

CICLO DE MIÉRCOLES

MÚSICA DE ENSUEÑO

Con motivo de la exposición

Surrealistas antes del surrealismo

La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía



octubre 2013



Portada: **Salvador Dalí**
La orquesta roja, 1957
Colección G.E.D: Nahmad, Ginebra

CICLO DE MIÉRCOLES

Música de ensueño

Con motivo de la exposición

Surrealistas antes del surrealismo

*La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo
y la fotografía*

octubre 2013

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: Música de ensueño, con motivo de la exposición *Surrealista antes del surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*: octubre 2013 [introducción y notas de Alfredo Aracil]. -- Madrid: Fundación Juan March, 2013.

80 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre 2013)

Notas al concierto: [I] El mundo del subconsciente, “Obras de G. Fauré, E. Satie, C. Debussy, E. Satie-T. Takemitsu y R. Shankar”, por Antonio Arias, flauta y Nuria Llopis, arpa; [II] Sueños y pesadillas, “Obras de C. Loewe, F. Mendelssohn, A. von Zemlinsky, C. Schumann, F. Schubert, H. Wolf, B. Britten, H. Duparc, F. Poulenc, A. Schönberg, J. Brahms y E. Grieg”, por Benedict Nelson, barítono y Roger Vignoles, piano; [III] La noche, “Obras de C. Debussy, F. Chopin y M. de Falla”, por Luis Fernando Pérez, piano; [y IV] Fantasías, “Obras de C. Ph. E. Bach, J. Brahms, L. van Beethoven, J. Corigliano y F. Liszt”, por Sofya Melikyan, piano; celebrados en la Fundación Juan March el 4, 9, 16 y 23 de octubre de 2013. También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para flauta y arpa - Programas de mano - S. XX.- 2. Canciones (Barítono) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 3. Canciones (Barítono) con piano - Programas de mano - S. XX.- 4. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 5. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 6. Nocturnos (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 7. Preludios (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 8. Música para piano - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 9. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII.- 10. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Alfredo Aracil

© Luis Gago (traducción de los textos)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
Tras los márgenes de la razón
En la literatura, la pintura, la política...
¿Y en música...?
- 15 Viernes, 4 de octubre - **Concierto inaugural**
El mundo del subconsciente
Antonio Arias, flauta y **Nuria Llopis**, arpa
Obras de G. FAURÉ, E. SATIE, C. DEBUSSY y R. SHANKAR
- 24 Miércoles, 9 de octubre - **Segundo concierto**
Sueños y pesadillas
Benedict Nelson, barítono y **Roger Vignoles**, piano
Obras de C. LOEWE, F. MENDELSSOHN, A. von ZEMPLINSKY,
C. SCHUMANN, F. SCHUBERT, H. WOLF, B. BRITTEN, H. DUPARC,
F. POULENC, A. SCHÖNBERG, J. BRAHMS y E. GRIEG
- 64 Miércoles, 16 de octubre - **Tercer concierto**
La noche
Luis Fernando Pérez, piano
Obras de C. DEBUSSY, F. CHOPIN y M. de FALLA
- 72 Miércoles, 23 de octubre - **Cuarto concierto**
Fantasías
Sofya Melikyan, piano
Obras de C. PH. E. BACH, J. BRAHMS, L. van BEETHOVEN,
J. CORIGLIANO y F. LISZT

Introducción y notas de **Alfredo Aracil**

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE (excepto el inaugural)

La naturaleza inasible de la música permite, de modo más natural que otras artes, trasladarnos a mundos irreales. Este ciclo explora los paisajes sonoros que habitan más allá de la realidad, esto es, más allá de los géneros musicales con formas estandarizadas, simetrías de frases o normas compositivas. Los programas se articulan en torno a cuatro ejes: la música onírica del subconsciente protagonizada por instrumentos etéreos como la flauta y el arpa, las canciones que nos sitúan en estados de insomnio, de sueño o de pesadilla, el mundo fantasmagórico de la noche y las fantasías musicales que distorsionan y deforman la realidad.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

Tras los márgenes de la razón

Podría pensarse que la música más cercana al surrealismo, a sus principios de irracionalidad, a sus técnicas de automatismo para escapar de lo tangible y lo razonable, habría que buscarla en la más pura improvisación y no en las partituras. Las partituras requieren un tiempo de construcción, de planificación, un rigor técnico para que esa música se tenga en pie, que tiene inevitablemente que pasar por la cabeza y, aunque sea un instante, enfriarse a la luz de la razón y las convenciones.

6

Pero el surrealismo es muy amplio, o al menos ha sido considerablemente ampliado por los propios artistas y por los críticos y estudiosos. Existe ese surrealismo puro y radical que busca y ofrece el fruto del subconsciente, y otros surrealismos que, con técnicas y procedimientos más convencionales, han producido imágenes tanto o más arbitrarias, capaces de provocar en nosotros, sus lectores o espectadores, una turbación o una sorpresa igual o a veces mayor. El surrealismo, además (y no sólo a través) de las posibilidades del automatismo inconsciente, buscará lo maravilloso, lo oculto tras los márgenes de la razón, lo inesperado, el humor sin barreras, el disparate, lo fantástico, lo onírico realmente soñado o por soñar.

A André Breton le resultaba sorprendente la gran diferencia de atención e importancia que se daba a los acontecimientos vividos en estado de vigilia frente a aquellos correspondientes al estado de sueño. En su primer *Manifiesto del surrealismo* criticaba que se privara a estos últimos de toda trascendencia; su propuesta se cifraba en superar este desdoblamiento de la experiencia a través de una especie de supra-realidad (de “sur-realité”) capaz de englobar y armonizar esas dos realidades parciales. «Quizá haya llegado el momento -explicaba- en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie o de luchar victoriosamente

contra ellas, es del mayor interés captar esas fuerzas; captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón si es que resulta procedente...», y esta empresa, «mientras no se demuestre lo contrario, puede ser competencia de los poetas al igual que de los sabios».

En la literatura, la pintura, la política...

Con la publicación de este manifiesto en París, en octubre de 1924, el nuevo movimiento iniciaba su andadura al descubierto después de un periodo de gestación que se remonta, tanto en las actitudes como en la experimentación de ciertas técnicas y juegos, a los últimos coletazos del grupo Dada de París.

En el surrealismo, además de precedentes o precursores, podríamos hablar de referencias; referencias remotas en el tiempo o en el campo de actividad. El Marqués de Sade, el Conde de Lautréamont y el Doctor Freud fueron los más importantes hallazgos de los surrealistas en su búsqueda por los bosques del arte, la moral, la ciencia: Sade, decían, por su modelo razonadamente irracional de comportamiento; Lautréamont, por haber convertido la poesía, más que en una actividad del espíritu, en una “dictadura del espíritu” (Tzara), y Sigmund Freud, a quien Breton cita profusamente ya en el primer *Manifiesto*, por permitir con sus investigaciones y descubrimientos otear, establecer y explorar nuevas realidades más allá de la “superficialidad” de aquellas que nos ofrecen los cinco sentidos.

También se reivindicó, llegando hasta un pasado a veces lejano, a Jonathan Swift (1667-1745), Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Artur Rimbaud (1854-1891), Alfred Jarry (1873-1907)... Escritores todos ellos, es verdad. Y es que, en un primer momento, el surrealismo se situó casi exclusivamente en el plano de la literatura además de en el del comportamiento y la acción social, hasta tal punto que Pierre Naville -director junto a Benjamin Péret

de *La Révolution Surréaliste*-, llegó a afirmar con cierta dosis de provocación en el tercer número de su revista (abril de 1925) que en pintura el surrealismo no existía. Breton mismo fue quien se encargó de desmentirlo, tanto desde el punto de vista teórico con su ensayo *El surrealismo y la pintura* (cuya primera parte se publicaría en el siguiente número de *La Révolution...*), como práctico, organizando la primera exposición surrealista colectiva apenas unos meses después (en noviembre de ese mismo año, en la Galerie Pierre de París).

“El lenguaje se ha dado al hombre para que lo utilice de un modo surrealista”, escribió también Breton en su primer *Manifiesto*, y para algunos autores fue precisamente la liberación del lenguaje la máxima aportación del surrealismo. Sólo “rompiendo la argolla etimológica que aprisiona a las palabras” y dejando que jueguen entre sí -escribirá Henri Béhar en su *Estudio sobre el teatro dada y surrealista* (París, 1967)- se puede llegar a una insólita producción de imágenes “capaz de traducir verdaderamente la arquitectura monstruosa del sueño”. Se referían uno y otro al lenguaje literario (narrativo o poético el primero, teatral el segundo), pero podemos casi sin proponérselo imaginar un proceso y resultado semejantes con el lenguaje de signos e imágenes del dibujo, la pintura, el grabado, la fotografía..., las artes plásticas, en definitiva.

Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1916) o su ya contemporáneo Giorgio de Chirico (1888-1978) mostraban a los surrealistas las posibilidades perturbadoras de la pintura figurativa si proponía escenas o imágenes insólitas, deliberadamente irreales; sus ejemplos serán heredados y desarrollados poco después por los partidarios de los “sueños pintados a mano”. También Paolo Uccello (1397-1475), citado por Breton en una de las notas a pie de página del primer *Manifiesto*, servía de ejemplo remoto. Por otra parte, Robert Desnos y René Crevel habían realizado ya una serie de dibujos automáticos (es decir, hechos espontáneamente y procurando que no pase su realización por la experiencia o la consciencia del artista) durante los experimentos onírico-espiritistas llevados a cabo por el grupo Dada de París; experimentos de los que Breton

hará cumplida referencia en noviembre 1922 en la revista *Littérature*. Eran poco más que simples ejercicios marginales hechos por aficionados, pero contribuyeron notablemente a la definición y determinación de una parte importante de la pintura surrealista, que buscaba renovar, no sólo la poética de la imagen, sino su propia concepción y realización.

Será, no obstante, años más tarde, con la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en diciembre de 1936, cuando se establezca un corpus oficioso de posibles antecedentes del surrealismo en el campo de la pintura, aunque los límites de la muestra fueran mucho más amplios. Su comisario, el fundador y director del MoMA Alfred H. Barr, incluyó pinturas, grabados y dibujos de El Bosco, Arcimboldo, Brueghel, Hogarth, Piranesi, William Blake, Goya, Grandville, Kubin o Lewis Carroll, entre muchos otros.

Pero no podemos limitar nuestra idea del surrealismo a sus propuestas artísticas. Desde el primer momento, ya se consideró a sí mismo como un grupo de oposición a la sociedad burguesa imperante, de la que repudiaba su estructura y su mentalidad, al tiempo que mostraba un interés creciente por el desarrollo de la Revolución soviética. Poco a poco se irá acentuando esta postura, y en 1927 André Breton y Paul Éluard, entre otros, se afilian al Partido Comunista. En su seno, sin embargo, los surrealistas mantendrán su identidad y su sentido crítico, lo que conducirá ocho años más tarde a la expulsión de ambos del partido, entre otros motivos por solidarizarse con un artículo de Ferdinand Alquie publicado en la revista *Surréalisme au service de la Révolution* donde se denunciaba “el viento de cretinización que sopla desde la URSS”, a propósito de lo que él consideraba la exaltación allí de algunos valores conformistas. Ese mismo año (1935) Breton publicó su *Position politique du surréalisme*, donde reafirmaba su fe en la “acción inmediata” y rechazaba la actitud admirativa como norma única de comportamiento de los revolucionarios occidentales ante la Unión Soviética. También entonces anunció la fundación del movimiento

Contre-Attaque, “unión de lucha de los intelectuales revolucionarios”, que no alcanzó la operatividad que sus fundadores esperaban pero se vio integrado por numerosos surrealistas y por intelectuales de las más variadas procedencias unidos por su desprecio a las ideas de patria o nación y por su rechazo al capitalismo y las instituciones políticas burguesas.

Así, el surrealismo, si tomamos por tal el grupo de intelectuales y artistas más próximo a Breton, su fundador, nunca abandonó la lucha revolucionaria. Se ha discutido mucho sobre si habría que considerarlo un movimiento artístico o más bien político, pero la respuesta parece estar más allá de una u otra posibilidad. Para Walter Benjamin, todavía en 1929, en su ensayo *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, uno de los aspectos más enriquecedores del surrealismo era el “culto del mal” como elemento de “desinfección y aislamiento contra todo diletantismo moralizante”; un “satanismo” que es a la vez elemento de diferenciación ante las tres manifestaciones más características de una cultura burguesa: la política, el arte y, por supuesto, la moral o religión, pues -seguimos con Benjamin- la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa estaría “en una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica”, a la que el surrealismo aspira aunque no siempre esté a su altura. Alfred H. Barr, en la presentación de la ya mencionada exposición describía el surrealismo como “más que un movimiento artístico o literario: es una filosofía, una forma de vida, una causa en la que se han involucrado algunos de los más brillantes pintores y poetas de nuestra época...”. A su vez, Robert Lebel lo definirá años más tarde, en su colaboración en *L'Arte moderna* (Milán, 1967), como “una metafísica no religiosa, una moral amoral, una mística no espiritualista y una máquina de guerra contra el mundo real”.

