y la singularidad se recuperan en *Phidylé*, «la obra más acertada de Duparc junto a las dos de Baudelaire», según Rémy Stricker, autor de un estudio pormenorizado de las canciones de Duparc editado por el Conservatorio Superior de París en 1961. En primer lugar, se trata de una auténtica escena dramática, una escena wagneriana que, por lo tanto, pivota sobre la pasión por el ser amado. Y como en Tristán, la progresión armónica y melódica conduce hasta las palabras «Repose, O Phidylé», tras lo cual un breve postludio pianístico repite una célula temática en el más puro estilo del compositor de Bayreuth.

*Lamento*, a partir del sugerente verso *Connaissez-vous la blanche tombré?*, de Gautier, aun cuando transita por el estilo de los lieder de Schubert, tiene una estructura más compleja y rica que otras canciones y muestra una gran tensión gracias a un trabajo melódico muy singular. También en Schubert, y concretamente en su célebre *Erlkönig*, el lied que narra cómo el Rey de los Elfos arrebató a un padre la vida de su hijo sobre un fondo pianístico en imitación del galopar de caballos,

hay que buscar el origen de *Le manoir de Rosemonde*. Escrita igualmente en forma estrófica, también aquí el piano teje un fondo de tensión para servir a un texto expresionista. Por fin la *Chanson triste, mélodie* temprana, escrita a los veinte años, «romanza triste, melodía acompañada, triste claro de luna, romanticismo de salón», según Sopena. Como en *L'Invitation*, pero sin nada en común con ella, la voz, que parece evolucionar libremente, se apoya en arpegios constantes y en modulaciones que se apartan de la tonalidad original. La especial *souplesse* de la música de Duparc, la característica de toda su obra, de casi todas estas doce canciones, convierte a la *Chanson triste* en una especie de despedida, un particular nocturno para finalizar este melancólico recorrido.

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

HENRI DUPARC

**Melodías****Extase** (Jean Lahor)

*Sur un lys pâle mon coeur dort  
D'un sommeil doux comme la mort...  
Mort exquise, mon parfumée  
Du souffle de la bien-aimée...  
Sur ton sein pâle mon coeur dort  
D'un sommeil doux comme la mort...*

**Extasis**

Sobre una pálida flor de lis mi corazón duerme  
con su sueño dulce como la muerte...  
Muerte exquisita muerte perfumada  
con el soplo de la bien amada  
Sobre tu seno pálido mi corazón duerme  
con un sueño dulce como la muerte...

**La vague et la cloche** (François Coppée)

*Une fois, teirassépar un puissant breuvage,  
fai rêvé que parmi les vagues et le bruit  
De la mer je voguais sans fanal dans la nuit,  
Morne rameur, n'ayant plus l'espoir du rivage...*

*L'Océan me crachait ses baves sur le front,  
Et le vent me glaçait d'hoireur jusqu'aux entrailles  
Les vagues s'écroulaient ainsi que des murailles  
Avec ce rythme lent qu'un silence interrompt.. »*

*Puis, tout changera... la mer et sa noire mêlée  
Sombrière... sous mes pieds s'effondra le plancher  
De la barque... Et j'étais seul dans un vieux clocher,  
Chevauchant avec rage une cloche ébranlée.*

*fétreignais la criarde opiniâtement,  
Convulsif et fermant dans l'effort mes paupières,  
Le grondement taisait trembler les vieilles pierres,  
Tant j'activais sans fin le lourd balancement.*

*Pourquoi n'as-tu pas dit o rêve, où Dieu nous mène?  
Pourquoi n'as-tu pas dit s'ils ne finiraieitpas  
L'inutile travail et l'éternel fracas  
Dont est fait le vie, hélas, la vie humaine!*

**La ola y la campana**

Una vez, fulminado por potente brebaje,  
soñé que entre las olas y el ruido  
del mar, iba a la deriva sin faro en la noche,  
triste remero, sin la esperanza de la orilla...

El océano escupía sus olas en mi frente  
y el viento me helaba de horror hasta las visceras,  
las olas se derrumbaban como murallas  
con ese ritmo lento que interrumpe un silencio...

Después todo cambió... el mar y su negra barahúnda se hundieron,  
bajo mis pies se hundió el suelo de la barca...  
y yo estaba solo en un viejo campanario  
cabalgando con rabia en una campana volteada.

Me abrazaba a la escandalosa con ahinco,  
convulso y del esfuerzo cerrando los párpados.  
Su rugido hacía temblar las viejas piedras  
mientras yo avivaba más y más su pesado balanceo.

¿Por qué no nos has dicho, oh sueño, dónde nos lleva Dios?  
¿Por qué no nos has dicho cuándo van a acabar  
el inútil trabajo y el eterno vagar  
de que está hecha la vida, ah, la vida humana!?

**Sérénade florentine** (Jean Labor)

Étoile dont la beauté luit  
 Comme un diamant dans la nuit,  
 Regarde vers ma bien-aimée  
 Dont la paupière s'est fermée.  
 Et fais descendre sur ses yeus  
 La bénédiction des cieus,  
 Elle s'endort... Par la fenêtre  
 En sa chambre heureuse pénètre;  
 Sur sa blancher, comme un baiser,  
 Viens jusqu'à l'aube te poser  
 Et que sa pensée, alors, rêve  
 D'un astre d'amour qui se lève!

**Serenata florentina**

Estrella cuya belleza brilla  
 como diamante en la noche,  
 mira hacia mi bien amada,  
 cuyos párpados se han cerrado,  
 y haz descender sobre sus ojos  
 la bendición del cielo,  
 ella duerme... por la ventana  
 de su feliz habitación penetra;  
 sobre su blancura, como un beso,  
 ven a posarte hasta el alba  
 ¡y que entonces su pensamiento sueñe  
 con un astro de amor que se eleva!

**Soupir** A. (Sully-Prudhomme)

Ne jamais le voir ni l'entendre,  
 Ne jamais tout haut la nommer  
 Mais, fidèle, toujours l'attendre  
 Toujours l'aimer.  
 Ouvrir les bras, et las d'attendre,  
 Sur le néant les refermer  
 Mais encor, toujours les lui tendre  
 Toujours l'aimer  
 Ah! ne pouvoir que les lui tendre,  
 Et dans les pleurs se consumer.  
 Mais ces pleurs toujours les repondre,  
 Toujours l'aimer...  
 Ne jamais le voir ni l'entendre  
 ne jamais tout haut la nommer  
 mais d'un amour toujours plus tendre  
 Toujours l'aimer!

**Suspiro**

Jamás verla ni oírla,  
 jamás nombrarla en alto,  
 pero, fiel, siempre esperarla,  
 siempre amarla.  
 Abrir los brazos y, cansado de esperarla,  
 volverlos a cerrar sobre la nada.  
 Pero seguir tendiéndoselos siempre,  
 siempre amarla.  
 ¡Ah, sólo poder tendérselos  
 y consumirse en lágrimas!  
 Pero a esas lágrimas contestar siempre,  
 siempre amarta.  
 Jamás verla ni oírla,  
 jamás nombrarla en alto,  
 pero con un amor cada vez más tierno  
 siempre amarla.

**La vie antérieure** (Charles Baudelaire)

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques  
 Que les soleils marins teignaient de mille feux.  
 Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,  
 Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.  
 Le boules, en roulant les images des deux,  
 Mélaient d'une façon solennelle et mystiques  
 Les tout puissants accords de leur riche musique  
 Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux...  
 C'est là, c'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes  
 Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs.  
 Et des esclaves nus tout imprégnés d'odeurs.  
 Qui me rafraîchisaient le front des palmes,  
 Et dont l'unique soin était d'approfondir  
 Le secret douloureux que me faisait languir.*

**La vida anterior**

Hace tiempo que habito bajo los vastos pórticos  
 que los soles marinos tiñen de mil colores  
 y que sus grandes pilares, rectos y mayestáticos  
 parecen, por la tarde, como grutas basálticas.  
 Las olas, al reflejar la imagen de los cielos,  
 mezclan de un modo a la vez solemne y místico  
 los potentes acordes de su opulenta música  
 con los colores del ocaso que devuelven mis ojos.  
 Ahí es, ahí es donde he vivido en voluptuosa calma  
 en medio del azul, las olas y esplendores  
 y desnudos esclavos impregnados de olores  
 que refrescaban mi frente con sus palmas  
 y cuyo único anhelo era profundizar  
 el doliente secreto que me hacía desmayar.

