

CICLO DE MIÉRCOLES

VERDI EN EL SALÓN

noviembre 2013



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

VERDI EN EL SALÓN

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Verdi en el salón”: noviembre 2013 [introducción y notas de Rafael Banús]. - Madrid: Fundación Juan March, 2013.

72 p.; 19 cm.

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

Programas de los conciertos: [I] “Obras de O. Respighi, H. Wolf, G. Puccini y G. Verdi”, por el Cuarteto Doric; [II] “Obras de V. Bellini, G. Donizetti, G. Rossini, A. Rendano, R. Caetani, G. Verdi y F. Liszt”, por Roberto Prosseda, piano; [y III] “Obras de R. Wagner, G. Verdi y G. Puccini”, por José Ferrero, tenor y Rubén Fernández Aguirre, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 6, 13 y 20 de noviembre de 2013.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XIX.- 2. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 3. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 4. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 5. Nocturnos (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 6. Variaciones (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 7. Música para piano - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 8. Óperas – Fragmentos arreglados - Programas de mano - S. XIX.- 9. Canciones (Tenor) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 10. Fundación Juan March-Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE

© Rafael Banús

© Luis Gago (revisión y traducción de los textos cantados)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción:
 - Italia y la música de cámara: primera mitad del siglo XIX
 - La música instrumental de la segunda mitad del siglo XIX
 - La música instrumental de Verdi

CONCIERTOS

- 16 Miércoles, 6 de noviembre - *Primer concierto*
Cuarteto Doric
Obras de O. RESPIGHI, H. WOLF, G. PUCCINI y G. VERDI
- 24 Miércoles, 13 de noviembre - *Segundo concierto*
Roberto Prosseda, piano
Obras de V. BELLINI, G. DONIZETTI, G. ROSSINI,
A. RENDANO, R. CAETANI, G. VERDI y F. LISZT
- 34 Miércoles, 20 de noviembre - *Tercer concierto*
José Ferrero, tenor y **Rubén Fernández Aguirre**, piano
Obras de R. WAGNER, G. VERDI y G. PUCCINI

CONFERENCIAS

- 71 “Giuseppe Verdi: su vida, su obra, su tiempo”, por
Rafael Banús y **Gabriel Menéndez Torrellas**
 - Martes, 5 de noviembre
“Perfil biográfico de Verdi”
 - Jueves, 7 de noviembre
“Verdi en los espacios íntimos del salón y de la cámara”
 - Martes, 12 de noviembre
“Semblanza biográfica y evolución del *melodramma*
romántico italiano (1842-1853)”
 - Jueves, 14 de noviembre
“Del drama de ideas a la verdad inventada (1857-1887)”

Introducción y notas de **Rafael Banús**



Giuseppe Verdi –como Wagner, Puccini o Donizetti– ha pasado a la historia, sobre todo, como un compositor de ópera. Es indudable que su mayor aportación se sitúa en el campo de la música para la escena. Sin embargo, todos estos compositores también desarrollaron, en alguna medida, una faceta mucho menos conocida: la composición de música para los espacios íntimos del salón y de la cámara. Canciones, música para piano y cuartetos son algunos de los repertorios menos visibles de sus catálogos. Este ciclo explora la desconocida vertiente camerística de Verdi y de algunos de sus contemporáneos.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

Para los italianos, Giuseppe Verdi (1813-1901) es mucho más que un gran compositor. Es un personaje fabuloso, que la devoción popular de varias generaciones ha mitificado. Cuando se habla de Verdi, es necesario distinguir entre la figura histórica, tratada por la musicología de los últimos años en su perfil musical y humano, y la figura mítica, tan enraizada en la conciencia popular, y que ha terminado por imponerse en el subconsciente colectivo. Este segundo Verdi, su imagen, que para la mayoría de los italianos se identificó con el *Risorgimento*, es historia nacional transformada en epopeya.

La familia Verdi procedía de Ponte Taro, una pequeña fracción del *comune* de Fontevivo, en la Via Emilia, a diez kilómetros de distancia de Parma. Sus ancestros trataban con ganado. Expulsados de sus negocios, se dispersaron por los pueblos vecinos y una de las ramas llegó a Le Roncole, minúsculo municipio a unos cinco kilómetros de Busseto. Verdi permaneció siempre muy arraigado a esta tierra, y se consideraba a sí mismo “un campesino de Le Roncole”. Los jóvenes progresistas de la *Scapigliatura*, como insulto, decían que “en su música se oye siempre la azada”, sin saber que con ello no podían hacerle un mayor elogio.

Los habitantes de la zona fueron entusiastas de la música. Uno de los personajes fundamentales en la vida de Verdi, Antonio Barezzi, al descubrir las dotes artísticas del muchacho, animó a sus padres a enviarlo a Busseto. Barezzi, un comerciante beneficiado por la venta de las tierras de la Iglesia tras la invasión napoleónica, se convertiría en un segundo padre para el compositor, al que este siguió llamando su suegro muchos años después de la prematura muerte de su mujer, Margherita (uno de los episodios más tristes de la vida de Verdi, precedido por el fallecimiento sucesivo de sus dos hijos). Barezzi buscaba nuevos alumnos para la Escuela de Música Municipal, que contaba con una larga tradición. Este sería descrito por sus propios parientes como un “amateur

obsesionado”. Tocaba varios instrumentos y era el máximo organizador de la Sociedad Filarmónica de la ciudad, algunos de cuyos conciertos se celebraban en su gran salón de música. La falta de temporadas regulares no evitó que la cultura musical de Busseto en los años veinte del siglo XIX estuviera empapada de ópera, tanto en vivo –en varias ciudades algo más grandes y no demasiado alejadas–, como en el papel pautado, en transcripciones destinadas a estos “amateurs obsesionados”. La música de iglesia, que requería cierto conocimiento del elevado estilo del contrapunto, estaba en segundo lugar, a una distancia considerable. La música militar, difundida tras un cuarto de siglo de guerras, se filtró tanto en la música de teatro como en la de iglesia, y formaba parte esencial del repertorio de las bandas, aunque no se desarrolló una música sinfónica a la manera del Clasicismo vienés como la que habían compuesto Haydn, Mozart o Beethoven.

Barezzi creía que el futuro de Verdi estaba en la ópera. Por ello, pidió una beca a las autoridades locales para que el muchacho estudiara en el Conservatorio de Milán. Aunque el tribunal observó la “genuina imaginación” de su contrapunto, era demasiado mayor (18 años) para corregir la posición de sus dedos en el piano, que consideraban poco ortodoxa y antiacadémica. Además se unía su condición de “extranjero” (no olvidemos que Lombardía era otro estado, con sus propias fronteras y aduanas), por lo que Verdi fue rechazado en su examen de ingreso. Sin embargo, Barezzi no cejó en su empeño y no solamente se ocupó de la manutención del joven –que, para entonces, ya era un auténtico orgullo local–, sino que le pagó las clases particulares con Vincenzo Lavigna, un erudito compositor de 66 años que, en su momento, había disfrutado de un pequeño éxito en el teatro lírico. Sus lecciones consistían casi exclusivamente en hacerle trabajar el contrapunto y la fuga. El anciano, formado en la escuela napolitana del siglo XVIII, insistía en que el único buen modelo era Giovanni Paisiello, por la limpieza y sencillez de sus líneas, frente a las “ruidosas innovaciones” de Rossini, de manera que Verdi dejó de enseñarle sus obras “no paisellianas”. Verdi estudió

las *Sonatas para cuerda* de Arcangelo Corelli, y es posible que analizara a otros maestros de los siglos XVII y XVIII como Alessandro Scarlatti, Francesco Durante, Leonardo Leo o Benedetto Marcello. Por lo tanto, sus posteriores y continuas confesiones acerca de su “ignorancia musical” no encajan con el contenido de la biblioteca que Verdi poseía, en la que había una gran variedad de partituras antiguas y modernas, desde Palestrina hasta Wagner.

Italia y la música de cámara: primera mitad del siglo XIX

La gran escuela instrumental italiana, que había florecido en el siglo XVIII gracias a la contribución de personalidades musicales de extraordinario relieve, encontró una cierta propagación en el siglo siguiente, aunque el XIX sea conocido universalmente como la época de máximo florecimiento del melodrama cantado. En la segunda mitad del Setecientos, la vida musical italiana presenta un fenómeno singular, como es la emigración sistemática de compositores instrumentales: Antonio Vivaldi muere en Viena, Muzio Clementi y Giovanni Battista Viotti en Londres, Pietro Antonio Locatelli en Ámsterdam, Luigi Boccherini y Domenico Scarlatti en Madrid o Luigi Cherubini en París, por citar solo a los más ilustres. Un éxodo que puede explicarse por esta supremacía de la ópera. Como escribe Sergio Martinotti: “A excepción de Boccherini, que alcanzó el nuevo siglo por unos pocos años, los otros tres principales exponentes de la música instrumental –Viotti, Clementi y Cherubini–, que lo sobrevivieron durante mucho tiempo, siguieron una norma operativa de cuño sintomáticamente reaccionario, ajeno a la llegada de las nuevas tendencias del siglo XIX”. Algo similar ocurrirá en el teatro lírico con Rossini quien, de manera muy consciente, abre las puertas de la ópera romántica con *Guillaume Tell*, pero deja el camino libre a los representantes del nuevo drama musical que invadirá los escenarios.

El luqués Luigi Boccherini (1743-1805) se enfrenta al siglo venidero con un grupo de composiciones escritas durante el

periodo en que estuvo al servicio de Luciano Bonaparte (hermano de Napoleón), a quien están dedicadas las tres últimas series de sus trabajos de cámara; en concreto, los *Cuartetos Op. 94* y las dos colecciones de seis *Quintetos para cuerdas Op. 60* y *62*. Pero la maduración de su estilo es anterior, en concreto por su colaboración con el sinfonista Giovanni Battista Sammartini, en cuya orquesta había tocado en 1765. Si bien gran parte de su producción se concentra en los años españoles (de 1768 a 1802), puede decirse que Boccherini funda, junto con sus colegas Nardini, Manfredi y Cambini, el primer cuarteto estable conocido, sentando las bases de la *Hausmusik*, escrita y pensada para los burgueses, y que sustituye así al concierto grosso y la “sonata a tre”, cuya estructura formal era demasiado elevada para la naciente clase social, en la que abundaban los ejecutantes aficionados. Para estos “auténticos diletantes y conocedores de música” escribió Boccherini una música asequible y brillante, pero altamente inspirada, que no olvidaba sus orígenes de obertura previa a la ópera en su aire festivo y su ritmo irresistible.

Otro eminente nombre de la misma región es el citado Giuseppe Cambini (1746-1825), natural de Livorno, que escribió 60 sinfonías además de un centenar de quintetos y unos 149 cuartetos. Algunos de los aspectos más destacados de su obra son la libertad en la escritura bipartita (con la abolición progresiva de los movimientos lentos), frecuentes cambios de carácter y, curiosamente, un escaso interés por la escritura contrapuntística, a pesar de haberse formado en la escuela boloñesa del severo Padre Martini, en la que también estudiaría Rossini.

Dejaremos a un lado, de manera consciente, a una figura tan relevante como Muzio Clementi (a quien muy merecidamente la Fundación le dedicó un ciclo de conciertos en 2012). Por encargo suyo, Cherubini escribió en 1814 una magnífica *Sinfonía en Re mayor* destinada a la Royal Philharmonic Society de Londres. El florentino Luigi Cherubini (1760-1842)

es el gran operista que, en el campo instrumental, aporta en sus años juveniles seis sonatas para clave y, ya en su madurez, seis cuartetos de cuerda, iniciados también en 1814 y terminados en 1837. Schumann los comentó al año siguiente en su revista, proclamando a Cherubini el “mayor armonista de su tiempo”. De hecho, Cherubini buscó siempre en su música la claridad, la concisión y el equilibrio a la manera de Haydn y de Mozart. Su contrapunto tal vez no tenga la riqueza de invención de los maestros vieneses, pero los procedimientos imitativos están utilizados con suma habilidad y los efectos dinámicos bien dosificados.