El surrealismo, pues, vendría a ser una alternativa de comportamiento colectivo, presidido por la libertad y el deseo, cuya batalla se desarrolló en un doble terreno: la acción política y la acción artística, que chocarán entre sí y harán crisis en bastantes ocasiones. Sin embargo, la fuerza del surrealismo

y su posición destacada entre las distintas opciones artísticas del siglo XX vendrá propiciada por su capacidad de manobra como vanguardia en los dos planos.

¿Y en música...?

No parece que podamos hablar con rigor de una música surrealista, o de una música del surrealismo, y eso que la palabra apareció impresa por primera vez siete años antes del primer *Manifesto* de Breton, en el programa de mano de un espectáculo con música de Erik Satie. Fue el 18 de mayo de 1917, en las notas al programa de *Parade*, “ballet réaliste en un tableau” concebido por Jean Cocteau para los Ballets Russes de Diaghilev en el Théâtre du Châtelet. Las notas las firmaba Guillaume Apollinaire, quien había empleado privadamente el nuevo sustantivo muy poco antes, en una carta a Paul Dermée, para definir su pieza teatral *Les mamelles de Tirésias*. De *Parade*, donde la música de Satie se aliaba con una coreografía de Massine y escenografía y figurines de Picasso, Apollinaire decía que el resultado era “una suerte de supra-realismo [*sur-réalisme*, literalmente] donde veo el punto de partida de una serie de manifestaciones de este espíritu nuevo que, habiendo encontrado hoy la ocasión de mostrarse, no deja de atraer a la élite y promete alterar a fondo el arte y las costumbres del placer universal...”.

Sin embargo, entre las creaciones de Satie más cercanas al surrealismo no estaría probablemente la música que compuso para *Parade*, pese a su yuxtaposición de elementos heteróclitos y a veces insólitos, sino, quizás, algunas obras fechadas años antes, como *Le piège de Méduse*, una breve pieza teatral de 1913 de la que es autor tanto del texto como de los interludios musicales, o *Heures Séculaires et Instantanées*, un cuaderno para piano de 1914 que quizá recoge su mayor grado de desinhibición inventiva al margen de lo convencional.

En *Le piège de Méduse*, las escenas teatrales se suceden en un divertido curso de incongruencias y malentendidos; entre sus protagonistas, el anciano Barón Medusa (una especie de autorretrato) y su hija Frisette, a quien el barón se refiere in-

comprensiblemente como “hija de leche”, además del joven pretendiente Astolpho y el recalcitrante criado Polycarpe, y junto a ellos un mono mecánico llamado Jonás, que baila la música de las siete breves piezas que interrumpen la acción y sirven de intermezzi. El disparate y lo imprevisto está, no obstante, en la acción mucho más que en la partitura. *Heures Séculaires et Instantanées* por su parte, está dedicada a la imaginaria figura de sir William Grant-Plumot a quien, según explica Satie, admira “por su continua inmovilidad” (¿!); sus tres piezas, “Obstáculos venenosos”, “Crepúsculo matinal (de mediodía)” y “Pánicos graníticos”, están entrelazadas por un texto superpuesto (para lectura exclusiva del intérprete, como tantas veces en Satie, aunque aquí de mayor envergadura) deliberadamente absurdo, además de un segundo nivel de indicaciones más o menos inconexas, más o menos ambiguas, más o menos comprensibles.

12

Otros músicos cercanos -o acercados- al surrealismo son George Auric, citado por Breton como amigo en el primer *Manifesto*, o el norteamericano George Antheil, quien se dio a conocer en París con gran escándalo el 4 de octubre de 1923 con tres de sus piezas para piano (*Airplane Sonata*, de 1921, *Mechanisms*, de 1922, y la *Sonata Sauvage*, 1922-1923), como preludeo a la función inaugural esa temporada de los Ballets Suédois de Rolf de Maré. Muchos de los artistas e intelectuales relevantes estaban presentes y Antheil fue enseguida acogido por algunos de los más inconformistas. Permaneció en Francia hasta 1933 y allí compuso, entre otras páginas, una colección de 100 preludios breves -45 en la revisión definitiva del propio autor- inspirados en el álbum *La femme 100 têtes* de Max Ernst. También podría añadirse, si rastreamos a conciencia, a Kurt Weill, sugerido por Adorno al referirse a su *Ópera de tres centavos* (1928) y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930) como muestras de un surrealismo híbrido entre la Escuela de Viena y el Neoclasicismo, o ya más tarde a Pierre Schaeffer, en cuyas primeras piezas de música concreta han querido ver algunos -pienso que muy equivocadamente- un carácter surrealista por la inesperada yuxtaposición de objetos sonoros.

Es difícil reconocer, no sólo en este último caso sino en cualquiera de ellos, en sus músicas y sus actitudes, la verdadera esencia del surrealismo, si entendemos como tal la definición que el propio Breton acuñó “de una vez para siempre” en el primer *Manifiesto*: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.

No parece, ya decíamos, que se pueda hablar con rigor de una música surrealista, o de una música del surrealismo. Nos queda, sin embargo, la posibilidad de dirigir, como en este ciclo, nuestra mirada hacia los vecinos y ricos mundos del mito y el símbolo, el sueño y la pesadilla, la noche, la fantasía..., donde encontraremos un repertorio tan abierto como sugerente.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, tr. Andrés Bosch, Madrid, Visor, 2002; ed. original de 1962.
- Walter Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, tr. Jesús Aguirre; Madrid, Taurus, 1980, pp. 43-62; ed. original de 1929.
- Alfred H. Barr (ed.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. MoMA, Nueva York, 1936; 2ª ed. con nuevos textos de A. H. Barr y Georges Hugnet, 1937. Catálogo de la exposición.
- Anne LeBaron, “Reflections of Surrealism in Postmodern Musics”, en Judy Lochhead y Joseph Auner (eds.), *Postmodern Music / Postmodern Thought*, Nueva York, Routledge, 2002, pp. 27-73.

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 4 de octubre de 2013. 20,00 horas

El mundo del subconsciente

Gabriel Fauré (1845-1924)

Après un rêve Op. 7 nº 1

Erik Satie (1866-1925)

Gymnopédie nº 1 (arreglo para arpa del compositor)

Gymnopédie nº 3 (arreglo para flauta y arpa de Antonio Arias)

15

Claude Debussy (1862-1918)

Syrinx para flauta sola

Erik Satie

Le fils des étoiles (arreglo para flauta y arpa de Toru Takemitsu)

Ravi Shankar (1920-2012)

L'aube enchantée, sobre el rāga Todi

Antonio Arias, *flauta*

Nuria Llopis, *arpa*

EL MUNDO DEL SUBCONSCIENTE

*¡Ay, triste despertar de los sueños!
Te invoco, oh noche, devuélveme tus engaños.
Regresa, regresa radiante, regresa, oh noche misteriosa*

De qué mejor forma que con unos versos así podríamos comenzar este ciclo de Músicas de ensueño. Son las líneas finales de un poema anónimo italiano, libremente adaptado y traducido al francés por Romain Bussine, al que **Gabriel Fauré** puso una de las más bellas músicas de su espléndido catálogo de canciones: *Aprés un rêve*, después de un sueño; un sueño al que dos amantes quieren volver para escapar hacia la luz. Porque, nuestro subconsciente lo sabe, los sueños no tienen por qué vivirse en penumbra.

16

Aprés un rêve para voz sola y piano, originalmente publicada en 1878, pasó años después a reeditarse formando parte de sus *Trois mélodies Op. 7*, junto a *Hymne*, sobre un poema de Baudelaire, y *Barcarolle*, con texto de Marc Monnier. De todas ellas -incluso podríamos decir que de todo o casi todo su catálogo- *Aprés un rêve* es la más interpretada y reinterpretada: hay versiones para coro a cappella, versiones para distintos instrumentos solistas y piano; hasta alguna para quinteto de violonchelos -tal es su popularidad-, y naturalmente versiones con la flauta como instrumento solista. La que abre el concierto, para flauta y arpa, es una propuesta del propio Antonio Arias, en la que no sólo la escritura del original sino también la carga emocional del poema, además de los difuminados y ambigüedades de la música se manifiestan con toda naturalidad.

Si el amanecer enmarca a su modo la primera y la última obra de este concierto, la antigüedad sirve de escenografía imaginaria a las restantes páginas; la antigüedad griega en el caso de las *Gymnopédies*, de Satie, y *Syrinx*, de Debussy. Fue la lectura de *Salammô*, de Flaubert, apoyada en uno de los episodios de las *Historias* de Polibio, lo que llevó a **Erik Satie**, según él cuenta, a escribir unas ficticias danzas griegas para

piano. El título, *Gymnopédies*, lo tomó de unas festividades religiosas que tenían lugar en Esparta en honor de Apolo como homenaje a los guerreros muertos en la Batalla de los Campeones y que consistían esencialmente en danzas y ejercicios a cargo de jóvenes, mencionadas por Jenofonte, Platón y por Plutarco en su tratado *Sobre la música*.



El rapto de Psique, de William-Adolphe Bouguereau, óleo sobre lienzo, 1895.

Son estas *Gymnopédies* tres piezas serenas y aparentemente livianas, etéreas, en compás de $3/4$ y con la indicación de tempo lento: “lento y doloroso” la primera, dedicada a Mlle. Jeanne de Bret; “lento y triste” la segunda, a su hermano Conrad Satie; “lento y grave” la tercera, a su colega Charles Levadé. Fueron compuestas en 1888 y justamente valoradas por Debussy, que en 1896 abordó la orquestación de la primera y la tercera de ellas. De la primera existe una transcripción para arpa sola a cargo de Erik Satie mientras que de la tercera Antonio Arias presenta su propia versión para flauta y arpa.

Syrinx, para flauta sola, tan breve como intensa, fue compuesta por **Claude Debussy** en noviembre de 1913 y dedicada a Louis Fleury, quien la estrenó en diciembre de ese año en la casa de Louis Mors, en París. Un año antes Gabriel Mourey, conecedor del interés de Debussy por la mitología griega, le propuso que compusiera una música incidental para su pieza

teatral en verso *Psyché*; la princesa Psique, cuya exquisita belleza fue capaz hasta de provocar los celos de Afrodita.

Debussy no llegó, sin embargo, a escribir más que este solo, correspondiente al comienzo del tercer acto, cuando dos ninfas dialogan: una de ellas no conoce al dios Pan y le teme; la otra trata en vano de convencerla de la belleza casi mágica de su música, capaz de engendrar el amor y la armonía con el universo en todos aquellos que la escuchan. Apenas unos compases bastarán, en una noche cálida y estrellada, para cambiar por completo la desconfianza de la primera ninfa. Una música que el propio Mourey describió al escucharla como “una auténtica joya de emoción concentrada, de tristeza, de belleza plástica, de discreta ternura y de poesía”.

Debussy y Satie se conocieron en torno a 1890, en los ambientes de tertulia del café-cabaret *Le Chat Noir* y del *Auberge du Clou*. Ambos maduraban todavía lo que serán sus valiosas personalidades musicales y se vieron influidos por los hallazgos y planteamientos del uno y el otro. La música que **Satie** compuso para el drama *Le fils des étoiles*, por ejemplo, con su elegante estatismo orientalista y post-wagneriano, se señala como modelo determinante del *Pélleas et Melisande* de Debussy.

Le fils des étoiles era una pieza teatral de Josephin Péladan, fundador de la Orden de la Rosa-Cruz católica y estética del Templo y del Grial, a la que se unió con fervor místico -y estético- Erik Satie. Se trataba de un drama de carácter indistintamente wagneriano que había sido rechazado por la Comédie Française y se presentó al público en el primero de los Salones Rosa-Cruz, que él mismo había promovido y organizado desde 1892 hasta 1897. En el programa podía leerse: “Erik Satie ha compuesto tres preludios para arpas y flautas de un carácter admirablemente oriental y que en el dintel de cada cuadro preparan vivamente al espectador para el cuadro que va a contemplar. El mismo joven maestro es autor de di-

versas *sonneries* [sin duda las *Sonneries de la Rose-Croix*] que han sido adoptadas por la Orden por la originalidad y severidad de su estilo, que no pueden, sin licencia del Gran Maestro, ser interpretadas fuera de las reuniones de la Orden”.

Esos tres preludios fueron publicados finalmente, bajo el título general de *Le fils des étoiles*, como piezas para piano: *La vocación*, *La iniciación* y *El encantamiento*, respectivamente. En 1975, el japonés **Toru Takemitsu**, declarado admirador de la música de Debussy y Messiaen, también vio el encanto de la de Satie y escribió una transcripción para flauta y arpa del preludio del primer acto, no con la intención de reescribir lo que hubiera podido ser la versión primitiva de Satie para la representación teatral, sino como una libre recreación, manteniendo y acentuando el carácter místico, estático y solemne de la pieza.