**L'invitation an voyage***(Charles Baudelaire)*

Mom enfant, ma soeur,  
 Songe à la douceur  
 D'aller là-bas vivre et ensemble,  
 Aïmera loisir,  
 Aimer et mourir  
 Au pays qui te ressemble!  
 Les soleils mouillés  
 De ces ciels brouillés  
 Pour mon esprit ont les charmes  
 Si mystérieux  
 De tes traîtres yeux,  
 Brillant à travers leus larmes.  
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
 Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux  
 Dormir ces vaisseaux  
 Dont l'humeur est vagabonde;  
 C'est pour assouvir  
 Ton moindre désir  
 Qu'ils viennent du bout du monde.  
 Les soleils couchants  
 Revêtent les champs,  
 Les canaux, la ville entière,  
 D'hyacinthe et d'or;  
 Le monde s'endort  
 Dans une chaude lumière!  
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
 Luxe, clame et volupté!

**Invitación al viaje**

Hija mía, hermana mía,  
 sueña en el dulzor  
 de ir allí a vivir juntos,  
 amar con placer,  
 amar y morir,  
 al país que se te parece.  
 Los sueños mojados  
 por la bruma del cielo,  
 para mi espíritu tienen el encanto  
 tan misterioso  
 de tus ojos traidores  
 que brillan tras las lágrimas.  
 ¡Allí todo es orden y bondad,  
 lujo, calma y voluptuosidad!

Mira en los canales  
 dormir los bajeles  
 de alma vagabunda;  
 para colmar  
 tu menor deseo  
 vienen del fin del mundo.  
 El sol que se pone  
 reviste los campos,  
 los canales, toda la ciudad  
 de jacinto y de oro;  
 ¡el mundo se duerme  
 en cálida luz!  
 ¡Allí todo es orden y bondad,  
 lujo, calma y voluptuosidad!

**Élégie** *(Traducción en prosa de un poema de Thomas Moore a la muertes de Robert Emmet)*

Oh! ne murmurez pas son nom!  
 Qu'il dorme dans l'ombre,  
 Où froide et sans honneur repose sa dépouille.  
 Muettes, tristes, glacées, tombent nos larmes,  
 Comme la rosée de la nuit,  
 Qui sur sa tête humecte la gazon;  
 Mais la rosée de la nuit, bien qu'elle pleure,  
 Qu'elle pleure en silence,  
 Fera briller la verdure sur sa couche  
 Et nos larmes, en secret répandues,  
 Conserveront sa mémoire fraîche et verte  
 Dans nos coeurs.

**Elegía**

¡Ah! ¡no murmures su nombre!  
 Que duerma en la sombra  
 donde fríos e indignos reposan sus restos.  
 Mudas, tristes, heladas nuestras lágrimas fluyen  
 como el rocío de la noche  
 que sobre su cabeza el césped humedece;  
 pero el rocío de la noche, aunque lllore,  
 que lllore en silencio.  
 Hará brillar el verdor bajo su capa  
 y nuestras lágrimas, vertidas en secreto,  
 conservarán su recuerdo fresco y verde  
 en nuestros corazones.



**Testament** (Armand Silvestre)

Pour que le vent te les apporte  
 Sur l'aile noire d'un rémora,  
 J'écrirai sur la feuille morte  
 Les tortures de mon coeur mort!

Toute ma sève s'est tarie  
 Aux clairs midis de ta beauté.  
 Et, comme à la feuille flétrie  
 Rien de vivant ne m'est resté.

Tes yeux m'ont brûlé jusqu'à l'âme,  
 Comme des soleils sans merci!  
 Feuille que le gouffre réclame,  
 L'autan va m'emporter aussi...

Mais avant, pour qu'il te les porte  
 Sur l'aile noire d'un remord,  
 J'écrirai sur la feuille morte  
 Les tortures de mon coeur mort!

**Testamento** (Armand Silvestre)

¡Para que te las lleve el viento  
 en alas del remordimiento,  
 voy a escribir en una hoja muerta  
 las torturas de mi corazón muerto!

Toda mi savia se ha secado  
 ante el mediodía de tu beldad  
 y, como a la flor marchita,  
 nada de vida me queda ya.

¡Me han quemado tus ojos hasta el alma  
 como soles sin piedad!  
 Hoja que el abismo reclama,  
 me va a llevar el austral.

¡Pero antes, para que te las lleve  
 en alas del remordimiento,  
 voy a escribir en una hoja muerta  
 las torturas de mi corazón muerto!

**Phidylé** (Leconte de l'Isle)

L'herbe est molle au sommeil  
 Sous les fraispeupliers,  
 Aux pentes des sources moussues,  
 Qui dans les prés en fleur  
 Germant par mille issues,  
 Se perdent sous les noirs balliers.  
 Repose, o Phidylé!

Midi sur les feidllages  
 Rayonne et t'invite au sommeil!  
 Par le trèfle et le thyin,  
 Seules, en plein soleil,  
 Chantent les abeilles volages;  
 Un chaud parfum circule  
 Au détour des sentiers,  
 la rouge fleur des blés s'incline.  
 Et les oiseaux, rasant de l'aile la colline,  
 Cherchent l'ombre des 'eglatieis.  
 Repose, o Phidylé!  
 Mais, quand l'Astre, inclinée  
 Sur sa courbe éclatante,  
 Verra ses ardeurs s'apaiser.  
 Que ton plus beau sourire  
 Et ton meilleur baiser  
 me técompensent de l'attente!

**Fidilé**

La hierba es blanda en el sueño  
 bajo los frescos álamos,  
 a la orilla de musgosos arroyos  
 que en los prados en flor,  
 discuniendo por mil vericuetos  
 se pierden bajo las negras breñas.  
 ¡Descansa, oh Fidilé!

¡Mediodía sobre las hojas  
 ya se extiende, invitándote al sueño!  
 Por el trébol y el tomillo,  
 solas y a pleno sol  
 cantan las abejas volanderas.  
 Un cálido perfume se expande  
 por los tortuosos senderos;  
 la roja flor de los campos se inclina  
 y los pájaros, con sus alas rozando la colina,  
 buscan la sombra del rosál silvestre.  
 ¡Descansa, oh Fidilé!

Pero cuando el Astro,  
 inclinado en su curva esplendente,  
 vea apaciguarse su ardor,  
 ¡que ai mas bella sonrisa  
 y tu beso mejor  
 me compensen por la espera!

*Lamento (Théophile Gautier)*

*Connaissez-vous la blanche tombe  
Où flotte avec un son plaintif  
L'ombre d'un if?  
Sur l'if une pâle colombe,  
Triste et seule au soleil couchant,  
Chante son chant.*

*On dirait que l'âme éveillée  
Pleure sous tetre à l'unison  
De la chanson  
Et du malheur d'être oubliée  
Se plaint clans un roucoulement,  
Bien doucement.*

*Ah! jamais plus près de ja tombe  
Je n'irai, quand descend le soir  
Au manteau noir,  
Ecouter la pâle colombe  
Chanter, surla branche de l'if  
Son chant plaintif!*

**Lamento**

¿Conoces la blanca tumba  
en la que flota con aire lastimero  
la sombra de un tejo?  
Sobre el tejo una pálida paloma  
triste y sola al caer la tarde  
lanza su canto.

Se diría que el alma, despierta,  
llora bajo la tierra al unísono  
de la canción;  
y de la desgracia de haber sido olvidada,  
se lamenta en un arrullo  
muy dulcemente.