Una de las personalidades de mayor relieve es, por su capacidad de penetración en la cultura no únicamente italiana sino europea, la del genovés Niccolò Paganini (1782-1840). Alumno de Alessandro Rolla en Parma en 1796, en sus celeberrimos *24 Caprichos* (escritos posiblemente en el primer decenio del siglo XIX y destinados, significativamente, no a diletantes sino a “artistas verdaderos”) explota todas las posibilidades del violín, de manera similar a lo que lograron Chopin y Liszt en el piano o Berlioz en la orquesta. Su producción comprende, además, quince cuartetos con guitarra, seis sonatas para violín y guitarra y tres cuartetos de cuerda, escritos entre 1815 y 1817, y en los que el popular instrumento –que servía para dar un sostén armónico al grupo de los arcos– es eliminado, posiblemente al estar dedicados “a su Majestad el Rey de Cerdeña y Duque de Génova, Víctor Manuel I”.

La música instrumental de la segunda mitad del siglo XIX

Abandonada a su suerte y maltratada por la ópera, la música instrumental agonizaba cada vez más en Italia a medida que avanzaba el siglo. Hasta una autoridad como Verdi había llegado a proclamar en 1863: “Nuestro arte no está en lo instrumental”. Únicamente la mantenía con vida un pequeño grupo de intelectuales, entre ellos Arrigo Boito, uno de los fundadores de la Sociedad del Cuarteto de Milán en 1864. A decir verdad, la primera ciudad italiana en crear una asociación dedicada exclusivamente a la música instrumental es

Florenca, donde la Sociedad del Cuarteto fue inaugurada el 14 de octubre de 1861 con un concierto dedicado a Haydn, Mozart y Beethoven, las tres columnas del Clasicismo vienes. Tras estas dos importantes capitales, se abrieron asociaciones análogas en Turín, Génova, Roma y Nápoles. Era una actividad secreta, casi “esotérica”, que, sin embargo, llamó la atención de Liszt y sorprendió a Wagner. Además del nacimiento, poco después, de las primeras sociedades orquestales, el otro acontecimiento digno de señalar en la Italia de los años 60 y 70 del siglo XIX es, precisamente, el encuentro con el arte wagneriano. Ambas cosas, por cierto, irán de la mano. Las primeras ejecuciones de música de Wagner en los años 1871 y 1872 en Bolonia, dirigidas por Angelo Mariani tras su ruptura con Verdi, coinciden con la inauguración de los Conciertos Populares en Turín, fundados por el director de orquesta Carlo Pedrotti, que abren una nueva fase de la vida musical nacional, destinada a conseguir “una transformación radical de las costumbres auditivas”, como escribiría años después el compositor Alfredo Casella.

Menos notables son las figuras de los autores dedicados a la música instrumental, que han de ser reconocidos sobre todo por sus esfuerzos por mantener la vida musical del país en contacto con las grandes realidades europeas. Entre ellas ha de ser nombrado el romano Giovanni Sgambati (1841-1915), dueño de una producción no muy abundante, pero de calidad. Su actividad principal fue, de hecho, la de pianista y profesor. Sus piezas para piano –y esta es una de las contradicciones comunes a toda esa generación de maestros– miran curiosamente al pasado tanto como al futuro. Los seis *Nocturnos* se inspiran claramente en el estilo del primer Romanticismo, mientras que el *Quinteto en Fa mayor*, de 1876-1877, se apoya en los modelos de Schumann y Brahms. Autor asimismo de un monumental *Concierto para piano y orquesta* y de una *Sinfonía en Re menor*, Sgambati es recordado principalmente por su importancia histórica, pues a él se debe “el verdadero renacimiento de la cultura instrumental italiana”, según Martinotti.

Más significativa es, sin duda, la personalidad del napolitano Giuseppe Martucci (1856-1909), que empezó su carrera como niño prodigio del piano y muy pronto destacó como profesor y director de orquesta. Fue él quien abordó en Bolonia, la ciudad con mayor tradición wagneriana del país, el estreno en Italia de *Tristán e Isolda*. Su producción musical puede dividirse en dos secciones. La primera incluiría piezas pianísticas (*Romanzas, Barcarolas, Estudios, Caprichos*), en un tono brillante, de salón, a menudo inspirado en la búsqueda de cadencias y fórmulas operísticas. Más adelante, su catálogo para piano asume un carácter más netamente romántico (*Valses, Serenatas, Fantasías, Scherzos*). La segunda incluye varias obras sinfónicas. El *Concierto para piano* fue escrito cuando el autor había alcanzado un absoluto dominio de la forma sonata. A este siguieron dos sinfonías: la *Primera*, en Re menor, de 1895, muestra claros acentos wagnerianos; la *Segunda*, de 1904, expresa, en palabras de Martinotti, “una concepción más espontánea y natural, como liberada de una preocupación formalista y expresiva”. La última contribución de Martucci a la literatura sinfónica consiste en la transcripción orquestal de dos páginas para piano, el *Nocturno* y la *Noveletta*, tributos a un mundo expresivo tardo-romántico que el compositor no podía –ni quería– olvidar, como refleja su melancólico poema para voz y orquesta *La canzone dei ricordi*.

Marco Enrico Bossi (nacido en Salò, junto al Lago de Garda, en 1861, y muerto en el Atlántico, cuando regresaba de una exitosa gira por los Estados Unidos, siendo enterrado en Como en 1925), fue un renombrado virtuoso del órgano. A pesar de su profunda adhesión a los principios formales del Romanticismo alemán, Bossi no desmiente su pertenencia a la cultura mediterránea, lo que se refleja en su constante búsqueda de una agradable riqueza melódica. Buena parte de su producción puede aproximarse a los esquemas de César Franck o Max Reger. Otras composiciones, por el contrario, revelan un moderado modernismo. Bossi anticipa también la transformación de la robusta orquesta tardo-romántica hacia un estilo instrumental de corte clasicista, con sus *Intermedios*

goldonianos de 1905 y, más aún, con los *Tres momentos franciscanos Op. 140*, que anuncian –como indica Carmelo Di Gennaro– al Ottorino Respighi del *Tríptico botticelliano*, de 1927.

La música instrumental de Verdi

Aunque no es un capítulo muy abundante dentro de su producción, Verdi se acercó varias veces, por diversas circunstancias, a la música instrumental. Tras sus estudios con Lavigna en Milán, se había convertido en maestro de música de Busseto en febrero de 1836. Para el compositor de 22 años, este fue el comienzo de un periodo triste y difícil, puesto que sus intereses estaban puestos en la ópera, como unos meses después escribía a su amigo Massini en Milán, en quien confiaba para estrenar su primera ópera, *Rocester*.

Los contactos de Verdi con la corte de María Luisa de Parma –un premio de consolación para la mujer austriaca separada de Napoleón, que, sin embargo, gobernó el ducado con mano maternal–, se establecieron a través de Giacomo Mori, clarinetista de 27 años que tocaba en la orquesta. Los dos hombres se habían conocido en 1834, cuando Mori apareció en casa de Barezzi tocando una *Fantasia* de su propia invención al oboe, instrumento que también dominaba. El concierto incluía asimismo páginas del joven Verdi, quien, en correspondencia, orquestó en 1837 unas *Variaciones* del propio Mori, actualmente perdidas. Sí que se conservan, por el contrario, unas *Variaciones para oboe sobre el Canto di Virginia*. No se conoce el origen del tema, pero el nombre de Virginia fue dado a la primera hija de Verdi, nacida el 26 de marzo de 1837, lo que sugiere que podría tratarse de una melodía original, escrita especialmente para la niña. La obra revela la influencia del todopoderoso Niccolò Paganini, quien recaló en Parma entre el otoño de 1834 y el verano de 1836 para reorganizar la orquesta ducal.

Otra página destinada a la corte de Parma parecen ser las *Variaciones para piano y orquesta* sobre una romanza de la ópera *Tebaldo e Isolina* de Francesco Morlacchi (operista

hoy un tanto olvidado, pero de gran renombre en su tiempo), puesto que Verdi pidió a la reina si podía tocar “una pieza para piano y orquesta” en el tradicional concierto del 12 de diciembre, con ocasión de su cumpleaños.

Tras el fracaso de no ver representado su *Rocester* tampoco en Parma, Verdi empezó a trabajar más duramente en Busseto, aumentando el número de alumnos y escribiendo un amplio catálogo de obras para la Accademia dei Filarmonici. En 1838, año del nacimiento de su segundo hijo (Icilio), vio también la luz una *Sinfonía en Do*, que refleja su maestría en el manejo de las formas tradicionales y el estilo fugado, y algunos de cuyos motivos pasarían dos años después a la colorista obertura de la ópera *Un giorno di regno*.

14

También parece haber sido destinado a la Accademia (por una carta de su primer ejecutante, Giuseppe Demaldè) el *Adagio para trompeta y orquesta*, la única vez que Verdi utiliza una trompeta con válvulas (o “llaves”, como se decía entonces) para obtener una escala cromática completa. Es más dudosa la atribución a Verdi de un *Capricho para fagot y orquesta*, cuya partitura forma parte de un grupo de manuscritos que Giuseppe Cocchi, antiguo director de la Piccola Banda de Busseto y, desde 1857, inspector de las escuelas de música, no devolvió al archivo de la Società Filarmonica cuando se jubiló. Tras múltiples aventuras, los manuscritos fueron a parar al Archivo Diocesano de Fidenza. Recientes investigaciones hablan de una pieza titulada *Introducción, variaciones y coda*, que Verdi habría ofrecido en la Accademia de Busseto el 25 de febrero de 1838, pero la falta de mayores indicios hace suponer que podría tratarse de la redacción de un copista anónimo.

No podemos cerrar esta lista sin hacer una breve alusión al preludio del acto III de *I Lombardi alla prima Crociata*, de 1843, con su destacado solo de violín. Era frecuente introducir en las óperas un intermezzo instrumental destinado a un virtuoso de la orquesta, pero Verdi consigue integrar esta

convención en la intriga dramática. La doliente primera parte es como el lamento por la reciente pérdida de sus seres queridos, mientras que la segunda es una pieza de concierto en el mejor estilo paganiniano. También la obertura de *I Masnadieri*, de 1847, contiene un destacado solo de violonchelo, escrito para el solista de la orquesta del Covent Garden londinense, Alfredo Piatti, que había sido compañero de Verdi en sus años de estudio en Milán.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milán, Ricordi, 1959.
- Ferruccio Botti, *Giuseppe Verdi*, La Spezia, Fratelli Melita, 1990.
- Marcello Conati, *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, Turín, Einaudi, 1977.
- Marcello Conati, *Incontri e inserviste con Verdi*, Milán, Il Formichiere, 1981.
- Roberto Favaro y Luigi Pestalozza, *Storia della Musica*, Milán, Warner Music, 1999.
- Carlo Gatti, *Verdi*. Milán, Mondadori, 1950.
- Arthur Pougin, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica*, Milán, Ricordi, 1881.
- John Rosselli, *Vida de Verdi*, Madrid, Cambridge University Press, 2001, tr. de Ana Bustelo.
- Francis Toye, *Verdi*, Londres, Heinemann, 1931.
- Franz Werfel, *Verdi. La novela de la ópera*, Madrid, Espasa, 2002, tr. de Manuel Picós.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 6 de noviembre de 2013. 19:30 horas

I

Ottorino Respighi (1879-1936)

Cuarteto Dórico Op. 144

Moderato

Andante espressivo

Passacaglia: Allegro moderato ma energico

16

Hugo Wolf (1860-1903)

Serenata italiana en Sol mayor

II

Giacomo Puccini (1858-1924)
Crisantemi

Giuseppe Verdi (1813-1901)
Cuarteto de cuerda en Mi menor

Allegro

Andantino

Prestissimo

Scherzo/Fuga. Allegro assai mosso. Poco più presto

17

CUARTETO DORIC

Alex Redington, *violín*

Jonathan Stone, *violín*

Hélène Clément, *viola*

John Myerscough, *violonchelo*

En los siglos XVII y XVIII, Italia había sido la cuna de la música instrumental. La técnica del violín se había perfeccionado y, paralelamente, se había asistido al nacimiento del concierto. Este desarrollo se había producido en paralelo al de la ópera, al menos hasta la época de Luigi Boccherini. Sin embargo, a pesar de las numerosas sociedades filarmónicas existentes en el país en el siglo XIX, la música de cámara no dio unos frutos demasiado significativos, como tampoco hubo grandes muestras en el campo sinfónico. La ópera explotó con tal fuerza, a finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, que se llevó consigo todas las demás formas musicales, que no daban tanto prestigio y resultaban mucho menos lucrativas.

