



1888-1914

La belle époque

CICLO DE CONCIERTOS TEMÁTICOS

FUNDACIÓN BOTÍN

SANTANDER ENERO-MAYO 2014



Cúpula del Palau de la Música de Barcelona



La Fundación Botín, creada en 1964, es una institución con finalidades asistenciales, educativas, culturales y científicas. En el campo de la música tiene planteadas las siguientes estrategias de intervención

Formación

- Convocatoria de becas para Estudios Superiores y Perfeccionamiento

Divulgación

- Ciclo de Conciertos Temáticos
- Ciclo de Jóvenes Intérpretes
- Jazz y otras músicas

EN CUBIERTA:

Henri Rousseau. *Noche de carnaval*, 1886

Programa: Luciano González Sarmiento

Notas: José Enrique Ruiz-Domènec

Edita: Fundación Botín

Diseño gráfico: Tres dg | F. Riancho

Traducciones: Diego Valverde Villena

Imprime: Gráficas Calima

Depósito legal SA- 2014

© Fundación Botín
Autores

Edición no venal

1 8 8 8 - 1 9 1 4

La belle époque

CICLO DE CONCIERTOS TEMÁTICOS

SANTANDER ENERO-MAYO 2014

NOTAS AL PROGRAMA

JOSÉ ENRIQUE RUIZ-DOMÈNEC



Contenido

- 9 **Presentación**
FUNDACIÓN BOTÍN
- 14 JOSÉ ENRIQUE RUIZ-DOMÈNEC | Biografía
- 15 “Belle époque”: una cuestión de gusto
JOSÉ ENRIQUE RUIZ-DOMÈNEC
- 39 **PROGRAMAS**
- 40 **Mondrian. Broadway Boggie Woogie**
BERND LHOZTKY, *piano*
13 de enero
- 42 **España en el laberinto. Depresión y modernismo**
TRÍO GOMBAU
27 de enero
- 43 **Italia 1900. Decadentismo y nacionalismo**
QUARTETTO DI VENEZIA
10 de febrero
- 44 **Dos pianos en París**
FRANCISCO SAN EMETERIO-PABLO LÓPEZ CALLEJO,
pianos
24 de febrero
- 45 **Berlin-Kabarett**
SALOME KAMMER, *soprano*
RUDI SPRING, *piano*
10 de marzo
- 48 **La consagración parisina de Stravinski**
IVO VARBANOV-FIAMMETTA TARLI,
piano a cuatro manos
24 de marzo
- 50 **Del cabaret al Pierrot Lunaire**
MARTA KNÖRR, *mezzo*
DIMITRI VASSILAKIS, *piano*
ENSEMBLE ARCEMA
JULEN GUÉNEBAUT, *director*
7 de abril



- 52 **El misticismo ruso. Scriabin**
VLADIMIR STOUPEL, *piano*
21 de abril
- 53 **Eric Satie, gimnopedias, dibujos y marionetas**
JOSEF MARDÓN, *piano*
MONTSERRAT OBESO, *soprano*
JOSÉ JULIÁN FRONTAL, *barítono*
BAMBALINA: TEATRE PRACTICABLE
5 de mayo
- 55 **El mito vienés**
JULIA KOCI, *soprano*
AMARCORD WIEN, *cuarteto instrumental*
19 de mayo
- 59 **TEXTOS**
- 77 **CURRICULA**
- 79 BERND LHOZTKY, *piano*
80 TRÍO GOMBAU
80 QUARTETTO DI VENEZIA
81 PABLO LÓPEZ CALLEJO, *piano*
82 FRANCISCO SAN EMETERIO, *piano*
83 SALOME KAMMER, *soprano*
85 RUDI SPRING, *piano*
86 IVO VARBANOV, *piano*
87 FIAMMETTA TARLI, *piano*
88 MARTA KNÖRR, *mezzo*
89 DIMITRI VASSILAKIS, *piano*
89 ENSEMBLE ARCEMA
90 JULEN GUÉNEBAUT, *director*
91 VLADIMIR STOUPEL, *piano*
92 JOSEF MARDÓN, *piano*
93 MONTSERRAT OBESO, *soprano*
94 JOSÉ JULIÁN FRONTAL, *barítono*
95 BAMBALINA: TEATRE PRACTICABLE
96 JULIA KOCI, *soprano*
96 AMARCORD WIEN, *cuarteto instrumental*





Presentación

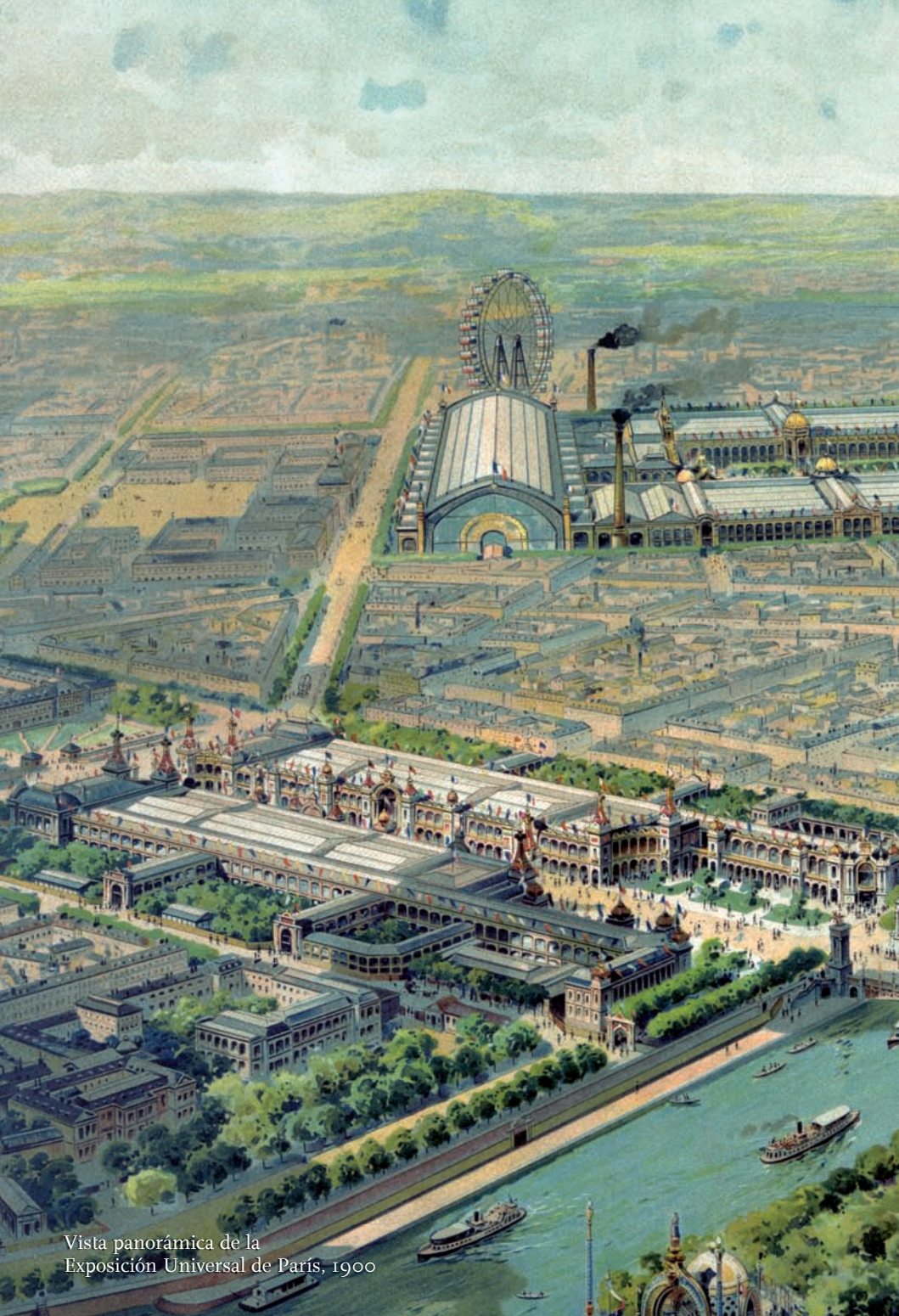
Los hechos no dejan de existir solo porque sean ignorados

GUILLAUME APOLLINAIRE (1880-1918)

La guerra mundial de 1914 fue, sin duda, un punto de inflexión en todos los órdenes de la vida social y cultural de Europa, dejando en evidencia que el viejo mundo y sus formas de vida se tornaban caducas.

Pero antes de esa fecha, lejos de los campos de batalla y del asalto al palacio de invierno, la música revelaba la alegría del cambio, festejaba las vanguardias, ilustraba la tradición con lenguajes impregnados de osadía y cantaba en las calles y en el cabaret la alegría de vivir desde una dialéctica nueva. Era la *belle époque* que inundó Europa desde la última década del siglo XIX próximo ya su ocaso y los tres primeros lustros del nuevo siglo. La *belle époque* fue una referencia de empatía europea que permitió fluidos de creatividad común, fraguándose movimientos artísticos de gran afinidad entre sí como si todos los países fueran partícipes y protagonistas implicados en un “arte nuevo” para dar la bienvenida al nuevo siglo. El *Art Nouveau*, de sello franco-belga en el ocaso del siglo XIX y bandera artística de la *belle époque*, concitó respuestas tan análogas como equivalentes con denominaciones diferentes: *Modernismo* en España e Hispanoamérica, *Modern Style* en el Reino Unido, *Jugendstil* en la Europa central, *Nieuwe Kunst* en los Países Bajos...

El ciclo que aquí se presenta trata de reflejar el papel que la música tuvo en el espíritu de la *belle époque* como valor singular y en su relación con los parámetros creativos de ese tiempo que va desde 1888 hasta 1914, destacando nombres, hechos, obras y circunstancias significativas de su desarrollo.



Vista panorámica de la
Exposición Universal de París, 1900



The background of the entire page is a reproduction of the painting 'Sin título, 1897' by Alphonse Mucha. It depicts a woman with a crown of red and pink flowers, looking upwards. Below her, a man in a light-colored, patterned dress is shown in profile, looking down. The style is characteristic of the Art Nouveau movement, with flowing lines and a rich color palette of pinks, reds, and greens.

1888 - 1914

La belle époque

NOTAS AL PROGRAMA

José Enrique Ruiz-Domènec

ALFONS MUCHA. *Sin título, 1897*

JOSÉ ENRIQUE RUIZ-DOMÈNEC

Nació en Granada y en la actualidad trabaja en Barcelona en calidad de catedrático de historia medieval de Europa en la Universidad Autónoma de Barcelona, de donde es además director del Institut d'Estudis Medievals. Ha sido profesor invitado en las Universidades de Poitiers, Génova, Iberoamericana de México, Istituto di Studi Umanistici de Florencia, Colegio de México, Ecole des Hautes Etudes de París y Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá; además de conferenciante distinguido en el Collège de France, en la cátedra O'Gorman de la UNAM y en la Universidad de Los Andes de Bogotá. Es académico numerario de la Real Academia de Buenas Letras, colaborador literario de *La Vanguardia* y editor de *Historia National Geographic*. Fue nombrado por el gobierno francés durante la presidencia de Nicolas Sarkozy a iniciativa de “Les Rendez-Vous de l'histoire”, como el representante español dentro de la comisión “27 historiens pour Europe”.

Ha dirigido una *World History* en 30 volúmenes con el título *Historia National Geographic* (2013). Sus dos últimos libros son *Escuchar el pasado. Ocho siglos de música europea*, Barcelona, RBA 2012, y *Le grand roman de notre histoire*. París, Editions Saint-Simon, 2013.

Belle époque: una cuestión de gusto

JOSÉ ENRIQUE RUIZ-DOMÈNEC

Jamás ha habido un tiempo más grande,
más apasionante, más pletórico de futuros prodigios.
E. ZOLA, “*Le Figaro*” (1896)

El corpiño de un alma se desabrocha
Las manos queman el cuerpo.
Gritan, o no gritan:
“No ha sido mi intención...”
tormentos
queman
filo.
VLADIMIR MAYAKOVSKY, *De calle en calle* (1913)

Admiración es lo que se siente aún por la *belle époque*, ese período de la historia de Europa entre la coronación del káiser Guillermo II en junio de 1888 y el comienzo de la Primera Guerra Mundial en agosto de 1914. El *estilo nuevo* empuja a tomar conciencia de un futuro prometedor, capaz de reconciliar la paz y las ambiciones nacionales. Muchos nombres se proponen para ser el personaje más representativo de estos años del banquete de la cultura: físicos, matemáticos, filósofos, psicoanalistas, poetas, novelistas y, por supuesto, músicos, que comparten todos ellos la creencia de estar ante una nueva era de la humanidad. El título de la obra que mejor define esta sensación es *La voluntad de poder* que Nietzsche escribió precisamente en 1888. No parece necesario recordar, hoy día, que la idea la tuvo terminando su provocador libro *Nietzsche contra Wagner*. Las valoraciones de un autor y de su obra son anticipaciones históricas hacia lejanos futuros, los cauces que abren el camino hacia lo intransitado; la renovación es un programa de vida. Stefan Zweig, forjado en esas ideas, inicia un viaje *pour connaître* los desafíos de su tiempo; el resultado es un libro de memorias, *El mundo de ayer*, donde desliza una frase que por sí sola define este momento histórico: “Sólo aquel que mira al futuro sin preocupaciones goza con buen ánimo el presente”.