La flauta acerca y comunica entre sí a las tradiciones musicales de Oriente y Occidente. Aun con sus diferencias técnicas o mecánicas es un instrumento común a ambas culturas, y así lo debió de entender **Ravi Shankar** al escribir sobre el pentagrama occidental *L'aube enchantée* para flauta y arpa. Ravi Shankar, nacido en 1920 en Varanasi, en la India, pasó su adolescencia formando parte de la compañía de danza que su hermano Uday había fundado y dirigía en París. Allí, y en muchas otras ciudades a las que le condujeron las giras internacionales de la compañía, tuvo ocasión de conocer y escuchar a buena parte de los grandes músicos occidentales de ese momento. En 1938 dejó su carrera como bailarín para regresar a la India a estudiar en profundidad su música clásica bajo la estricta tutela del gran Allauddin Khan. Con él aprendió los secretos del sitār, del sūrbahār y las diversas formas y técnicas de la música más tradicional. Y muy pronto destacó como intérprete de sitār, instrumento que dio con él un gran paso adelante en su aspecto técnico, en su interpretación y en su repertorio, sintetizando géneros musicales y variantes regionales en pos de un sistema hindú global.

Shankar también propició un acercamiento al formato de los conciertos y recitales de Occidente y no tardó en convertirse en un músico de referencia tanto en Europa como en Norteamérica, con numerosos conciertos en los principales auditorios, en algunos de los cuales no faltaron colaboradores tan diversos como Yehudi Menuhin, el beatle George Harrison (discípulo suyo), Zubin Metha o Philip Glass. Compuso música para algunas películas (entre ellas *Gandhi*, de Attenborough), dos conciertos para sitār y orquesta, algunas piezas combinando el sitār con la flauta travesera occidental o con el koto japonés y muchas páginas para instrumentos a solo, voces y pequeñas agrupaciones. La pieza que cierra el concierto, *El alba encantada*, fue escrita para flauta y arpa en 1976 (existe una versión posterior para flauta y guitarra) a partir del rāga Mian-Ki-Todi. La música refleja las impresiones y emociones del amanecer del día, con un inicio tranquilo y meditativo que evolucionará, como la tradición exige, hacia una mayor complejidad y agitación, que aquí se hermana con la exaltación de la luminosidad del sol.

(1'heure) *Écoutez.*

Les crapauds s'appellent par leur nom propre.

m. d.

p

m. g. (*les minutes*)

Pour mieux penser, le nègre tient son cervelet de la main

Du temps. p

droite, les doigts de celle-ci écartés. De loin,

il semble figurer un physiologiste distingué.

f

Attendez.

E. 1870 D.

Fragmento de *Heures Séculaires et Instantanées*, de Erik Satie, 1914

ANTONIO ARIAS

Premio de Honor de flauta del Conservatorio de Madrid y Becario de la Fundación Juan March. Ha obtenido Premios de Excelencia de flauta, música de cámara y flauta de pico en el Conservatorio de Rueil-Malmaison (Francia), Licencia de Concierto de flauta de pico en la École Normale de Musique de París y Primer Premio en el IV Concurso Nacional de Interpretación de Juventudes Musicales de Sevilla. También es Licenciado en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid.

Ha actuado como solista con las principales orquestas españolas y en formaciones camerísticas en Europa, América y Oriente Medio. Cuenta con numerosas grabaciones de radio, televisión y discográficas, que han recibido diversos premios. Es miembro del LIM, que celebró en el año 2010 su 35 aniversario, formación con la ha

ofrecido varios cientos de estrenos, entre los que se cuentan varios conciertos para flauta y orquesta. Es catedrático del Real Conservatorio de Madrid en excedencia voluntaria, profesor de los cursos de flauta de Anento (Zaragoza) e invitado a impartir cursos de perfeccionamiento y conferencias en toda España. Ha publicado libros y artículos en torno a la flauta (pedagogía, práctica orquestal, repertorio español, revisiones, transcripciones, historia, etc.), habiendo sido premiado por el Ministerio de Cultura en 1988. Ha colaborado con el Museo de Prehistoria de Valencia en investigaciones sobre una flauta del Neolítico levantino.

En 1983 ingresó en la Orquesta Nacional de España, de la que ha sido flauta solista desde 1985 hasta 2005. Es miembro de la ONG Voces para la paz. Músicos solidarios.

NURIA LLOPIS

Compaginó sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid con los de Filosofía y Letras. En 1981 obtuvo el título de Profesora Superior de Arpa, formándose con Giselle Herbert, Nicanor Zabaleta, Pierre Jamet y Edward Wittenburg. Fue becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y realizó un curso de postgraduado en el Koninklij Conservatorium de La Haya.

Durante tres años fue arpa solista en la Orquesta Sinfónica de Madrid y en 1984 obtuvo la plaza de arpa en la Orquesta Nacional de España, puesto que ocupa actualmente. Es también profesora de arpa de dos órdenes en el Curso Internacional de Música Antigua de Daroca desde 1990. Ha impartido cursos de postgrado en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y en la Universidad San Pablo-CEU.

Fue profesora de bajo continuo durante cuatro años en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza e invitada por la Joven Orquesta Nacional de España.

Pionera en el estudio e interpretación de la música histórica al arpa de dos órdenes, ha dado numerosos recitales tanto en España como en el extranjero: Scola Cantorum de Basilea, Scuola Cívica de Milán, Internationales Musikinstrumentenbau Symposium de Blakenburg, European Harp Symposium de Ámsterdam, Misiones de Chiquitos (Bolivia) y XXIII Festival Internacional de Edimburgo, entre otros. Ha grabado un disco en solitario, *Ecos de cifras* (Verso), y ha colaborado con Astrée, Glossa, Sony Clásica, Ópera Tres, HarpHouse Record, Radio Nacional de España y Radio de Colonia.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 9 de octubre de 2013. 19,30 horas

Sueños y pesadillas

I

El mundo de los espíritus

Carl Loewe (1796-1869)

Erlkönig, de Drei Balladen Op. 1 n° 3

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Neue Liebe, de Sechs Gesänge Op. 19a n° 4

Alexander von Zemlinsky (1871-1942)

Waldgespräch

Clara Schumann (1819-1896)

Die Loreley

Franz Schubert (1797-1828)

Der Doppelgänger, de Schwanengesang D 957 n° 13

Hugo Wolf (1860-1903)

Die Geister am Mummelsee, de Gedichte von Eduard Mörike

Benjamin Britten (1913-1976)

The Tyger, de Songs and Proverbs of William Blake

A Poison Tree, de Songs and Proverbs of William Blake

Visiones y espejismos

Henri Duparc (1848-1933)

La vie antérieure

La vague et la cloche

II

Francis Poulenc (1899-1963)

Le travail du peintre

Pablo Picasso

Marc Chagall

George Braque

Juan Gris

Paul Klee

Joan Miró

Jacques Villon

25

Noche y sueños

Hugo Wolf

Nachtzauber, de Gedichte von Joseph von Eichendorff

Arnold Schönberg (1874-1951)

Erwartung, de Vier Lieder Op. 2 nº 1

Johannes Brahms (1833-1897)

Es träumte mir, de Lieder und Gesänge Op. 57 nº 3

Edvard Grieg (1843-1907)

Ein Traum, de Seks sange Op. 48 nº 6

Benedict Nelson, *barítono*

Roger Vignoles, *piano*

SUEÑOS Y PESADILLAS

Los versos de dos poetas de los que hemos hablado en las notas de introducción a este ciclo, Baudelaire como referencia para los surrealistas y Paul Eluard como protagonista, se cantan en este recital junto a los de Goethe, Heine, Eichendorff, Mörike, Daumer..., los románticos. Toda época del pensamiento podría definirse de manera suficientemente profunda por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia, decía Albert Béguin en su ensayo *El alma romántica y el sueño* sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, un libro publicado a comienzos de 1937 cuando todavía latía, multiforme, el surrealismo.

Si bien los surrealistas reivindicaron de manera más explícita que nadie la importancia de los sueños, no fueron los primeros en interesarse por ellos, estudiarlos o plasmarlos en sus obras. Ya los románticos renovaron profundamente su conocimiento y los situaron en un lugar privilegiado. Y buscaron en el mundo de los sueños no tanto una realidad personal paralela como una puerta oscura, vecina a veces de las pesadillas, que condujera a una realidad más vasta, anterior y superior a la vida de cada uno de nosotros. El romanticismo buscará tras esa puerta las regiones ignoradas del alma, y en ellas el secreto que nos prolonga más allá de nosotros mismos.

Erkönig es un poema de Goethe que narra la muerte de un muchacho a manos de un ser sobrenatural, el rey de los elfos, presentida por él e ignorada por su padre, en cuyos brazos cabalgaba “entre la noche y el viento”. Ha servido de texto a un considerable número de lieder de otros tantos compositores; los primeros, músicos del círculo de Goethe como la actriz y cantante Corona Schröter, en 1782 (el mismo año en que se fechan los versos), o Carl Friedrich Zelter, en 1797. Beethoven proyectó, él también, ponerle música pero sólo llevó a cabo unos bocetos. Schubert, tras varias revisiones entre 1815 y 1821, lo publicó como su Opus 1 (D.328). Tiempo después, ya en 1856, Spohr escribiría su propia versión, con

Die Lorelei.

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



violín obligado... **Carl Loewe** lo llevó a cabo entre 1817 y 1818. Su versión no es tan lírica o melódica como la bien conocida de Schubert; es más dinámica y dramática, teatral, con la línea vocal fluctuando entre la evocación del galope del caballo y la flexibilidad de las emociones. Las frases del narrador encuentran su eco en las voces del padre y el muchacho, mientras la fantasmal voz del rey de los elfos se oye siempre pianissimo y disminuyendo.

Con su música incidental para el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, sus fantasías y sorpresas, **Mendelssohn** se ha ganado un lugar de honor entre los compositores de historias irreales. El sueño y los espíritus -benéficos unos, maléficos otros, bromistas algunos- aparecen con distintas caras en sus *lieder* a lo largo de toda su vida: opus 9, opus 47, opus 86... Entre sus *Seis cantos Op. 19a* volvemos a encontrar, ahora en versos de Heine, el bosque romántico y los elfos, y esta vez es su reina la que se aparece al jinete y le sonríe; “¿Se refiere acaso a mi nuevo amor?”, se pregunta él “¿O no es sino un anuncio de la muerte?”. *Neue Liebe* -nuevo amor- es una pequeña obra maestra entre las canciones de Mendelssohn. La línea melódica no se ve ya en este caso ensombrecida por la duplicación de sus notas en el piano y su ligereza contiene desde el principio un aire de amenaza.

El bosque sigue presente en *Waldgespräch*, la canción de **Zemlinsky** sobre versos de Joseph von Eichendorff, pero esta vez con la mágica Lorelei como protagonista. Lorelei nos sale al encuentro tanto aquí como en la página de Clara Schumann que escucharemos después. Ese nombre es el de un risco a orillas del Rin, que fluye a su lado con rocas y salientes a poca profundidad y fuertes corrientes que hacen la travesía allí peligrosa. Está asociado a diversos mitos y leyendas, la principal de las cuales es la existencia de una especie de sirena también así llamada, que gobierna desde lo alto la suerte de los navegantes. *Waldgespräch*, compuesta por Zemlinsky en 1896, originalmente para soprano, dos trompas y cuerdas, nos presenta a Lorelei lejos del río, a caballo, salvando de sí

misma -“¡Huye! No sabes quién soy”- al joven jinete que se encuentra con ella.

En *Die Loreley*, el lied de **Clara Schumann**, compuesto en 1843, la encontramos sin embargo en lo alto de la enorme roca, tan bella como peligrosa, cantando “una maravillosa y poderosa melodía” que seduce y pierde al navegante. Utiliza aquí la compositora un poema de Heine que Friedrich Silcher popularizó en 1838 con una canción sin grandes pretensiones que alcanzó gran difusión. Quizá fue esa la vía que acercó tanto a ella como a Liszt esos versos y decidieron -tal vez conociendo las intenciones del otro o tal vez no- hacer algo más elaborado. Sea como fuere, nos hallamos aquí ante una de las más atractivas páginas de Clara Schumann, muestra de una destreza que le permite ir más allá de la simple cantilena para narrar la historia, de tal forma que brinda al mismo tiempo unidad musical y creciente curiosidad.

Otro tipo de espíritus, espectros más oscuros y siniestros, habitan los siguientes pentagramas, firmados por Franz Schubert y Hugo Wolf. *Der Döppelgänger* (“el doble”, “el otro yo”) forma parte del grupo de lieder recopilados y editados tras la muerte de **Schubert** bajo el atinado título de *Canto del cisne*. Fue compuesto en 1828, el mismo año de su muerte, sobre un poema de la tercera parte *El regreso a casa* del *Buch der Lieder* de Heine. La expresividad del texto, tan grande como su milagrosa economía en palabras y recursos, encuentran las mismas cualidades en la partitura de Schubert: en la parte del piano una especie de passacaglia, inexorable, con una austera y eficaz progresión armónica, sobre la que discurre un canto casi recitado, diferente en cada una de las tres estrofas.