Una excepción en este panorama fue el compositor, director de orquesta y musicólogo, **Ottorino Respighi** (1879–1936), que alcanzó una extraordinaria notoriedad con su célebre serie dedicada a la Ciudad Eterna (*Fontane di Roma, Pini di Roma y Feste Romane*), compuesta entre 1916 y 1928, y en la que no vaciló en incluir sonidos de la vida cotidiana como un aparato de radio. Estudió en su ciudad natal, Bolonia, con Giuseppe Martucci (uno de los escasos sinfonistas italianos de relieve, autor del hermoso ciclo *La canzone dei ricordi*), en San Petersburgo con Nikolai Rimsky-Korsakov (que habría de influir muy fuertemente sobre él en la elaboración de la tímbrica orquestal y en la riqueza y variedad de su paleta sonora) y en Berlín con Max Bruch (con quien asentó los principios del contrapunto y adquirió la solidez de la escuela germánica). Investigó en profundidad la música italiana de los siglos XVI al XVIII y publicó ediciones de obras de Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi y Benedetto Marcello; de hecho, varios de sus propios trabajos (como las *Danze e arie antiche* y *Gli uccelli*) manifiestan una marcada influencia de los músicos barrocos que tanto admiraba.

Respighi y su esposa, Elsa Olivieri Sangiacomo, compositora, cantante y pianista también ella, dedicaron un tiempo considerable al estudio del canto gregoriano. Uno de los principales frutos de esa intensa dedicación fue el *Cuarteto Dorico*, de 1924. La obra que hoy escucharemos es un ejemplo ple-

namente maduro de cómo su autor estaba tan fuertemente influido por la música del pasado. Explora el uso de ocho diferentes modos, lo que le da un aire enigmático y obliga a los ejecutantes a cuidar especialmente la afinación, especialmente en las zonas más agudas. La composición está estructurada en un solo movimiento, subdividido a su vez en los cuatro movimientos tradicionales, que se cierra con un trabajado ejercicio de passacaglia. El impulso neoclásico de Respighi contrasta por su desnudez con los dramáticos contrastes de la trilogía sinfónica romana, surgida en ese mismo periodo, y con el bombástico sonido orquestal que define típicamente el estilo respighiano. La obra, de una extrema uniformidad, explota la escala de Re mayor utilizando las notas blancas, un sonido que domina la frase de apertura y la cadencia final. A menudo, las grandiosas sonoridades y las conscientes modalidades religiosas asumen un empaque y un volumen sinfónicos, y podemos imaginar fácilmente la obra interpretada por una orquesta de cuerdas completa. La sección definida como “Elegíaco” puede sorprender a más de un oyente que no espere encontrar un intimismo tan controlado por parte de un compositor conocido, sobre todo, por sus rutilantes colores orquestales. Es una música siempre agradable y bien escrita.

Al igual que muchas de las obras proyectadas en los últimos años de la vida de **Hugo Wolf** (1860-1903), el maestro de “las pequeñas formas a gran escala”, la conocida *Serenata italiana* estaba concebida para ser una obra mucho más extensa, en varios movimientos. En el momento en que supo que padecía una enfermedad venérea en un estadio tan avanzado que era imposible de sanar, el compositor austriaco había empezado a trabajar con febril intensidad en la idea de una serenata en varios tiempos. Además de los esbozos para un movimiento lento, que llevó al papel en 1893, y de los bocetos en compás de 6/8 del año siguiente, existe el comienzo de una tarantela (de unos 40 compases) que seguramente constituiría el “Finale”. El torso que nos ha quedado, y que fue corregido por su amigo Max Reger para su publicación en 1887, en la versión para cuarteto de cuerda, es un encantador y animado

scherzo de unos siete minutos, que constituye una de las partituras más luminosas de su autor, siempre fascinado por los países del sur de Europa como España o Italia. El tema principal se repite a modo de ostinato, y en ella apenas se aprecian atisbos de las borrascosas nubes que anidaban en el interior del músico.

Giacomo Puccini (1858-1924) compuso su elegía para cuerdas *Crisantemi* (Crisantemos) –término que, en el siglo XIX, indicaba una composición de carácter fúnebre o melancólico–, en 1890 tras la muerte de Amadeo de Saboya, Duque de Aosta. La pieza, sin embargo, sobrevivió a lo circunstancial de su origen, ya que el material musical fue reutilizado en 1893, en el final de la ópera *Manon Lescaut*. El propio Puccini reconocía que su verdadero talento residía “únicamente en el teatro”, por lo que sus obras no operísticas son comprensiblemente escasas, aunque bastante menos de lo que se piensa. El cuarteto de cuerda fue un medio por el que el músico de Lucca sintió una cierta e innegable afinidad, y a lo largo de los años compuso unas cinco piezas o grupos de obras para esta formación, que se han perdido en su totalidad a excepción de esta bella composición, que su autor escribió, según sus propios testimonios, en una sola noche. Se trata de una sombría página en un solo movimiento, de resonancias wagnerianas en su cromatismo, que fue muy difundida, sobre todo en su versión para orquesta de cuerdas, a través de todo el siglo XX.

El *Cuarteto en Mi menor* fue compuesto por **Giuseppe Verdi** (1813-1901) en 1873, dos años después del estreno de la ópera *Aida* y antes de la *Misa de Réquiem*. Se oyó por primera vez el 1 de abril de 1873 en una audición privada en la sala de entrada del Albergo della Crocelle de Nápoles. El único cuarteto de cuerda de Verdi fue escrito durante los ensayos para el estreno napolitano de *Aida* en el Teatro San Carlo, que tuvieron que interrumpirse a causa de una indisposición de la cantante checa Teresa Stolz. Esta “princesa del Norte trasladada a Italia” fue la última musa y, al parecer, amor platónico del compositor. Había dado una nueva vocalidad a la soprano verdiana en los papeles que asumió, como Leonora en la

versión revisada de *La Forza del Destino* o la citada *Aida*, y sería la primera intérprete del *Réquiem*, además de otorgar renovada vida a la Elisabetta de *Don Carlo* en su reestreno en Bolonia. Al principio, Verdi no pensó en publicar la partitura de su cuarteto, pero cambió de opinión después de una exitosa ejecución en París el 1 de junio de 1876, editándola simultáneamente Giulio Ricordi en Milán y Léon Escudier en la capital francesa, en septiembre de ese mismo año. La obra, que evidencia el absoluto dominio de las formas clásicas por parte del maestro (como también podemos apreciar en la *Misa de Réquiem* o en sus últimas óperas, *Otello* y *Falstaff*), así como su proverbial sentido melódico y rítmico, es probablemente la única obra de cámara de un autor italiano que se ha mantenido en el repertorio. Existe incluso una versión para orquesta de cuerdas, que en ocasiones se interpreta en concierto.

Cuando terminó la partitura, Verdi exclamó: “No sé si mi cuarteto es bueno o malo, pero sé lo que es un cuarteto”. El “Allegro” inicial está estructurado en forma sonata, pero sin desarrollo y con una variada recapitulación. Hay un frecuente uso del contrapunto imitativo y del *fugato*, como en la primera sección, cuyo tema en la cuarta cuerda evoca la melodía de la frase “Nume, custode e vindice” (“Escúchanos, oh deidad guardiana”) de *Aida*. El violonchelo adquiere una frecuente presencia, y el primer violín se mueve a menudo hacia las esferas más altas de su registro. La segunda sección, en Sol mayor, difiere de la anterior por su textura, a modo de coral. El segundo movimiento (“Andantino con eleganza”), en Do mayor, hace plena justicia a su epíteto. Es una refinada mazurca con un seductor tema principal que va oscilando entre terceras menores y mayores, apoyadas en lánguidas séptimas disminuidas. Este breve movimiento tiene forma de rondó y hace un brillante uso de la escritura enarmónica. Un pasaje de transición anuncia el regreso final del *ritornello*, que conduce a una coda que combina temas de las dos secciones iniciales. La vena operística de Verdi se aprecia en el “Prestissimo”, un scherzo en Mi menor, con sus ecos del primer coro de *Il Trovatore*, y en la melodía del violonchelo

del trío en La mayor, con su acompañamiento de vals. El último movimiento está calificado como “Scherzo-Fuga (Allegro assai mosso)”. Pero, mucho más que un mero ejercicio académico, es el clímax de una obra donde domina el contrapunto. El talento de Verdi es tal que, incluso la más severa de las formas, es llevada a un fin expresivo, gracias a sorprendentes giros armónicos e imprevisibles modulaciones. El movimiento sigue el esquema tradicional (exposición, pasajes en notas pedales, *stretti*,...), y concluye en una brillante coda. No es de extrañar que el maestro recurriese también a esta forma fugada en su última ópera, en el fabuloso concertante final de *Falstaff*: “Tutto nel mondo è burla” (“Todo en el mundo es burla”).

CUARTETO DORIC

Formado en 1998 en la escuela Pro Corda de jóvenes intérpretes de música de cámara, el Cuarteto Doric estudió desde 2002 en el ProQuartet Professional Training Program con sede en París. Sus componentes han recibido formación de miembros de los Cuartetos Alban Berg, Artemis, Hagen y LaSalle, y con György Kurtág. Actualmente, continúan trabajando con Rainer Schmidt del Cuarteto Hagen. Descrito por *Gramophone* como “uno de los mejores jóvenes cuartetos de cuerda”, el Cuarteto Doric ha recibido respuestas entusiasmadas del público y la crítica. En 2008 ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Música de Cámara de Osaka (Japón), el segundo premio en el Concurso Internacional de Cuartetos Paolo Borciani (Italia) y el Ensemble Prize en el Festival Mecklenburg-Vorpommern (Alemania).

El grupo recibió el apoyo de Young Concert Artists Trust entre 2006 y 2010.

Ha colaborado con artistas como Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Piers Lane, Kathryn Stott, Chen Halevi, y el Trío Florestan. Tras debutar exitosamente en Estados Unidos en 2010, ha ofrecido recitales en las Konzerthaus de Berlín y Viena, el Concertgebouw de Ámsterdam, la Laeiszhalle de Hamburgo además de Bruselas, Frankfurt, Lucerna, Milán, Moscú y París, así como giras por Japón, Israel, Australia y Nueva Zelanda.

En 2009 presentó con éxito su primer disco, con el sello discográfico Wigmore Live, y desde 2010 graba para el sello Chandos. Ha sido premiado por sus registros de la integral de cuartetos de cuerda de Korngold, Walton y Schumann y los *Cuartetos Rosamunda* y *La muerte y la doncella* de Schubert. Sus próximas grabaciones estarán dedicadas a Chausson, Brett Dean, Bartók y Haydn.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 13 de noviembre de 2013. 19:30 horas

I

Vincenzo Bellini (1801-1835)

Sonata en Sol mayor

Gaetano Donizetti (1797-1848)

Sonata en Do mayor

Gioachino Rossini (1792-1868)

Péchés de vieillesse (selección)

Prélude inoffensif, vol. VII n° 5

Petite polka Chinoise, vol. VII n° 3

Petite valse de boudoir, vol. VII n° 4

Une caresse à ma femme, vol. VI n° 7

Marche et réminiscences pour mon dernier voyage,
vol. IX n° 7

Un petit train de plaisir, vol. VI n° 9

II

Alfonso Rendano (1853-1931)

Nocturno en Mi mayor

Roffredo Caetani (1871-1961)

12 Variaciones sobre un preludio de Chopin Op. 7

Franz Liszt (1811-1886)

Miserere de *Il Trovatore* de Verdi A199

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Romanza senza parole en Fa mayor

Vals en Fa mayor

Franz Liszt

Paráfrasis de concierto sobre *Rigoletto* de Verdi A187

Si hay un rey de los salones musicales del siglo XIX, ese es el piano. Tanto por las posibilidades técnicas a las que había llegado el instrumento como por la gran cantidad y calidad de los virtuosos que en ellos actuaban, como en una prolongación doméstica de la sala de conciertos. Todo esto dio origen a un sinfín de adaptaciones, transcripciones y paráfrasis de las grandes partituras, tanto sinfónicas como, sobre todo, de los fragmentos más populares de las óperas. Sin olvidar el aspecto social que mantenía el piano en la aristocracia, así como dentro de la nueva clase burguesa.