Entre los músicos se acuerda tomar distancia del ritmo atemperado de los maestros del Romanticismo y sus epígonos. Simultaneidad. Para otros simple casua-

lidad. Mientras Camille Saint-Saëns deja París para instalarse en un pequeño pueblo de Normandía (también en 1888), la nueva generación busca ritmos y timbres nuevos, que resulten expresivos sin necesidad de incidir en el lirismo y el drama decimonónico y que permitan crear las condiciones para alcanzar una composición sin clave central, atonal. Ahí radica el espíritu de la música de la *belle époque*. La que le hace fascinante, la que exige comprender su circunstancia histórica.

Comencemos en Alemania; allí componía Richard Strauss.

Strauss llama la atención de los aficionados a la música con su poema sinfónico *Don Juan*, Op. 20, escrito en 1888 y estrenado un año más tarde con él mismo al frente de la orquesta de Weimar. Adquiere fama pronto, pese a que la crítica no es unánime al considerar que su música es la que necesita la sociedad alemana. En 1896, estrena *Also Sprach Zarathustra* Op. 30 (el título lo toma de una obra de Nietzsche), donde muestra cómo se pueden expresar ideas soterradas durante mucho tiempo: la fanfarria inicial es una llamada para destruir los miedos y dar entrada a las mónadas culturales de las que hablaba Leo Frobenius; intuiciones de orden inspiradas por alguna presencia fascinante. Quizás sea casualidad pero mientras Strauss propone una música para ahondar en los arquetipos alemanes, la sociedad berlinesa se fascina por las *Völkergedanke*, las ideas étnicas, de Adolf Bastian. En Alemania se fragua la necesidad de que el pueblo encuentre su destino en la historia.

Desde 1871, Berlín es la capital de un nuevo imperio surgido tras la victoria del ejército prusiano sobre los franceses en Sedán y aspira a ser el centro del mundo. El crecimiento demográfico (pasó de 500.000 habitantes a dos millones en una generación) le permite a sus habitantes soñar con la posibilidad de imponer la *Kulturkampf* del canciller Bismarck que se basa en una *Bildung* germánica. Esa actitud llevó a Romain Rolland a utilizar a uno de sus personajes novelescos para realizar una descripción poco favorable de la ciudad: “la arquitectura nueva de Berlín es donde la joven Alemania derrama una barbarie erudita que se agota en laboriosos esfuerzos para que sea genial”. Una descripción que es juicio estético; durante la *belle époque* ese es el valor concedido a las relaciones intuitivas subliminalmente, al uso de analogías, intuiciones, vivencias o sentimientos.

En esa atmósfera, que transita de lo sublime a lo kitsch, escribe Theodor Fontane, novelista severo con sus compatriotas a los que le censura su entusiasmo por los desfiles en el Unter den Linden, principal bulevar berlinés flanqueado por la Puerta de Brandeburgo. *Effi Briest* es una descarnada descripción de la sociedad en tiempos del káiser Guillermo II desde la mirada de una mujer casada, incapaz de adaptar su anhelo moderno de vida con la moral de la aristocracia prusiana. A

esa ciudad llegó Edvard Munch, donde pintó *El grito*, convertido en el icono de una generación. Esa es la sociedad que debía convencer Strauss. La música que compone en esos años, centrada en la ópera *Guntram* es exaltada, trémula, sombría, muy ancha, habla de personajes y situaciones extraños. No gustó. Eso no impidió que el káiser le nombrara en 1897 director de la Orquesta Real de Prusia. Tenía confianza de que, al final, sería capaz de desentrañar el fondo del alma alemana con una música ajustada a los valores del imperio.

Inglaterra vivía una situación diferente. En los últimos años de la reina Victoria, la vida cultural estaba pendiente de los gestos de su hijo, el futuro Eduardo VII, un *gentleman* tan exquisito como perplejo por los cambios de su tiempo. El referente en la música por entonces era Edward Elgar; en las *Variaciones Enigma* Op. 36, de 1899, retrata a los miembros relevantes de la sociedad de Londres, personajes felices de formar parte de un estilo de vida que estaba convirtiendo a esa ciudad en una nueva Atenas; la más acabada expresión de un mundo altamente desarrollado donde el comercio garantizaba el bienestar de una clase que vivía en confortables viviendas unifamiliares. Una clase que quería dejar atrás la política del primer ministro Benjamín Disraeli, cuyo partido tory había apostado por hacer del imperio un símbolo del prestigio y la grandeza británicos en la línea de Rudyard Kipling en *La Carga del hombre blanco*; para apostar por William Gladstone pese a que en las elecciones de 1880 se manifestó críticamente sobre la actuación del ejército en las guerras coloniales. Ni siquiera los ecos de Rorke's Drift en la guerra con los zulúes atenuaron sus severos comentarios.

Londres en efecto es el icono perfecto de un dominio global europeo hecho de máquinas e ideas. Henry James se movía por sus calles en torno a esa convicción moral, mientras sus novelas se leían en las mansiones de Mayfair, Knightsbridge y Hyde Park. Con mal disimulado orgullo, aceptaba ser el heraldo del pragmatismo: una doctrina formulada por su hermano William, cuya tesis era que las personas se toleran entre sí por indiferencia. En su valoración de la *belle époque*, el termino emancipación experimenta un sentido psicológico; así se describe en su novela de 1898 *En la jaula*, que se centra en una telegrafista de una oficina de Londres, testigo del ir y venir, como si se tratase de un “gran desfile”, de la gente con posibles que residía en los cotizados apartamentos de Simpkin's, o Thrupp's. Una mujer, escribe, “sujeta a súbitos arranques de apego y aversión, a rojos destellos en la monotonía, a revelaciones intermitentes y sus secuelas, a extraños caprichos de la curiosidad”.

La protagonista de *En la Jaula* es una mujer joven de su tiempo que muy probablemente acudía al trabajo en metro, la invención tecnológica más decisiva en el

cotidiano discurrir de una ciudad europea en esos años, ya que permitió a la gente humilde que vivía en las afueras llegar a esos barrios privilegiados, en contraste con el movimiento contrario, por superficie, en automóvil, que llevaba a los residentes de esos barrios a sus casas en la campiña para gozar del fin de semana. El movimiento en ambas direcciones marca el ritmo de la vida londinense. Los domésticos eran el grupo individual más amplio de trabajadores que existía en los barrios altos. Relacionados con esos sirvientes estaban los trabajadores de servicios que conocían el interior de las suntuosas viviendas, gracias a la indiscreción de las doncellas, ayudas de cámara, cocineras o mayordomos que compartían con ellos la intimidad familiar.

Dos mundos, dos realidades. Arriba y abajo. Cualquier elemento es un signo de una insalvable distancia social, entre la genta rica y los demás, dos fuentes perennes de argumentos literarios y, hoy en día, cinematográficos. La imagen de la gente rica se proyecta en el cine con un hálito de nostalgia donde la renta y el tiempo permite digresiones personales sobre el sentido de la vida y de la muerte. En todo caso, a ese grupo social que acudía a la ópera, se citaba en el Savoy y elegía para sus escapadas el Hotel Brighthon de París, les parecía distinguido comentar tomando el té las andanzas de escritores con pretensiones insaciables, o con vicios censurables como Oscar Wilde, autor de uno de los mayores éxitos teatrales del momento, *La importancia de llamarse Ernesto*: un juego de palabras que debe entenderse en inglés, pues se divierte con la pronunciación entre *earnest* (sincero) y *Ernst* (Ernesto); la obra se estrenó al mismo tiempo que su autor era condenado por un tribunal de Londres por mantener relaciones sexuales con lord Douglas. Después, tras semanas de comentar el escándalo y la sentencia, al cabo de un cierto tiempo los periódicos dejaron de mencionarlo.

¿Qué pensaban los políticos y los militares de esa literatura tan escasamente victoriana? Si no les hacían caso, como a menudo solía ocurrir, interesándose más por el deporte visto como un elemento de la formación del individuo o por los artículos de la prensa con su leve aroma a cotilleo social, ¿en qué mundo querían vivir? Por fortuna, nunca faltaron críticos de esa moral.

À limite, George Bernard Shaw estrenó en 1913 *Pygmalion*; sí, la obra que sirvió de argumento al musical *My Fair Lady* con Eliza Doolittle y el profesor Henry Higgins: una irónica metáfora sobre el cambio que supone la sustitución de la filología por la fonética en nombre de la lingüística. La lengua es la matriz de una sociedad, por eso necesita estar viva, ser apoyada por los gobiernos; sólo tiene valor si se utiliza bien. La corrección es el máximo interés del lingüista, el ídolo del singular Higgins: se escriben decenas de gramáticas. El uso “vulgar” de una lengua

margina a quien lo emplea: así Liza deberá “corregirla” si quiere prosperar, convertirse en florista y dejar de pertenecer al lumpen. Luego, llega la lengua materna, la escolarización obligada desde la infancia, las guarderías, el peaje por entrar en la modernidad.

El mundo cambia irreversiblemente. Ya no existe ningún lugar para el disidente, el que escribe a su modo. El escolar entraba vacilante en los grandes salones del saber siendo niño y salía de ellos, en el mejor de los casos, con un título en la mano. Las persianas y las cortinas señalaban el límite exterior de la biblioteca, su verdadero sitio durante años. A través de la puerta, a intervalos establecidos, llamados vacaciones, una rendija de luz se alarga en la penumbra de su estudio, pero no bastaba para sacarle de su ensimismamiento en los libros; nadie acudía en su ayuda; estaba atrapado y fantaseaba un mundo donde era posible no crecer (como Peter Pan, la obra de teatro de James Barrie de gran éxito en esos años, luego convertida en novela), o un final feliz que, al llegar, pondría de manifiesto que a cambio de su saber había perdido la juventud. Los pedagogos se disponen a fijar el orden curricular, inmutable. Así fue desde entonces, sin excepción, ya que aprender se convirtió en un privilegio que la sociedad opulenta cedía a la clase media para que, al cabo, su trabajo fuera eficaz por asentarse en un conocimiento preciso de la materia con la que aspiraba a ganarse la vida mejor de lo que lo habían hecho sus padres o sus abuelos.

Todo lo que la sociedad aportó a partir de entonces procedía del refinado proceso que comenzaba en una fría escuela (aunque se llamara Eton) que los niños descubrieron con espanto cuando era ya demasiado tarde. Su sentimiento principal, mucho más que el largo aburrimiento de años perdidos, fue el despecho de haber hallado en medio de un sistema que le cambió el carácter sin necesidad. Es como si la existencia se hubiera programado antes de vivirla; no había salida, se estuviese interno o mediopensionista. Ya que en caso de hacerlo, se convertía en un proscrito, alguien que rechazaba el bien superior de la civilización.

Volvamos a la música, volvamos a Elgar. Entre 1905-1907 compuso su Op. 39, *Pompa y Circunstancia*, cinco marchas orquestales, con las que rendía tributo a su época (la primera es muy popular). Elgar tiene algo de anfitrión orgulloso en la fiesta de la cultura británica en los años previos a su decadencia: sus timbres de triunfo disgustaban, sin embargo, a una generación de intelectuales simbolizada en el grupo de amigos que vivía cerca de la plaza de Gordon Square en el barrio de Bloomsbury, entre los que destacaban el pintor Duncan Grant, el biógrafo Litton Stacey, el filósofo Bertrand Russell, el economista John Maynard Keynes y los novelistas Virginia Woolf (nacida Stephen), su hermana Vanessa o E. M. Foster.