Heine, Eichendorff, Goethe, Eduard Mörike y Gottfried Keller fueron los poetas más frecuentados (casi los únicos) por **Hugo Wolf** en sus lieder. Wolf fue el primer compositor en reconocer la grandeza, complejidad y sutileza de los versos de Mörike, a los que por 53 veces en un periodo de menos de diez meses, del 16 de febrero al 26 de noviembre de 1888,

pondría música. En *Die Geister am Mummelsee* (“los espectros del lago Mummel”), apoyándose en el pulso emocional que propician los dos últimos versos de cada estrofa, Wolf se empapa de la amenazante confusión de imágenes que se despliegan ante el protagonista para conducirnos a un fatal desenlace que tanto el poema como la música eluden concretar. El instinto, la libertad armónica y melódica en aras de una expresividad tan fuerte como muchas veces ambigua son las claves de su lenguaje.

“The Tiger” y “A Poison Tree” pertenecen al ciclo de *Canciones y Proverbios de William Blake*, compuesto por **Benjamin Britten** en 1965 para Dietrich Fischer-Dieskau, quien había tenido una memorable participación en el estreno del *War Requiem* tres años antes. Es uno de los últimos ciclos vocales del compositor y el más sombrío de todos ellos. Una música en la que Britten hace un uso parcial del método dodecafónico fluye sin interrupción como soporte a una sucesión de siete proverbios, que funcionan casi a modo de ritornello, y otras tantas canciones donde se va dibujando un oscuro y pesimista retrato de la existencia humana. La selección de los textos fue realizada por el tenor Peter Pears, pareja y destinatario de la mayor parte de la música vocal de Britten, que elaboró la secuencia de modo que cada proverbio anticipara el espíritu de la canción a la que precede o bien ofreciera una reflexión sobre la que se acaba de escuchar. Una obra llena de retos para los intérpretes y de emociones intensas para todos.

Los espejismos de una visión nostálgica y del sueño aparecen en las canciones de **Henri Duparc** que cierran la primera parte del recital: *La vie antérieure*, sobre un poema de *Les fleurs du mal* de Baudelaire, concluida en 1884, y *La vague et la cloche*, de 1871, sobre versos de *Le reliquaire* de François Coppée; esta última, compuesta y estrenada para voz y orquesta, y transcrita más tarde para piano por su buen amigo Vincent d'Indy. Las dos tienen en cierto modo algo de autobiográfico, y es que con apenas 38 años una extraña enfermedad nerviosa que sufría desde tiempo atrás impidió a Duparc seguir componiendo. Esa nostalgia de *la vida anterior* del poema de

Baudelaire, “donde he vivido en las calmas voluptuosas en medio del cielo azul” podría ser una visión anticipada de su futuro desasosiego. También la pregunta sin respuesta que culmina el confuso vaivén de *la ola y la campana*: “¿por qué no me has dicho, sueño, [...] si van a acabar algún día el trabajo inútil y el eterno fracaso de los que está hecha la vida humana?”. En *La vie antérieure*, su última y sublime *mélodie*, trabajó durante diez años. Tras verse privado de la posibilidad de hacer música Duparc destruyó buena parte de sus composiciones. Aun así, diecisiete canciones suyas nos han llegado y bastan para encumbrarlo entre los grandes del género.

La segunda parte se cierra con dos poemas con la noche como escenario y otros dos con los sueños como protagonistas. En *Nachtzauber* -hechizo nocturno- volvemos a **Hugo Wolf**, en este caso a uno de sus lieder sobre poemas de Eichendorff, fechado en mayo de 1887. Aunque hasta ese año no empezaría el amplio ciclo de canciones sobre versos suyos, Eichendorff había ya llamado la atención de Wolf desde tiempo antes, en 1880. En ellos encontró aspectos muy distintos del lírico romanticismo que otros compositores habían buscado y desplegado con anterioridad, y así nos lo mostrará en la mayoría de sus páginas. *Nachtzauber* es, sin embargo, con su canto a la soledad, el silencio, la pálida luz de la luna, los ruseñores... una bella excepción. Por su parte, el lied *Erwartung Op. 2 n° 1* de **Schönberg** -no confundir con su monodrama teatral del mismo título- es una temprana joya de su catálogo. Fue compuesta en 1899 sobre unos versos de Richard Dehmel, cargados de imágenes casi más pictóricas que literarias, con continuas referencias a los colores rojo y verde bajo el brillo de la luna. El poema tiene además, tanto en las descripciones como en las leves acciones narradas, una estructura que enlaza entre sí las estrofas en alternancia. Schönberg respondió con una música de notable complejidad tonal y delicado equilibrio melódico y armónico.

Es träumte mir forma parte de las ocho canciones sobre textos de Georg F. Daumer publicadas por **Brahms** en 1871 como

Op. 57. Daumer fue un poeta ecléctico de versos sensuales, frecuentemente fruto de libres traducciones y adaptaciones personales de fuentes persas, hindúes o españolas. La desesperanza tiñe este breve poema, esta estrofa, donde Brahms extrae una admirable cantidad de estímulos e ideas musicales. Una cadena casi ininterrumpida de arpegios enhebra la pieza; arpegios lentos, nítidos, con un solo recorrido desde las notas graves, oscuras, de la mano izquierda, hasta las agudas, en la superficie de la consciencia. “Apenas necesité despertarme -escuchamos-, pues aun en mis sueños sentía que era un sueño”. Frente al desaliento de estos versos, el optimismo, la felicidad por un bello sueño hecho realidad preside “Ein Traum”, el poema de Friedrich Martin von Bodenstedt con el que **Grieg** cierra sus *Seis canciones Op. 48*. Llama la atención que para un texto como este, Grieg haya concebido una música intranquila, cargada de emociones y turbulencias. La composición empieza en un clima de aparente tranquilidad pero pronto se desborda y va creciendo con sutiles tensiones en expectación hasta alcanzar su punto culminante al final, festejando el afortunado desenlace.

Antes habremos escuchado *Le travail du peintre*, de **Francis Poulenc**: un ciclo de canciones con ocho poemas de Paul Eluard publicados en su libro *Voir*, en 1948, sobre algunos de los más destacados pintores de la primera mitad del siglo XX, bien conocidos y apreciados por uno y otro, el músico y el poeta. Picasso es retratado vigoroso, enérgico (“y muros innumerables se derrumban / detrás de tu cuadro y de ti con la mirada fija...”), con ritmo implacable; Chagall como un laberíntico scherzo (“...hombre cantor un solo pájaro / ágil bailarín con su mujer”); Braque, refinado (“...jamás ha temido a la luz / encerrado en su vuelo...”) quizá hasta el exceso; Gris, equilibrado y exquisito en la composición del cuadro (“...de dos objetos un doble objeto / un solo conjunto para siempre jamás”); Klee es el más breve, ligero como algunos de sus dibujos (“...descubre su estación / que lleva en todos los dedos grandes astros como anillos”), rápido “como una explosión”, escribió el compositor; Miró (“las libélulas de las uvas / le dan formas precisas / que yo disipo con un gesto”) aparece

enmarcado y definido por continuas fluctuaciones de tempo (inusuales en Poulenc) y de expresión; en Villon termina con un canto a la vida (“...endulzando la tierra / aclarando los bosques / iluminando la piedra”). La música, concluida en 1956, recoge las imágenes e impresiones de los versos y, a través de ellos, nos ofrece también las de los pintores y sus cuadros.



El sueño de Job, de William Blake. Pluma y tinta negra, gouache y acuarela sobre trazos de grafito, 1805.

TEXTOS DE LAS OBRAS

CARL LOEWE

Erlkönig (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

Es ist der Vater mit seinem Kind;

Er hat den Knaben wohl in dem Arm,

Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

“Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?”

“Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?

Den Erlenkönig mit Kron’ und Schweif?”

“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”

“Komm liebes Kind, komm, geh mit mir!

Gar schöne Spiele spiel’ ich mit dir;

Manch’ bunte Blumen sind an dem Strand,

Meine Mutter hat manch gülden Gewand.”

“Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,

Was Erlenkönig mir leise verspricht?”

“Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind:

In dürrn Blättern säuselt der Wind.”

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?

Meine Töchter sollen dich warten schön;

Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,

Und wiegen und tanzen und singen dich ein.”

“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düsteren Ort?”

“Mein Sohn, mein Sohn, ich seh’ es genau:

Es scheinen die alten Weiden so grau.”

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch’ ich Gewalt.”

“Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!

Erlkönig hat mir ein Leids getan!”

El rey de los elfos

¿Quién cabalga tan tarde entre la noche y el viento?

*Es el padre con su hijo;
al muchacho sostiene con su brazo,
bien firme lo sujeta, dándole su calor.*

“Hijo mío, ¿por qué escondes tu rostro tan asustadizo?”

“Padre, ¿es que no ves al rey de los elfos?”

¿Al rey de los elfos con su cola y su corona?”

“Hijo mío, no es más que un jirón de niebla”.

“¿Ven, querido hijo, ven conmigo!

*Juntos jugaremos a hermosos juegos;
en la costa hay montones de flores de colores,
mi madre tiene muchos vestidos de oro”.*

“Padre, padre, ¿es que no oyes

lo que el rey de los elfos me promete al oído?”

“Estate tranquilo, cálmate, hijo mío:

el viento susurra entre las hojas secas”.

“¿Quieres venir conmigo, hermoso niño?

*Mis hijas cuidarán de ti;
mis hijas conducen la ronda nocturna
y te mecerán y bailarán y arrullarán”.*

*“Padre, padre, ¿es que no ves allá en lo oscuro
a las hijas del rey de los elfos?”*

“Hijo mío, hijo mío, lo veo muy bien:

es el brillo grisáceo de los viejos sauces”.

“Te quiero, me atraen tus bellas formas;

si no vienes de buenas, recurriré a la fuerza”.

“¿Padre, padre, sus manos ya me agarran!

¡El rey de los elfos está haciéndome daño!”

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not:
In seinen Armen das Kind war tot.

FELIX MENDELSSOHN

Neue Liebe (Heinrich Heine, 1797-1856)

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

36

Ihre weißen Rößlein trugen
Goldne Hirschgeweih' und flogen
Rasch dahin; wie wilde Schwäne
Kam es durch die Luft gezogen.

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

ALEXANDER VON ZEMPLINSKY

Waldesgespräch (Joseph von Eichendorff, 1788-1857)

Es ist schon spät, es ist schon kalt,
Was reitest du einsam durch den Wald.
Der Wald ist lang, du bist allein,
Du schöne Braut! Ich führ dich heim!

“Groß ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin.”

*El padre se espanta, galopa veloz,
sostiene en sus brazos al niño que gime,
exhausto, convulso, arriba al hogar:
en sus brazos exangüe el niño yacía.*

Amor nuevo

*En el bosque, alumbrado por la luna,
vi cabalgar hace poco a los elfos,
oí el sonido de sus cuernos de caza,
oí cómo sonaban sus campanillas.*

*Sus blancos corceles llevaban
cuernos de ciervo dorados y volaban
veloces como flechas; como si cisnes salvajes
surcaran el aire.*

*La reina me saludó sonriente,
me sonrió mientras cabalgaba.
¿Se refiere acaso a mi nuevo amor?
¿O no es sino un anuncio de la muerte?*

Conversación en el bosque

*Ya es tarde, ya hace frío,
¿por qué cabalgas solo por el bosque?
¡El bosque es profundo, tú estás sola,
hermosa novia! ¡Yo te llevaré a casa!*

*“Grande es el engaño y la astucia de los hombres,
mi corazón está roto de dolor,
El cuerno de caza vaga de acá para allá.
¡Huye! No sabes quién soy”.*

So reich geschmückt ist Roß und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn ich dich – Gott steht mir bei!
Du bist die Hexe Lorelei.

“Du kennst mich wohl – vom hohen Stein
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es ist schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald.”

CLARA SCHUMANN

Die Loreley (Heinrich Heine, 1797-1856)

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

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

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

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

Den Schiffer im kleinen Schiffe
ergreift es mit wildem Weh,

*Tan ricamente engalanados van el corcel y la mujer,
tan maravillosa es la joven figura,
ahora te conozco: ¡Dios me asista!
Tú eres la bruja Lorelei.*

*“Bien me conoces, desde la alta roca
mi castillo contempla el Rin.
Ya es tarde, ya hace frío,
no vuelvas jamás a este bosque”.*

Lorelei

*No sé qué querrá decir
que me sienta tan triste;
hay un cuento de los viejos tiempos
que no puedo quitarme de la cabeza.*

*El aire es fresco y está oscureciendo,
y el Rin avanza tranquilo;
la cima de la montaña resplandece
con el fulgor del atardecer.*

*La hermosísima muchacha está sentada
ahí arriba, maravillosamente,
relucen sus joyas doradas,
está peinándose su cabello dorado.*

*Está peinándose con un peine dorado
y al mismo tiempo canta una canción;
posee una maravillosa
y poderosa melodía.*

*El barquero en su barquita
se emociona con un violento dolor,*

Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.

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

FRANK SCHUBERT

Der Doppelgänger (Heinrich Heine, 1797-1856)

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

40

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

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

HUGO WOLF

Die Geister am Mummelsee (Eduard Mörike, 1804-1875)

Vom Berge was kommt dort um Mitternacht spät
Mit Fackeln so prächtig herunter?
Ob das wohl zum Tanze, zum Feste noch geht?
Mir klingen die Lieder so munter.
O nein!
So sage, was mag es wohl sein?