Si hay una figura que representa como ninguna otra al gran virtuoso romántico es la de **Franz Liszt** (1811-1886). Sus paráfrasis son fantasías libres elaboradas sobre temas de los autores de moda, entre los que no pueden faltar nombres como Richard Wagner y Giuseppe Verdi, quienes ocupan una buena parte del imaginario del compositor húngaro. Muchas de estas obras nacieron para el lucimiento personal del virtuoso del piano, pero con el valor añadido de una irreprimible y generosa tarea de difusión de la música de sus contemporáneos, sin desdeñar la del rescate historicista del pasado (los polifonistas clásicos, el barroco de Bach, el clasicismo de Mozart y Beethoven, el primer romanticismo de Schubert,...), que conecta a Liszt con las corrientes más avanzadas del pensamiento romántico.

Los timbres y masas son difíciles de equilibrar, como también las voces, las escenas dramáticas y los argumentos operísticos. Tan solo la ingenuidad temeraria del Liszt niño, tan influido por su padre, será capaz de atreverse, con no demasiada fortuna, con el teatro musical en *Don Sanche ou Le château d'amour* (estrenada en París en 1825), que hoy nos resulta una deliciosa ópera-comique. El celebrado autor de oratorios apenas volverá a considerar la posibilidad de componer una ópera, a pesar de lo cual carga de plasticidad partituras tan notables como las de *Christus* y *La leyenda de Santa Isabel*. En parte por esto, y en parte por la necesidad de atraer a un público deslumbrado por las candilejas y por todo lo que a su

luz ocurre, Liszt se ve obligado a transcribir constantemente las melodías que hacen famosos a Mozart, Donizetti, Verdi o Meyerbeer. A esas nuevas versiones las llama reminiscencias y paráfrasis, como si, además de sentir la futilidad de una vida de divo, en rivalidad con prima-donnas y bailarinas, este “Paganini del piano” sintiese realmente la necesidad del calor, tan extraño a él, del mejor drama musical.

Verdi fue, para Liszt, una fuente inagotable de temas para la realización de transcripciones operísticas. Realizó paráfrasis de concierto de *Ernani* (en dos ocasiones) y de *Rigoletto*, reminiscencias de *Simon Boccanegra* y transcripciones o fantasías del “Miserere” de *Il Trovatore*, del “Coro di festa e marcia funebre” de *Don Carlo*, de la “Danza sacra” y el “Duetto finale” de *Aida* y del “Ave Maria” de *I Lombardi alla prima Crociata*. Obras que abarcan desde 1848 hasta 1882 y que, además de servirle de repertorio para regalar tras un concierto consagrado, por ejemplo, a las sonatas de Beethoven, nos muestran su sincera admiración por esa facilidad melódica y expresiva del maestro de Busseto, a quien no llegó a conocer personalmente. En realidad, y como señala Searle, las transcripciones a partir de Verdi siguen en importancia a las de Wagner (que merecen un capítulo aparte, por su mayor ambición de planteamiento) y destacan por su excelente factura en lo que a técnica pianística se refiere.

Las transcripciones sobre *Il Trovatore* y *Rigoletto* fueron escritas en 1859 y publicadas al año siguiente. La primera (S. 433) se concentra en el aria de Leonora, en el acto IV, ante el condenado a muerte Manrico, cuyos acentos se superponen al acompañamiento del coro que entona el “Miserere”; la segunda –una de las piezas más populares de este género, ofrecida a menudo como “bis” por su extremada brillantez–, está calificada como paráfrasis de concierto (S 434) y elaborada a partir de la frase del tenor, el Duque de Mantua, “Bella figlia dell’amore”, que da lugar al famoso cuarteto del acto III, en el que también intervienen Gilda, Maddalena y el bufón que da título a la ópera.

Verdi había alcanzado una gran habilidad al piano, pero había adquirido su técnica de manera bastante autodidacta y poco “ortodoxa”. De hecho, esta fue una de las principales objeciones que le impidieron su ingreso en el Conservatorio de Milán, como hemos visto. En su catálogo encontramos únicamente dos pequeñas piezas, ambas muy breves, que escucharemos hoy: la *Romanza senza parole* (Canción sin palabras, como el título de la célebre colección de Felix Mendelssohn), en Fa mayor, escrita en 1844 y publicada en 1865, y un *Vals en Fa mayor*, que no fue editado hasta 1963, cuando el compositor Nino Rota lo adaptó para orquesta en su partitura para la película de Luchino Visconti *El Gatopardo*, en la célebre escena del baile.

Tampoco el siciliano **Vincenzo Bellini** (1801-1835) tiene un amplio catálogo para piano, y casi todo él pertenece a sus años de aprendizaje: un *Allegretto en Sol menor*, un *Capriccio en Sol mayor*, una *Polonesa* y una *Sonata en Fa mayor* (todo ello para piano a cuatro manos), así como un *Pensamiento musical* (sic) y un *Tema en Fa menor* (compuesto en torno a 1834). La *Sonata en Sol mayor* fue escrita originalmente para órgano.

Mucha música instrumental, pianística y de cámara, en cambio, escribió el prolífico **Gaetano Donizetti** (1797-1848), la mayor parte de la cual pertenece a su época de juventud y a sus fecundísimos estudios con Giovanne Simone (Johann Simon) Mayr y con el padre Mattei, quienes introdujeron en el joven bergamasco una perfecta disciplina clásica. En los últimos años están apareciendo partituras que revelan, sobre todo, la destreza en la escritura musical, especialmente en el desarrollo de las partes y la articulación contrapuntística. Aparte de los 18 bellísimos cuartetos de cuerda, compuestos entre 1817 y 1825 para las *soirées* semanales en casa del noble local Alessandro Bertoli (un excelente *dilettante* del violín y en las que el propio Mayr tocaba la viola), la producción pianística donizettiana tiene un carácter de puro *divertissement*. En su mayoría, las piezas estaban destinadas a las muchachas de buena familia (desde la joven Marianna Pezzoli-Grattaroli hasta su futura mujer, Virginia Vasselli, y de la marquesita

Sterlich a las hijitas de Rosa Basoni), y por ellas se asoma una cantabilidad propia de los salones así como cierta sonoridad orquestal.

Los *Péchés de vieillesse* (Pecados de vejez) de **Gioachino Rossini** (1792-1868) constituyen un punto y aparte. Tras el misterioso silencio que acompañó su adiós a la escena, después del estreno de *Guillaume Tell* en la Ópera de París en 1829, el cisne de Pésaro no dejó ni mucho menos de componer. En estos “pecadillos de vejez” reunió nada menos que 150 piezas vocales e instrumentales, que se extienden desde 1857 hasta poco antes de su muerte en 1868. Aunque no tenía ninguna intención de publicarlas, nos presentan al músico al máximo de su inspiración y en plenas facultades (lo que desdice la opinión de que Rossini habría dejado el teatro tras una crisis provocada por la falta de ideas), a pesar de sus títulos humildes o irónicos (el músico pesarés nunca careció de sentido del humor). La agrupación en álbumes (catorce) no se corresponde con las fechas de su composición, sino que más bien atiende a un orden temático: *Album italiano*, *Album français*, *Morceaux réservés*, *Quatre hors d'œuvres et quatre mendiants*, *Album pour les enfants adolescents*, *Album pour les enfants dégourdis*, *Album de chaumière*, *Album de château...* Muchas páginas anuncian ya, por su mordacidad surrealista y su estilo conciso y epigramático, al compositor francés Erik Satie y sus *Trois morceaux en forme de poire* o su *Sonatine bureaucratique*. Es particularmente emotiva la dedicatoria del volumen XIII (*Musique anodine*, de 1857), “presentado a mi mujer Olympe en gratitud por sus cuidados durante mi larga e intermitente enfermedad”. Fue precisamente su viuda, Olympe Pélissier (segunda esposa de Rossini, pues la primera, como es sabido, había sido la madrileña Isabel Colbrán), quien vendió la colección tras la muerte del músico, siendo subastada en Londres en 1878.

Los *Péchés de vieillesse* son música de salón, aunque extraordinariamente refinada, pensada para ser interpretada por Rossini en la privacidad del estudio de su casa de Passy, a las afueras de París. Los volúmenes I, II, III y XI son mú-

sica vocal con acompañamiento de piano; los volúmenes IV, V, VI, VII, VIII, X y XII son piezas para piano solo, mientras que el volumen IX es para conjunto de cámara o piano solo. Finalmente, los volúmenes XIII y XIV comprenden música vocal y no vocal. La Fondazione Rossini de Pésaro está en vías de preparación de una edición crítica de toda la colección, con el fin de restaurar la auténtica notación musical y ofrecer versiones alternativas inéditas de algunos de ellos¹. Es música, en ocasiones, simplemente agradable y despreocupada, escrita con el simple deseo de agradar, pero otras veces resulta visionaria. No extraña así que haya agitado la imaginación de autores posteriores, como Ottorino Respighi, que orquestó varias piezas para el ballet *La Boutique fantasque* en 1918 y arregló otras para la suite *Rossiniana* en 1925, o Benjamin Britten, que usó temas rossinianos en sus *Matinées Musicales* y *Soirées Musicales*, de 1936.

Mucho menos conocidos son los nombres de los otros dos autores italianos del concierto de hoy. **Alfonso Rendano** (1853-1931), nacido en Carolei y muerto en Roma, fue muy precoz, y a los 10 años fue admitido en el prestigioso Conservatorio de San Pietro a Majella en Nápoles, donde suscitó el interés del gran virtuoso austriaco Sigismund Thalberg, quien lo envió a París recomendándolo a Rossini, que consiguió una bolsa de estudios para él. Allí siguió las lecciones de Georges Mathias, alumno de Chopin, y durante unos 15 años desarrolló una intensa actividad musical, dedicándose luego sobre todo a la enseñanza, primero en el Conservatorio de Nápoles y luego en Roma. Escribió la ópera *Consuelo*, basada en la novela homónima de George Sand, representada con éxito en Turín en 1888. Rendano inventó el “pedal independiente” o “pedal Rendano”, que aumentaba los recursos expresivos del piano. **Roffredo Caetani**, principe di Bassiano (1871-1961), por su parte, pertenecía a una familia de rancio abolengo. Era hijo de Onorato Caetani, que había sido alcalde de Roma y ministro

¹ Los resultados de este trabajo son presentados, año tras año, en conciertos monográficos que se incluyen en el programa del Rossini Opera Festival, casi siempre a cargo del reconocido pianista italiano Bruno Canino.

de asuntos exteriores, y de una noble inglesa, y creció en un ambiente de amantes de la música (su padre fue también presidente de la prestigiosa Accademia Filarmonica Romana). Fue ahijado de Franz Liszt y prosiguió sus estudios en Berlín y Viena, donde conoció a Brahms. Llegó a ser muy apreciado en el exterior, pero casi ignorado en Italia por su dedicación casi exclusiva a la música de cámara. En 1911 se casó en París con Marguerite Chapin, una culta americana que estudiaba canto con el célebre tenor Jean de Reszke, y en su casa de Versalles frecuentaron a figuras de gran relieve en el mundo artístico y literario, como el poeta Paul Valéry. Su sobrina Topazia Caetani fue la segunda esposa del legendario director de orquesta y compositor ucraniano Ígor Markévitch, cuyo hijo tomó el nombre de su madre y es conocido como Oleg Caetani.