Vista de Berlín a principios del siglo XX



VICTORIA HOTEL

VICTORIA CAFE

VICTORIA CAFE

30
Restaurant

La expresión musical de Elgar es demasiado formal para resultar convincente para intelectuales críticos que valoran sobre todo lo que ocurre *entre actos* como la única y verdadera expresión de la vida, por supuesto más que el aura del viejo modo de vida victoriano que en su influyente opinión tenía mucho que ocultar. Es lo que, famosamente, describió Forster en *Howards End*: un relato sobre la indiferencia como modelo social en lo que él mismo llamó la “clase gris rosada”; pero también un relato sobre la velocidad como hecho central de la vida moderna y del azar como norma existencial, sin dejar de lado su conocido interés por presentar acontecimientos catastróficos que alteran la suerte de las personas. Pero su afán innovador le impidió comprender el verdadero sentido de la música de Elgar. Quizás no merecía tanto desdén.

Querer a Elgar es reconciliarse uno mismo con la combinación de nostalgia y brillo que le era propia, como él mismo hizo. En *Pompa y Circunstancia*, esa mezcla tal vez esté mejor representada que nunca. No sabría decir si eso explica una época, pero en cambio estoy convencido que explica la sociedad británica en tiempos de Eduardo VII. En todo caso, lo que tenemos aquí es la expresión de una resistencia de la técnica musical del siglo XIX; resistencia que también se percibe en la *Sinfonía del Mar* de Ralph Vaughan Williams. El objetivo primordial es la comunicación: comunicación con un público dispuesto a encontrar su sitio en un mundo cambiante por el empuje de lo “nuevo”, pero que se necesitaba cuidar porque era el núcleo activo de una sociedad que aún creía en ella misma. Es aquí donde se produce el conflicto con sus coetáneos del nuevo estilo, en su noción de público como una realidad viva, no como un elemento pasivo cuyo gusto debe formarse a golpes de innovación; lo dijo Oscar Wilde en una de sus frases: “la naturaleza imita al arte”.

El *Modern Style* convierte el Romanticismo en algo pasado de moda. El piano de Debussy emite sentencia con su serie de acordes no dictados por la línea melódica. Para seguir de cerca esta auténtica revolución en el campo musical, como acertadamente sostuvo Constant Lambert en *Music Ho*, no hay más remedio que ir a Francia.

Allí, desde hace unos años, en realidad desde el Salon de 1880 realizado en contra del arte académico, se defiende la renovación radical en el arte. Se hace en medio de un largo debate sobre la noción de decadencia estimulado por el fallecimiento el 22 de mayo de 1885 de Victor Hugo con ochenta y tres años. Había tenido tiempo todavía de contemplar las decisiones tomadas por los gobiernos de la Tercera República: libertad de reunión y de asociación sindical, restablecimiento progresivo de la elección de los alcaldes, amnistía, instauración de la enseñanza

gratuita, obligatoria y laica, reforma de la ley del divorcio. La sensación de vivir por fin en una nación inspirada por los derechos del ciudadano y por un siglo de historia en busca del ideal revolucionario de la *liberté* se transfiere a los talleres de los artistas, a los estudios de los músicos, a los cafés. Pero hablar de Francia es hablar de París, icono de la *belle époque*.

En París, a los seguidores del estilo moderno se les conoce con el nombre de impresionistas, porque componían mediante toques de armonía y color tonal (como en pintura hacían los puntillistas, Seurat, Luce, Pissarro o Van Gogh), evitando las melodías largas, el contrapunto, los elementos rítmicos y cualquier otra clase de énfasis. Era su manera de responder al *esprit* fin de siglo; la renuncia a la tonalidad en beneficio del cromatismo, esto es, la utilización de notas ajenas al tono predominante. También era su respuesta al retorno de la música de Wagner a los programas de concierto y al interés de la *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, entre los poetas como Mallarmé o Valéry.

¿Quiénes sienten desconfianza ante la música impresionista? Claramente el público del patio de butacas; un público que encuentra en el verismo una alternativa honorable a las propuestas de Debussy, Ravel o Satie; le atraen los dramas rurales de Mascagni, los payasos de Leoncavallo o la vida trágica orquestada por Puccini: *Tosca* marcó un hito. Pero el estilo nuevo se impone en el mundo intelectual, y a través de él en un sector social inclinado a creer en el siglo XX como la gran oportunidad para la música. Hay que prepararse para acordes extraños a la tradición clásica (y romántica), aceptar el reto que suponen las vanguardias como la oportunidad para desarrollar en Francia la música que no había existido desde Héctor Berlioz (Bizet no cuenta a pesar de los elogios de Nietzsche; y Lalo se ve como un epígono). Debussy propone una música a la altura de Matisse o de Cézanne, pintores que aspiran a liberar las formas clásicas, en simultaneidad a la valoración del tiempo perdido que proponía Proust en sus novelas. Existe la preocupación que la liberación de las formas en la composición, como ocurre en el *Preldio a la siesta de un fauno*, sea solamente el reclamo de una *otredad* procedente de la pasión orientalista, notoriamente visible en la pintura de Gustave Moreau. ¿Con Ravel en la *Rapsodia española*? A menudo la música impresionista se enfrenta al ambiente social de la Tercera República de forma diferente pero con la misma intensidad de Zola, el máximo exponente del naturalismo.

Los partidarios del estilo nuevo se vieron así en el trance de decidir qué postura debían adoptar ante la tempestad política desencadenada por el *affaire Dreyfus*, un capitán francés acusado de espionaje a favor de Alemania y que canalizó Zola con su artículo *J'accuse* en la primera página del diario *l'Aurore*. La discrepan-

cia en el gusto artístico se vio atemperada en este momento por la indignación pública sin precedentes producida por el juicio a este militar. Hay en la aparición de la figura del *intelectual* (ahora la palabra se usa por primera vez) una preocupación por esas lúgubres tendencias. Un columnista llegó a escribir que Francia no era en modo alguno ese pequeño mundo nervioso, excitado y cargado de prejuicios raciales. Pero no se puede minimizar su influencia, ya que en sus decisiones se percibe el aliento de una manera de entender la historia inadecuada al nuevo arte. Los intelectuales imaginan que por ese camino podría ocurrir algo horrible; por eso lo critican antes de que pueda suceder. Se anticipan. No tienen claro, sin embargo, qué actitud deben adoptar ante la injusticia; no era la primera vez que una doctrina de pacífico universalismo ofrecía argumentos para justificar el uso de la violencia. Pensemos en el anarquismo; una filosofía de la fraternidad humana responsable de que alguno de sus partidarios arrojase bombas en los teatros o realizaran atentados; en uno de ellos murió Jean Jaurès, un político decidido a situar las instituciones y la vida política de la Tercera República al mismo nivel que los ideales de renovación artísticos. La práctica y veneración de la violencia era un mal paso, ya que en estos años se fraguan imaginarios sociales teñidos de ideología totalitaria.

Hay que buscar el mañana en la música; pero en una música que permita entender los bloques de color de Cézanne. Con ella comienza realmente el siglo XX, pero aún no está definida del todo. Falta un último paso. Porque, ¿acaso no hay un punto en que la empatía puede convertirse en simulacro? No es fácil imaginar a Satie protestando por el escaso eco social de sus *Gymnopédies*. Pero, ¿qué más da lo que la gente piense sobre esta bella música! Ya tiene sus seguidores, los modernos.

Así llega 1898, fecha importante para España. Desenlace inesperado, pero fatal, del conflicto por Cuba, Puerto Rico y las Filipinas: el gobierno no responde al desafío. Pierde la partida y se queda sin esas provincias que sus adversarios calificaban de colonias. Se le critica pues nada es más odioso en la vida que la incompetencia. En suma, una fecha marcada por el sentimiento de derrota. Y sobre ese sentimiento, se agolpan escritores y artistas. En Barcelona, la fecha está ligada al estilo moderno, llamado allí modernismo, una arquitectura que la burguesía aprecia particularmente, y que permite construir edificios de valor simbólico: el Palau de la Música de Domènech i Muntaner o la Pedrera y la casa Batlló de Gaudí. El espíritu creador sopla donde quiere y cuando quiere. El mensaje es claro; la derrota exige un cambio en el orden constitucional de la nación, en caso contrario se propone despegarse de ella: el poema de Joan Maragall *Adeu Espanya!* suena a des-

pedida. A eso se llamó catalanismo político. Un radical abandono del proyecto político de la Restauración canalizado por el sentimiento de pertenencia a una nación. En tales circunstancias, resulta comprensible la reacción en busca del ser de España. Tiene lugar en Madrid por medio de unos escritores que la crítica literaria suele agrupar en el epígrafe poco acertado (a Juan Ramón Jiménez no le gustaba) de “generación del 98”. Son personajes diferentes a los que une la necesidad de analizar de la situación política española desde la literatura. ¿Es posible la regeneración del país tras la tragedia? Mas que nada es deseable. Los relatos de Baroja o los artículos de Azorín tienen éxito, aunque son bastante críticos. Valle-Inclán propone el esperpento como espejo donde mirarse; “luces de bohemia” es una proclama. Unamuno convierte la agonía del cristianismo en una pauta existencial mientras Maeztu exhala un deseo patriótico y Machado (Antonio) se pasea por los Campos de Castilla. Todos ellos acuden a las tertulias, donde juzgan duramente a la sociedad española, simultáneamente conformista y anarquista, convencional y moderna, jubilosa y afligida, honrada y tunante, abnegada y miserable. El escritor comprometido siente que algo se puede perder para siempre, sobre todo la dignidad de la patria. Por eso busca aliados en su esfuerzo por recuperar el pulso de un país aturdido, sin rumbo. Necesita a los músicos.

Los músicos españoles más importantes residen en París, un lugar donde pueden componer de acuerdo a los principios del estilo moderno. Albéniz, Granados o Turina están *sériusement* preocupados por lo que sucede en su país. Recurren al piano para recuperar el alma española extraviada por los acontecimientos. Pero no es fácil hacerlo, sin tener en cuenta a Ravel o Debussy. Se hicieron dos aportaciones brillantes e innovadoras y una de ellas es probable que necesita una explicación: el piano de Albéniz. Lejos de ser una muestra rutinaria del espíritu fin de siglo, esa música es un juicioso análisis de la situación por la que pasa España. Baste comparar la *Suite española* con la *Suite Iberia* para comprender la distancia entre 1886 y 1905: la misma sustancia, diferente modo de abordarla. Por tanto la obra para piano de Albéniz es fruto del efecto de dos categorías históricas, *antes* y *después*, vinculadas a los sucesos de 1898, que se entienden como la brecha entre dos visiones de la vida. Mientras, por ejemplo, la serenata *Granada* es un canto a la dulzura potencialmente bella pero escondida de esta ciudad (la misma idea que tuvo Ángel Ganivet), *El Albaicín* del cuaderno tercero de la *Suite Iberia* es fruto de una mezcla de sensaciones agrupadas en torno a un corazón dañado ante la posibilidad de que ese mundo pueda desaparecer. Si en la primera obra hay nostalgia, en la segunda hay melancolía. Esto vale para el resto de su obra. La segunda aportación es la de Granados: entre *Elvira* y las *Danzas Españolas* o *Goyescas*, se perci-



Vista de la plaza de San Marcos en Venecia a finales del siglo XIX



be igualmente las categorías históricas, *antes* y *después*, vinculadas a la brecha 1898. El piano de Granados expresa la *durée* y la energía espiritual de los sucesos que han conmocionado la vida española: esperanzado *antes* del suceso del 98 y lleno de languidez *después* de él. El torrente subliminal que se percibe en la danza número 5, “andaluza” demuestra que era posible recuperar el simbolismo de lo español. De esa postura surge Falla (su *Serenata Andaluza* es de 1899). Hay que escuchar atentamente estas bellas piezas de la literatura pianística española de la *belle époque* para percibir ese *plus ultra* de la inteligencia musical al servicio de una nación dañada y confundida.

En París también se seguía de cerca lo que ocurría en Moscú, en parte por el coreógrafo Diaghilev que en más de una ocasión había comentado que allí se estaba produciendo todo lo que valía la pena en las artes visuales, y también en la música. Es el reconocimiento de que el simbolismo tiene mucho que decir en la formación de las vanguardias. En la agrupación *La Rosa Azul* se busca una síntesis entre poesía, pintura y música; una síntesis inspirada en la teosofía. La figura estelar aquí es Alexander Scriabin; cuya amistad con Madame Blavatski es conocida. Ella le inició en la lectura hermética del pasado y le unió a su grupo de seguidores, W. B. Yeats, Rudyard Kipling, Josep Conrad, Walter Pater entre otros.