*no mira el arrecife,
sólo mira arriba, hacia lo alto.*

*Creo que las olas devorarán
al final al barquero y su barca;
y eso es lo que habrá hecho
Lorelei con sus cantos.*

El doble

*Calma está la noche, las calles en paz,
en esta casa vivía mi amada;
hace mucho que dejó la ciudad,
pero la casa sigue en el mismo lugar.*

*También hay un hombre mirando a lo alto,
sus manos se retuercen de un violento dolor.
Espanto siento al contemplar su rostro:
la luna me muestra mi propia figura.*

*¡Tú, doble, tú, pálido compañero!
¿Por qué remedas mis penas de amor,
que me atormentaron en este lugar,
durante tantas noches, en tiempos pasados?*

Los espectros en el Mummelsee

*¿Qué es lo que baja allí de la montaña tarde, a medianoche,
con antorchas y entre tanto esplendor?
¿Acaso se encaminan a un baile o a un banquete?
Las canciones me suenan tan alegres.
¡Oh, no!
Dime, pues, ¿qué puede ser?*

Das, was du siehest, ist Totengeleit,
Und was du da hörst, sind Klagen.
Dem König, dem Zauberer, gilt es zu Leid,
Sie bringen ihn wieder getragen.

O weh!
So sind es die Geister vom See!

Sie schweben herunter in's Mummelseetal –
Sie haben die See schon betreten –
Sie rühren und netzen den Fuß nicht einmal –
Sie schwirren in leisen Gebeten –

O schau'
Am Sarge die glänzende Frau!

Jetzt öffnet der See das grünspiegelnde Tor;
Gieb Acht, nun tauchen sie nieder!
Es schwankt eine lebende Treppe hervor,
Und drunten schon summen die Lieder.

42

Hörst du?
Sie singen ihn unten zur Ruh'.

Die Wasser, wie lieblich sie brennen und glühn!
Sie spielen in grünendem Feuer;
Es geisten die Nebel am Ufer dahin,
Zum Meere verzieht sich der Weiher –

Nur still!
Ob dort sich nichts rühren will?

Es zuckt in der Mitten – o Himmel! ach hilf!
Nun kommen sie wieder, sie kommen!
Es orgelt im Rohr, und es klirret im Schilf;
Nur hurtig, die Flucht nur genommen!

Davon!
Sie wittern, sie haschen mich schon!

*Eso que ves es un cortejo fúnebre,
y eso que oyes son lamentos.
Lloran al rey, al mago,
Vuelven a traerlo.*

*¡Oh, dolor!
¡Son los espectros del lago!*

*Bajan deslizándose al valle del Mummelsee...
Ya se encuentran en el lago...
No se mueven y ni siquiera se mojan los pies...
Revolotean susurrando plegarias...*

*¡Oh, mira,
la mujer resplandeciente junto al ataúd!*

*El lago abre ahora la puerta de su espejo verdoso;
¡mira, ya están sumergiéndose!
Una escalera viva se eleva temblorosa,
y por debajo tararean sus canciones.*

*¿Las oyes?
Cantan ahí abajo por su descanso.*

*¡Qué dulcemente arden y destellan las aguas!
Titilan en el fuego verdoso;
las nieblas se arremolinan junto a la orilla,
el lago se desvanece en el mar...*

*¡Ahora silencio!
¿Acaso nada volverá allí a moverse?*

*Algo se estremece en el medio... ¡Oh, cielos! ¡Ah, ayuda!
¡Ya vuelven, ya vuelven!
Resuenan las cañas, los carrizos entrechocan;
¡Ahora rápido, hay que emprender la huida!*

*¡Fuera!
¡Me huelen, ya me han atrapado!*

BENJAMIN BRITTEN

The Tyger (William Blake, 1757-1827)

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night;
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?

And what shoulder, and what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? and what dread feet?

What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp,
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger! Tyger! burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?

A poison tree (William Blake)

I was angry with my friend:
I told my wrath, my wrath did end.
I was angry with my foe:
I told it not, my wrath did grow.

El tigre

*¡Tigre! ¡Tigre! Fulgor ardiente
en los bosques de la noche;
¿Qué mano o qué ojo inmortal
pudo conformar tu temible simetría?*

*¿En qué lejanos abismos o en qué cielos
ardió el fuego de tus ojos?
¿Con qué alas osa elevarse?
¿Qué mano osa atrapar el fuego?*

*¿Y qué hombro y qué arte
pudieron retorcer los nervios de tu corazón?
Y cuando tu corazón empezó a latir,
¿qué mano terrible? ¿Y qué terribles pies?*

*¿Qué martillo? ¿Qué cadena?
¿En qué horno se forjó tu cerebro?
¿Qué yunque? ¿Qué terrible puño
osó agarrar sus mortales terrores?*

*Cuando las estrellas arrojaron sus lanzas
y anegaron el cielo con sus lágrimas,
¿sonrió al ver su obra?
¿Te creó quien creó al Cordero?*

*¡Tigre! ¡Tigre! Fulgor ardiente
en los bosques de la noche;
¿Qué mano o qué ojo inmortal
pudo conformar tu temible simetría?*

Un árbol venenoso

*Estaba furioso con mi amigo:
le conté mi ira, mi ira se apagó.
Estaba furioso con mi enemigo:
no lo conté y mi ira aumentó.*

And I water'd it in fears,
Night and morning with my tears;
And I sunned it with smiles,
And with soft deceitful wiles.

And it grew both day and night,
Till it bore an apple bright.
And my foe beheld it shine,
And he knew that it was mine.

And into my garden stole
When the night had veil'd the pole,
In the morning glad I see
My foe outstretch'd beneath the tree.

La vie antérieure (Charles Baudelaire, 1821-1867)

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.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
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 rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

*Y la anegué en temores,
mañana y noche con mis lágrimas;
y la soleé con sonrisas
y con dulces añagazas engañosas.*

*Y creció tanto de día como de noche
hasta que produjo una brillante manzana.
Y mi enemigo contempló cómo brillaba,
y supo que era mía.*

*Y entró a hurtadillas en mi jardín
cuando la noche había velado el polo,
alegre veo por la mañana
a mi enemigo tendido bajo el árbol.*

La vida anterior

*He habitado largo tiempo bajo vastos pórticos
que los soles marinos teñían de mil fuegos,
y cuyas grandes columnas, derechas y majestuosas,
los asemejaban, al atardecer, a cuevas basálticas.*

*El oleaje, desplazando las imágenes de los cielos,
mezclaban de forma mística y solemne
los acordes todopoderosos de su rica música
con los colores del ocaso reflejado en mis ojos...*

*Es ahí, es ahí donde he vivido en las calmas voluptuosas
en medio del cielo azul, de las olas, de los esplendores,
y de los esclavos desnudos, todos empapados de fragancias*

*que me refrescaban la frente con hojas de palmeras,
y cuya única preocupación era profundizar
en el doloroso secreto que me hacía languidecer.*

La vague et la cloche (François Coppée, 1842-1908)

Une fois, terrassé par un puissant breuvage,
J'ai 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'horreur jusqu'aux entrailles;
Les vagues s'écroutaient ainsi que des murailles
Avec ce rythme lent qu'un silence interrompt...

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

J'étreignais la criarde opiniâtement,
Convulsif et fermant dans l'effort mes paupières,
Le grondement faisait 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 finiraient pas,
L'inutile travail et l'éternel fracas
Dont est faite la vie, hélas, la vie humaine!

FRANCIS POULENC

Le travail du peintre (Paul Éluard, 1895-1952)

I. Pablo Picasso

Entoure ce citron de blanc d'œuf informe
Enrobe ce blanc d'œuf d'un azur souple et fin
La ligne droite et noire a beau venir de toi
L'aube est derrière ton tableau

La ola y la campana

*Una vez, abatido por una poderosa bebida,
soñé que entre las olas y el estrépito
de la mar navegaba sin faro en medio de la noche,
sombrió remero, perdida ya la esperanza de la orilla...*

*El Océano me escupía sus babas sobre la frente,
y el viento me helaba de horror hasta las entrañas;
las olas se desplomaban como murallas
con ese ritmo lento que interrumpe un silencio...*

*Después, todo cambió... El mar y su negro tumulto
amainaron... bajo mis pies se abrió el suelo
de la barca... Y estaba solo en un viejo campanario,
cabalgando con rabia una campana bamboleante.*

*Me aferré tenazmente al clamor metálico,
convulso y cerrando los ojos en medio del esfuerzo,
el estruendo hacía temblar las viejas piedras,
yo activaba igualmente sin fin el pesado balanceo.*

*¿Por qué no me has dicho, sueño, adónde nos lleva Dios?
¿Por qué no has dicho si van a acabar algún día
el trabajo inútil y el eterno fracaso
de los que está hecha, ay, la vida humana?*

El trabajo del pintor

I. Pablo Picasso

*Rodea este limón de blanco informe de huevo
envuelve este blanco de huevo con un azul fino y sutil
aunque la línea recta y negra procede de ti
el alba está detrás de tu cuadro*

Et des murs innombrables croulent
Derrière ton tableau et toi l'œil fixe
Comme un aveugle comme un fou
Tu dresses une haute épée vers le vide

Une main pourquoi pas une seconde main
Et pourquoi pas la bouche nue comme une plume
Pourquoi pas un sourire et pourquoi pas des larmes
Tout au bord de la toile où jouent les petits clous

Voici le jour d'autrui laisse aux ombres leur chance
Et d'un seul mouvement des paupières renonce

II. Marc Chagall

Âne ou vache coq ou cheval
Jusqu'à la peau d'un violon
Homme chanteur un seul oiseau
Danseur agile avec sa femme

Couple trempé dans son printemps

L'or de l'herbe le plomb du ciel
Séparés par les flammes bleues
De la santé de la rosée
Le sang s'irise le cœur tinte

Un couple le premier reflet

Et dans un souterrain de neige
La vigne opulente dessine
Un visage aux lèvres de lune
Qui n'a jamais dormi la nuit.

III. Georges Braque

Un oiseau s'envole,
Il rejette les nues comme un voile inutile,
Il n'a jamais craint la lumière,
Enfermé dans son vol,
Il n'a jamais eu d'ombre.

*Y muros innumerables se derrumban
detrás de tu cuadro y de ti con la mirada fija
como un ciego como un loco
elevas una alta espada hacia el vacío*

*Una mano por qué no una segunda mano
y por qué no la boca desnuda como una pluma
por qué no una sonrisa y por qué no lágrimas
al borde mismo del lienzo en que actúan los clavitos*

*Este es el día en que otros dejan su suerte a las sombras
y con un solo movimiento de los párpados renuncian*

II. Marc Chagall

*Asno o vaca gallo o caballo
aun la piel de un violín
hombre cantor un solo pájaro
ágil bailarín con su mujer*

Pareja empapada en su primavera

*El oro de la hierba el plomo del cielo
separados por las llamas azules
de la salud del rocío
la sangre se irisa el corazón resuena*

Una pareja el primer reflejo

*Y en una caverna de nieve
la opulenta viña dibuja
un rostro con labios de luna
que jamás ha dormido de noche.*

III. Georges Braque

*Un pájaro se va volando,
rechaza las nubes como un velo inútil,
jamás ha temido a la luz,
encerrado en su vuelo,
jamás ha tenido una sombra.*

Coquilles des moissons brisées par le soleil.
Toutes les feuilles dans le bois disent oui,
Elles ne savent dire que oui,
Toute question, toute réponse
Et la rosée coule au fond de ce oui.

Un homme aux yeux légers décrit le ciel d'amour.
Il en rassemble les merveilles
Comme des feuilles dans un bois,
Comme des oiseaux dans leurs ailes
Et des hommes dans le sommeil.

IV. Juan Gris

De jour merci de nuit prends garde
De douceur la moitié du monde
L'autre montrait rigueur aveugle

52

Aux veines se lisait un présent sans merci
Aux beautés des contours l'espace limité
Cimentait tous les joints des objets familiers

Table guitare et verre vide
Sur un arpent de terre pleine
De toile blanche d'air nocturne

Table devait se soutenir
Lampe rester pépin de l'ombre
Journal délaissait sa moitié

Deux fois le jour deux fois la nuit
De deux objets un double objet
Un seul ensemble à tout jamais.

V. Paul Klee

Sur la pente fatale, le voyageur profite
De la faveur du jour, verglas et sans cailloux,
Et les yeux bleus d'amour, découvre sa saison
Qui porte à tous les doigts de grands astres en bague.