ROBERTO PROSSEDA

Natural de Latina (Italia, 1975), ha obtenido una notoriedad internacional con sus grabaciones para Decca dedicadas a las músicas inéditas de Felix Mendelssohn, entre ellas el *Concierto en Mi menor* con Riccardo Chailly y la Orquesta de la Gewandhaus. En 2013 completará la primera grabación integral de la música pianística de Mendelssohn (Decca). Prosseda ha actuado como solista con la London Philharmonic, la Orquesta de la Gewandhaus, la Filarmonica della Scala, l'Orchestra Santa Cecilia di Roma, la New Japan Philharmonic, la Royal Liverpool Philharmonic y la Moscow State Philharmonic.

Doce de sus registros han estado incluidos en las antolo-

gías Piano Gold y Classic Gold de Deutsche Grammophon (2010). Muy activo en la promoción de la música italiana del siglo XX y de la época actual, ha grabado la integral de obras para piano de Petrassi, Dallapiccola y Aldo Clementi.

Desde 2011 también toca en público el piano con pedales (piano que incluye un pedalero para ser accionado con los pies). Ha grabado las cuatro piezas de Gounod para piano con pedales y orquesta (Hyperion), junto a la Orquesta de la Radio Svizzera Italiana bajo la dirección de Howard Shelley.

Puede encontrar más información en www.robertoprosseda.com



Partitura manuscrita de *Storiella d'amore*, de Giacomo Puccini, depositada en la Biblioteca del Istituto Musicale Luigi Boccherini en Lucca (Italia).

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 20 de noviembre de 2013. 19:30 horas

I

Richard Wagner (1813-1883)

Wesendonck Lieder

Der Engel

Stehe still!

Im Treibhaus

Schmerzen

Träume

34

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Non t' accostare al urna, de Sei romanze

Il poveretto

Deh, pietoso, oh addolorata, de Sei romanze

II

Giacomo Puccini (1858-1924)

A te

Ad una morta

Terra e mare

Sole e amore

Storiella d' amore

Morire?

Giuseppe Verdi

Il mistero, de Sei romanze

Cupo è il sepolcro e mutolo

Il tramonto, de Sei romanze

Ad una stella, de Sei romanze

José Ferrero, *tenor*

Rubén Fernández Aguirre, *piano*

Los *Wesendonck Lieder* son el primer fruto artístico de la tórrida pasión que existió entre **Richard Wagner** (1813-1883) y Mathilde, la esposa de su benefactor suizo Otto Wesendonck, cuya culminación sería, tras la separación de los amantes, la ópera *Tristan und Isolde*. De hecho, la tercera y la quinta de las canciones son estudios para la misma, e incluyen temas que serán desarrollados posteriormente en ella. Mathilde, que no era escritora profesional pero sí mujer de cultura y sensibilidad artística excepcionales, se mostró a la altura de los más inflamados poetas románticos alemanes, creando unas imágenes poderosas (muy influidas por el popular poeta Wilhelm Müller, al que tantas veces recurrió Schubert), a las que el músico de Leipzig añadió unos pentagramas vehementes e intensos, como penetrados por la misma llama que alimentaba los versos, creando una unidad entre la letra y las notas como muy pocas veces se ha conseguido. Compuestos originalmente para voz y piano, lo más habitual es escucharlos, sin embargo, en la versión orquestal, realizada por el director y colaborador de Wagner, Felix Mottl (aunque existe también otra revisión con grupo de cámara, realizada por Hans Werner Henze en 1976). También son más frecuentes de escuchar en una voz femenina –aunque cada vez son más los hombres que las incluyen en sus recitales y grabaciones–, por lo que la audición de hoy constituye una doble rareza. Las números 1, 4 y 5 fueron escritas entre noviembre y diciembre de 1857, y las números 2 y 3 entre febrero y mayo de 1858, y publicadas por C. F. Peters.

Wagner había entablado amistad con el comerciante de sedas y banquero Otto Wesendonck en Zúrich, donde el compositor se había refugiado tras los levantamientos de Dresde en mayo de 1849. Durante un tiempo, Wagner y su mujer, la actriz Wilhelmina (Minna) Planner, vivieron juntos en el “Asilo”, una casa de madera expresamente construida junto a la Villa Wesendonck por su mecenas, denominada así en el sentido de “santuario”. Es prácticamente seguro que Wagner y Mathilde sintieron una pasión amorosa, documentada por las cartas enviadas en una y otra dirección. Hasta qué punto esta llegó a consumarse, eso es más difícil de calibrar. Lo

cierto es que Wagner tuvo que abandonar el “Asilo” y huir a Venecia, aunque cada vez que pasaba por la ciudad suiza iba a visitar a su antiguo patrocinador y a solicitarle ayuda económica, sin dejar de preguntarle por su fiel y bella esposa. Por otra parte, la relación entre Wagner y su esposa, que hasta entonces se habían perdonado muchas infidelidades por ambas partes, ya nunca llegó a ser la misma. Minna se referiría a la ópera *Tristan und Isolde* –en la que, según la teoría de Arthur Schopenhauer, los dos amantes solo pueden reunirse y consumar sus sentimientos con la negación de sí mismos, en el reino de la noche y de la muerte– como una obra “indecente e inmoral”. La admiración de los Wesendonck por Wagner nunca cesó, y el matrimonio estuvo entre los suscriptores del estreno de *Der Ring des Nibelungen* en Bayreuth en 1876 y acudió a la inauguración del Festspielhaus, como integrantes de una de las Sociedades Wagnerianas Internacionales que se crearon para financiar el monumental proyecto. Al parecer, Wagner no le prestó demasiada atención a Mathilde. Ella ya había cumplido con su misión: dar origen a la más turbulenta de las óperas.

A lo largo de todo el siglo XIX, los compositores italianos escribieron canciones de salón, que formaban parte de su repertorio habitual. Estas miniaturas (denominadas, casi siempre, “canciones de cámara” o “arias de cámara”) nunca pretendieron, sin embargo, competir con el Lied alemán o con la *mélodie* francesa, en parte porque allí no existía una tradición de poesía lírica capaz de sostener la comparación con la que habían emprendido Goethe y Heine en el ámbito germánico, con una infinita variedad de expresiones y de sentimientos, y en parte también porque ningún compositor italiano exploró, a la manera de Schubert, Schumann, Brahms o Wolf, las dimensiones técnicas y expresivas de la escritura pianística. Los textos eran, en su mayoría, convencionales, recurriendo muchas veces (de manera un tanto “melodramática” u “operística”, en el sentido más exagerado del término) al amor no correspondido o a un exagerado ardor patriótico. Otras veces se acudía al pintoresquismo más naif. La parte del piano, por lo general, es un mero “acompañamiento” y no un diálogo de

igual a igual con la voz, y en ocasiones recuerda más el rasgueo de una guitarra o una simple reducción de la orquesta. Las formas musicales varían desde la sencilla “romanza” estrófica a la “escena y aria”, con su recitativo, aria y cabaletta (aunque de forma más libre que en la ópera). Y es que, en Italia, los salones no han estado nunca muy alejados de los teatros líricos.

Las *Soirées musicales* de Rossini, las *ariette* de Bellini o las *Nuits d'été à Pausilippe* de Donizetti siguen este modelo, y **Verdi** (1813-1901) se limitó a seguir su ejemplo. Sus canciones para voz y piano, que escribió de manera intermitente a lo largo de su carrera, constituyen un agradable sendero que avanza de manera paralela al gran camino de sus óperas. De hecho, Verdi fue conocido en Milán mucho antes como compositor de estas pequeñas piezas, antes de que se escuchara una sola nota de sus títulos para la escena. Varias de ellas han sido orquestadas por el compositor contemporáneo Luciano Berio, quien acentúa aún más su carácter operístico, convirtiendo algunas en verdaderas escenas dramáticas. En 1838, cuando Verdi aún enseñaba en Busseto, la editorial Canti publicó su primera colección de *Sei romanze* (un número que constituía la norma habitual de estas series). Desde la época de sus estudios en la capital lombarda, Verdi tenía sus ojos puestos en La Scala, y estaba claramente decidido a presentarse como un futuro compositor de óperas trágicas. Esto se hace patente en el trágico *pathos* de la primera canción de hoy, *Non t'accostare all'urna*, con texto de Jacopo Vittorelli, con sus acentos amenazantes y su enérgica declamación, tal y como encontramos en las primeras óperas del autor. *Il poveretto* podría ser el primer fruto de la estancia de Verdi en Londres en el verano de 1847. Dicha estancia estaría motivada por la producción de *I Masnadieri* protagonizada por el ‘ruiseñor sueco’ (la soprano Jenny Lind) en el Her Majesty's Theatre, donde Manfredo Maggioni, el autor de los versos, era poeta residente. Once años después, Verdi autorizó una traducción francesa para un aria de Maddalena, que habría de ser insertada en el acto III en una reposición de *Rigoletto* en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas. *Deh, pietoso, oh*

addolorata pertenece también a las juveniles *Sei romanze* de 1838, y es una traducción al italiano, hecha por Luigi Balestra, un abogado de Busseto, de la célebre oración de Margarita de la primera parte del *Fausto* de Johann Wolfgang Goethe, que conserva todo el patetismo del original.

En 1845, teniendo ya a sus espaldas éxitos como *Nabucco*, *I due Foscari* y *Giovanna d'Arco*, Verdi publicó con la editorial Lucca un segundo volumen de *Sei romanze*, la primera de las cuales, “Il tramonto”, es una de las más bellas canciones del compositor, con su indolente cantabilidad que refleja la quietud de la caída de la tarde. Muy hermosa también es “Ad una stella”, asimismo con texto de Andrea Maffei, traductor italiano de Friedrich Schiller, que muy pronto sería libretista de Verdi con *I Masnadieri*, adaptación italiana del emblemático drama del romántico alemán *Los bandidos*. “Il mistero” está escrita sobre un poema del reconocido libretista Felice Romani (el autor del primer fiasco verdiano, *Un giorno di regno*), y trata de un hombre que, aparentemente, es feliz en su amor, aunque sufre en su corazón. La línea vocal es muy expresiva, con expansivas frases cromáticas que ilustran la melodía en varios momentos. El acompañamiento es a veces plácido, a veces turbulento en los graves, y la armonía en ocasiones adquiere giros inesperados que aumentan la sensación de turbulencia interna. Este tono sombrío lo encontramos también en “Cupo è il sepolcro e mutolo”, compuesta en 1843 sobre una traducción italiana realizada por Cesare Cantù de *Das Grab* (El sepulcro), un poema en alemán de Johann Gaudenz von Salis-Seewis, puesto en música reveladoramente varias veces por Franz Schubert.

Si Verdi enlaza directamente con la tradición de Rossini, Bellini y Donizetti, su sucesor natural (al menos, en cuanto a la aceptación del público y como continuador del melodrama lírico, obviamente puesto al día armónica y tímbricamente, y con un enorme enriquecimiento de la paleta orquestal) es **Giacomo Puccini** (1858-1924). En la ciudad de Lucca, decir la palabra “compositor” es referirse a la familia Puccini (aunque también existe en la preciosa villa toscana otra dinastía musi-

cal no menos ilustre: la de los Boccherini). Los Puccini abarcan cinco generaciones. El primero, Giacomo, fue contemporáneo de Gluck y su hijo, Antonio, coincidió con Mozart. Su nieto, Michele, nació el mismo año que Verdi y estudió con Donizetti y Mercadante. El segundo Giacomo siguió sus pasos, pero no se dedicaría, como casi todos ellos, al cultivo de la música religiosa, sino que, con cierta oposición familiar, se convertiría en el compositor de óperas más célebre de Italia. Las canciones de Puccini son un perfecto ejemplo para conocer al artista y su música. Hay entre ellas meros ejercicios de juventud, sacros y profanos (algunos con acompañamiento de órgano), escritos en su ciudad natal o en sus años de estudiante en Milán, antes del estreno de su primera ópera, *Le Villi*. Hay también piezas para ocasiones específicas, a menudo dedicadas a sus amigos; y obras de madurez, escritas en su retiro de Torre del Lago, como el famoso *Himno a Roma*, difundido sobre todo en arreglos para varias voces e instrumentos. Puccini no estaba interesado en explorar las sutilezas del género a la manera de otros autores de su época como Fauré, Debussy o Richard Strauss, aunque obviamente la música de su tiempo le interesaba, como podemos apreciar en su obra escénica. Y no dudó en utilizar melodías de sus canciones o composiciones instrumentales en sus propias óperas.