Ah, nunca más cerca de la tumba  
estaré cuando descienda la tarde  
con su manto negro  
a escuchar a la paloma pálida  
como lanza sobre la rama del tejo  
su lastimero canto.

*Le manoir de Rosemonde  
(Robert de Bonnières)*

*De sa dent soudaine et vorace,  
Comme un chien l'amour m'a mordu...  
En suivant mon sang répandu,  
Va, tu pourras suivre ma trace...*

*Prends un cheval de bonne race,  
pars, et suis mon chemin ardu,  
Fondrière ou sentier perdu,  
Si la course ne te harasse!*

*En passant par où j'ai passé,  
Tu veiras que seul et blessé  
J'ai parcouru ce triste monde*

*Et qu 'ainsi je m'en fus mourir  
Bien loin, bien loin, sans découvrir  
le bleu manoir de Rosamonde.*

**La morada de Rosamunda**

Con su diente repentino y voraz  
como un perro el amor me ha mordido...  
Siguiendo mi sangre derramada  
podrás tú seguir mi rastro...

Monta un caballo de raza,  
parte y sigue mi arduo camino,  
sendero abrupto o perdido,  
si el camino no te abruma

y al pasar por donde yo paso  
verás que solo y herido  
he recorrido este triste mundo

y que al fin fui a morir  
lejos, muy lejos, sin haber descubierto  
la morada azul de Rosamunda.

**Chanson triste** (Jean Lahor)

Dans ton coeur dort un clair de lune,  
 Un doux clair de lune d'été,  
 Et pour fuir la vie importune  
 Je me noierai dans ta clarté.

J'oublierai les douleurs passées,  
 Mon amour, quand tu berceras  
 Mon triste coeur et mes pensées  
 Dans le calme aimant de tes bras!

Tu prendas ma tête malade  
 Oh! quelquefois sur tes genoux,  
 Et lui diras une ballade  
 Qui semblera parler de nous,

Et dans tes yeux pleins de tristesses,  
 Dans tes yeux alors je boirai  
 Tant de baisers et de tendresses  
 Que, peut-être, je guérirai...

**Canción triste**

En tu corazón duerme un claro de luna,  
 un dulce claro de luna de verano.  
 Y para huir de la vida importuna,  
 me ahogaré en tu claridad.

Olvidaré los dolores pasados,  
 mi amor, cuando arrulles  
 mi triste corazón y mis pensamientos  
 en la calma amante de tus brazos.

Tomarás mi cabeza enferma  
 ¡oh! alguna vez sobre tus rodillas  
 y le dirás una balada,  
 que parecerá hablar de nosotros.

Y en tus ojos llenos de tristeza  
 en tus ojos, entonces beberé  
 tantos besos y ternuras  
 que , quizás, curaré...

## NOTAS AL PROGRAMA

## TERCER CONCIERTO

Erik Satie no fue ni mucho menos un extraño de la vida artística de la última década del siglo pasado en París, pero su música y su personalidad siguieron un rumbo totalmente independiente de las modas y los *istmos*. Esto le hace singular, único, inclasificable; puede mostrar influencias clásicas e impresionistas, pero de igual manera influye en los más conspicuos creadores. Poseía una técnica suficiente, pero no se veía en la obligación de demostrarlo. Su catálogo fluye según sus intereses en cada momento, según sus lecturas, sus apetencias personales o según los estímulos más diversos que recibe: desde la creación, por su padre, de una editorial musical hasta sus experiencias místicas, desde su vida nocturna en Montmartre hasta su descubrimiento del Gregoriano. Su evolución personal marca su creación, mostrando altibajos debidos en parte a sus peripicias personales y en parte a la actitud de otros artistas sobre su trabajo. Así, tras doce años de ostracismo donde se ganó la vida como pianista de café-concierto, la interpretación por Debussy de la orquestación de una *Gymnopédie*, en 1911, le devuelve a una fama que luego acrecientan Ricardo Viñes, Roland-Manuel y, especialmente, Jean Cocteau. Fueron años de vanguardia, inconformista y desafiante, que aglutinaron a un pequeño grupo de compositores en torno a Satie, en lo que se vendría en denominar el grupo de Los Seis. La rehabilitación académica llegó tarde, pero al menos sirvió para que uno de los compositores de su círculo, Darius Milhaud, pudiese salvar los manuscritos de su obra y ayudase con ello a la creación de la extraña aureola que evoca el nombre de Satie.

Semejante pluralidad y dispersión han dificultado siempre la creación de una imagen del compositor dentro de la Historia de la Música. En el fondo, hay varios Saties, cada uno de una época, y la cualidad de la misma responde al interés extramusical del autor en esos momentos. Así, distinguiríamos un periodo arcaizante, el de las *Gnossiennes* y las *Gymnopédies*, influido por las experiencias místicas del autor (entre ellas la pertenencia a la orden de la Rosa Cruz, un movimiento tan artístico como religioso que hizo furor en París en torno a 1880-1890); seguirían los largos años de los cabarets, donde la música está más tocada por

el humor y la frivolidad (*Twis morceaux en form de poire*). Tras un breve encuentro con la Schola Cantorum, donde vuelve a estudiar contrapunto, fuga y orquestación, da a luz una serie de obras más preocupadas por la forma y la armonía (*Spoits et divertissements*). Por último, hay un Satie más circunspecto pero quizá menos original, el que está armado intelectualmente sobre Cocteau, el que colabora con Picasso, el de *Parade* y *Socrate*, un Satie en el que es difícil discriminar música y entorno artístico.

Hoy Satie causa sensación con su ballet *Parade*, pero es difícil distinguir si el impacto se debe sólo a su música, con su máquina de escribir y su sirena, o también a los sorprendentes figurines de Picasso; divierte con sus piezas de cabaret como el galop *Le Piccadilly* o el vals *Je te veux*, y suscita polémica sobre si Debussy minusvaloró su obra o por el contrario dejó sentir una huella, por pequeña que fuese, en su propia música. Es probable que Satie pasase por el cambio de siglo influyendo más por su actitud que por sus hallazgos, pero igualmente es indiscutible que la riqueza de su personalidad y su carácter poliédrico nos fascinan a la vez que nos despistan. La gran impresión se produce en nuestros días, con la invención de ese término ambiguo con el que se pretende englobar un tipo de música amorfa, en el mejor sentido de la expresión, música amable, precisamente arcaizante, aun cuando para su realización se eche mano de altas tecnologías. Se trata de la *new age*, esa tecnología del aburrimiento que Satie ya había descubierto, con más éxito y menos medios, en la obra pianística de su primer periodo, sin duda el más personal y el que más le identifica. Seguramente Satie esté ligado para siempre a *Parade*, pero sus *Gnossiennes* y sus *Gymnopédies* le identifican con más claridad.

Son estas dos colecciones, por lo tanto, las más frecuentadas por los pianistas, quienes han olvidado el viejo prejuicio de *música menor* y han aprendido a encontrar en ellas el lado más original del compositor. Cronológicamente son anteriores las *Gymnopédies*, fechadas en 1888 y vecinas de las piezas más eminentemente arcaizantes de Satie, las tituladas *Ogives*, inspiradas en la contemplación de las bóvedas de Nòtre Dame. El carácter irónico y provocador del autor en esa época le llevaba a hacer una propaganda muy *sui generis* de su música: en un panfleto repartido por los cabarets, una supuesta campesina escribía: «Hace años que tengo un tumor en la nariz y además sufro del hígado y tengo reuma. Unas audiciones de la *Tercera Gymnopédie*

me han curado por completo». Curiosa forma de la música-terapia ésta, aunque puede que esa delicada línea melódica, derivada del canto llano, repetida una y otra vez sin apenas variaciones y con mínimas alteraciones dinámicas, sobre una base repetitivo y simple, genere un grado de hipnosis ciertamente curativo. Estas son las características de las tres piezas, al parecer inspiradas en *Salammbô*, de Flaubert, una obra especialmente querida por Satie, aunque el título deriva de una danza ritual de Esparta que ejecutaban niños desnudos en torno a Apolo.