Scriabin es un músico singular. Entendía y defendía la visión del mundo forjada en los círculos moscovitas, pero no estaba dispuesto a convertir su interés por las vanguardias en un argumento político, pese a su amistad con Boris Pasternak y su admiración por la poesía de Vladimir Mayakovsky. Cosa que podría parecer la actitud más natural del mundo y, sin embargo, pocos entendieron esa postura. En el ambiente previo a la revolución rusa, la vida intelectual se polarizó entre los partidarios de acercar el estilo moderno al movimiento político y los que proponían alejarse de él. Scriabin aceptó la situación: podía sentarse en su rincón musical sin decantarse por unos ni por otros. Estimaba a Chopin, aunque él quería ir más lejos, también a Liszt, aunque no compartiera su amor por Wagner. Su recomendación a sus conciudadanos para afrontar el reto que tenían ante sí es bastante representativa de su carácter. Les invita a situarse en una especie de *Ersatz*, el instante del éxtasis. Lo hace en 1908 con un poema sinfónico, su Op. 6, llamado precisamente *Poema del Éxtasis*, no se trata de un éxtasis religioso, sino místico: el éxtasis que el estilo moderno asocia a los símbolos.

Vers la flamme es la máxima expresión para piano de ese éxtasis, que su amigo, el poeta Pasternak denominó la “fuente de todo”: un éxtasis espiritual que explica el siglo XX. Siglo al que Scriabin odia porque le fascina. Veía que su referencia por el simbolismo no era más que eso, una actitud inmensa en una bruma

de leyenda unida a un sueño de irrealidad masiva. Le atribuía una fuerza concreta, la del mito de Prometeo, que él aborda en el *Poema del Fuego* con el metal indicando el camino para hallar la empatía universal. No compone porque sea un músico excepcional, brillante e imaginativo, aunque lo sea las tres cosas a la vez: compone porque conoce los secretos del mundo desde dentro y quiere ayudar a descifrarlos. Le aconsejan que haga música de manera más sencilla, porque así llegaría a un mayor número de personas y sería aceptada por las masas; su respuesta dio lugar a las *Sonatas para piano*: la número 4 acaba con un *prestissimo* de notoria dificultad técnica.

Scriabin no es el único en la *belle époque* que abre la caja de Pandora para descubrir los secretos del mundo: en Alemania, lo hace el escritor Franz Wedekind lo hace en un libro que hoy se conoce porque sirvió de argumento al libreto de la ópera *Lulú* de Alban Berg); como también Richard Strauss en su polémica ópera *Salomé*. La danza de los siete velos delante de la cabeza del Bautista fue un escándalo tanto por su forma como por el contenido musical. En un escenario de Dresde, basándose en el viejo texto de Oscar Wilde, el público se enfrenta a una orquestación complicada, llena de disonancias, que desorientó a los oídos académicos y a quienes estaban educados en la costumbre. Esta emancipación respecto a la tonalidad propuesta señala el camino para hallar la música del siglo XX.

¿Es la emancipación de la tonalidad lo que lleva a algunos compositores a proponer la vía atonal y por esa línea llegar al dodecafonismo? Sin duda. Pero también fue el resultado de la lucha por encontrar la transfiguración al margen de la *Romantik*. La pieza musical clave en este asunto es *Verklärte Nacht* de Arnold Schönberg, un brillante desafío al cromatismo fin de siglo, pese a las apariencias wagnerianas. La obra surge de la expresión de dolor por el recuerdo de las sendas perdidas, en línea con los pintores Kokoska y Kandinsky que convierten el expresionismo en un arte para el siglo XX. De nuevo la teosofía está detrás de ese impulso creador. ¿Acaso *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky no es una proclama a favor de este movimiento? En todo caso lo es el Opus 11 de Schönberg, una obra para piano de 1909 sin clave central. El paso ya está dado; es irreversible.

En París, los seguidores del estilo moderno se esfuerzan por evitar esa vía, que allí se identifica con el ocultista Joséphin Péladan y el musicólogo Edouard Schuré, cuyo *Drame musical* es en realidad un rito de iniciación; ese esfuerzo por evitar la teosofía como norma creadora se basaba primero en el deseo de tomar distancia de la cultura alemana y después en el entusiasmo suscitado en 1908 por las pinturas de Picasso y Braque, las primeras cubistas. El nombre era confuso pero el alboroto fue nítido. Para los aficionados al arte este paso, aunque seguía

la estela de Cezanne, resultaba alarmante, peligroso. Se habló de pintura enloquecida; los críticos soportaban mal la demolición del impresionismo cuando por fin había sido aceptado por la sociedad burguesa, que acudía a las galerías a comprar. Les asustaba el ritmo acelerado de la historia; un ritmo acorde con los modos de viajar, en tren o automóvil (los más osados se atrevían incluso con el aeroplano). Para Guillaume Apollinaire, en cambio, el cubismo era el arte apropiado al espíritu de la época; y así, en medio del debate, una construcción geométrica de planos escasamente coloreados se convirtió en el referente de toda una década: la década cubista.

Picasso estaba en el centro de todas las miradas tras pintar “las señoritas de Aviñón”. En ese célebre cuadro, la realidad no se presenta como tal realidad sino como una imagen de la mente, como una proyección noética, según decía la fenomenología de Edmund Husserl en esos mismos años. El espacio euclidiano es una ilusión.

¿Y la música?

En París, la música encontró a Igor Stravinsky.

En 1910 se estrena *El pájaro de Fuego*. Toda una innovación. El ritmo de la música folklórica rusa como punto de partida de un estilo moderno. Una forma de tomar distancia de las propuestas que vienen de Viena. Siente que la música defendida en el *Tratado de Armonía* de Schönberg no es la que quiere proponer para el siglo XX (luego llegaría a esta conclusión, pero mucho más tarde, cuando vivía en Nueva York). La revelación del instinto por medio de la cuerda es una decisión arriesgada, pero necesaria si quiere responder con música a la renovación del argumento desarrollada por Sigmund Freud que ha tomado distancia, como lo hace el propio Stravinsky de la interpretación de sir James Frazer y la *Rama Dorada*. El instinto no es un *acte gratuit*, es un modo de expresión de la realidad. Un siglo después, hoy, tras varias décadas de intensos debates antropológicos, ¿ha cambiado la perspectiva? Eso dicen. Pero en todo caso queda un legado: esta lectura del fondo primitivo de la cultura pasó a convertirse en un tema de reflexión en la *belle époque*, dando origen a las teorías del arte primitivista en las que muchos pintores vieron reflejados sus deseos de encontrar el secreto del alma humana. Un año después, el propio Stravinsky da un paso hacia delante, en *Petrushka*, definida por Orlando Figes como una suerte de lubok musical; un cuadro vivo sinfónico de los ruidos de la calle.

Stravinsky es sin duda alguna el primero en entrar en los recovecos de la estrategia mundana para entender al otro, primitivo, campesino, lo que sea. Se interesa por los bailes, por las atracciones de carnaval, por la coreografía que exal-

ta el cuerpo. Su música se comenta con admiración y rechazo a partes iguales; deja profunda huella en muchos compositores (en Falla sin ir más lejos). *El pájaro de Fuego*, aparte de su valor en la legitimación de la vía moderna sin necesidad de acudir a la propuesta serial, es una introducción a los gustos de un selecto círculo de creadores de la cultura que tienen su centro en París. El círculo al que pertenecen Cocteau, Proust, Poulenc, Ravel, Picasso y Coco Chanel; en pocas palabras, lo más elegante de la intelectualidad parisina: Picasso retrata Stravinsky (con ojos asiáticos) y le da ese tono de misterio que encandiló a Cócó, al final su amante por unos años. ¿Qué puede hacer la gente que le gusta esta música, este arte, esta forma de vida? ¿Gritar, amenazar, enfurecerse? A nadie le importa.

Conflicto intelectual, conflicto sexual (por medio de la moda, el espacio de Coco). Todo es intenso en París. También la voz de la calle. Hay que oírla. Stravinsky lo hace. Al cruzarse a diario con los carteles donde se anunciaban los espectáculos del *music-hall*, los cabarets y los salones de baile o *folies*, se da cuenta de que la música ha invadido territorios que quizás deberían tenerse en cuenta y que los nombres de Mistinguett, la Bella Otero o Colette son demasiado populares para ignorarlos. No atender esa llamada podría considerarse actitud poco moderna. Sobre todo porque su ilustre adversario, Arnold Schönberg, compone en 1911 el *Pierrot Lunaire*, una obra basada en el ambiente de los cabarets, donde los poemas de Giraud sirven de soporte a una música que asemeja un *groteskem Riesenbogen*, un grotesco arco disonante, para deleite de espectadores como el famoso profesor Unrat, retratado en la novela homónima de Heinrich Mann (luego se hizo aún más famoso en la película *El ángel Azul* de Josef von Sternberg). Naturalmente la decisión de Schönberg en el *Pierrot* se ajusta en todo a su obra programática de 1906: *Kammersymphonie*.

Juicio a la época. Confiesa Schönberg que estaba leyendo el poema de Stefan George *Entrückung*, arrebató místico, cuando abandonó los seis sostenidos de la escala, y se dejó llevar por un pandemonium de sonidos, ritmos y formas. Era la cara y la cruz del dodecafonismo. Una música casi de laboratorio iba a conquistar el cabaret, aunque para ello tuvieran que echar mano de Kurt Weil y de la voz de su esposa, Lotte Lenya. Pero eso vino después. Y Schönberg aun no lo sabía,

Stravinsky creía que las *folies* eran apropiadas para Jacob Offenbach y la ópera vienesa de Franz Lehar, vamos, para bellas Helenas y viudas alegres, no para su *Petrushka*, una firme invocación a la posibilidad de perder la tierra original. Sin embargo, pese a esa resistencia, el estilo nuevo se abría paso en la música de los cabarets. El crítico Édouard Dujardin escribió: “¿Y por qué aquel a quien las cosas del arte le preocupan no habría de decir que la música de Offenbach, a pesar de lo



Viena a finales del siglo XIX



que se haya dicho o se haya creído, es puro arte, arte auténtico, lo mismo que las sinfonías de Beethoven?”

Otro reto. No menor. La *belle époque* se planteó si había lugar para un imaginario musical que no fuera de tradición europea. Era un modo de afrontar los sonidos procedentes del otro lado del Atlántico, sin más rodeos: asumir el *ragtime*. Debussy lo intentó con *Golliwogg's Cakewalk*; luego lo haría Satie y Hindemith. Stravinsky por su parte lo adaptó famosamente en su *Ragtime para 11 instrumentos*. Luego lo hicieron los demás. El *ragtime* es la música de los rascacielos que construían en Nueva York o Chicago Frank Lloyd Wright y Louis Sullivan, y se convierte en el regalo más atractivo del Nuevo Mundo al Viejo Mundo. Anton Dvorak (otro apasionado del *Ragtime*) así lo había entendido unos años antes cuando visitó los EEUU entre 1893-94 y pensó que el rascacielos era la obra más ambiciosa del género humano desde la pirámide de Keops. El *ragtime* abre la puerta a otras experiencias musicales, al Boogie Woogie y al tango.

Vemos aquí una peculiaridad de los creadores de la *belle époque*: desafían al mundo con gustos nuevos y toman conciencia del valor de las vanguardias como armazón de una nueva sociedad. Y luego, en medio de los constantes debates por un arte u otro, por una música u otra, ofrecen una visión de esos años completamente intelectual, debido al peso de las ideas. A diferencia del período anterior, del que aún se conservan profundas huellas, todos ellos reconocen lo moderno en cada obra, independientemente de si su autor es famoso o no. Aclaman con entusiasmo a sus referentes musicales, a Stravinsky, en un lado, a Schönberg, y sus aventajados discípulos Webern y Berg. ¡Aún en el año 1913! Defienden la modernidad frente a la nostalgia de los hombres que dominan el mundo de las finanzas y la política. Dudan de su capacidad de entender lo que está pasando; se posicionan como una república cosmopolita, ajena a los intereses nacionales que despierdan en las cancillerías cada vez que se percibe a lo lejos una tensión por las fronteras o el control de las materias primas. ¿Acaso debe importar esa realidad tan vacía de contenido, tan seca?