Todas las canciones poseen esa efusión lírica tan característica del compositor, y son de gran lucimiento para el cantante. *A te*, con texto anónimo, data probablemente de sus años de estudio en el Istituto Pacini de Lucca con Carlo Angeloni. La frase “E dammi un bacio...”, algo modificada, reaparecerá en los labios del pintor Mario Cavaradossi en el acto III de *Tosca* (“Gli occhi ti chiuderò con mille baci...”). *Ad una morta*, sobre un poema de Antonio Ghislanzoni (el libretista de la *Aida* de Verdi), es una de las canciones más enigmáticas de Puccini, y hasta hace muy poco no se halló la versión completa, lo que contribuía aún más a aumentar su misterio. Sería utilizada posteriormente en la romanza de Roberto de la citada *Le Villi*. Por su parte, *Terra e mare*, sobre un poema de Enrico Panzacchi –influyente crítico de Bolonia y ferviente wagneriano– es la contribución pucciniana al álbum *Novissima*,

anuario de pintura, literatura, música, etc., de los “artistas contemporáneos más destacados y originales de Italia”, fundado en 1901 por Edoardo de Fonseca, y cuyo tema en 1902 era el mar. La bella romanza de salón *Sole e amore* (cuyo tema sería reutilizado en el dúo de Mimí y Rodolfo que cierra el acto III de *La Bohème*) apareció por primera vez en el suplemento musical de la revista *Paganini*, publicado en Génova en 1888 a instancias de Verdi, que se encontraba en la capital de Liguria ensayando su *Otello* y que animó para ello a su amigo Camillo Savori. El texto es de autor desconocido, aunque tal vez sea del propio Puccini. La deliciosa *Storiella d'amore*, con su elocuente introducción pianística, es la primera pieza publicada por Puccini, y ya se aprecia en ella el soleado melodismo de su autor. Esta apareció en el apéndice de *La Musica Popolare*, de la editorial de Edoardo Sonzogno (la casa rival de Giulio Ricordi, y con la que Puccini únicamente publicaría *La Rondine* en 1917), con fecha del 4 de octubre de 1883. De nuevo acudió a un poema de Antonio Ghislanzoni que habla de los amores adúlteros de Francesca da Rimini y Paolo Malatesta. *Morire?* fue destinada por Puccini a un álbum publicado por la Reina Elena de Saboya a beneficio de la Cruz Roja Italiana con ocasión de la Primera Guerra Mundial, en el que también participaron Boito, Franchetti, Giordano, Leoncavallo y Zandonai. El texto es de Giuseppe Adami, libretista de varias de sus óperas, que, además, editó la correspondencia del músico y fue uno de sus primeros biógrafos.

TEXTOS DE LAS OBRAS

RICHARD WAGNER

Wesendonck Lieder (Mathilde Wesendonck, 1828-1902)

Der Engel

In der Kindheit frühen Tagen
Hört ich oft von Engeln sagen,
Die des Himmels hehre Wonne
Tauschen mit der Erden Sonne,

Daß, wo bang ein Herz in Sorgen
Schmachtet vor der Welt verborgen,
Daß, wo still es will verbluten,
Und vergehn in Tränenfluten,

Daß, wo brünstig sein Gebet
Einzig um Erlösung fleht,
Da der Engel niederschwebt,
Und es sanft gen Himmel hebt.

Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
Und auf leuchtendem Gefieder
Führt er, ferne jedem Schmerz,
Meinen Geist nun himmelwärts!

Stehe still!

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit;
Leuchtende Sphären im weiten All,
Die ihr umringt den Weltenball;
Urewige Schöpfung, halte doch ein,
Genug des Werdens, laß mich sein!

Halte an dich, zeugende Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den Atem, stilltet den Drang,

Canciones sobre poemas de Mathilde Wesendonck

El Ángel

*En los primeros días de la niñez
oí hablar a menudo de ángeles
que cambiarían las delicias sublimes
del cielo por el sol de la tierra,*

*de modo que cuando, oculto del mundo,
añora y se amedrenta un corazón acongojado,
cuando quiere desangrarse
y disolverse en un mar de lágrimas,*

*cuando eleva ardientemente su plegaria
con el solo anhelo de la salvación,
entonces el ángel desciende por el aire
y lo eleva suavemente hacia el cielo.*

*¡Sí, un ángel ha bajado también hasta mí,
y, con sus alas resplandecientes,
conduce ya, lejos de todo sufrimiento,
a mi espíritu hacia el cielo!*

Detente

*Fragosa y fragorosa rueda del tiempo,
medida de la eternidad;
esferas relucientes del vasto universo,
que rodeáis la esfera del mundo;
creación eterna y primigenia, deténte,
cesa tu devenir, ¡déjame ser!*

*¡Contente, fuerza engendradora,
pensamiento primero, eterno creador!
¡Calmad la respiración, amainad el impulso,*

Schweiget nur eine Sekunde lang!
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;
Ende, des Wollens ew'ger Tag!
Daß in selig süßem Vergessen
Ich mög alle Wonnen ermessen!

Wenn Aug' in Auge wonnig trinken,
Seele ganz in Seele versinken;
Wesen in Wesen sich wiederfindet,
Und alles Hoffens Ende sich kündet,
Die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,
Keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen:
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

Im Treibhaus

Hochgewölbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
Saget mir, warum ihr klagt?
Schweigend neiget ihr die Zweige,
Malet Zeichen in die Luft,
Und der Leiden stummer Zeuge
Steiget aufwärts, süßer Duft.

Weit in sehndem Verlangen
Breitet ihr die Arme aus,
Und umschlinget wahnbefangen
Öder Leere nicht'gen Graus.

Wohl, ich weiß es, arme Pflanze;
Ein Geschicke teilen wir,
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,
Unsre Heimat ist nicht hier!

Und wie froh die Sonne scheidet
Von des Tages leerem Schein,
Hüllet der, der wahrhaft leidet,
Sich in Schweigens Dunkel ein.

*callad sólo un segundo!
Pulsos acuciantes, refrenad vuestro latido;
;concluye, eterno día de la voluntad!
;Que en dulce y bienaventurado olvido
sea capaz de valorar toda mi dicha!*

*Cuando un ojo bebe dichosamente en otro,
el alma se sumerge enteramente en el alma;
el ser se encuentra en el ser
y se alcanza el fin de toda esperanza,
los labios callan en un silencio absorto,
el corazón no muestra ya ningún deseo:
;el hombre reconoce la huella de lo eterno
y resuelve tu enigma, sagrada naturaleza!*

En el invernadero

*Coronas de hojas de altas bóvedas,
baldaquines de esmeralda,
hijas de lejanas tierras,
decidme, ¿por qué os lamentáis?
Silenciosas inclináis las ramas,
trazáis dibujos en el aire,
y mudo testigo de vuestros pesares
se eleva una dulce fragancia.*

*Con amplios deseos anhelantes
se extienden vuestros brazos,
y rodeáis con conciencia engañada
el fútil horror del vacío yermo.*

*Bien lo sé, pobres plantas:
compartimos un sino,
pues aunque nos inunden el brillo y la luz,
no está aquí nuestra patria.*

*Y qué alegremente se separa el sol
del vacío resplandor del día,
quien sufre realmente se recubre
con la oscuridad del silencio.*

Stille wird's, ein säuselnd Weben
Füllet bang den dunklen Raum:
Schwere Tropfen seh ich schweben
An der Blätter grünem Saum.

Schmerzen

Sonne, weinest jeden Abend
Dir die schönen Augen rot,
Wenn im Meeresspiegel badend
Dich erreicht der frühe Tod;

Doch erstehst in alter Pracht,
Glorie der düstren Welt,
Du am Morgen neu erwacht,
Wie ein stolzer Siegheld!

Ach, wie sollte ich da klagen,
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
Muß die Sonne selbst verzagen,
Muß die Sonne untergehn?

Und gebietet Tod nur Leben,
Geben Schmerzen Wonne nur:
O wie dank ich, daß gegeben
Solche Schmerzen mir Natur!

Träume

Sag, welch wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfassen,
Daß sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts vergangen?

Träume, die in jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blühen,
Und mit ihrer Himmelskunde
Selig durchs Gemüte ziehn!

Träume, die wie hehre Strahlen
In die Seele sich versenken,

*Se hace la calma, una susurrante agitación
llena medrosa el espacio sombrío:
veo flotando pesadas gotas
junto al verde filo de las hojas.*

Angustias

*Sol, lloras todas las tardes
hasta que tus hermosos ojos enrojecen,
cuando, bañándote en el espejo del mar,
te alcanza la muerte prematura;*

*pero te elevas con el antiguo esplendor,
gloria del lóbrego mundo,
despertando de nuevo de mañana
como un altivo héroe victorioso.*

*Ah, ¿por qué habría de lamentarme,
por qué verte tan apesadumbrado, corazón mío,
si el sol mismo debe desanimarse,
si el sol debe extinguirse?*

*Y si la muerte sólo engendra vida,
y los tormentos sólo traen delicias:
¡oh, cuánto agradezco a la naturaleza
que me concediera semejantes angustias!*

Sueños

*Dime, ¿qué sueños maravillosos
se han apoderado de mis sentidos
que, como espuma vacía,
no se han desvanecido en la desolada nada?*

*Sueños que hora tras hora,
día tras día, más hermosos florecen,
y con sus nuevas celestiales
surcan dichosamente mi corazón.*

*Sueños que como gloriosos rayos
se sumergen en el alma*

Dort ein ewig Bild zu malen:
Allvergessen, Eingedenken!

Träume, wie wenn Frühlingssonne
Aus dem Schnee die Blüten küßt,
Daß zu nie geahnter Wonne
Sie der neue Tag begrüßt,

Daß sie wachsen, daß sie blühen,
Träumend spenden ihren Duft,
Sanft an deiner Brust verglühen,
Und dann sinken in die Gruft.

GIUSEPPE VERDI

48

Sei romanze (1838)

Non t'accostar all'urna (Jacopo Vittorelli, 1749-1835)

Non t'accostar all'urna,
Che il cener mio rinserra;
Questa pietosa terra
È sacra al mio dolor.

Odio gli affanni tuoi,
Ricuso i tuoi giacinti;
Che giovano agli estinti
Due lagrime o due fior?

Empia! dovevi allora
Porgermi un fil d'aita,
Quando traea la vita
nell'ansia e nei sospir.

A che d'inutil pianto
Assordi la foresta?
Rispetta un'ombra mesta
E lasciala dormir.

*para pintar allí una imagen eterna:
olvidando todo, con sólo un pensamiento.*

*Sueños como cuando el sol primaveral
besa las flores salidas de la nieve,
de modo que con placer jamás presentado
saluda el nuevo día,*

*de modo que crecen, florecen,
exhalan mientras sueñan su fragancia,
dulcemente se extinguen en tu pecho
y luego se sumergen en la tumba.*

No te acerques a la urna

*No te acerques a la urna
que contiene mis cenizas;
esta tierra misericordiosa
es sagrada para mi dolor.*

*Odio tus penas,
rehúso tus jacintos;
¿en qué ayudan a los muertos
dos lágrimas o dos flores?*

*¡Malvada! Entonces debiste
ofrecerme un hilo de ayuda,
cuando mi vida se consumía
entre angustias y suspiros.*

*¿Por qué perturbas el bosque
con tu llanto inútil?
Respeto a una triste sombra
y déjala dormir.*

Il poveretto (Manfredo Maggioni)

Passegger, che al dolce aspetto
Par che serbi un gentil cor,
Porgi un soldo al poveretto
Che da man digiuno è ancor.