Las *Gnossiennes* no se distinguen en gran medida de las *Gymnopédies*. El título sugiere el palacio de Knossos, en Creta, y su estilo resulta más del gusto oriental. Aun interpretándose hoy en día seis *Gnossiennes*, inicialmente fueron publicadas tres, y recuperadas otras tres por el musicólogo R. Caby, que editó en Salabert, en 1968, la colección completa (casi todas las colecciones de Satie contenían tres piezas). Lo que distingue a las *Gnossiennes* es la libertad de interpretación que da la escritura sin barras de compás ni indicaciones de *tempo*. Como ayuda, o quizá para despistar, pues en esto conviene tener en cuenta la ironía de Satie, una serie de leyendas conducen al pianista en su interpretación: *Pregunta por tí mismo, No lo dejes, Sé clarividente...* Junto a estas dos colecciones, Satie dejó un gran número de piezas sueltas, inauguradas precisamente por el *Vals-Ballet* y una *Fantasia-valse*, ambas de 1885 (previamente hay un *Allegro* de tan sólo diez compases, de 1884). Se trata de tres obras escritas bajo la influencia, y puede que incluso bajo la supervisión de la madrastra del compositor, la pianista Eugénie Barnetsche, una compositora aficionada a quien Satie no tenía en gran aprecio. En cuanto a la *Petite overture á danser*, es obra del periodo de Montmartre, en el que nos encontramos con muchas piezas danzables agrupadas luego en colecciones, algunas de ellas perdidas y no reconstruidas en su totalidad.

## Canciones

Capítulo aparte merece la obra vocal de Satie, desperdigada a lo largo de toda su vida y nacida de las más diversas situaciones. Desde la posibilidad de edición de las más tempranas canciones, escritas sobre textos de su amigo Contamine de Latour, gracias a la editorial del padre del compositor, Alfred Satie, hasta las *mélodies* escritas para cantantes de cabaret y para cantantes célebres a quienes

acompañaba como pianista, Satie dejó en su catálogo un reguero de pequeñas obras inclasificables dentro del movimiento de la nueva *mélodie* francesa. En cuanto al estilo, la influencia de sus obras para piano es indiscutible, y así encontraremos canciones que parecen haber surgido de la superposición de una línea vocal a una *gnossienne* o de la aplicación de un texto a un vals. En cualquier caso, y salvo los homenajes a Debussy (la *Elégie* sobre Lamartine) y algunas otras canciones con objetivos más altos, la generalidad de las casi cuarenta que escribió tiene en común una cierta despreocupación que le lleva a ser poco exigente en la elección de los textos, para él más bien «pretextos».

Las *Trois melodies* sobre poemas de Latour, de 1886, por su nacimiento tan temprano, manifiestan cierta simplicidad y una deuda con la *mélodie* más tradicional, especialmente en la forma y en la escritura pianística. Característica común a las tres es el acompañamiento en acordes y una línea vocal muy similar que parece buscar una traslación del suave simbolismo de los textos de Contamine de Latour. También sobre poemas de este autor están escritas *Chanson*, de 1887, y *Les fleurs*, de 1886, más singular esta última en su línea vocal, premonitoria de las *gnossiennes* la *Chanson. Je te veux* un vals en el que el piano prácticamente dobla la voz, no en vano la obra existe también en versión para piano solo. Fue escrita para la cantante Paulette Darty, a quien acompañaba en Montmartre y para quien también compuso una canción que luego daría lugar al galop *Le Piccadilly*. Por último, Satie nos dejó un número reducido de canciones escritas específicamente para los cafés-concierto, canciones en las formas típicas del *vaudeville*, distintas de las anteriores por su carácter funcional y por su intención de ironizar a las grandes divas (auténticos fetiches burgueses), y fechadas todas ellas entre 1900 y 1905. Las dos más célebres son *Tendrement* y *La diva de l'empire*, perfectamente reconocibles en sus ritmos y en la simplicidad de su estructura, con letras y rimas irónicas, música a la que se le podría añadir el calificativo que el propio Satie utilizó para una de sus escasas obras instrumentales no pianísticas: *musique d'ameublement*. Citemos finalmente tres colecciones tardías, fechadas en 1914, 1916 y 1920, sobre textos del propio Satie la primera y de varios autores las otras dos (entre ellos Cocteau), por su diferente dimensión, más profunda, más deliberadamente trascendental. De entre esas diez canciones, las *Quatre Petites Mélodies*, las últimas escritas por el compositor, encierran la expresión más esencial de toda la obra vocal de Satie.

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

**Trois mélodies** (J. P. Coutamine de Latour)**Élégie**

*J'ai vu décliner comme un songe,  
Cruel mensonge! Tout mon bonheur.  
Au lieu de la douce espérance,  
J'ai la souffrance et la douleur.*

*Autrefois ma folle Jeunesse  
Chantait sans cesse, l'hymne d'amour,  
mais la chimère caressée,  
S'est effacée, En un seul jour.*

*J'ai dû souffrir mon long martyre,  
Sans le maudire, Sans soupirer,  
le seul remède sur la terre,  
A ma misère, Est de pleurer.*

**Elegía**

He visto desvanecerse como un sueño,  
¡cruel mentira!, toda mi dicha.  
En vez de dulce esperanza  
sólo tengo sufrimiento y dolor.

Antaño mi loca juventud  
cantaba sin cesar himnos al amor.  
Pero la quimera que ya acariciaba  
se desvaneció en un solo día.

He debido sufrir largo martirio  
sin maldecir, sin suspirar.  
El solo remedio terreno  
a mi miseria, es llorar.

**Les anges**

*Vêtus de blanc. Dans l'azur clair,  
Laissant déployer leurs longs voiles.  
Les anges planent dans l'éther,  
Lys flottants parmi les étoiles;*

*Les luths frissonnent sous leurs doigts  
Luths à la divine harmonie  
Comme un encens montent leurs voix,  
Calmes, sous la voûte infinie.*

*En bas, gronde le flot amer;  
la nuit par tout étent ses voiles.  
Les anges planent dans l'éther,  
Lys flottants parmi les étoiles.*

**Los ángeles**

Vestidos de blanco, en el claro azul,  
desplegando sus largas alas,  
los ángeles planean en el éter  
flores de lis flotando en las estrellas.

Tiembla la lira bajo sus dedos,  
lira de divinas armonías,  
sus voces se remontan como incienso  
suaves bajo la bóveda infinita.

Abajo retumba la amarga ola;  
la noche extiende su velo por doquier.  
Los ángeles planean en el éter  
flores de lis flotando en las estrellas.



**Sylvie**

Elle est si belle ma Sylvie  
 Que les anges en sont jaloux;  
 L'amour sur sa lèvre ravie,  
 Laissa son baiser le plus doux.  
 Ses yeux sont de gran des étoiles.  
 Sa bouche est faite de rubis  
 Con âme est un zénith sans voiles.  
 Et son coeur est mon paradis.  
 Ses cheveux sont noirs comme l'ombre  
 Sa voix plus douce que le miel  
 Sa tristesse est une pénombre  
 Et son sourire un arc en ciel.  
 Elle est si belle, ma Sylvie  
 Que les anges en sont jaloux;  
 L'amour sur sa lèvre ravie.  
 Laissa son baiser le plus doux.

**Silvia**

Es tan bella mi Silvia  
 que los ángeles tienen celos;  
 el amor sobre sus labios encantados  
 dejó el más dulce de sus besos.  
 Sus ojos son grandes estrellas,  
 su boca está hecha de rubí;  
 su alma es un zenit sin veladuras  
 y su corazón mi paraíso.  
 Sus cabellos negros como sombras,  
 su voz más dulce que la miel;  
 su tristeza, la penumbra;  
 su sonrisa, el arco iris.  
 Es tan bella mi Silvia  
 que los ángeles tienen celos;  
 el amor sobre sus labios encantados  
 dejó el más dulce de sus besos.