*Cáscaras de granos de cereal partidas por el sol.
Todas las hojas en el bosque dicen sí,
no saben decir más que sí,
toda pregunta, toda respuesta
y el rocío fluye al fondo de este sí.*

*Un hombre de ojos leves describe el cielo de amor.
Reúne sus maravillas
como hojas en un bosque,
como pájaros en sus alas
y hombres en el sueño.*

IV. Juan Gris

*De día gracias de noche ten cuidado
la mitad del mundo de dulzura
la otra mostró un rigor ciego*

*En las venas se leía un presente sin piedad
en las bellezas de los perfiles el espacio limitado
cimentaba todas las junturas de los objetos familiares*

*Mesa guitarra y vaso vacío
sobre un arpende de tierra llena
de lienzo blanco de aire nocturno*

*Mesa debía sostenerse
lámpara permanecer pepita de la sombra
diario abandonaba su mitad*

*Dos veces el día dos veces la noche
de dos objetos un doble objeto
un solo conjunto para siempre jamás.*

V. Paul Klee

*En la cuesta fatal, el viajero se beneficia
del favor del día, capa de hielo y sin piedrecitas,
y los ojos azules de amor, descubre su estación
que lleva en todos los dedos grandes astros como anillos.*

Sur la plage la mer a laissé ses oreilles
Et le sable creusé la place d'un beau crime.
Le supplice est plus dur aux bourreaux qu'au victimes
Les couteaux sont des signes et les balles des larmes.

VI. Joan Miró

Soleil de proie prisonnier de ma tête,
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais.

Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste.

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise,
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.

A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.

VII. Jacques Villon

Irrémédiable vie
Vie à toujours chérir

En dépit des fléaux
Et des morales basses
En dépit des étoiles fausses
Et des cendres envahissantes

En dépit des fièvres grinçantes
Des crimes à hauteur du ventre
Des seins taris des fronts idiots
En dépit des soleils mortels

En dépit des dieux morts
En dépit des mensonges
L'aube l'horizon l'eau
L'oiseau l'homme l'amour

*El mar ha dejado sobre la playa sus orejas
y la arena excavada el lugar de un hermoso crimen.
El suplicio es más duro para los verdugos que para las víctimas
los cuchillos son signos y lágrimas las balas.*

VI. Joan Miró

*Sol de proa prisionero de mi cabeza,
suprime la colina, suprime el bosque.
El cielo es más hermoso que nunca.*

*Las libélulas de las uvas
le dan formas precisas
que yo disipo con un gesto.*

*Nubes del primer día,
nubes insensibles y que nada autoriza,
sus semillas arden
en los fuegos de paja de mis miradas.*

*Al final, para cubrirse de un alba
el cielo habrá de ser tan puro como la noche.*

VII. Jacques Villon

*Vida irremediable
vida para amarla siempre*

*pese a los azotes
y a las morales abyectas
pese a las falsas estrellas
y a las cenizas invasoras*

*pese a las fiebres rechinantes
a los crímenes a la altura del vientre
a los pechos secos a los rostros idiotas
pese a los soles mortales*

*pese a los dioses muertos
pese a las mentiras
el alba el horizonte el agua
el pájaro el hombre el amor*

L'homme léger et bon
Adoucissant la terre
Éclaircissant les bois
Illuminant la pierre

Et la rose nocturne
Et le sang de la foule.

HUGO WOLF

Nachtzauber (Joseph von Eichendorff, 1788-1857)

Hörst du nicht die Quellen gehen
zwischen Stein und Blumen weit
nach den stillen Waldeseen,
wo die Marmorbilder stehen
in der schönen Einsamkeit?
Von den Bergen sacht hernieder,
weckend die uralten Lieder,
steigt die wunderbare Nacht,
und die Gründe glänzen wieder,
wie du's oft im Traum gedacht.

56

Kennst die Blume du, entsprossen
in dem mondbeglänzten Grund?
Aus der Knospe, halb erschlossen,
junge Glieder blühend sprossen,
weiße Arme, roter Mund,
und die Nachtigallen schlagen
und rings hebt es an zu klagen,
ach, vor Liebe todeswund,
von versunk'nen schönen Tagen –
komm, o komm zum stillen Grund!
Komm! Komm!

*el hombre leve y bueno
endulzando la tierra
aclarando los bosques
iluminando la piedra*

*Y la rosa nocturna
y la sangre de la multitud.*

Hechizo nocturno

*¿No oyes avanzar los arroyos
entre las piedras y las flores
hasta los silenciosos lagos del bosque
donde se levantan las estatuas de mármol
en la hermosa soledad?
Dulcemente desde las montañas
despertando las canciones ancestrales,
desciende la maravillosa noche,
y los valles vuelven a relucir,
como a menudo imaginaste en sueños.*

*¿Conoces la flor que ha abierto
en el valle iluminado por la luna?
Desde su capullo semiabierto
jóvenes miembros han brotado florecientes,
blancos brazos, rojos labios,
y los ruiseñores están cantando,
y en derredor se eleva un lamento,
ah, mortalmente herido de amor,
por los hermosos días ya perdidos –
¡Ven, oh, ven al silencioso valle!
¡Ven! ¡Ven!*

ARNOLD SCHÖNBERG

Erwartung (Richard Dehmel, 1863-1920)

Aus dem meergrünen Teiche
Neben der roten Villa
Unter der toten Eiche
Scheint der Mond.

Wo ihr dunkles Abbild
Durch das Wasser greift,
Steht ein Mann und streift
Einen Ring von seiner Hand.

Drei Opale blinken;
Durch die bleichen Steine schwimmen
Rot und grüne funken
Und versinken.

Und er küßt sie, und
Seine Augen leuchten
Wie der meergrüne Grund:
Ein Fenster tut sich auf.

Aus der roten Villa
Neben der toten Eiche
Winkt ihm eine bleiche
Frauenhand...

JOHANNES BRAHMS

Es träumte mir (Georg Friedrich Daumer, 1800-1875)

Es träumte mir,
Ich sei dir teuer;
Doch zu erwachen
Bedurft' ich kaum.
schon im Traume
Bereits empfand ich,
Es sei ein Traum.

Expectación

*Desde el estanque verdemar
junto a la casa roja,
bajo el roble muerto
brilla la luna.*

*Donde su imagen sombría
brilla a través del agua,
se encuentra un hombre y se saca
un anillo de su mano.*

*Tres ópalos relucen;
a través de las pálidas piedras
destellos rojos y verdes
flotan y se hunden.*

*Y él los besa, y
sus ojos resplandecen
como las profundidades verdemares:
se abre una ventana.*

*Desde la casa roja
junto al roble muerto
le hace señas una pálida
mano de mujer...*

Soñé

*Soñé
que me querías;
pero apenas
necesité despertarme.
Pues aun en mis sueños
sentía
que era un sueño.*

EDVARD GRIEG

Ein Traum (Friedrich Martin von Bodenstedt, 1819-1892)

Mir träumte einst ein schöner Traum:

Mich liebte eine blonde Maid;

Es war am grünen Waldesraum,

Es war zur warmen Frühlingszeit:

Die Knospe sprang, der Waldbach schwoll,

Fern aus dem Dorfe scholl Geläut –

Wir waren ganzer Wonne voll,

Versunken ganz in Seligkeit.

Und schöner noch als einst der Traum

Begab es sich in Wirklichkeit –

Es war am grünen Waldesraum,

Es war zur warmen Frühlingszeit:

60

Der Waldbach schwoll, die Knospe sprang,

Geläut erscholl vom Dorfe her –

Ich hielt dich fest, ich hielt dich lang

Und lasse dich nun nimmermehr!

O frühlinggrüner Waldesraum!

Du lebst in mir durch alle Zeit –

Dort ward die Wirklichkeit zum Traum,

Dort ward der Traum zur Wirklichkeit!

Un sueño

*Una vez soñé un hermoso sueño:
me amaba una muchacha rubia;
era en medio del verde bosque,
era en la cálida primavera:*

*Brotaban los capullos, el arroyo del bosque avanzaba impetuoso,
las campanas del pueblo repicaban a lo lejos:
estábamos completamente rebosantes de dicha,
sumidos por completo en la felicidad.*

*Y algo más hermoso aún que aquel sueño
sucedió en la realidad:
era en medio del verde bosque,
era en la cálida primavera:*

*El arroyo del bosque avanzaba impetuoso, brotaban los capullos,
repicaban las campanas desde el pueblo:
¡te sujeté con fuerza, te sujeté largamente
y ya nunca más te dejaré irte!*

*¡Oh, claro del bosque verde y primaveral!
Vivirás eternamente dentro de mí:
¡allí la realidad se convirtió en sueño,
allí el sueño se hizo realidad!*

Revisión y traducción de LUIS GAGO

BENEDICT NELSON

Protegido de Sir Thomas Allen, Nelson estudió en la Guildhall School of Music and Drama de Londres y en el National Opera Studio de Reino Unido.

Sus actuaciones como cantante de ópera incluyen *Billy Budd* y *L'elisir d'amore*, para la English National Opera, *The Lady From the Sea* para el Edinburgh International Festival y la Scottish Opera, el estreno británico de *The Importance of Being Earnest* en la Royal Opera House, *The Pilgrim's Progress* e *Il Barbiere di Siviglia* en la English National Opera entre otras. Además, ha ofrecido conciertos con la City of Birmingham Symphony, la Bergen Philharmonic, la Utah Symphony, la Basel Chamber, la Royal Philharmonic y la RTÉ Orchestra. Entre sus recitales más recientes destacan la *Damnation de Faust* con la Royal Philharmonic Orchestra dirigida por Dutoit,

Tristan und Isolde con la BBC Scottish Symphony Orchestra dirigida por Runnicles, los *Canticles* de Britten en la Royal Opera House y un recital en el Wigmore Hall de Londres con Malcolm Martineau.

En el futuro próximo, Nelson tiene previsto su debut con la Orquesta Sinfónica de la BBC a las órdenes de Jiří Bělohlávek cantando el *Réquiem alemán* de Brahms, una grabación con el pianista Malcolm Martineau, su participación en *The Rape of Lucretia* con la Opéra Angers-Nantes, en *Tender Land* en la Opéra de Lyon y el estreno mundial de *The Lion's face* en el Linbury Studio de la Royal Opera House. Sus compromisos para la temporada 2013-2014 incluyen *Peter Grimes* de Ned Keene para la Opéra de Lyon y la Opera North. Este concierto en la Fundación es su recital de presentación en España.

ROGER VIGNOLES

Está reconocido actualmente como uno de los pianistas acompañantes más destacados de la escena internacional. Después de graduarse en música por la Universidad de Cambridge (Magdalene College), se unió a la Royal Opera House como pianista repetidor y completó su formación con Paul Hamburger. Ha acompañado a Kiri Te Kanawa, Elisabeth Söderström, Sir Thomas Allen, Christine Brewer, Brigitte Fassbaender, Dame Felicity Lott y Mark Padmore, entre otros muchos, en salas como el Concertgebouw de Amsterdam, el Carnegie Hall de Nueva York y el Wigmore Hall de Londres.

Su discografía más reciente incluye *Loewe Songs and Ballads* con Florian Boesch y las canciones completas de Strauss para Hyperion. Su grabación de *Winter Words, Holy Sonnets of John Donne* y *Before Life and After* de Britten con Mark Padmore en Harmonia Mundi recibió un Diapason d'Or y el Premio Caecilia en 2009. Durante la temporada 2011-12 destacó su ciclo de canciones en el Wigmore Hall, una gira por Norteamérica con Florian Boesch, una gira europea con Elina Garanca, y clases magistrales en el Reino Unido y otros países.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 16 de octubre de 2013. 19,30 horas

La noche

I

Claude Debussy (1862-1918)

Danseuses de Delphes, de Preludios Libro I n° 1

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Nocturno en Do sostenido menor Op. póstumo

Nocturno en Do sostenido menor Op. 27 n° 1

Nocturno en Re bemol mayor Op. 27 n° 2

64

Claude Debussy

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, de Preludios
Libro I n° 4

Fryderyk Chopin

Nocturno en Fa sostenido menor Op. 48 n° 2

Claude Debussy

La fille aux cheveux de lin, de Preludios Libro I n° 8

Fryderyk Chopin

Nocturno en Do menor Op. 48 n° 1

II

Claude Debussy

Clair de lune, de la Suite bergamasque

Noche gitana

Manuel de Falla (1876-1946)

El amor brujo (versión para piano del compositor)

Pantomima

Canción del fuego fatuo

Danza del terror

El círculo mágico / A medianoche

Danza ritual del fuego

65

Luis Fernando Pérez, piano

LA NOCHE

La noche forma parte de los escenarios y emociones de la música desde siempre, pero será con el Romanticismo cuando su protagonismo llegue más lejos y más adentro. El paso que va del *Nocturno* para lira organizzata de Haydn o la *Serenata nocturna* de Mozart a los *Nocturnos* de Chopin o las *Nachtstücke* de Schumann lo dio el irlandés John Field. Este pianista y compositor, alumno en Londres de Muzio Clementi, viajó con él, ya convertido en concertista, a París, Viena y San Petersburgo. La capital rusa le impresionó, en ella decidió quedarse cuando su maestro regresó a Inglaterra y entre San Petersburgo y Moscú centró su vida durante casi treinta años. Allí desarrolló su estilo más personal, y alrededor de 1812-1814 compuso sus primeros *Nocturnes* (titulados así, en francés, como poco después harán Chopin y otros). Se trata, básicamente, de melodías ornamentadas en la mano derecha con acompañamiento de acordes arpegiados en la izquierda; algo realizable ya con garantías gracias a las nuevas posibilidades técnicas de los pianos modernos, especialmente el pedal de resonancia.