Y esto trae a la memoria el mayor y más elocuente diagnóstico de esta época: el mundo habla un lenguaje diferente al de las vanguardias. No razona como ellas, ni les presta atención. Baste dirigir la mirada a lo que ocurre a su alrededor, y entonces no se ve más que guerras, nada de espíritu creador, ni de emocionantes debates sobre la música que debe acompañar al siglo XX; allí el sonido lo ponen los cañones. Guerra entre Serbia y Bulgaria (1885-86), guerra de Grecia contra Turquía (1897), guerra de Serbia contra Austria-Hungría (1903), guerra de Rusia contra Turquía (1912), sin hablar de los conflictos coloniales. Existen razones para

quienes hablan de que se está al borde del abismo. ¿Podrá llegar la guerra a esa Europa dentro de Europa que es el espacio de la *belle époque*? En modo alguno había dicho Norman Angell en su influyente libro *La gran ilusión*: la interdependencia financiera entre las potencias era la mejor prueba de esa imposibilidad; el vencedor sufriría tanto como el vencido. ¿A quien podía interesar por tanto? El libro fue un éxito; y se leyó en los ambientes cercanos a los Estados Mayores de los ejércitos. Todos parecían aceptar las tesis de Angell, pero por si acaso preparaban minuciosamente los planes de movilización y las reservas de armamento pesado y municiones.

La toma de conciencia de esos hechos afecta a las vanguardias de Londres, París, Berlín, o Moscú, las ciudades que han apostado más abiertamente por el estilo nuevo. Intelectuales destacados reconocen un cambio de actitud en muchos de ellos, motivado por el pesimismo. El 20 de mayo de 1913, en París, se estrena la obra de Stravinsky *La Consagración de la Primavera*. Se escucharon gritos de ¡Fuera, fuera! ¿De donde venían? ¿Quiénes los proferían?, y lo que es aún más importante ¿por qué se había llegado a ese punto? ¿Acaso por qué en esta obra se plantea el sacrificio de una doncella para que vuelva la primavera? Años después Adorno criticó con dureza esa identificación con el instante destructor, no con la víctima. ¿De qué habla en realidad *La Consagración*? La opinión más extendida es que el fagot inicial nos sitúa ante el problema que acecha esta época, la que le llevará por derroteros contrarios a su calificativo de “bella”, a la destrucción. Pero, ¿acaso el abismo es un comienzo? ¿Debe suceder algo terrible para que la historia se manifieste? En ese año Einstein deslizó una frase extraña, aunque reveladora del momento, “qué les pasa a los pasajeros de un ascensor cuando caen en el vacío?”

El 28 de junio de 1914, los europeos reciben la noticia del atentado mortal contra el archiduque Francisco Fernando de Austria y su esposa perpetrado por el nacionalista serbio Gavrilo Princip, un suceso que se entendió como un desafío a la inteligencia de la clase política. Según el libro de Barbara Tuchman *Los Cañones de Agosto*, las potencias tenían mucho que hacer y poco tiempo para hacerlo: sólo treinta y un días para llegar a la conclusión de que la guerra era la única salida. Cuando domina la impostura, ese suele ser el lenguaje de los políticos. Con un tono fatalista para lo que ellos mismos han creado, un poco falso. Hay en las arengas algo de engatusador y obsequioso, como se necesita en situaciones límite, y además se dirigen directamente a la sensibilidad, y si no resultan del todo adecuadas para un salón de lectura, sí son perfectas para una tarde calurosa en una plaza pública atestada de público con ganas de escuchar que ellos son los mejores, y los



Cabaret en el Berlín de entreguerras

otros, los enemigos, jamás tienen razón. Sigue lo habitual en estos casos. Una primera potencia, en este caso Alemania lanza un ultimatum a Serbia. Inaceptable por sus términos. Pero aún así se espera una respuesta que se sabe nunca llegará, luego se rompen las relaciones diplomáticas y, finalmente, se declara la guerra.

La decisión transforma el punto de vista de los modernos; pocos reaccionan ante el populismo dominante. Lo hace, a su modo, Romain Rolland en *Au-dessus de la Mêlée*, el canto de cisne del cosmopolitismo de la *belle époque*. La verdad esencial escapa por fuerza a sus sutiles análisis a favor del carácter unitario de la cultura europea; nada puede impedir el fervor patriótico, la llamada a las armas. Su postura fue censurada, una muestra estetizante de un autor que miraba la guerra desde la neutral Suiza. Pero la imaginación de Rolland se vio especialmente avivada por ese momento en los que una inmensa mayoría se puso una venda en los ojos. Pero no basta con la disección de los diversos grados de veleidad humana para frenar una guerra que se consideró necesaria en el desarrollo de la historia.

Quizás había llegado el momento de profundizar en un territorio hasta entonces apenas explorado y cuya expresión podría entenderse como un galimatías si no fuera porque en ella se encierra el origen de una de las obras más decisivas del siglo XX, *Totem y Tabú* de Sigmund Freud. El enunciado es el siguiente: es preciso buscar la acción consciente oculta dentro del impulso oculto dentro del deseo oculto de la voluntad enterrada en lo más hondo de la decisión que la sociedad europea ha tomado para resolver sus problemas mediante una Gran Guerra. Esta reflexión todavía procede del espíritu del estilo moderno que forjó la *belle époque*: expresa la importancia de analizar los círculos obsesivos y el autoengaño colectivo. Saca a la luz los impulsos destructivos que anidan en el alma humana. Freud es el sabio capaz de hacer esa revelación al mundo; escribe al respecto: “Basamos todo en el supuesto de una psique de la masa, en la que los procesos psíquicos se producen como en la vida del individuo. Además, dejamos que el sentido de la culpa por una acción sobreviva mil años, afectando a generaciones que no pudieron tener nada que ver con la acción”.

¡Fin del banquete de la cultura! Durante unos años creadores, Europa había estado en manos de las vanguardias artísticas, hecho que marcó el espíritu de una época pero que no se tuvo en cuenta cuando la trama de la historia pasó a los Estados Mayores de las potencias; se produce entonces la impresión de que el esfuerzo creador no ha servido para poner fin a los impulsos destructivos. En el límite, Thomas Mann escribió *Muerte en Venecia*, una alegoría; la afirmación de un relato moral. Por su parte, Stravinsky, con la *Consagración de la Primavera*, abrió las ventanas para entender el aliento de la perplejidad de un mundo en deriva. Con

esa música se explica un hecho que nadie quiere escuchar, la incapacidad de los políticos para aplicar el *logos* una vez destruidos los mitos (y los dioses).

Esa es la cuestión principal del primer tercio del siglo XX.

La guerra llegó. El 10 de agosto de 1914 Henry James escribía una carta a un amigo donde expresa su sensación del momento: “La tragedia que se avecina me parece algo sombrío y repugnante, y me enferma sin remedio el tener que haber vivido para verla. A usted y a mí, honra de nuestra generación, nos debería haber evitado el tener que presenciar la ruina de nuestras creencias, según las cuales a lo largo de los años hemos visto cómo la civilización crecía y hacía imposible lo peor”.

Fue así.



1888-1914

La belle époque

PROGRAMAS

Eduard Manet. *Carreras en el Bois de Boulogne*

Mondrian. Broadway Boggie Woogie

Bernd Lhotzky, piano

BERND LHOTZKY (1970)

Red and Yellow Blues

COLE PORTER (1891-1964)

You'd Be So Nice To Come Home To

DUKE ELLINGTON (1899-1974)

There Was Nobody Looking

The Mooche

WILLIE "THE LION" SMITH (1893-1973)

Conversation On Park Avenue

GEORGE SHEARING (1919-2011)

Lullaby Of Birdland

Children's Waltz

BERND LHOTZKY

Salir a la luz

JAMES P. JOHNSON (1894-1955)

Harlem Strut

GEORGE GERSHWIN (1898-1937)

Embraceable You

s'Wonderful

WILLIE "THE LION" SMITH

Echoes of Spring

ERNESTO NAZARETH (1863-1934)

Odeon

BIX BEIDERBECKE (1903-1931)

Candlelights

LHOTZKY-CHOPIN

Butterfly Study

Vals en do sostenido menor

JAMES P. JOHNSON

Lonesome Reverie

BERND LHOTZKY

Mondrian's Boogie Joys

España en el laberinto. Depresión y modernismo

Trío Gombau

Carlos Benito de la Gala, violín

Alberto Gorrochategui, violoncello

Carlos Galán Lago, piano

TOMÁS BRETÓN (1850-1923)

Cuatro piezas españolas

Danza oriental

Scherzo andaluz

Bolero

Polo gitano

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)

Trío Op. 50

Poco Allegro con espressione

Scherzetto

Duetto

Finale

*

JOAQUÍM MALATS (1872-1912)

Trío en Si bemol mayor

Allegro

Andante

Vivace

Italia 1900. Decadentismo y nacionalismo

Quartetto di Venezia

Andrea Vio, violín

Alberto Battiston, violín

Giancarlo di Vacri, viola

Angelo Zanin, violoncello

OTTORINO RESPIGHI (1879-1936)

Cuarteto dórico

GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

I crisantemi

*

ALFREDO CASELLA (1883-1947)

Concerto para cuerdas Op. 40 en Do mayor

Sinfonia. Allegro brioso e deciso

Siciliana. Andante dolcemente mosso

Minuetto, Recitativo, Aria. Allegretto grazioso e molto moderato

Canzone. Allegro giocoso e vivacissimo

Dos pianos en París

Pablo López Callejo, piano

Francisco San Emeterio, piano

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Prélude à l'après-midi d'un faune

Lindaraja

En blanc et noir

Avec emportement

Lent. Sombre. Sourdement tumultueux

Scherzando

*

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Ma mere l'oye

Rapsodia española

Prélude à la nuit

Malagueña

Habanera

Feria

La Valse

Movimiento de vals vienés

Berlin-Kabarett

Salome Kammer, soprano

Rudi Spring, piano

ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)

Brettli-Lieder (*Canciones de cabaret*)

Galathea

Gigerlette

Der genügsame Liebhaber (El amante contentadizo)

Mahnung (Advertencia)

Jedem das Seine (A cada uno lo suyo)

Arie aus dem Spiegel von Arkadien (Arias del espejo de Arcadia)

HANS PFITZNER (1869-1949)

Tragische Geschichte Op. 22/2 (*Historias trágicas*)

JEAN SIBELIUS (1865-1957)

Die stille Stadt Op. 50/5 (*La ciudad tranquila*)

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Lied des Steinklopfers Op. 49/4 (*Canción del picapadrero*)

ALBAN BERG (1885-1935)

4 Lieder, Opus 2

Schlafen, Schlafen (Dormir, dormir)

Schlafend trägt man mich (Me traen dormido)

Nun ich der Riesen Stärksten überwand (Ahora que he vencido al mayor de los gigantes)

Warm die Lüfte (Cálidas son las brisas)

CONRAD ANSORGE (1862-1930)

Ich wandre Op. 15/2 (*Voy vagando*)

Meine weißen Ara Op. 14/4 (*Mis guacamayos blancos*)

Stiller Gang op. 10/3 (*Paseo silencioso*)

Dann op. 10/7 (*Entonces*)

Senk ein op. 10/4 (*Escancia*)

*

OSCAR STRAUSS (1870-1954)

Sie war eine Chansonette (*Ella era una concioncilla*)

Moderne Treue (*Fidelidades modernas*)

Lieder interpretados por CLAIRE WALDOFF (1884-1957)

PAUL STRASSER

Wejen Emil seine unanständje Lust (*Por las inclinaciones sicalípticas de Emil*)

LUDWIG MENDELSSOHN (1855-1933)

Hermann heesst er (*Se llama Hermann*)

PAUL SCHEERBART (1863-1915)

Lautgedichte (voz sola) (*Poemas sonoros*)

Monolog des verrückten (*Monólogo del loco*)

Mastodons Kikakokú! Ekoraláps! (¡Mastodonte kikakoku! ¡Ekoraláps!)