**Chanson** (J. P. Contamine de Latour)

Bien courte, hélas! est l'espérance  
 Et bien courte aussi le plaisir  
 Et jamais en nous leur présence,  
 Ne dura tant que le désir.  
 Bien courte hélas! est la jeunesse  
 Bien courte est le temps de l'amour  
 Et le serment d'une maîtresse  
 Ne dura jamais plus d'un jour.  
 Celui qui met toute sa joie  
 Et son espoir en la beauté,  
 Souvent y laisant sa gaité,  
 D'un dur souci devient la proie.

**Canción**

Muy breve, ¡ay!, es la esperanza  
 y muy breve el placer  
 y nunca en nosotros su presencia  
 dura tanto como el deseo.  
 Muy breve, ¡ay!, es la juventud,  
 muy breve el tiempo del amor  
 y el juramento de yna amante  
 nunca dura más que un día.  
 El que pone todo su gozo  
 y su esperanza en la belleza  
 dejando en ella su alegría,  
 presa será de un duro anhelo.

**Les fleurs** (J. P. Contamine de Latour)

Que j'aime à vous voir, belles fleurs  
 A l'aube entr'ouvrir vos corolles  
 Quand Iris vous fait de ses pleurs  
 De transparentes auréoles  
 vous savez seules dans nos coeurs  
 évoquer une tendre image.

Et par vous suaves couleurs  
 Vous nous parlez un doux langage  
 Aussi messagères d'amour,  
 Je vous demande avec tristesse  
 Pourquoi le sort en un seul jour  
 Vous arrache à notre tendresse.

**Las flores**

¡Cómo me gusta veros, bellas flores,  
 cuando entreabris al alba las corolas,  
 cuando Iris os viste con su llanto  
 de transparentes aureolas!

Sólo vosotras sabéis en nuestras almas  
 evocar la tierna imagen  
 y con vuestros suaves colores  
 nos habláis dulce lenguaje.

Por eso, mensajeras del amor,  
 os pregunto con amargura  
 por qué la suerte en un solo día  
 os hurta a nuestra ternura.

**Je te veux** (H. Pacory)

J'ai compris ta détresse,  
 Cher amoureux,  
 Et je cède à tes vœux,  
 Fais de moi ta maîtresse.  
 Loin de nous le sagesse,  
 Plus de tristesse,  
 J'aspire à l'instant précieux  
 Où nous serons heureux;  
 Je te veux.

Je n'aipas de regrets  
 Et je n'ai qu'une envie:  
 Près de toi, là, tourpiès,  
 Vivre toute ma vie,  
 Que mon coeur soit le tien  
 Et la lèvre la mienne,  
 Que ton corps soit le mien,  
 Et que toute ma chair soit tienne.

J'ai compris ta détresse...  
 Qui, je vois dans tes jeux,  
 la divine promesse  
 Que ton coeur amoureux  
 Vient chercher ma caresse.  
 Enlacés pour toujours,  
 Brûlés clés mêmes flammes,  
 Dans des rêves d'amours  
 Nous échagerons nos deux âmes.  
 J'ai compris ta détresse,

**Yo te quiero**

He comprendido ai angustia,  
 Querido enamorado,  
 Y cedo a tus deseos,  
 haz de mí tu amante.  
 Olvidemos la prudencia,  
 Fuera la tristeza,  
 Aspiro al instante maravilloso  
 En el que seremos felices;  
 Yo te quiero.

No tengo remordimientos  
 Sólo tengo un deseo:  
 Cerca de tí, muy cerca,  
 Estar toda mi vida,  
 que mi corazón sea el tuyo  
 Y tus labios los míos,  
 Que tu cuerpo sea el mío,  
 Y que toda mi carne sea aiya.

He comprendido tu angustia...  
 Si, yo veo en tus ojos  
 la divina promesa  
 Que tu corazón enamorado  
 venga a buscar mis caricias.  
 Abrazados para siempre,  
 Ardiendo en el mismo fuego,  
 En sueños de amor  
 Intercambiaremos nuestras dos almas.  
 He comprendido tu angustia...

**Tendrement** (Vicent Hyspa)

D'un amour tendre et pur afin qu'il souviene,  
 Voici mon coeur, mon coeur tremblant,  
 Mon pauvre coeur d'enfant.  
 Et voici, pâle fleur que vous files éclore;  
 Mom âme qui se meurt de vous  
 Et de vos yeux si doux.

Mon âme est la chapelle,  
 Oû la nuit et le jour  
 Devenl votre grâce immortelle,  
 Prie à deux genoux mon fidèle amour.  
 Dans l'ombre et le mystère  
 Chante amoureusement  
 Une douce prière,  
 Païenne si légère,  
 C'est votre nom charmant.

D'un amour tendre...  
 Des roses sont écloses  
 Au jardin de mon coeur,  
 Ces roses d'amour sont moins roses  
 Que vos adorables lèvres en fleur.  
 De vos mains si cruelles  
 Et dont je suis jaloux,  
 Effeuiliez les plus belles,  
 Vous pouvez les cueillir,  
 le jardin est à vous.

D'un amour tendre...

**Tiernamente**

Para que se acuerde de un amor tierno y puro,  
 he aquí mi corazón, mi corazón tembloroso,  
 mi pobre corazón de niño.  
 Y he aquí, pálida flor que vos hacéis abrirse,  
 mi alma que muere por vos  
 y vuestros ojos tan dulces.

Mi alma es la capilla  
 en la que día y noche  
 ante vuestra inmortal gracia  
 reza de rodillas mi fiel amor.  
 En la sombra y el misterio  
 canta amorosamente  
 una dulce plegaria  
 pagana y tan leve:  
 vuestro nombre encantador.

Para que se acuerde...  
 Las rosas se han abierto  
 en el jardín de mi amor;  
 las rosas del amor son menos rosas  
 que vuestros labios en flor.  
 Con vuestras manos crueles  
 de las que estoy tan celoso  
 deshojad las más bellas.  
 Coged las que queráis:  
 Vuestro es el jardín.

Para que se acuerde...

**La diva de l'Empire** (D. Bonnaud et n. Blés)

Sous le grand chapeau *Greenaway*,  
 Mettant l'éclat d'un sourire,  
 D'une rire charmant et frais  
 De baby étonné qui soupire,  
*Littlegirl* aux yeux veloutés,  
 C'est la diva de 4'Empire-,  
 C'est la rein 'dont s'éprenn'nt les gentlemen  
 Et tous les dandys de Piccadilly.

Dans un seulyes elle mettant de douceur  
 Que tous les snobs en gilet à coeur  
 L'accueillant de bourras frénétiques,  
 Sur la scène lancent des gerbes de fleurs,  
 Sans remarquer le rire narquois  
 De son joli minois.

Sous le grand chapeau *Greenaivay*...  
 Elle danse presque automatiquement,  
 Et soulève, oh! trèspioudiquement,  
 Ses jolis dessous de fanfreluches;  
 De ses jambes montrant le frétillement.  
 C'est à la fois très innocent  
 Et très très excitant.

Sous le grand chapeau *Greenaway*...

**La diva de «l'Empire»**

Bajo un gran sombrero *Greenaway*,  
 con el resplandor de una sonrisa,  
 con una risa encantadora y fresca  
 de bebé sorprendido que suspira,  
 la *littlegirl* de los ojos aterciopelados,  
 es la diva de «l'Empire-»,  
 Es la reina de la que se enamoran los *gentlemen*  
 Y todos los *dandys* de Piccadilly.

En un solo yes pone tanta dulzura  
 que todos los *snobs* con corazón debajo del chaleco  
 la cogen con hurras frenéticos,  
 echando ramos de flores al escenario,  
 sin darse cuenta de la risa burlona  
 de su bella cara.

Bajo un gran sombrero *Greenaway*,...  
 Baila casi automáticamente,  
 y levanta ¡oh! muy púdicamente  
 sus bonitas enaguas de frufnú;  
 descubriendo el bullir de sus piernas.  
 Es a la vez muy inocente  
 y muy excitante.