66

Aunque la intensidad emocional de los *Nocturnos* de Field es muy limitada si la comparamos con los que no tardará en componer Chopin, y aunque sus frases melódicas resultaban a veces demasiado predecibles, la elegancia y novedad de su lenguaje causó una gran impresión en sus colegas más jóvenes. No sólo Chopin siguió y desarrolló ese camino; también Liszt, cuyos famosos *Sueños de amor* subtuló *nocturnes*, se vio seducido, y Cramer, y Czerny... No debemos olvidar además las diversas páginas (diversas también en su enfoque y su sintaxis) de Schumann, ya citado, de Glinka, de Tchaikovsky, de Grieg, de Fauré, de Scriabin, de Satie, de Poulenc o de Bartók, por mencionar sólo algunos de los más importantes.

Los primeros nocturnos de **Chopin** fueron escritos entre 1830 y 1832, publicados ese año en Leipzig como *Op. 9* con dedicatoria “a Mme. Camile Pleyel” y enseguida en Londres y París. La influencia de Field es muy notable en estas tres primeras páginas, de las veintiuna que compondrá a lo largo de

su vida. En esos años están fechados los siguientes nocturnos, publicados como *Op. 15*, pero ya encontramos novedades significativas: el estilo se muestra más afianzado y las composiciones denotan mayor libertad y desarrollo. Schumann se refirió al tercero de ellos (en Sol menor) como “la más terrible declaración de guerra contra el pasado”, haciendo alusión a su fuerte carácter dramático y sus audacias. Anterior a todos ellos es el hoy llamado *Nocturno en Do sostenido menor* que quedó inédito en vida de Chopin. Fue escrito en 1829, durante su último año en Varsovia, y dedicado a su hermana mayor, Ludwika. No fue publicado hasta 1875, en Poznan, con el título de *Adagio para piano*. Chopin nunca lo tituló *Nocturno*, aunque su carácter tranquilo, ensoñador y emocionado (“Lento e con gran espressione”, encabeza los pentagramas) sobradamente lo admite.

Los dos *Nocturnos Op. 27*, en Do sostenido menor el primero y Re bemol mayor el segundo, están fechados en 1835 y fueron publicados un año después en Leipzig, Londres y París, tal era el interés que ya despertaban las obras de Chopin. La delicada línea melódica del primero de ellos y la rica textura armónica que la arropa suponen un paso adelante más en el camino inaugurado. En el segundo *Nocturno*, con estructura binaria, parece Chopin volver de nuevo sus ojos, aunque sea sólo formalmente, al modelo de John Field, yuxtaponiendo frases temáticas más breves en lugar de secciones contrastantes de mayor escala. Su intensidad emocional es, no obstante, aún más honda y fascinante que cualquiera de los precedentes.

Pasarán siete años y dos nuevas entregas (las del *Op. 32*, de 1837, y el *Op. 37*, de 1838-1839) antes del estreno de los *Nocturnos Op. 48* en un concierto en la Sala Pleyel de París, en febrero de 1842. Ambos habían sido terminados unos meses antes, en Nohant, en la residencia de George Sand, y en seguida, una vez más, publicados por Schlessinger en París, Breitkopf & Härtel en Leipzig y Wessel en Londres. Son los dos más extensos del catálogo. El primero, en Do menor, se ha convertido además en uno de los más apreciados y disfrutados, por su alto grado de invención melódica, su sofisticación

armónica y una complejidad contrapuntística que en ningún momento da la impresión de ser antinatural o forzada, además de por el bellísimo coral que abre (“poco più lento”) la sección central, de amplios acordes arpegiados. El segundo, en Fa sostenido menor, aunque eclipsado por la fama de su compañero de opus, no deja de llamar la atención de quien se acerca a él, por su aire de melancólica serenata apoyada en una métrica irregular, sus sencillos artificios armónicos y su melodía principal, ininterrumpida durante los veintiséis primeros compases.

La noche, o el anochecer, está también presente en dos de las páginas de **Debussy** incluidas en el programa. Una de ellas es “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir” (Los sonidos y los perfumes revolotean en el aire del anochecer), que toma su título de un verso de *Les fleurs du mal* de Baudelaire. El aire embriagador de los versos se respira también en la música, en la que una rica y rara armonía derivada de la serie melódica inicial recorre la pieza como un ostinato. Pertenece “Les sons et les parfums...” al primer libro de *Preludios* de Debussy; doce evocaciones magistrales escritas en apenas tres meses, entre diciembre de 1909 y febrero de 1910 (la composición de su segundo libro se prolongaría, por el contrario, más de tres años), destinadas a crear una atmósfera de resonancias y reminiscencias sobre paisajes, personajes, imágenes, objetos o ideas poéticas.

A la misma colección pertenecen los dos preludios restantes, dos de los más serenos y calmados, que configuran con los *Nocturnos* de Chopin el primer tramo del concierto. “Danseuses de Delphes” (Bailarinas de Delfos) una lenta sarabanda inspirada en el fragmento de un relieve del Templo de Apolo en Delfos del que Debussy vio una fotografía en el Louvre. Este preludio es un compendio en miniatura de algunos de los procedimientos melódicos y armónicos propios del Debussy de la madurez: melodías pentatónicas en contrapunto con una gama de acordes donde conviven en igualdad consonancias y disonancias. “La fille aux cheveux de lin” (La muchacha de los cabellos de lino) es probablemente el más

sencillo de los preludios. El título proviene en esta ocasión de una de las *Canciones escocesas* de Leconte de Lisle. Una larga y casi continua melodía modal, de tanta dulzura como originalidad, protagoniza la música sobre una textura armónica más libre.

Otra página de Debussy, el célebre y bellissimo “Claro de luna” de la *Suite bergamasque*, abre la segunda parte del concierto. El título probablemente viene del poema homónimo de Verlaine incluido en sus *Fêtes galantes*, que describe una visión de fantasmales personajes tocando el laúd y bailando una danza eterna a la luz de un “claro de luna calmado, triste y bello, que hace soñar a los pájaros en los árboles”, con el que se mezcla su canción. Aunque la suite no fue publicada hasta 1905, la pieza está compuesta en 1890. Su continuo y sereno vaivén entre dos planos emocionales complementarios, la ensoñación sensual y la distante irrealidad, hacen de ella una de las más refinadas muestras de este periodo de su autor.

Otro tipo de magia -en este caso, hechicería-, otro tipo de noche, de sensualidad y de danzas, nos presenta **Manuel de Falla** en *El amor brujo*. La gitanería en un acto y dos cuadros, como se anunció, fue compuesta en 1915 para Pastora Imperio, que la estrenó en el Teatro Lara de Madrid en abril de ese mismo año con un conjunto instrumental integrado por flauta, oboe, trompa, trompeta, percusión, piano y cuerda. El texto, que estaba firmado por Gregorio Martínez Sierra pero escrito realmente por su mujer, María Lejárraga, reúne algunos de los elementos naturales y sobrenaturales que recorren los conciertos de este ciclo: la noche, la pasión, la obsesión, los espectros, la magia... Cuenta la historia de una gitana cortejada por un hombre; entre ambos se interpone el espectro de un antiguo amante de ella, dispuesto a evitar que su corazón llegue a ser ocupado por ningún otro. Para librarse de ello recurren a otra gitana, que conjurará el acoso con un sortilegio. Después de su estreno, *El amor brujo* fue objeto de diversas versiones, revisiones y transcripciones. Aquí escucharemos la reducción para piano de algunas de sus canciones, danzas y escenas.

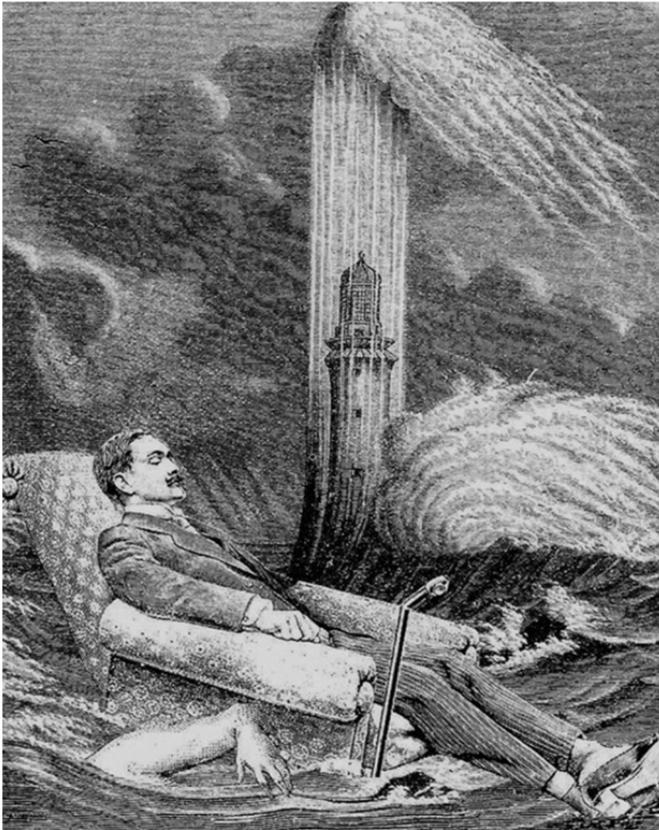
LUIS FERNANDO PÉREZ

Estudia piano en la Escuela Reina Sofía con D. Bashkirov y G. Egyazarova y música de cámara con M. Gulyas. Continúa en la Hochschule de Colonia con P. Aimard y posteriormente obtiene el Máster en Música Española con Alicia de Larrocha, Carlota Garriga y Carmen Bravo de Mompou. Ha recibido clases magistrales de Fleisher, Schiff, Gelber, Pressler y Fou Tsong. Ha sido galardonado con el Premio Franz Liszt de IBLA (Italia) y el Enrique Granados de Barcelona (Premio Alicia de Larrocha).

Es invitado asiduo de los festivales de Schleswig-Holstein, La Roque d'Antheon, Richter en La Grange de Meslay, Jacobins de Toulouse, Quincena Donostiarra, Granada y Musika-Música de Bilbao. Ha colaborado con las orquestas Sinfónica de Barcelona, Real Filharmonía de Galicia, Sinfónica de Bilbao, Sinfónica del Principado de Asturias,

Ensemble Orchestral de París, Ensemble de Kanazawa, de Cámara Franz Liszt, de Cámara de Mannheim y Sinfonia Varsovia, y con los maestros Encinar, Ros Marbá, Neuhold, Yamada, Kantorow y Lockington. Ha colaborado con los Cuartetos Arriaga, Enesco, Béla Bartók y Artis de Viena.

De sus primeras grabaciones destaca la *Suite Iberia* y *Navarra* de Albéniz, por la que recibió la Medalla Albéniz. El disco dedicado a las *Sonatas del Padre Antonio Soler* y su último trabajo dedicado a *Chopin* (Mirare) han sido distinguidos como Disco Excepcional por la revista *Scherzo* y Choc du Disc por la revista *Classica* (Francia). Presentado en París en otoño de 2011, Goyescas y Valses poéticos de Granados ha sido distinguido con el Diapason d'Or por la revista francesa *Diapason*, así como con el Choc de l'année 2012 por la revista *Classic*.



Max Ernst, "Quiétude (Quietude)", de *La femme 100 têtes*, 1929

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 23 de octubre de 2013. 19,30 horas

Fantasías

I

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Fantasia en Fa sostenido menor H 300

Johannes Brahms (1833-1897)

Fantasías Op. 116

Capriccio. Presto energico

Intermezzo. Andante

Capriccio. Allegro passionato en Sol menor

Intermezzo. Adagio

Intermezzo. Andante con grazia ed intimissimo sentimento

Intermezzo. Andantino teneramente

Capriccio. Allegro agitato

II

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Fantasia en Sol menor Op. 77

John Corigliano (1938)

Étude Fantasy

For the left hand

Legato

Fifths to thirds

Ornaments

Melody

Franz Liszt (1811-1886)

Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata S 161,
de *Années de Pèlerinage. Deuxième année: Italie, n° 7*

FANTASÍAS

El término “fantasía”, referido a una creación musical, comenzó a utilizarse en el Renacimiento para denominar piezas instrumentales en las que primaba, por encima de cualquier forma convencional, el vuelo de la imaginación de su autor o el virtuosismo del intérprete. Pronto se vio aplicado tanto a piezas que daban la impresión -fuera así o no- de fluir espontáneamente como a otras altamente especulativas, surgidas de planteamientos inauditos. Sus melodías y armonías solían presentar caminos o soluciones imprevistas, y la libertad rítmica y la flexibilidad en los *tempi* llevó a eliminar en muchas de ellas las barras de compás e incluso los propios compases como patrones métricos. Augustus F.C. Kollmann, en 1796, en su *Essay on Musical Harmony*, consideraba que una Fantasía ideal debería ser completamente improvisada, ya que el “verdadero fuego de la imaginación” se perdía en parte cuando la música se veía obligada a ajustarse a los signos y métodos de la escritura. Aunque estamos ante algo diferente, el dilema para Kollmann era similar al que nos planteábamos en las primeras líneas del texto de introducción a este ciclo al pensar en las dificultades de plasmar sobre el pentagrama una música creada desde el subconsciente.