FERRUCCIO BUSONI (1866-1924)

Elegien (piano solo) (*Elegías*)

Nach der Wendung - Recueillement (*Tras la vuelta-Meditación*)

Die Nächtlichen – Walzer (*Los Nocturnos-Valses*)

Berceuse (*Nana*)

KURT WEILL (1900-1950)

Berlin im Licht (*Berlin a la luz*)

Klopslied (*Lied de la albóndiga*)



RUDOLF NELSON (1878-1960)

Mir ist so mulmig um die Brust (*Mi pecho tiene tantas náuseas*)

FRIEDRICH HOLLAENDER (1896-1956)

Ich weiß nicht zu wem ich gehöre (*No sé a quién pertenezco*)

Die Kleptomanin (*La cleptómana*)

Wenn ich mir was wünschen dürfte (*Cuando me permito desear algo de mí*)

Ach lege deine Wange (*Ah, pon tu mejilla*)



La consagración parisina de Stravinski

Ivo Varbanov-Fiammetta Tarli, piano 4 manos

IGOR STRAVINSKI (1882-1971)

Petrushka

CUADRO I

Fête populaire de la semaine grasse (Fiesta popular de la semana de carnaval)

Le tour de passe-passe (El juego de manos)

Danse russe (Danza rusa)

CUADRO II

Chez Petrushka (En casa de Petrushka)

CUADRO III

Chez le maure (En casa del moro)

Danse de la ballerine (Danza de la bailarina)

Valse: La ballerine et le maure (Vals: la bailarina y el moro)

CUADRO IV

Fête populaire de la semaine grasse (Fiesta popular de la semana de carnaval)

Danse de nounous (Danza de las nodrizas)

Paysan et l'ours (El campesino y el oso)

Bohémien et marchand malhonnête (Bohemios y mercaderes deshonestos)

Danse des cochers et des palefreniers (Danza de los cocheros y los palafreneros)

Les déguisés (Los enmascarados)

Le rixe: Le maure et Petrushka (La riña: El moro y Petrushka)

Mort de Petrushka (La muerte de Petrushka)

Police et l'enchanteur (La policía y el mago)

Vociferation du double de Petrushka (Griterio del doble de Petrushka)

La consagración de la primavera

PARTE I

L'adoration de la terre (La adoración de la tierra)

Les augures printaniers (Los augurios primaverales)

Danses des adolescentes (Danza de los adolescentes)

Jeu du rapt (El juego del rapto)

Rondes printanières (Rondas primaverales)

Jeu des cités rivales (El juego de las tribus rivales)

Cortège du sage (Cortejo del sabio)

Le sage (El sabio) – *Danse de la terre* (Danza de la tierra)

PARTE II

Le sacrifice (El sacrificio)

Cercles mystérieux des adolescentes (Círculos misteriosos de los adolescentes)

Glorification de l'Elue (Glorificación de la elegida)

Evocation des ancêtres (Evocación de los antepasados)

Action rituelle des ancêtres (Acción ritual de los antepasados)

Danse sacrale (l'Elue) (Danza sagrada [la elegida])

Del cabaret al Pierrot Lunaire

Marta Knörr, mezzo

Dimitri Vassilakis, piano

Ensemble Arcema

Julen Guénebaut, director

ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)

Brettli-Lieder (*Canciones de cabaret*)

Einfältiges Lied (Canción tonta) (HUGO SALUS)

Der genügsame Liebhaber (El amante humilde) (HUGO SALUS)

Jedem das Seine (A cada uno, lo suyo) (COLLY)

Mahnung (Consejo) (GUSTAV HOCHSTETTER)

Galathea (FRANK WEDEKIND)

Gigerlette (OTTO JULIUS BIERBAUM)

Seit ich so viele Weiber sah (Desde que vi tantas mujeres)

(EMANUEL SCHIKANEDER)

Pierrot lunaire op. 21 (ALBERT GIRAUD / OTTO ERICH HARTLEBEN)

1. Mondestrunken (*Ebrio de luna*)
2. Colombine (*Colombina*)
3. Der Dandy (*El Dandy*)
4. Eine blasse Wäscherin (*Una pálida lavandera*)
5. Valse de Chopin (*Vals de Chopin*)
6. Madonna (*Madonna*)
7. Der kranke Mond (*La luna enferma*)
8. Nacht (*Noche*)
9. Gebet an Pierrot (*Oración a Pierrot*)
10. Raub (*Robo*)
11. Rote Messe (*Misa roja*)
12. Galgenlied (*Canción del patíbulo*)
13. Enthauptung (*Decapitación*)
14. Die Kreuze (*Las cruces*)
15. Heimweh (*Nostalgia*)
16. Gemeinheit (*Maldad*)
17. Parodie (*Parodia*)
18. Der Mondfleck (*La mancha lunar*)
19. Serenade (*Serenata*)
20. Heimfahrt (*Retorno a casa*)
21. O alter Duft (*¡Oh, antigua fragancia!*)

El misticismo ruso. Scriabin

Vladimir Stoupel, piano

ALEXANDRE SCRIBIN (1872-1915)

Estudio en sol sostenido menor Op. 8 nº 9

Cinco Preludios Op. 11

2. *La menor*

5. *Re mayor*

6. *Si menor*

10. *Do sostenido menor*

14. *Mi bemol menor*

Poema Op. 32 nº 1

Sonata-Fantasia nº 2 Op. 19

Andante

Presto

*

Vers la flamme Op. 72

Sonata nº 6 Op. 62

Modéré

Eric Satie, gimnopedias, dibujos y marionetas

José Mardón, piano

Montserrat Obeso, soprano

José Julián Frontal, barítono

Bambalina: Teatre Practicable

Juanma Picazo-Jaume Policarpo

ERIC SATIE (1866-1925)

Gimnopedias nº 1 y 3 (piano solo)

Dafneo

Sylvie

(barítono y piano)

Je te veux

La Diva de l'Empire

(soprano y piano)

Sports et Divertissement (Dibujos de Charles Martin)

(piano-narrador-multimedia)

Prefacio - Coral inapetente - La caza

La comedia italiana - El despertar de la novia

La gallina ciega - La pesca

Navegar en yate - Los baños de mar

El carnaval - El golf

El pulpo - Las carreras

Las cuatro esquinas - El picnic

La cascada - El tango

El trineo - Flirtear

Los fuegos de artificio - El tenis

Genoveva de Brabante

(Pequeña Ópera en tres actos)

(Piano, soprano, barítono, coro *, marionetas y sombras chinescas)

Cántico en honor de Santa Genoveva. Preludio

ACTO I. Coro - *Entrada de los soldados*

ACTO II. Entreacto - *Aria de Genoveva*

Toque de trompas - Entrada de los soldados

ACTO III. Entreacto - Coro - *Aria de Golo*

Entrada de los soldados - Cortejo

Entrada de los soldados - Pequeña Aria de Genoveva - Coro final

* Lara Agudo-Selma Herrero-Miguel Ángel Bolado-Abilio García Barón

El mito vienés

Julia Koci, soprano

Amarcord Wien

Sebastian Gürtler, violín

Michael Williams, violoncello

Gerhard Muthspiel, contrabajo

Tommaso Huber, acordeón

RICHARD HEUBERGER (1850-1914)

Der Opernball (*El baile de la ópera*). Obertura

JOHANN STRAUSS (1825-1899)

Wo die Zitronen blühen (*Donde florecen los limoneros*). Vals

Die Fledermaus (*El murciélago*). Obertura

MARCUS DAVY

Die Wut über den verlorenen Rubel (*La ira por el rublo perdido*)

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Adagietto (de la *Sinfonía nº 5*)

SEBASTIAN GÜRTLER

Der Herrgott und die Geig'n (*El Señor y el violín*)

FRANZ LEHAR (1870-1948)

Der Graf von Luxemburg (*El conde de Luxemburgo*)

KALMAN/GÜRTLER

Hi Roby (fragmento de *Gräfin Mariza*, *La condesa Mariza*)

* Avance de programa que será completado por los intérpretes el mismo día del concierto



1888 - 1914

La belle époque

TE TOS

ARNOLD SCHOENBERG **Brettli-Lieder** • *Canciones de cabaret*

Einfältiges Lied (HUGO SALUS)

König ist spazieren gängen,
 Bloß wie ein Mensch spazieren gängen,
 Ohne Szepter und ohne Kron',
 Wie ein gewöhnlicher Menschensohn.
 Ist ein starker Wind gekommen,
 Ganz gewöhnlicher Wind gekommen,
 Ohne Ahnung, wer das wär',
 Fällt er über den König her.
 Hat ihm den Hut vom Kopf gerissen,
 Hat ihn über's Dach geschmissen,
 Hat ihn nie mehr wiedergesehn!
 Seht ihr's!
 Da habt ihr's!
 Das sag' ich ja!
 Treiben gleich Allostria!
 Es kann kein König ohne Kron',
 Wie ein gewöhnlicher Menschensohn
 Unter die dummen Leute gehn!

Der genügsame Liebhaber (HUGO SALUS)

Meine Freundin hat eine schwarze Katze
 Mit weichem knisterndem Sammetfell,
 Und ich, ich hab' eine blitzblanke Glatze,
 Blitzblank und glatt und silberhell.
 Meine Freundin gehört zu den üppigen
 Frauen,
 Sie liegt auf dem Divan das ganze Jahr,
 Beschäftigt das Fell ihrer Katze zu krauen,
 Mein Gott ihr behagt halt das sammtweiche
 Haar.
 Und komm' ich am Abend die Freundin
 besuchen,
 So liegt die Miez im Schoße bei ihr,
 Und nascht mit ihr von dem Honigkuchen
 Und schauert, wenn ich leise ihr Haar berüh'r.
 Und will ich mal zärtlich tun mit dem
 Schatze,
 Und daß sie mir auch einmal "Eitschi" macht,
 Dann stülp' ich die Katze auf meine Glatze,
 Dann streichelt die Freundin die Katze und
 lacht.

Canción tonta

*El rey se fue a caminar
 así como un hombre, a caminar
 sin cetro y sin corona
 como hijo de un hombre normal.
 Se levantó un viento fuerte,
 un viento totalmente normal,
 sin darse cuenta quién sería ese,
 lo ataca al rey.
 Le arrancó el sombrero de la cabeza,
 lo tiró por arriba del techo,
 nunca lo volvió a ver!
 Lo ven!
 Ahí lo tienen!
 Es lo que digo!
 Hacen tonterías!
 no puede un rey sin corona
 como hijo de un hombre común
 mezclarse con la gente tonta!*

El amante humilde

*Mi novia tiene un gato negro
 con el pelo suave y ruge fuertemente
 y tengo la cabeza calva y brillante como un
 espejo,
 brillante como un espejo y lisa y clara como la
 plata
 Mi novia es una mujer voluptuosa
 se tiende en el sofá todo el año
 se entretiene acariciando el pelo de su gato
 díos mío cómo le gusta su pelo suave como
 terciopelo
 Y cuando a la noche la visito a mi novia,
 entonces el gato esta tirado en su falda
 y come con ella de su torta de miel
 y tiembla cuando le toco el pelo suavemente
 Y cuando quiero acariciar a mi novia,
 y que me acaricie ella a mí,
 entonces me pongo el gato en mi cabeza calva
 entonces mi novia acaricia al gato y se ríe.*

Jedem das Seine (COLLY)

Ebenes Paradedfeld
 Kasper in der Mitte hält
 Hoch auf seinem Gaul.
 König, Herzog um ihn 'rum,
 Gegenüber Publicum,
 Regimenter bum bum bum.
 Das marschieret nicht faul.
 Luft sich voller Sonne trinkt,
 Helm und Bayonett das blinkt,
 Sprüht und gleisst und glänzt.
 Schattiger Tribünensitz,
 Bravo! Hurrah! Ulk und Witz.
 Operngläser Augenblitz.
 Hin und her scharwenzt.
 Neben mir wer mag das sein,
 Reizend nicht so furchtbar fein,
 Doch entzückend schick.
 Wird man kritisch angeschaut,
 Heimlich ist man doch erbaut,
 Und die Hüfte sehr vertraut
 kuppelt die Musik.
 Kaspar nimm was dir gebührt
 und die Truppe recht geführt,
 schütze dich und uns.
 Aber jetzt geliebter Schatz,
 schleunig vom Paradeplatz.
 Hinterm Wall ein Plätzchen hat's
 fern von Kinz und Kunz.
 Und da strecken wir uns hin,
 ich und meine Nachbarin,
 weit her tönt's Trara.
 Welche Lust Soldat zu sein,
 welche lust es nicht zu sein,
 wenn still fein allein zu zwein wir
 et cetera.