Bajo un gran sombrero *Greenaway*,...

## NOTAS AL PROGRAMA

### CUARTO CONCIERTO

La historia de la música de cámara francesa tiene un capítulo especial en Ernest Chausson. Este amable personaje, hombre de vida acomodada y profusamente ilustrada, poseedor de una cultura y una formación irreprochables, se movió entre los dos grandes polos existentes en el París de los años ochenta y noventa del siglo pasado, en lo que a técnica de composición se refiere, dejando dos obras ejemplificadoras de cada uno de esos estadios: el *Trío opus 3*, que le liga a Massenet, y el *Cuarteto opus 30*, nacido ya de la influencia de César Franck. Estamos pues, de nuevo, ante un compositor del círculo místico del compositor de *Les Beatitudes*, dispuesto a asumir también la máxima de Lekeu («Para mí, el Arte es infinitamente sentimental»), pero de una manera ordenada y sin sobresaltos. Y es que en Chausson no hay bohemia, no hay provocación, aunque no por ello deja de estar en contacto con toda la creación artística del París de fin de siglo. Su formación cultural, metódica y perfectamente dirigida, le hicieron conocedor desde adolescente de los mejores pintores de su tiempo, a cuyas exposiciones acudía acompañado por un tutor, así como de todos los poetas, en especial los *simbolistas*, tan alejados en su forma de vida de la burguesía casi aristocrática de Chausson.

Semejante amplitud de miras hicieron de este compositor un testigo especial de las corrientes culturales francesas. De esta forma, y aun situándose aparentemente en las antípodas de los impresionistas, deja entrever ciertas influencias de este estilo en sus primeras obras y comparte con ellos la admiración por Wagner. Como Debussy, viaja a Bayreuth, pero al mismo tiempo, y como Franck, anhela el sinfonismo. Mezcla las técnicas del *leit-motiv* con la forma cíclica, aprende de la música wagneriana pero termina afirmando que «la música francesa está necesitada de un proceso de des-wagnerización» y asumiendo que era necesario encontrar un lenguaje libre de la influencia nórdica y de los excesos del Romanticismo, una vuelta a una expresión más libre y al mismo tiempo más clásica. Anfitrión, en su casa de París, de Debussy y Albéniz, de Cortot e Ysaye, su propio convencimiento de la búsqueda de un idioma para la música francesa no fue

obstáculo para que en su música de cámara, como en este *Trío* y este *Cuarteto*, dejase vislumbrar la profunda admiración que en él causaban los románticos alemanes.

Aspecto fundamental de la actividad como compositor de Chausson, especialmente en el terreno de la música de cámara, fue su nombramiento, en 1886, como secretario de la *Société Nationale de Musique*, la institución que habían fundado en 1871 Bussine, Franck, Saint-Saëns y Castillon y que perseguía un ennoblecimiento de la actividad musical, la difusión de la música de los compositores franceses y una tutela de la nueva creación, lo que ellos llamaron *Ars Gallica*. Ese puesto se convertiría para Chausson en una atalaya, y esa fecha, 1886, marcaría el inicio de un segundo periodo en la obra del compositor caracterizado por una música más profunda, más elaborada y dramática, más original, en contraposición a los años iniciales, los de la influencia de Massenet, más densa en la escritura pero más insustancial. La influencia de Franck en ese proceso de «clarificación» es indudable, como escribe Debussy en uno de sus célebres artículos de *Monsieur Chroche*: «Ernest Chausson, en quien pesa hondamente la influencia de César Franck, es uno de los artistas más delicados de nuestro tiempo. Si la influencia del maestro de Lieja ha servido, innegablemente, a muchos músicos contemporáneos, lo ha hecho sobre todo en Chausson en el sentido de que le ha aportado a su natural elegancia ese rigor sentimental que es la base de la estética *franckistOí*'.

### **Trío para piano, violín y violonchelo en Sol menor, opus 3**

Chausson acometió la composición de este *Trío* tras haber sido rechazado en el concurso para el Gran Premio de Roma, del Conservatorio de París. Si aquella distinción suponía el reconocimiento profesional de un músico, Chausson no estaba dispuesto a dejar de tenerlo y quería demostrarlo con una obra ambiciosa, amplia en sus dimensiones y en su trabajo instrumental. El *Trío*, escrito en el verano de 1881, parece buscar ese objetivo, demostrar al público que asistiría al estreno en la *Société Nationale de Musique* y a sí mismo que estaba en posesión de la suficiente técnica e inspiración como para atreverse con las más ambiciosas formas de la música clásica y romántica. Lo entendiese así o no el propio autor no podemos sino

intuirlo, pero lo que sí conocemos es la fría respuesta del público de aquel concierto y la ignorancia más absoluta de la crítica de París hacia la partitura. La obra, sin embargo, no merecía tal actitud. No es la más personal de Chausson ni la más *francesa* de sus creaciones, pero demuestra una técnica de escritura muy sólida. Abunda en pasajes de una gran densidad, muy del gusto de la música de Massenet, profesor de instrumentación de Chausson por entonces, pero también cleja ver una cierta forma cíclica en secciones del primer movimiento, influencia temprana de Franck.

La estructura del *Trío* es clásica, con un primer tiempo rápido en forma sonata, un segundo *scherzante*, con el movimiento lento en tercer lugar, precediendo al final rápido y de nuevo en forma de sonata. El primer movimiento se inicia con una larga introducción (*Pos trop lent*), tras lo cual violín y violonchelo entonan los dos temas principales. En este periodo asistimos a la presentación por el violín del tema cíclico, que reaparecerá a lo largo de toda la obra. Instrumentalmente se trata de un gran trabajo de imitaciones y arpeggios, en el más puro estilo romántico. El segundo movimiento, *Vite*, es un Scherzo clásico, con un trío, aunque su brevedad le confiere un papel irrelevante en la obra. Apenas si prepara la llegada del tercero, el movimiento lento del *Trío*, abierto por el motivo cíclico a cargo del piano. Violín y violonchelo se entregan luego a un diálogo lírico de gran emotividad, donde reside sin duda lo más personal de la obra. El cuarto y último movimiento es de nuevo una forma sonata en tiempo rápido, también con la presencia del motivo cíclico y con igual densidad instrumental.

### **Cuarteto para piano e instrumentos de cuerda, opus 30**

Dieciséis años después del *Trío*, Chausson escribe su obra maestra en el género de la música de cámara y una de las más importantes de toda la música francesa del género en el *fin de siècle*, el *Cuarteto para piano y cuerdas, opus 30*, que tiene su antecedente en el *Concierto para piano, violín y cuarteto de cuerdas, opus 21*, de 1891- La característica esencial del *Concierto* es su familiaridad con el *Quinteto para piano y cuerdas* de Franck, especialmente con la escritura armónica del mismo, y esa característica aparecerá de nuevo en la obra cumbre que es la *opus 30*. Obra luminosa, alegre, adornada con la transparencia que

apenas si mostraba el *Trío*, el *Cuarteto* es la síntesis de todas las influencias depositadas en Chausson, desde la forma cíclica de Franck a los ritmos de Fauré, las armonías radiantes de Debussy y una alegría que, entre los *franc-kistas*, tan sólo parece mostrar Chausson. Su amplitud y su ambición no tienen nada que ver con las del *Trío*, como queda de manifiesto desde la introducción pianística del primer movimiento. Hay desarrollos, pero no son el objetivo en sí mismo, como parecía ocurrir en la *opus 3*, y la escritura es menos afectada, más libre.