El siglo XVIII fue rico en fantasías para instrumentos de tecla en Alemania y Austria, desde las quince para órgano o clave tituladas así por Johann Sebastian Bach, hasta las Fantasías en Re menor y en Do menor para piano de Mozart. Entre uno y otro se sitúan las nada menos que veintitrés fantasías compuestas a lo largo de más de treinta años por **Carl Philipp Emanuel Bach**. En su conocido *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de tecla* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*), de 1753, encontramos un capítulo sobre la improvisación dedicado a lo que él clasifica como “fantasía libre” y se incluye como muestra la *Fantasía en Do menor H 300*. En ella, más que presentar un tema claro e identificable desde el principio, C.P.E. Bach ofrece un flujo de figuras y motivos reelaborados o simplemente repetidos

en diferentes registros. Un comienzo tranquilo y meditativo, como si estuviera tanteando ideas y posibilidades, dará paso a una sucesión de secciones cambiantes en *tempo* y sintaxis, entre pasajes con apariencia de improvisación y otros formalmente más precisos.

En el siglo XIX el término y la idea de fantasía empezó a aplicarse también a estructuras más amplias y complejas, con varias partes o integradas por varias piezas, como las dos *Sonatas quasi una Fantasia Op. 27* de Beethoven o las *Phantasiestücke* (inicialmente tituladas *Phantasien*) Op. 12 y la *Kreisleriana* de Schumann. Las *Fantasías Op. 116* de **Johannes Brahms** son una colección de siete piezas -tres *Capricci* y cuatro *Intermezzi*- fechadas en 1892. Entre ese año y el siguiente, Brahms compondrá cuatro cuadernos de piezas breves para piano, del Op. 116 al 119, que constituyen una de las cumbres de su catálogo musical; es su testamento pianístico y él, que había sido capaz de estabilizar y perpetuar la forma sonata en sus magistrales sinfonías, elige las pequeñas y más libres formas del capriccio, el intermezzo, la balada, la romanza o la rapsodia. “No le quedaban más que cuatro años de vida -reflexiona Massimo Mila- cuando de su corazón surgió la última primavera creativa: el nuevo piano. No más sonatas, no más variaciones... Su arte había crecido bajo el signo de la disciplina; ahora le visitó la última diosa: la libertad”.

En estas *Fantasías Op. 116* sus dos tipos de piezas integrantes, los “Caprichos” y los “Interludios”, tienen una estrecha relación por contraste: los primeros, “Presto energico”, “Allegro passionato” y “Allegro agitato”, son de tempo rápido, mayor densidad contrapuntística y amplitud dinámica. Los segundos, “Andante”, “Adagio”, “Andante con grazia ed intimissimo sentimento” y “Andantino, teneramente”, son de tempo más lento, introspectivos, frecuentemente ambiguos, con bellas exploraciones armónicas. En los “Interludios” está quizá la esencia del más maduro y sereno Brahms y en los “Caprichos” buena parte de su sabiduría técnica y capacidad de especulación formal. Se ha discutido mucho si se trata de

una colección de piezas aisladas e independientes o bien un conjunto estudiado y cuidadosamente ordenado. Su escucha completa puede, creo yo, darnos la respuesta.

La *Fantasía Op. 77* de **Beethoven**, dedicada a su amigo el conde Franz Brunsvick, fue un encargo de Muzio Clementi, quien la publicó en su firma editorial de Londres al final del verano de 1810. Es una obra atípica e imprevisible, incluso teniendo en cuenta que una de las cualidades más marcadas de Beethoven es su capacidad para sorprender y asombrar, su maestría para crear un inestable equilibrio entre lo que esperamos y lo que encontramos. Algunos apuestan por que pudiera tratarse de una improvisación, de un *fantasear* real al piano, cuidadosamente escrita y reajustada después. Transcurre por ocho tonalidades, utiliza tres compases diferentes más algunos episodios libres de métrica y presenta numerosos cambios de tempo. “Su heterogeneidad estilística es un hecho indiscutible”, apunta sobre esta *Fantasía* Luca Chiantore en su reciente estudio *Beethoven al piano*, y a renglón seguido: “Si queremos encontrar en ella elementos de integración hemos de movernos en un nivel que no es el de las macroestructuras formales sino el de las relaciones interválicas”. Y es que casi todo el entramado de notas de la obra puede relacionarse “con su simple escala inicial”, según ha mostrado Sean Schulze en un meticuloso análisis. Es muy probable que tal relación no estuviera, al menos en su totalidad, en la cabeza de Beethoven en el momento de escribir la *Fantasía*, pero no es en absoluto descartable que esos intervalos iniciales funcionaran como patrón inconsciente en el momento de dejar volar sus manos o su imaginación.

No obstante, podemos distinguir y aventurarnos a describir en su arquitectura dos partes asimétricas: la primera, integrada por varios temas breves y contrastantes, deliberadamente abiertos, cambiando continuamente de tonalidad y ligados entre sí por largas y rápidas escalas descendentes de fusas; la segunda, centro de gravedad de la obra, formada por un tema de cuatro compases -repetido una vez- con ocho variaciones

y, tras la reaparición del motivo de la escala descendente, una breve coda.

La fantasía dejará también en el siglo XX importantes ejemplos, como la *Fantasia contrappuntistica* de Busoni (1910), la *Fantasia baetica* de Manuel de Falla (1919), el *Phantasy Quartet* para oboe y cuerda de Britten (1932), la *Fantasia on Greensleeves* de Vaughan Williams (1934), la *Fantasia Op. 47* para violín con acompañamiento de piano de Schönberg (1949)... o la *Fantasia sobre una Fantasia de Alonso de Mudarra*, para orquesta, de José Luis Turina (1989). El neoyorkino **John Corigliano** nos ha dejado también más de una muestra: un concierto para flauta y orquesta y dos partituras para piano. El *Étude Fantasy*, fechado en 1976, es una colección de cinco estudios compuestos básicamente sobre el intervalo de segunda (y su inversión y expansión a séptimas y novenas) tanto en un sentido melódico como armónico.

El primer estudio, para la mano izquierda, combina una serie de seis notas y una célula melódica en un juego que llega a su punto culminante cuando ambas suenan simultáneamente. El segundo es un estudio en *legato* sobre voces cruzadas donde tan importante es la resonancia de cada nota como la claridad de las voces. El tercero, con numerosos cruces de manos, tiene como protagonista un diseño de dobles notas en el que un intervalo de quinta se contrae en uno de tercera. El cuarto es un estudio de ornamentos -trinos, mordentes, trémolos, glissandi- sobre el material de partida del primer estudio. El quinto y último trabaja sobre la melodía en una atmósfera deliberadamente serena, con un material derivado de nuevo del primer estudio y ligeras referencias al segundo: los compases finales nos muestran el tema inicial en retrogradación sobre un ostinato de dos notas.

La última obra programada, *Après une lecture du Dante*, *fantasia quasi sonata*, comenzó **Liszt** a bosquejarla a finales de la década de 1830, a la vez que a sus *Tres sonetos de Petrarca*. Esa primera redacción fue una pieza titulada *Fragment dan-*

tesque. Una segunda versión, más desarrollada y ambiciosa, se fecha en 1849 con el título de *Paralipomènes à la Divina Commedia* y la palabra Fantasía (*Fantasie Symphonique pour Piano*) aparece ya en el subtítulo. En una posterior revisión, en 1852, cambió el título por *Fantasia quasi Sonata Prolegomènes zu Dantes Göttlicher Comödie*, y entre 1853 y 1856 escribió la versión definitiva, que título como el poema de Victor Hugo en el libro *Les voix intérieures*. El recorrido en los títulos, de “fragmento” a “adiciones”, de ahí a “prologómenos” y por último “tras una lectura...”, es muy significativo del progresivo cambio de actitud, intención e idea final por parte del compositor.

Dos motivos principales protagonizan la pieza: el primero es un tema cromático en Re menor (tonalidad asociada a la muerte; la misma de, por ejemplo, su *Tötentanz*) que representa los gritos y lamentos de los condenados en el Infierno. El segundo, derivado de las notas del primero, un coral en Fa sostenido mayor, tonalidad (la de su *Bénédiction de Dieu dans la solitude*) asociada, para Liszt, a lo elevado, luminoso; imagen del bienestar de las almas en el Paraíso. *Après un lecture...* contiene muchas de las características técnicas y estéticas de las que hemos hablado en estas notas. De enorme virtuosismo técnico, combina además la solidez estructural y muchos elementos de una sonata romántica con una libertad poética, una fantasía creadora, capaz de volar por encima de las convenciones. Sus pentagramas nos acercan, como los versos de Dante, a límites desconocidos. “Componer -dejó escrito Liszt- es entrar en el reino de los sueños”.

SOFYA MELIKYAN

Nacida en Armenia, realiza sus estudios musicales en la Escuela de Música Tchaikovsky de Yerevan con Anahit Shajbazyan y continúa su formación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Joaquín Soriano, consiguiendo el Premio Extraordinario de Honor Fin de Carrera. Más adelante se perfecciona en interpretación con Galina Eguiazarova en Madrid, Ramzi Yassa y Brigitte Engerer en París y en la Manhattan School of Music de Nueva York bajo la tutela de Solomon Mikowsky.

Sofya ha sido invitada a ofrecer recitales en prestigiosas salas de concierto en Europa, Estados Unidos, Canadá, Australia, Armenia y Japón. Ha colaborado como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional de Armenia, Filarmónica Europea, Joven Orquesta Nacional de España, Orquesta de Córdoba, Sinfónica de Valencia y Sinfónica de RTVE. Ha obtenido los máximos galardones y premios especiales

en concursos internacionales: Premio a la Interpretación Musical de la Asociación de Amigos del Colegio de España de París, Concurso de Piano Marisa Montiel, Concurso Internacional de Piano de Ibiza, Concurso Internacional de Piano José Iturbi, Concurso Internacional de Piano Maria Canals, Concurso International Artists en Nueva York, Concurso Internacional de Música de Cámara New England en Boston y J. C. Arriaga en Stamford (Estados Unidos).

Sus actuaciones han sido retransmitidas por RTVE, Radio y Televisión Nacional de Armenia, Canal Clásico WFMT de Chicago, Canal WQXR de Nueva York, Canal Clásico ABC de Melbourne, Canal Mezzo de la Televisión Francesa. Futuros compromisos incluyen giras en China, Estados Unidos y Europa.

Más información en
www.sofyamelikyan.com

El autor de la introducción y notas al programa, **ALFREDO ARACIL**, nació en Madrid en 1954. Realizó sus estudios de composición en Madrid con S. Gómez Tejeda, T. Marco, C. Bernaola, C. Halffter, L. de Pablo y A. Tamayo, entre otros, y con K. Stockhausen, I. Xenakis, C. Wolf y M. Kagel, en Darmstadt. Ha sido becario del Internationales Musikinstitut de Darmstadt, la Fundación Juan March y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Es Doctor en Historia del Arte, campo al que ha dedicado una parte importante de su actividad y sus publicaciones. Entre ellas destacan *El siglo XX, entre la muerte del arte y el arte moderno* con Delfín Rodríguez, y *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones del Manierismo a la Ilustración*.

Ha trabajado en los servicios musicales de RNE, donde fue Jefe del Departamento de Producciones Musicales de Radio 2, Delegado de RNE en el Grupo de Expertos de Música Clásica de Euroradio y miembro de su Grupo de Trabajo. Ha organizado programas culturales para el Consorcio Madrid, Capital Europea de la Cultura 1992, el Instituto Cervantes, el Museo del Prado y la Fundación Loewe. De 1994 a 2001 fue Director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Sus composiciones han sido incluidas en relevantes ciclos y festivales, como Europalia 85 en Bruselas, Musica 87 en Estrasburgo, Bienal de Venecia, New York Festival of the Arts, Almeida Festival de Londres, Settimana Musicale Senese, Encuentros Gulbenkian en Lisboa, así como en los principales escenarios españoles. Le han dedicado discos monográficos los sellos Gasa, Col Legno, Columna Música, Verso y Anemos.

Más información en www.alfredoaracil.info

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 88 Música, espacio, luz

30 de octubre Obras de J. M. López López, M^a E. Luc**,
G. Aperghis J. Cage, J. M. Sánchez-Verdú**,
J. M. Cué* y G. Alonso,
por **Sigma Project**, cuarteto de saxofones.

* Estreno absoluto

** Estreno en Madrid

VERDI EN EL SALÓN

6 de noviembre Obras de O. Respighi, H. Wolf, G. Puccini y G. Verdi
por el **Cuarteto Doric**.

13 de noviembre Obras de V. Bellini, G. Donizetti, G. Rossini, A. Rendano,
R. Caetani, G. Verdi y F. Liszt,
por **Roberto Prosseda**, piano.

20 de noviembre Obras de G. Verdi, R. Wagner y G. Puccini,
por el **José Ferrero**, tenor
y **Rubén Fernández Aguirre**, piano.



MÚSICA DE ENSUEÑO

Fundación Juan March