Mahnung (GUSTAV HOCHSTETTER)

Mädel sei kein eitles Ding,
 Fang dir keinen Schmetterling,
 Such dir einen rechten Mann,
 Der dich tüchtig küssen kann
 Und mit seiner Hände Kraft,
 Dir ein warmes Nestchen schafft.
 Mädel, Mädel, sei nicht dumm,
 Lauf nicht wie im Traum herum,
 Augen auf! ob Einer kommt,

A cada uno, lo suyo

*Campo de desfile plano.
 Payaso parado en el medio de la plaza,
 alto en su caballo.
 Rey, Conde alrededor,
 en frente el público,
 regimientos bum bum bum.
 No marchan perezosamente.
 El aire bebe el sol hasta llenarse,
 cascos y bayonetas que brillan,
 brilla y brilla y brilla.
 Silla de tribuna en la sombra,
 Bravo! Ole! Chistes y cosas graciosas.
 Prismáticos de ópera, rayo de ojos.
 De un lado para el otro socializando.
 A mi lado quién será,
 divino pero no tan noble,
 pero de una elegancia muy chic.
 Nos miran críticamente,
 en secreto igual nos gusta,
 y la cadera muy conocida
 se acopla a la música.
 Payaso toma lo que te pertenece
 y la tropa bien guiada,
 te proteja a tí y a nosotros.
 Pero ahora querido tesoro,
 rapidísimo salgamos del campo de desfile.
 Detrás de las lomas hay un lugarcito
 lejos de fulano y fulana.
 Y ahí nos tiramos,
 yo y mi vecina,
 de lejos se escucha trara.
 Qué ganas de ser soldado,
 qué ganas de no serlo,
 si escondidos dulcemente solitos de a dos
 nosotros...
 etcetera.*

Consejo

*Muchacha no seas vanidosa
 no atrapes una mariposa,
 búscate un hombre sincero,
 que te bese bien
 y con la fuerza de sus manos
 te haga un nido calentito.
 Muchacha, muchacha no seas
 tonta,
 no camines como en un sueño,*

Der dir recht zum Manne taugt.
 Kommt er, dann nicht lang bedacht!
 Klapp! die Falle zugemacht.
 Liebes Mädel sei gescheit,
 Nütze deine Rosenzeit!
 Passe auf und denke dran,
 Daß du, wenn du ohne Plan
 Zielloos durch das Leben schwirrst,
 Eine alte Jungfer wirst.
 Liebes Mädel sei gescheit,
 Nütze deine Rosenzeit.
 Passe auf und denke dran!
 Denk daran.

Galathea (FRANK WEDEKIND)

Ach, wie brenn' ich vor Verlangen,
 Galathea, schönes Kind,
 Dir zu küssen deine Wangen,
 weil sie so entzückend sind.
 Wonne die mir widerfahre,
 Galathea, schönes Kind,
 Dir zu küssen deine Haare,
 weil sie so verlockend sind.
 Nimmer wehr mir, bis ich ende,
 Galathea, schönes Kind,
 Dir zu küssen deine Hände,
 weil sie so verlockend sind.
 Ach, du ahnst nicht, wie ich glühe,
 Galathea, schönes Kind,
 Dir zu küssen deine Knie,
 weil sie so verlockend sind.
 Und was tät ich nicht, du süße
 Galathea, schönes Kind,
 Dir zu küssen deine Füße,
 weil sie so verlockend sind.
 Aber deinen Mund enthülle,
 Mädchen, meinen Küssen nie,
 Denn in seiner Reize Fülle
 küsst ihn nur die Phantasie.

Gigerlette (OTTO JULIUS BIERBAUM)

Fräulein Gigerlette
 Lud mich ein zum Tee.
 Ihre Toilette
 War gestimmt auf Schnee;
 Ganz wie Pierrette
 War sie angetan.
 Selbst ein Mönch, ich wette,

*Abre los ojos! Si viene uno
 que te sirve como buen esposo.
 y si viene, no pienses mucho!
 plop! Cierra la trampa (ratonera).
 Chiquita querida sé inteligente
 utiliza tu juventud
 atención! Y piensa bien,
 que si vas sin plan
 sin guía corres por la vida,
 terminarás como vieja solterona.
 Muchacha querida sé inteligente,
 utiliza tu juventud.
 Atención y piensa bien!
 Piénsalo!*

Galathea

*Ay estoy en llamas de deseo,
 Galathea, chica bella,
 besar tus mejillas
 tan estupendas.
 Me deleitas,
 Galathea, chica bella,
 besar tu cabello,
 que es tan tentador.
 No te me niegues, hasta el final,
 Galathea, chica bella,
 besar tus manos,
 que son tan tentadoras.
 Ay, no sabes cómo estoy ardiendo
 Galathea, chica bella,
 besar tus rodillas,
 que están tan tentadoras.
 Y qué no haría, dulce
 Galathea, chica bella,
 por besar tus pies,
 que son tan tentadores.
 Pero tu boca, no la reveles,
 chica, a mis besos nunca,
 porque con la plenitud de su estímulo
 solo la besa la fantasía.*

Gigerlette

*Señorita Gigerlette
 me invitó a tomar el te.
 Su aspecto
 era todo honda nieve;
 como Pierrette
 estaba vestida.
 Hasta un monje, apuesto,*

Sähe Gigerlette
 Wohlgefällig an.
 War ein rotes Zimmer,
 Drin sie mich empfing,
 Gelber Kerzenschimmer
 In dem Raume hing.
 Und sie war wie immer
 Leben und Esprit.
 Nie vergess ich's, nimmer:
 Weinrot war das Zimmer,
 Blütenweiss war sie.
 Und im Trab mit Vieren
 Fuhren wir zu zweit
 In das Land spazieren,
 Das heisst Heiterkeit.
 Daß wir nicht verlieren Zügel,
 Ziel und Lauf,
 Saß bei dem Kutschieren
 Mit den heissen Vieren
 Amor hinten auf.

Seit ich so viele Weiber sah (EMANUEL
 SCHIKANEDER)

Seit ich so viele Weiber sah,
 Schlägt mir mein Herz so warm,
 Es summt und brummt mir hier und da,
 Als wie ein Bienenschwarm.
 Und ist ihr Feuer meinem gleich,
 Ihr Auge schön und klar,
 So schlaget wie der Hammerstreich
 Mein Herzchen immerdar.
 Bum, bum, bum.
 Ich wünschte tausend Weiber mir,
 wenn's recht den Göttern wär;
 da tanzt ich wie ein Murmeltier
 in's Kreuz und in die Quer.
 Das wär ein Leben auf der Welt,
 da wollt' ich lustig seyn,
 ich hüpfte wie ein Haas durch's Feld,
 und's Herz schlug immerdrein.
 Bum, bum, bum.
 Wer Weiber nicht zu schätzen weiss;
 ist weder kalt noch warm,
 und liegt als wie ein Brocken Eis
 in eines Mädchens Arm.
 Da bin ich schon ein andrer Mann,
 ich spring' um sie herum;
 mein Herz klopf froh an ihrem an
 und machet: bum, bum bum.

*la miraría a Gigerlette
 con gusto.
 Era una habitación roja,
 en donde me recibió,
 luz de vela amarilla
 colgaba en el lugar.
 Y ella como siempre
 vida y espíritu.
 Nunca lo olvidaré en la vida:
 La habitación color burdeos,
 ella blanca como las flores.
 Y al trote con cuatro caballos
 fuimos en parejas
 a caminar por el campo,
 eso es alegría.
 A que no perdamos
 riendas, objetivo y carrera,
 nos divertimos andando en carruaje
 con los cuatro caballos calientes
 y Cupido detrás (en el techo del carruaje).*

Desde que vi tantas mujeres

*Desde que vi tantas mujeres,
 palpita mi corazón tan caliente,
 susurra y ronronea por aquí y por allá,
 como un enjambre de abejas.
 Y si su fuego es como el mío,
 sus ojos bellos y claros,
 como golpe de martillo en lata
 mi corazón para siempre.
 Bum, bum, bum.
 Quisiera tener mil mujeres,
 si los dioses lo permiten;
 bailaría como una marmota
 por aquí y por allí.
 Eso sería una buena vida,
 Qué alegre estaría,
 saltaría como un conejito por el campo,
 y el corazón latiría siempre.
 Bum, bum, bum.
 El que no sabe apreciar las mujeres;
 no es ni frío ni cálido,
 y es como un bloque de hielo
 en los brazos de una chica.
 Ay, yo soy un hombre distinto,
 salto alrededor de ellas;
 mi corazón late alegremente al
 lado del suyo
 y hace: bum bum bum.*

Pierrot lunaire Op. 21 (ALBERT GIRAUD / OTTO ERICH HARTLEBEN)**Mondestrunken**

Den Wein, den man mit Augen trinkt,
 Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder,
 Und eine Springflut überschwemmt
 Den stillen Horizont.
 Gelüste, schauerlich und süß,
 Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
 Den Wein, den man mit Augen trinkt,
 Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder.
 Der Dichter, den die Andacht treibt,
 Berauscht sich an dem heil'gen Tranke,
 Dem Himmel wendet er verzückt
 Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
 Den Wein, den man mit Augen trinkt.

Colombine

Des Mondlichts bleiche Blüten,
 Die weißen Wunderrosen,
 Blühen in den Julinächten -
 O bräch ich eine nur!
 Mein banges Leid zu lindern,
 Such ich am dunklen Strome
 Des Mondlichts bleiche Blüten,
 Die weißen Wunderrosen.
 Gestillt wär all mein Sehnen,
 Dürft ich so märchenheimlich,
 so selig leis - entblättern
 Auf deine braunen Haare
 Des Mondlichts bleiche Blüten!

Der Dandy

Mit einem phantastischen Lichtstrahl
 Erleuchtet der Mond die krystallinen Flakons
 Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch
 Des schweigenden Dandys von Bergamo.
 In tönender, bronzener Schale
 Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs.
 Mit einem phantastischen Lichtstrahl
 Erleuchtet der Mond die krystallinen Flakons.
 Pierrot mit dem wächsernen Anflitz
 Steht sinnend und denkt:
 wie er heute sich schminkt?
 Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün

Ebrio de luna

*El vino que con los ojos se bebe,
 por la noche la luna nos derrama en oleadas
 y una marea inunda
 el sereno horizonte.
 ¡Deseos, lúgubres y dulces,
 fluyen innumerables entre las aguas!
 El vino que con los ojos se bebe,
 por la noche la luna nos derrama en oleadas.
 El poeta, guiado por su devoción,
 se embriaga con el sagrado licor,
 al cielo dirige su mirada arrebata
 y vacilando, devora y sorbe
 el vino que con los ojos se bebe.*

Colombina

*Las pálidas florescencias de la luna,
 las blancas y maravillosas rosas,
 que brotan en las noches de julio...
 ¡ojalá pudiera arrancar al menos una!
 Para mi pesada carga aliviar
 busco en los oscuros arroyos
 las pálidas florescencias de la luna,
 las blancas y maravillosas rosas.
 Entonces, calmado quedaría mi anhelo,
 si pudiera, como en una fábula,
 tiernamente - deshojar
 sobre tu cabello castaño
 ¡Las pálidas florescencias de la luna!*

El Dandy

*Con un fantástico rayo de luz
 alumbra la luna los cristalinos frascos
 sobre el negro y sacrosanto tocador
 del taciturno dandi de Bergamo.
 En la sonora vasija de bronce
 ríe clara la fuente, con metálico sonido.
 Con un fantástico rayo de luz
 alumbra la luna los cristalinos frascos.
 Pierrot, con el rostro de cera,
 permanece meditabundo y piensa:
 ¿Cómo maquillarme hoy?
 Rechazando el rojo y el verde de oriente,*

Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

Eine blasse Wäscherin

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher,
Nackte, silberweiße Arme
Steckt sie nieder in die Flut.
Durch die Lichtung schleichen Winde,
Leis bewegen sie den Strom.
Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.
Und die sanfte Magd des Himmels,
Von den Zweigen zart umschmeichelt,
Breitet auf die dunklen Wiesen
Ihre lichtgewobnen Linnen -
Eine blasse Wäscherin.

Valse de Chopin

Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken,
Also ruht auf diesen Tönen
Ein vernichtungstüchtiger Reiz.
Wilder Lust Accorde Stören
Der Verzweiflung eisgen Traum -
Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken.
Heiß und jauchzend, süß und schmachtend,
Melancholisch düstrer Walzer,
Kommst mir nimmer aus den Sinnen!
Haftest mir an den Gedanken,
Wie ein blasser Tropfen Bluts!

Madonna

Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen magren Brüsten
Hat des Schwertes Wut vergossen.
Deine ewig frischen Wunden,
Gleichen Augen, rot und offen.
Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
In den abgezehrten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche,
Ihn zu zeigen aller Menschheit -
Doch der Blick der Menschen meidet
Dich, o Mutter aller Schmerzen!