El primer movimiento, *Animé*, es de una gran riqueza temática y de un gran equilibrio en el desarrollo y en la distribución de las voces. Hay un flujo musical, un discurso natural amparado en la sólida arquitectura *franckiana*, una gran fantasía rítmica y armónica y un contraste continuo que dota al movimiento de la tensión y el lirismo necesarios. Sigue un *très calme* en forma de *lied*, aunque la vecindad entre el tema en la viola y las *mélodies* de Fauré más nos incitarían a usar términos franceses para referirnos a la forma del movimiento. La belleza de esa exposición, su cualidad vocal, el desarrollo en todos los instrumentos, los unísonos de la cuerda sobre el piano convierten a esta música en la más depurada y sincera de Chausson. El tercer movimiento, muy breve, *simple et sans hâte* (simple y sin prisa, sin premura), es una danza en tiempo de tres por cuatro en la que algunos autores han querido ver influencias de la música española, quizá recibida a través de Albéniz. Pieza casi en forma de divertimento, precede al *Animé* final, una obra de bravura en la que se intercalan algunos fragmentos en tiempo lento en los que se retoman los temas de los movimientos precedentes, especialmente del segundo. El equilibrio caracteriza a este movimiento final, como en realidad a toda la partitura, y es precisamente en la conjunción de ese equilibrio y en el mosaico de genialidades que dibujan el *Cuarteto* donde se fundamenta la teoría de que ésta es una de las grandes creaciones de la música de cámara francesa. Si Chausson no hubiese muerto tan tempranamente (a los cuarenta y cuatro años, víctima de un absurdo accidente de bicicleta), el germen de esta obra, así como del *Poema para violín y orquesta*, de sus canciones y su música coral, de su única ópera, hubiesen fructificado en una de las más interesantes producciones del *Ars Gallica*.



## PARTICIPANTES

### PRIMER CONCIERTO

#### ELENA GRAGERA

Nació en Badajoz, donde inicia sus estudios elementales. Obtiene los diplomas de fin de carrera de Canto y Guitarra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, continuando estudios superiores en el Koninklijk Conservatorium de La Haya, trabajando con los prestigiosos profesores M. van Altna, T. Koopman y S. Kuijken entre otros. Ha trabajado a fondo el *lied* alemán y la *melodie* francesa con I. Seefried, E. Mathis, P. Schilhawsky, G. Souzay, y la música española con F. Lavilla. Trabaja especialmente la obra de J.S. Bach con la contralto holandesa A. Heynis.

Ha obtenido el premio "Hugo Wblf" en el Concurso Internacional de Lied "Elly Ameling" celebrado en Holanda, donde centra actualmente su actividad profesional. Ha cantado *El amor brujo* de M. de Falla en el Festival de Ayamonte con la Orquesta Sinfónica de Moscú. Muy destacada fue su participación solista con el Bach Collegium Musicum dirigida por su titular Helmut Rilling en Stuttgart, Leverkusen y Hólbén, con el *Magnificat* y Cantatas 125 y 92 de J.S. Bach.

Ha realizado diversos Recitales monográficos sobre la obra liederística de Schubert y Wolf en Francia, Austria, Italia y Holanda. Recientemente ha intervenido en el ciclo Voces Españolas dando un Recital en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, retransmitido en directo por RNE.

Acaba de grabar un CD sobre poemas de García-Lorca, vistos por diferentes compositores (Mompou, Montsalvatge, Poulenc, Bautista, Nin-Culmell y García Abril, entre otros), con Recitales de presentación en "La Residencia de Estudiantes" de Madrid y "La Fluerta de San Vicente" de Granada, casa-museo del poeta. Entre sus proyectos inmediatos figuran una "tournée" por diversas ciudades europeas, invitada por el Instituto Cervantes, así como la grabación de dos CD con canciones de J. Nin y R. Gerhard.

## ANTÓN CARDÓ

Nace en Valls (Tarragona). Estudió piano en el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona y en la Schola Cantorum de París, trabajando entre otros con los maestros Gisèle Kühn, Magda Tagliaferro y Rosa Sabater, y en el Mozarteum con Paul Schilhawsky.

En 1987 fue nombrado "Chef de Chant" en la Academia Internacional de Niza y en el Mozarteum de Salzburgo, lo que le permite colaborar con ilustres cantantes como Gérard Souzay, Jessye Norman, Elly Ameling y Edith Mathis. Es laureado en los concursos U.F.A.M.-París, "Pierre Nerini" y 1er. Premio "Yamaha en España", entre otros. La importante relación profesional que le unió al gran barítono Gérard Souzay, que le eligió como pianista acompañante en sus "Master-class", le convierte en un gran especialista de la "melodie" francesa.

Tiene grabaciones en RNE, Euskal-Telebista, ORTF (Radio Francia), ORF (Radio Austríaca) y Radio-4 Holanda. Recientemente ha grabado con la mezzosoprano Elena Gragera un CD dedicado a Federico García-Lorca, con obras de Poulenc, Mompou, Montsalvatge y otros compositores. En 1991 fue protagonista, en el homenaje al poeta Vicente Aleixandre, organizado por la Universidad Autónoma de Madrid, del estreno mundial de obras compuestas por L. Balada, C. Bemaola, N. Bonet, F. Cano, M.A. Coria, J. Pérís y X. Montsalvatge, en el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

Ha presentado en RNE (Radio-2 Clásica), la obra integral liederística de Hugo Wolf y Johannes Brahms. Ha sido requerido por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores para efectuar una gira por diversos países de Europa y América. Actualmente es Catedrático de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

## PARTICIPANTES

### SEGUNDO CONCIERTO

#### MANUEL CID

Nace en Sevilla en 1947. Realizó estudios musicales en el Conservatorio Superior de su ciudad natal y posteriormente en el Mozarteum de Salzburgo, donde se graduó en repertorio alemán, oratorio, ópera y lied. Desde entonces mantiene una actividad intensa en las principales ciudades europeas (Lisboa, París, Nápoles, Roma, Amberes, Bruselas, Londres, Berna, Frankfurt, Barcelona, Madrid...) con conjuntos de la importancia de I Virtuosi de Praga, Orquesta Sinfónica de Londres, de la Radio de Frankfurt, Scarlatti de Nápoles, de Cámara de Berna, Nacional de España, Sinfónica de Radio Televisión, London Mozart Players.

Manuel Cid ha mantenido en las últimas temporadas una estrecha relación con las orquestas Filarmónica de Israel y Sinfónica de Viena, con las que ha llevado a cabo giras de conciertos.

Como principal protagonista de los estrenos de *Kiu* y *El viajero indiscreto*, de Luis de Pablo, Manuel Cid obtiene grandes éxitos en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, escenario en el que ha acatado con frecuencia. Otros títulos operísticos que le han dado prestigio internacional son *La vida breve*, de Manuel de Falla; *Don Giovanni*, de Mozart; *Una cosa rara*, de Martín y Soler; *Francesca*, de Alfredo Aracil. Interpreta también habitualmente repertorio sinfónico con directores como Rafael Frühbeck, Tamas Vasary, José Ramón Encinar, Ros Marbá...

Ha grabado obras de Luis de Pablo, Mozart, Falla... y recitales de canción alemana y española. También ha ejercido la pedagogía en la Escuela Superior de Música de Friburgo (Alemania).

Es académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, de Sevilla.

## SEBASTIÁN MARINÉ

Nació en Granada en 1957. Estudió piano con Rafael Solís, composición con Román Alis y Antón García Abril y dirección de Orquesta con Isidoro García Polo y Enrique García Asensio, con premios extraordinarios en todas estas especialidades, licenciándose al mismo tiempo en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid.

Ha realizado conciertos por toda la geografía española, además de Portugal, Francia, Italia, Polonia, Austria y Alemania.

Ha dirigido diversas orquestas españolas y ha actuado como solista con la Orquesta Nacional de España, Orquesta de la Radio y Televisión Española, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta Sinfónica Ciudad de Valladolid, entre otras.

En su actividad como compositor ha visto estrenadas todas sus obras, habiendo sido grabadas la mayor parte de ellas por Radio Nacional de España.