Fin da quando era figliuolo
Sono stato militar
E pugnando pel mio suolo
Ho trascorso e terra e mar;

Ma or che il tempo su me pesa,
Or che forza più non ho,
Fin la terra che ho difesa,
La mia patria m'obliò.

Sei romanze (1838)

Deh, pietoso, oh Addolorata

(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)

Deh, pietoso, oh Addolorata,
China il guardo al mio dolore;
Tu, una spada fitta in core,
Volgi gl'occhi desolata
Al morente tuo figliuol.
Quelle occhiate, i sospir vanno
Lassù al padre e son preghiera
Che il suo tempri ed il tuo affanno.
Come a me squarcin le viscere
Gl'insoffribili miei guai
E dell'ansio petto i palpiti
Chi comprendere può mai?
Di che trema il cor? Che vuol?
Ah! tu sola il sai, tu sol!
Sempre, ovunque il passo io giro,
Qual martiro, qual martiro
Qui nel sen porto con me!
Solitaria appena, oh, quanto
Verso allora, oh, quanto pianto
E di dentro scoppia il cor.

El Pobre

*Viandante, que tras tu dulce semblante
parece que albergas un buen corazón,
da una moneda a este pobre
que hoy sigue aún en ayunas.*

*Desde que era niño
he sido un militar y,
luchando por mi país,
he recorrido tierra y mar;*

*pero ahora que ya me pesan los años,
ahora que ya no tengo fuerzas,
aun la tierra que he defendido,
mi patria incluso me ha olvidado.*

Llena de clemencia, Dolorosa

*Llena de clemencia, Dolorosa,
desciende tu mirada hacia mi aflicción;
con el corazón traspasado por una espada,
diriges tus ojos, desolada,
hacia tu hijo moribundo.
Esas miradas y suspiros ascienden
al padre y se convierten en plegarias
que aplaquen tu aflicción y la suya.
¿Quién puede comprender
cómo me desgarran las vísceras
mis insufribles padecimientos
y los palpitos de mi angustiado pecho?
¿Por qué tiembla mi corazón? ¿Qué quiere?
¡Ah! ¡Sólo tú lo sabes, sólo tú!
Siempre, dondequiera que vaya,
¡qué martirio, qué martirio
llevo aquí dentro de mi pecho!
Apenas me quedo sola, ¡oh,
cómo me pongo entonces a llorar
y se desgarran por dentro mi corazón!*

Sul vassel del finestrino
La mia lacrima scendea
Quando all'alba del mattino
Questi fior per te cogliea,
Chè del sole il primo raggio
La mia stanza rischiarava
E dal letto mi cacciava
Agitandomi il dolor.
Ah, per te dal disonore,
Dalla morte io sia salvata.
Deh, pietoso, al mio dolore
China il guardo, oh addolorata!

GIACOMO PUCCINI

52

A te (Luigi Illica, 1875-1919)

Oh! quanto t'amo e quanto
In me forte è il desio
Di stringerti al cor mio,
Di farti palpitar.

Da te così lontano
Io soffro, soffro assai,
Nè pace io trovo mai,
Perché troppo è l'amor!

O mia vittoria, o mio tesoro
O bene mio, o mio sol pensiero,
E dammi un bacio e il mondo intiero,
E mi farai tutto obbliar.

Ad una morta (Antonio Ghislanzoni, 1824-1893)

Spirto gentil, dal carcere
Terreno assunto ai cieli,
In qual astro ti celi,
Ove t'aggiri tu?

*Sobre la maceta junto a la ventana
caían mis lágrimas
cuando al despuntar el alba
cogí para ti estas flores,
cuando el primer rayo de sol
iluminaba mi cuarto
y salí de mi cama
agitándome de dolor.
Ah, intercede para salvarme
de esta deshonra y de la muerte.
¡Llena de clemencia, hacia mi aflicción
desciende tu mirada, Dolorosa!*

A ti

*¡Oh, cuánto te amo
y cuán fuerte es en mí el deseo
de estrecharte contra mi corazón,
de hacerte palpar!*

*¡Estando tan lejos de ti
sufro, sufro mucho,
y no encuentro jamás la paz,
porque mi amor es demasiado grande!*

*Oh, mi victoria, oh, mi tesoro,
oh, mi bien, oh, mi único pensamiento,
dame un beso y me harás olvidar
por completo todo el mundo.*

¡A una mujer muerta!

*Dulce espíritu, ascendido a los cielos
desde la cárcel terrenal,
¿en qué astro te ocultas,
por dónde vagas?*

Saper vorrei qual sia
La forma tua novella,
Saper se in ciel sei bella
Qual eri un dì quaggiù;

Saper vorrei se gli angeli
Dell'amor tuo consoli,
Se per siderei voli
I vanni Iddio ti diè.

Ah! dimmi almen se assorta
Dei cieli ai gaudii immensi,
A me talor ripensi
Com'io ripenso a te!

Terra e mare (Enrico Panzacchi, 1840-1904)

I pioppi, curvati dal vento
rimuggghiano in lungo filare.
Dal buio, tra il sonno, li sento
e sogno la voce del mare.

E sogno la voce profonda
dai placidi ritmi possenti;
mi guardan, specchiate dall'onda,
le stelle del cielo fulgenti.

Ma il vento più forte tempesta
de' pioppi nel lungo filare.
Dal sonno giocondo mi desta...
Lontana è la voce del mare!

Sole e amore (anónimo)

Il sole allegramente
Batte ai tuoi vetri,
Amor pian pian
Batte al tuo cuore
E l'uno e l'altro chiama.
Il sole dice: "O dormente,

*Me gustaría saber cuál es
tu nueva forma,
saber si eres hermosa en el cielo
como lo fuiste un día aquí abajo;*

*me gustaría saber si consuelas
a los ángeles con tu amor,
si para los vuelos sidéreos
Dios te ha provisto de alas.*

*¡Ah! ¡Dime al menos si ascendida
a las inmensas dichas de los cielos,
piensas en mí alguna vez
como yo pienso en ti!*

Tierra y mar

*Los chopos, curvados por el viento
vuelven a mugir en sus largas hileras.
En la oscuridad, adormilado, los oigo
y sueño con la voz del mar.*

*Y sueño con la voz profunda
y sus ritmos plácidos y poderosos;
las estrellas resplandecientes del cielo
me observan, reflejadas en las olas.*

*Pero el viento arrecia con más fuerza
entre la larga hilera de chopos.
Me despierta de mi feliz sueño...
¡Lejana queda ahora la voz del mar!*

Sol y amor

*El sol golpea
alegremente en tus ventanas,
el amor golpea suavemente
tu corazón
y uno y otro te llaman.
El sol dice: “¡Oh, durmiente,*

Mostrati che sei bella!"
Dice l'amor: "Sorella,
Col tuo primo pensier
Pensa a chi t'ama!"

Storiella d' amore (Antonio Ghislanzoni, 1824-1893)

Noi leggevamo insieme
Un giorno per diletto
Una gentile istoria
Piena di mesti amor;

E senz'alcun sospetto
Ella sedeami a lato,
Sul libro avventurato
Intenta il guardo e il cor.

L'onda de' suoi capelli
Il volto a me lambìa,
Eco alla voce mia
facean i suoi sospir.

Gli occhi dal libro alzando
Nel suo celeste viso,
Io vidi in un sorriso
Riflesso il mio desir.

La bella mano al core
Strinsi di gioia ansante...
Né più leggemmo avante...
E cadde il libro al suol.

Noi leggevamo insieme, ah!

Un lungo, ardente bacio
Congiunse i labbri aneli,
E ad ignorati cieli
L'alme spiegaro il vol.

muestra tu hermosura!"
Dice el amor: "¡Hermana,
con tu primer pensamiento
piensa en quien te ama!"

Pequeña historia de amor

Un día, juntos,
leíamos por placer
una dulce historia
llena de triste amor;

ella se sentó a mi lado
sin ningún recelo,
su mirada y su corazón estaban
abstraídos en el portentoso libro.

Las ondas de su cabello
me rozaron la cara,
sus suspiros hacían
el eco de mi voz.

Levantando los ojos del libro,
en su rostro celestial
vi reflejado mi deseo
en una sonrisa.

Jadeante de dicha, apreté
su hermosa mano contra mi corazón...
Ya no seguimos leyendo...
Y el libro cayó al suelo.

Leíamos juntos, ¡ah!

Un largo y ardiente beso
unió nuestros labios anhelantes,
y hacia cielos desconocidos
las almas desplegaron el vuelo.

Morire? (Giuseppe Adami, 1878-1946)

Morire?... E chi la sa qual è la vita!
Questa che s'apre luminosa e schietta,
Ai fascini, agli amori, alle speranze,
O quella che in rinuncie s'è assopita?

È la semplicità timida e queta
Che si tramanda come ammonimento,
Come un segreto di virtù segreta
Perché ognuno raggiunga la sua meta,

O non piuttosto il vivo balenare
Di sogni nuovi sovra sogni stanchi,
E la pace travolta e l'inesausta
Fede d'avere per desiderare?

Ecco... io non lo so, ma voi che siete
All'altra sponda sulla riva immensa
Ove fiorisce il fiore della vita
Son certo lo saprete.

GIUSEPPE VERDI

Sei romanze (1845)

Il mistero (Felice Romani, 1788-1865)

Se tranquillo a te d'accanto,
Donna mia, talun mi vede,
O felice appien mi crede
O guarito dall'amor;
Ma non tu, che sai pur quanto
Combattuto e oppresso ho il cor.

Come lago, che stagnante
Par che dorma e appena muova,
Ma tempeste in fondo cova
Sconosciute al viator,

¿Morir?

¿Morir?... ¡Y quién sabe qué es la vida!
¿Esa que se abre luminosa y franca
a los encantos, a los amores, a las esperanzas,
o esa otra que se ha adormecido entre renunciás?

¿Es la sencillez tímida y calma
que se transmite como una admonición,
como un secreto de virtud secreta
para que cada uno alcance su meta,

o es más bien el vivo centelleo
de nuevos sueños sobre sueños cansados,
y la paz destruida y la fe inagotable
de tener para desear?

Pues... yo no lo sé, pero vosotros que estáis
en la otra orilla, sobre la ribera inmensa
en que florece la flor de la vida,
estoy seguro de que lo sabréis.

El misterio

Si alguien me ve tranquilo,
señora mía, a tu lado,
me cree plenamente feliz
o curado por el amor;
pero no tú, que sabes cuán atormentado
y oprimido tengo el corazón.

Como el lago que, estancado,
parece dormir y apenas moverse,
pero abriga en el fondo tempestades
desconocidas para el paseante,

Ma tal calma ho nel sembiante,
Ho scompiglio, ho in fondo al cor.

Se un sospiro, se un lamento
Il timore a me contende,
Del timore che m'accende
Non scemò l'intenso ardor.
Come lampa in monumento
Non veduto avvampa in cor.

E vivrà benchè represso,
Benchè privo di conforto
E vivrebbe ancor che morto
Lo volesse il tuo rigor,
Chè alimento da sè stesso
Prende amore in nobil cor.

Cupo è il sepolcro e mutolo

(Cesare Cantù, 1804-1895, sobre un poema original
de Johann Gaudenz von Salis-Seewis, 1762-1834)

Cupo è il sepolcro e mutolo;
Tema il suo margo infonde:
Una regione incognita
In fosco vel nasconde.

Tace là dentro il cantico
Del rossignol: le rose
Dell'amistà non toccano,
Che le sue zolle erbose.

Invan l'afflitta vedova
Il seno, il crin s'offende:
Dell'orfanella il gemito
Al fondo suo non scende.