Desde 1979 es profesor por oposición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

## PARTICIPANTES

### TERCER CONCIERTO

#### PATRICIA LLORENS

Nacida en Algemés, estudió canto en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con Ana Luisa Chova y más tarde siguió cursos con Helmut Lips, Cario Bergonzi, Elena Obraztsova, Susanne Sarroca y Miguel Zanetti. Miembro fundador del Coro de Valencia, ha dado recitales en Valencia, Zaragoza, Luchon, etc. Ha colaborado con el Gnip Instrumental de València. Ha intervenido en las óperas *Madama Butterfly* (Kate), *Parsifal* (Flor), *El Triomf de Tirant* (Ama), *Abu Hassan* (Fátima) y *Los Elementos* (Tierra).

Ha participado en un registro discográfico de obras de Gomis. Recientemente ganó el Segundo Premio en el II Festival Lírico de Callosa d'En Sarria.

#### PERFECTO GARCÍA CHORNET

Nacido en Carlet, estudió en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con Daniel de Nueda. Ganador de importantes premios nacionales e internacionales, destacan sus actuaciones en Estados Unidos, Méjico, Ecuador, Argentina, Japón y diversos países europeos, así como en los festivales internacionales de Granada, Santorni, Ilmajoki y Oslo, tanto en calidad de solista como en música de cámara. Ha grabado doce discos. Su grabación con obras de Rodolfo Halffter obtuvo en 1980 el Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura. Compositores como Moreno Gans, Rodolfo Halffter, Hacer Pía, Blanquer, Homs, Barce y Marco han dedicado obras a García Chornet. Es catedrático en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y colabora en los cursos internacionales de Cambrils, Cullerà, Ibiza, Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Iturbi, Norfolk, Guayaquil y Los Angeles. Es Hijo Predilecto de la Ciudad de Carlet.

Asiduamente forma parte del Jurado de concursos internacionales: Premio Jaén, Ciudad de Oporto, Roma y Ostuni en Italia, José Iturbi en Valencia, etc.

## PARTICIPANTES

### CUARTO CONCIERTO

#### CUARTETO HEMERA

*Se creó en 1981 y desde entonces ha estado siempre integrado por relevantes músicos españoles y extranjeros. En 1982 fueron premiados en el Concurso Yamaha-Hazen de Madrid. Realizan su primera gira por Holanda en 1987, y la agrupación fue citada por la crítica especializada como "un Cuarteto español de auténtica talla internacional". Han ofrecido diferentes programas monográficos con la integral de los Cuartetos con piano de Brahmsy Mozart, así como sesiones de música española con Cuartetos de Turina, Remacha, Sáenz, Leoz, habiendo participado en diferentes festivales nacionales e internacionales.*

#### JUAN LUNARES

Nació en Sueca (Valencia) y estudió en los Conservatorios de Sevilla y Barcelona, con los maestros Oliveras y Turull. Becado por la Fundación Agustín Pedro y Pons de Barcelona y por la Diputación Provincial de Valencia se perfeccionó en el Conservatorio de Ginebra con Conado Romano. Es asimismo Licenciado en Filología por la Universidad de Barcelona.

Ha recibido el Premio de Honor del Conservatorio de Barcelona, el Premio de Virtuosismo del Conservatorio de Ginebra, el Premio del Ayuntamiento de Valencia en el VI Concurso memorial López-Chávarri y el Primer premio en el XVIII Concurso Nacional de Violín "Isidro Gyenes", así como en el II Concurso "Yamaha en España". Ha sido igualmente premiado con el XXVI Concurso Internacional "María Canals" de Barcelona, recibiendo además en dicho concurso el Premio Virtelia, otorgado al español mejor clasificado. Ha actuado con las Orquestas Solistas de Cataluña, Filarmónica Bética de Sevilla y en reiteradas ocasiones con la Orquesta de Valencia.

Ha grabado para Radio y Televisión españolas y tiene editado un disco con obras de autores españoles. Ha im-

partido clases en los Conservatorios Superiores de Barcelona y Valencia y es en la actualidad Catedrático de violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

## **PAUL CORTESE**

Nació en Estados Unidos de padres italianos, se graduó en el Instiaino Curtis de Música, donde estudió con el profesor Joseph Pasquale. Anteriormente, bajo la tutela de Stanley Nosal, Guillermo Perich y Burton Fine, había cursado sus estudios musicales en la Universidad de Illinois y en el New England Conservatory de Boston.

Durante este período actuó con la Boston Symphony y la Philadelphia Orchestra y después fue designado viola solista de la Orquesta de la Scala de Milán, en la Gothenburg Symphony de Suecia, con el director musical Neeme Järvi, y en la Orquesta de la Ciudad de Birmingham con el director Simón Rattle. Recientemente ha tocado en orquestas de Barcelona, Málaga y Madrid. En 1991 hizo su debut en el Alice Tully Hall de Nueva York. Ha colaborado con los tríos Arden, Bowdoin y Kandiski y con numerosos cuartetos de cuerda.

Actualmente es profesor de viola en los Conservatorios de Barcelona, Cervera; y de la Joven Orquesta de Cataluña. Ha realizado varias grabaciones del nuevo e interesante repertorio para viola y música de cámara en los Estados Unidos, España e Inglaterra, para los sellos discográficos Crystal, Posh Boy, Audio Visuals de Sarriá y Chanclos.

## **RAFAEL RAMOS**

Comenzó a estudiar música en Las Palmas de Gran Canaria, su ciudad natal, continuando en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife, en la Ecole Normale de Musique y en el Conservatorio Superior de Música de París, graduándose con las máximas calificaciones. Trabajó bajo la dirección de R. Jaimez, B. Michelin, R. Flachot, A. Navarra, M. Cervera y R. Aldulescu.

Ha sido distinguido en diferentes concursos nacionales e internacionales, y ha ofrecido recitales y conciertos con

orquesta en Europa, Asia, América y Oceanía, bajo la dirección de Fritz Riger, Milkos Erdelyi, López Cobos, Arpad Joo, Peter Burwik, Ros Marbá, García Navarro, Zollmann, Ivo Cruz, Wilfred Schwartz y Shelclon Morgenstern entre otros.

Entre sus grabaciones discográficas cabe destacar la de Gaspar Cassadó, Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura Español 1985, y el CD dedicado a obras de autores españoles contemporáneos.

Desde 1988 es académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de Santa Cruz de Tenerife y en 1977 obtuvo la Cmz de Caballero de la Orden del Mérito Civil.

Fundador y solista de la Orquesta de Cámara Reina Sofía durante más de 10 años, también desempeñó por igual espacio de tiempo el puesto de solista en la Orquesta Nacional de España. Actualmente es Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y solista en la Orquesta Sinfónica.

## **EUGENIA GABRIELUK**

Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, teniendo como profesores a los catedráticos Joaquín Soriano (piano) y Fernando Escobar (música de cámara), obteniendo las máximas calificaciones en todos los cursos, así como los respectivos premios extraordinarios fin de carrera. Estudió Armonía y Fenomenología de la Armonía aplicada a la interpretación pianística con el catedrático José María Benavente. Ha recibido consejos de la conocida pedagoga D<sup>a</sup> María de Macedo y de Zinaida Scharff (Israel).

Ha dado numerosos recitales como solista, de Música de Cámara con el Cuarteto de Moscú y ha actuado con las principales orquestas españolas. Ha estrenado obras de compositores españoles, como: José María Benavente, José Luis Turina, y Rafael Cavestany entre otros.



## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

### **FÉLIX PALOMERO**

Alumno de Federico Sopena y de Angel Oliver, es en la actualidad Gerente de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Entre 1990 y 1996 fue Coordinador General de la Orquesta y Coro Nacionales de España, y con anterioridad Director Técnico y Jefe de Prensa de la Fundación Isaac Albéniz, Secretario Técnico y de Relaciones Externas del Concurso Internacional de Piano de Santander, miembro del Departamento de Producciones Musicales de Radio-2, Radio Nacional de España, y programador de esta emisora. Es Máster en Administración de Empresas, ha ejercido el periodismo musical en la revista Ritmo y en el semanario Tiempo y colabora con frecuencia en los principales ciclos de conciertos y festivales.

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

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

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



## Fundación Juan March

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