*por más calma que tenga en el semblante,
la agitación reina en el fondo de mi corazón.*

*Sí un suspiro o un lamento
el temor me niega,
no ha mermado el intenso ardor
del temor que me enciende.
Como una lámpara en un monumento,
arde dentro del corazón sin ser visto.*

*Y vivirá, bien que reprimido,
o privado de consuelo,
y vivirá, por más que muerto
así lo desease tu crueldad,
porque el amor se alimenta a sí mismo
dentro de un noble corazón.*

Vacío y mudo está el sepulcro

*Vacío y mudo está el sepulcro;
temor infunde su borde:
Una región incógnita
esconde bajo un lúgubre velo.*

*Calla ahí dentro el canto
del ruiseñor: las rosas
de la amistad no tocan,
más que sus tierras herbosas.*

*En vano la afligida viuda
se golpea el pecho y se mesa los cabellos:
El llanto de la huerfanita
no desciende hasta su interior.*

Pure ivi è sol la stabile
Calma, che l'uom desia:
Guida alla vera patria
Sol quella cupa via.

Povero cor! Dai turbini
Sommosso ognor quaggiù,
[Ah!] Solo ritrova requie
Quando non batte più.

Sei romanze (1845)

Il tramonto (Andrea Maffei, 1798-1885)

Amo l'or del giorno che muore
Quando il sole già stanco declina,
E nell'onde di queta marina
Veggio il raggio supremo languir.
In quell'ora mi torna nel core
Un'età più felice di questa;
In quell'ora dolcissima e mesta
Volgo a te, cara donna, il sospir.

L'occhio immoto ed immoto il pensiero,
Io contemplo la striscia lucente
Che mi vien dal seren,
dal sereno occidente
La quiete solcando,
solcando del mar
E desio di quell'aureo sentiero
Ravviarmi sull'orma infinita
Quasi debba la stanca mia vita
Ad un porto di pace guidar.

Sei romanze (1845)

Ad una stella (Andrea Maffei, 1798-1885)

Bell'astro della terra,
Luce amorosa e bella,
Come desia quest'anima
Oppressa e prigioniera

*Ahí abajo se encuentra sólo
la calma inmutable que desea el hombre:
sólo ese camino tenebroso
conduce a la verdadera patria.*

*¡Pobre corazón! Siempre agitado
por los torbellinos sobre la tierra,
[Ah!] sólo encuentra el reposo
cuando ha dejado de latir.*

El ocaso

*Amo la hora del día que muere
cuando el sol, ya cansado, declina,
y veo apagarse al rayo supremo
sobre las olas del apacible mar.
En esa hora vuelve a mi corazón
una época más feliz que esta;
en esa hora dulcísima y triste
hacia ti, querida mujer, dirijo mis suspiros.*

*Los ojos inmóviles e inmóvil el pensamiento,
contemplo la estela luminosa
que llega hasta mí
desde el sereno occidente
surcando la apacible
superficie del mar,
y deseo volver a seguir la huella infinita
de ese camino dorado
como si hubiera de guiar mi fatigada vida
hacia un puerto de paz.*

A una estrella

*Hermoso astro de la tierra,
luz amorosa y bella,
¡cómo desea esta alma
oprimida y prisionera*

Le sue catene infrangere,
Libera a te volar!

Gl'ignoti abitatori
Che mi nascondi, o stella,
Cogl'angeli s'abbracciano
Puri fraterni amori,
Fan d'armonie cogl'angeli
La spera tua sonar.

Le colpe e i nostri affanni
Vi sono a lor segreti,
Inavvertiti e placidi
Scorrono i giorni e gli anni,
Né mai pensier li novera,
Né li richiama in duol.

Bell'astro della sera,
Gemma che il cielo allieti,
Come alzerà quest'anima
Oppressa e prigioniera
Dal suo terreno carcere
Al tuo bel raggio il vol!

*romper sus cadenas
y volar libre hasta ti!*

*Los desconocidos habitantes
que me escondes, estrella,
se abrazan con los ángeles
con un amor puro y fraternal,
y hacen sonar tu esfera
con la armonía de los ángeles.*

*Nuestros pecados y nuestras angustias
les resultan secretos,
plácidos e inadvertidos
transcurren los días y los años,
sin jamás pensamiento de contarlos,
sin recordarlos con dolor.*

*Hermoso astro del atardecer,
gema que alegras el cielo,
¡cómo alzará el vuelo esta alma,
oprimida y prisionera,
desde su cárcel terrenal
hasta tus hermosos rayos!*

JOSÉ FERRERO

Nació en Albacete y realizó sus estudios de canto en Valencia con Ana Luisa Chova. Ha actuado como solista bajo la dirección de Ros Marbá, Arp, Ahronovich, Pons, García Asensio, Entremont, Zedda, Frübeck de Burgos, Herbig, Halffter, Estellés, Roa, Valdés, Traub, Weigle, Hernández Silva, Orozco, Netopil y López Cobos, entre otros maestros.

Ha actuado en los más prestigiosos teatros y festivales: La Fenice de Venecia, Sao Carlos de Lisboa; Teatro Real, Teatro de la Zarzuela y Auditorio Nacional de Madrid, Liceo de Barcelona, Palau de Les Arts de Valencia, Mogador de París, Regio de Turín, Le Corum de Montpellier, Maestranza de Sevilla, Scottish Opera de Glasgow y Staatsoper de Berlín. Así como con las principales orquestas españolas y una amplia nómina de orquestas extranjeras.

Entre sus actuaciones recientes destacan papeles en *Tosca* de Puccini en la Scottish Opera

y en la Staatsoper de Berlín, *La vida breve* de Falla en el Festival de Granada y en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, y *Las Campanas* de Rachmaninov con la Orquesta Nacional de España y López Cobos.

Ha sido galardonado con varios premios: Premio de la Crítica al cantante revelación por su interpretación en *Cavalleria Rusticana* concedido por la Asociación de Amigos del Liceu de Barcelona; Premio de la revista *Opera Actual* en 2011 en su vigésimo aniversario; y Premio Lírico Teatro Campoamor en 2013 al cantante revelación por su interpretación de Siegmund en *Die Walküre* de Richard Wagner.

Interesado por la música antigua y barroca, funda en 2002 el Ensemble Capilla Antigua de Chinchilla con el que ha grabado tres discos para Naxos. También ha realizado grabaciones para Decca, Deutsche Grammophon y Columna Música.

RUBÉN FERNÁNDEZ AGUIRRE

Nace en Barakaldo (Vizcaya) en 1974. Se especializa en acompañamiento de cantantes en Viena con D. Lutz y en Múnich con D. Sulzen. Recibe además los consejos de F. Lavilla, M. Zanetti y W. Rieger. Repertorista en cursos y clases magistrales de R. Scotto, J. Aragall, I. Cotrubas, S. Estes, A. L. Chova, E. Viana y E. Sagi, ha sido pianista oficial del Concurso Operalia 2006 (presidido por Plácido Domingo) y maestro correpetidor en los Teatros Real de Madrid y de la Maestranza de Sevilla.

Fernández Aguirre es pianista habitual de Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, Ismael Jordi, Nancy-Fabiola Herrera, José Manuel Zapata, María Bayo, Elena de la Merced, José Ferrero, Mariola Cantarero, David Menéndez, Isabel Monar, Gabriel Bermúdez y José Antonio López, entre otros cantantes. También ha actuado con Mariella Devia, Celso Albelo, Leontina Vaduva, Cristina Gallardo-Domàs, Eglise

Gutiérrez, Dante Alcalá, Anna Chierichetti, Christopher Robertson, Isabel Rey, Simón Orfila, Manuela Custer y Ofelia Sala.

Actúa con regularidad en la mayoría de teatros y festivales españoles, así como en importantes escenarios internacionales: Musikverein de Viena, Teatro de La Monnaie de Bruselas, Rossini Opera Festival de Pesaro, Carnegie Hall de Nueva York, Auditorio Nacional de Montevideo, MNA de México D. F., Budapest, así como en ciudades como Argel, Bremen, Damasco, Bratislava y Graz.

Entre sus próximos compromisos destacan recitales con María Bayo por Sudamérica (Uruguay, Chile, Brasil) y con María José Montiel en la Fundación Juan March. En 2010 recibió el premio Ópera Actual “por su dedicación a la lírica y el creciente prestigio que está logrando en este campo”.



Partitura manuscrita de *A te* de Giacomo Puccini, depositada en la Biblioteca del Istituto Musicale Luigi Boccherini en Lucca (Italia).

El autor de la introducción y notas al programa, **RAFAEL BANÚS**, nacido en Bilbao en 1964, cursa estudios musicales en el Conservatorio Municipal de San Sebastián y en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Es Licenciado en Filología Alemana por la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado como Coordinador Artístico en el Festival de Ópera de Las Palmas y la Orquesta Sinfónica de Galicia. Ha colaborado con la Quincena Musical Donostiarra, la Escuela Superior de Canto de Madrid, la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE y el Teatro de la Zarzuela de Madrid, desempeñando labores de producción, edición y difusión. Colabora regularmente con diversas publicaciones musi-

cales, y actualmente escribe en la revista *Scherzo*, así como en El Cultural de *El Mundo*. Es corresponsal en España de las revistas *L'Opera* y *Der Opernfreund*.

Desde 1985 colabora regularmente con Radio Clásica de RNE, donde ha realizado diversos programas especializados. Desde 1989 dirige y presenta el programa *El fantasma de la ópera*. Ha pronunciado conferencias y ha intervenido en numerosos debates relacionados con el mundo lírico en los Cursos de Verano de El Escorial, la ABAO-Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera, los Amigos de la Ópera de A Coruña, la Universidad de Sevilla o el Club Siglo XXI de Madrid.

CICLO DE CONFERENCIAS

GIUSEPPE VERDI: Su vida, su obra, su tiempo

RAFAEL BANÚS IRUSTA

“Perfil biográfico de Verdi”

Martes, 5 de noviembre de 2013. 19:30 horas

“Verdi en los espacios íntimos del salón y de la cámara”

Jueves, 7 de noviembre de 2013. 19:30 horas

Rafael Banús Irusta (Bilbao, 1964) es licenciado en Filología Alemana y colabora regularmente con diversas instituciones culturales y en revistas especializadas. En RNE dirige y presenta, desde 1989, el programa *El fantasma de la ópera*.

71

GABRIEL MENÉNDEZ TORRELLAS

“Semblanza biográfica y evolución del *melodramma* romántico italiano (1842-1853)”

Martes, 12 de noviembre de 2013. 19:30 horas

“Del drama de ideas a la verdad inventada (1857-1887)”

Jueves, 14 de noviembre de 2013. 19:30 horas

Gabriel Menéndez Torrellas es doctor en Estética y Filosofía y posee el Magister Artium en Musicología e Historia del Arte por la Universidad Albert-Ludwig de Freiburg im Breisgau (Alemania). Acaba de publicar una *Historia de la Ópera* y ha impartido docencia en distintas universidades alemanas y españolas.

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 Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

GAETANO BRUNETTI, MÚSICO DE CORTE

Introducción de Miguel Ángel Marín y
notas al programa de Lluís Bertran

- 27 de noviembre Obras de G. Brunetti* y L. Boccherini,
por **La Ritirata**.
- 4 de diciembre Obras de G. Brunetti*, L. Boccherini y F. J. Haydn,
por el **Cuarteto Quiroga**
y **Richard Lester**, violonchelo.
- 11 de diciembre Obras de G. Brunetti*, L. Boccherini y F. J. Haydn,
por el **Cuarteto Mosaïques**.

** Primera interpretación en tiempos modernos*

AULA DE (RE)ESTENOS 89 - COMPOSITORES SUB-35 (II)

Introducción y notas al programa de Germán Gan

- 8 de enero Obras de F. Cabeza de Vaca, J. R. Cid*, N. Núñez, J. Ávila,
J. M^a Ciria y C. Gutiérrez*,
por **Taller Sonoro**

** Estreno absoluto*

Temporada 2013-14



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. 28006 Madrid – Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