*engalana su faz con gesto solemne
con un espectral rayo de luna.*

Una pálida lavandera

*Una pálida lavandera
lava de noche los descoloridos linos;
desnudos, los brazos blancos como plata
los sumerge en el agua.
Furtivas brisas se deslizan por un claro
rizando suavemente las aguas del arroyo.
Una pálida lavandera
lava de noche los descoloridos linos.
Y la dulce doncella del cielo,
por las ramas suavemente acariciada,
tiende sobre los oscuros prados
todos sus descoloridos linos...
Una pálida lavandera.*

Vals de Chopin

*Como una pálida gota de sangre
tiñe los labios de una enferma,
así descansa en estos sonidos
un mórbido encanto destructivo.
Los acordes de una pasión salvaje turban
el frío sueño de la desesperación...
como una pálida gota de sangre
tiñe los labios de una enferma.
Feroz y triunfante, dulce y anhelante,
melancólico y sombrío vals,
tu nunca abandonarás mis recuerdos,
jete has adherido a mis pensamientos
como una pálida gota de sangre!*

Madonna

*¡Elévate, oh madre de todos los dolores,
sobre el altar de mis versos!
Sangre de tu pecho marchito
ha derramado la cruel espada.
Tus eternas heridas abiertas
semejant ojos carmesí abiertos.
¡Elévate, madre de todos los dolores,
sobre el altar de mis versos!
Con tus manos enflaquecidas
sostienes el cuerpo santo de tu Hijo,
para mostrarlo a todos los hombres...
Pero los ojos de ellos te esquivan,
¡Oh Madre de todos los dolores!*

Der kranke Mond

Du nächtig todeskranker Mond
 Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,
 Dein Blick, so fiebernd übergroß,
 Bannt mich wie fremde Melodie.
 An unstillbarem Liebesleid
 Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,
 Du nächtig todeskranker Mond
 Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.
 Den Liebsten, der im Sinnenrausch
 Gedankenlos zur Liebsten schleicht,
 Belustigt deiner Strahlen Spiel -
 Dein bleiches, qualgebornes Blut,
 Du nächtig todeskranker Mond.

Nacht

Finstre, schwarze Riesenfalter
 Töteten der Sonne Glanz.
 Ein geschlossnes Zauberbuch,
 Ruht der Horizont - verschwiegen.
 Aus dem Qualm verlornen Tiefen
 Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
 Finstre, schwarze Riesenfalter
 Töteten der Sonne Glanz.
 Und vom Himmel erdenwärts
 Senken sich mit schweren Schwingen
 Unsichtbar die Ungetüme
 Auf die Menschenherzen nieder...
 Finstre, schwarze Riesenfalter.

Gebet an Pierrot

Pierrot! Mein lachen
 Hab ich verlernt!
 Das Bild des Glanzes
 Zerfloß - Zerfloß!
 Schwarz weht die Flagge
 Mir nun vom Mast.
 Pierrot! Mein Lachen
 Hab ich verlernt!
 O gib mir wieder,
 Roßarzt der Seele,
 Schneemann der Lyrik,
 Durchlaucht vom Monde,
 Pierrot - mein Lachen!

Raub

Rote, fürstliche Rubine,
 Blutge Tropfen alten Ruhmes,

La luna enferma

*Tú, luna nocturna, mortalmente enferma,
 sobre el oscuro lecho del cielo.
 Tu febril y desorbitada mirada,
 me cautiva como una extraña melodía.
 De una insaciable pena de amor
 tú mueres, de anhelo, de profunda asfixia.
 Oh luna nocturna, mortalmente enferma,
 sobre el oscuro lecho del cielo.
 El amante, con sus sentidos embriagados,
 distraído va a reunirse con su amada
 y se deleita con tu juego de luces ...
 tu pálida sangre, fruto de tu suplicio,
 ¡Tú, luna nocturna, mortalmente enferma!*

Noche

*Oscuras, gigantescas mariposas negras
 mataron el brillo del sol.
 Como el libro sellado de un hechicero,
 el horizonte duerme en silencio.
 Desde la profundidad perdida, los vapores
 traen consigo su aroma matando los recuerdos.
 Oscuras, gigantescas mariposas negras
 mataron el brillo del sol.
 Y del cielo hacia la tierra,
 bajan oscilando pesadamente,
 invisibles monstruos
 al corazón de los hombres...
 Oscuras, gigantescas mariposas negras.*

Oración a Pierrot

*¡Pierrot! ¡Mi risa
 la he olvidado!
 ¡La imagen brillante
 se desvaneció, se desvaneció!
 Negra es la bandera que ondea
 ahora en mi mástil.
 ¡Pierrot! Mi risa
 la he olvidado!
 ¡Ah, ahora devuélveme,
 veterinario del alma,
 lírico muñeco de nieve,
 alteza lunar,
 Pierrot, mi risa!*

Robo

*Rojos, principescos rubíes,
 gotas de sangre de antiguas glorias*

Schlummern in den Totenschreinen,
 Drunten in den Grabgewölben.
 Nachts, mit seinen Zechkumpanen,
 Steigt Pierrot hinab - zu rauben
 Rote, fürstliche Rubine,
 Blut'ge Tropfen alten Ruhmes.
 Doch da - sträuben sich die Haare,
 Bleiche Furcht bannt sie am Platze:
 Durch die Finsternis - wie Augen! -
 Stieren aus den Totenschreinen -
 Rote, fürstliche Rubine.

Rote Messe

Zu grausem Abendmahle,
 Beim Blendeglanz des Goldes,
 Beim Flackerschein der Kerzen,
 Naht dem Altar - Pierrot!
 Die Hand, die gottgeweihte,
 Zerreißt die Priesterkleider
 Zu grausem Abendmahle,
 Beim Blendeglanz des Goldes.
 Mit segnender Gebärde
 Zeigt er den bangen Seelen
 Die triefend rote Hostie:
 Sein Herz - in blutgen Fingern -
 Zu grausem Abendmahle!

Galgenlied

Die dürre Dirne
 Mit langem Halse
 Wird seine letzte
 Geliebte sein.
 In seinem Hirne
 Steckt wie ein Nagel
 Die dürre Dirne
 Mit langem Halse.
 Schlank wie die Pinie,
 Am Hals ein Zöpfchen -
 Wollüstig wird sie
 Den Schelm umhalsen,
 Die dürre Dirne!

Enthauptung

Der Mond, ein blankes Türkenschwert
 Auf einem schwarzen Seidenkissen,
 Gespenstisch groß - dräut er hinab
 Durch schmerzendunkle Nacht.
 Pierrot irrt ohne Rast umher

*que dormitáis en los sarcófagos,
 bajo las bóvedas sepulcrales.
 De noche, con sus compañeros de juerga,
 Pierrot descendiende para robar
 los rojos, principescos rubies,
 gotas de sangre de antiguas glorias.
 Sin embargo, los cabellos se les erizan,
 un miedo mortal los paraliza en su sitio:
 Desde la oscuridad, ¡como si fueran ojos!
 desde los ataúdes los miran fijamente,
 los rojos, principescos rubies.*

Misa roja

*Para la escalofriante cena,
 entre el espléndido brillo del oro
 y la trémula llama de las velas,
 se acerca al altar... ¡Pierrot!
 Su mano, a Dios consagrada,
 rasga la vestidura sacerdotal,
 acude a la escalofriante cena,
 entre el espléndido brillo del oro.
 Con ademán de bendición,
 expone ante las almas inquietas
 una Hostia de la que caen rojas gotas:
 ¡su corazón en dedos ensangrentados,
 acude a la escalofriante cena!*

Canción del patíbulo

*La flaca ramera
 de largo cuello
 será la última
 de sus queridas.
 Y en su cerebro está,
 clavada como una aguja,
 la flaca ramera
 de largo cuello.
 Esbelta como un pino,
 en su cuello una trenza,
 ¡Lujuriosamente
 al canalla abrazará
 la flaca ramera!*

Decapitación

*La Luna, una brillante espada turca
 sobre un negro cojín de seda,
 como un gigantesco espectro caerá
 jen la oscura y dolorosa noche!
 Pierrot vaga sin descanso*

Und starrt empor in Todesängsten
 Zum, Mond, dem blanken Türkenschwert
 Auf einem schwarzen Seidenkissen.
 Es schlottern unter ihm die Knie,
 Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.
 Er wähnt: es sause strafend schon
 Auf seinen Sünderhals hernieder
 Der Mond, das blanke Türkenschwert.

Die Kreuze

Heilige Kreuze sind die Verse,
 Dran die Dichter stumm verbluten,
 Blindgeschlagen von der Geier
 Flatterndem Gespensterschwarme!
 In den Leibern schwelgten Schwerter,
 Prunkend in des Blutes Scharlach!
 Heilige Kreuze sind die Verse,
 Dran die Dichter stumm verbluten.
 Tot das Haupt - erstarrt die Locken -
 Fern, verweht der Lärm des Pöbels.
 Langsam sinkt die Sonne nieder,
 Eine rote Königskrone.
 Heilige Kreuze sind die Verse!

Heimweh

Lieblich klagend - ein kristallnes Seufzen
 Aus Italiens alter Pantomime,
 Klingts herüber: wie Pierrot so hölzern,
 So modern sentimental geworden.
 Und es tönt durch seines Herzens Wüste,
 Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,
 Lieblich klagend - ein kristallnes Seufzen
 Aus Italiens alter Pantomime.
 Da vergißt Pierrot die Trauermienen!
 Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,
 Durch des Lichtmeers Fluten
 schweift die Sehnsucht
 Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel,
 Lieblich klagend - ein kristallnes Seufzen!

Gemeinheit

In den blanken Kopf Cassanders,
 Dessen Schrein die Luft durchzertet,
 Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen,
 Zärtlich - einen Schädelbohrer!
 Darauf stopft er mit dem Daumen
 Seinen echten türkischen Tabak
 In den blanken Kopf Cassanders,

*y con miedo mortal fija su mirada
 en la Luna, una brillante espada turca
 sobre un negro cojín de seda.
 Las rodillas le tiemblan,
 se desmaya y cae.
 Imagina, con un susurro tenso,
 caer sobre su cuello pecador
 la Luna, una brillante espada turca.*

Las cruces

*Santas cruces son los versos
 que los poetas desangran en silencio,
 enceguecidos por los cuervos
 que revolotean en espectral bandada.
 En sus cuerpos las espadas se tiñen
 de sangre escarlata.
 Santas cruces son los versos
 que los poetas desangran en silencio.
 La cabeza caída, rígidos los rizos,
 el viento se lleva a lo lejos el ruido de la gente.
 Lentamente cae el sol del ocaso,
 cual real corona carmesí.
 ¡Santas cruces son los versos!*

Nostalgia

*Un dulce quejido, suspiro de cristal,
 como desde una vieja pantomima italiana,
 se percibe: ¡Qué árido y toscó,
 se vuelve el sentimiento de Pierrot!
 Y hace eco en el desierto de su corazón,
 eco que resuena mortecino por todos sus sentidos,
 ese dulce quejido, suspiro de cristal,
 como desde una vieja pantomima italiana.
 ¡Entonces Pierrot se olvida de sus aflicciones!
 A través de la ardiente luz de la luna plateada,
 a través de las olas de ese mar pleno de luz,
 audazmente se eleva
 hacia los cielos de su patria.
 ¡Dulce quejido, suspiro de cristal!*

Maldad

*En la blanca cabeza de Casandro,
 cuyos gritos de auxilio desgarran los aires,
 introduce Pierrot, con expresión hipócrita,
 cariñosamente... ¡un taladro!
 A continuación, con el pulgar rellena
 de auténtico tabaco turco
 la pulida cabeza de Casandro,*

Dessen Schrein die Luft durchzeter!
 Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
 Hinten in die glatte Glatze
 Und behäbig schmaucht und pafft er
 Seinen echten türkischen Tabak
 Aus dem blanken Kopf Cassanders!

Parodie

Stricknadeln, blank und blinkend,
 In ihrem grauen Haar,
 Sitzt die Duenna murmelnd,
 Im roten Röckchen da.
 Sie wartet in der Laube,
 Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,
 Stricknadeln, blank und blinkend,
 In ihrem grauen Haar.
 Da plötzlich - horch! - ein Wispern!
 Ein Windhauch kichert leise:
 Der Mond, der böse Spötter,
 Äfft nach mit seinen Strahlen -
 Stricknadeln, blink und blank.

Der Mondfleck

Einen weißen Fleck des hellen Mondes
 Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
 So spaziert Pierrot im lauen Abend,
 Aufzuschauen Glück und Abenteurer.
 Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug.
 Er beschaut sich rings und findet richtig -
 Einen weißen Fleck des hellen Mondes
 Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.
 Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
 Wischt und wischt, doch bringt ihn nicht
 herunter
 Und so geht er, giftgeschwollen weiter,
 Reibt und reibt bis an den frühen Morgen -
 Einen weißen Fleck des hellen Mondes.

Serenade

Mit groteskem Riesenbogen
 Kratz Pierrot auf seiner Bratsche,
 Wie der Storch auf einem Beine,
 Knipst er trüb ein Pizzicato.
 Plötzlich naht Cassander, -
 Ob des näch't'gen Virtuosen -
 Mit groteskem Riesenbogen
 Kratz Pierrot auf seiner Bratsche.
 Von sich wirft er jetzt die Bratsche:

*cuyos gritos de auxilio desgarran los aires.
 Después atornilla un canuto de cerezo
 a la parte posterior de la lisa calva,
 y con grandes bocanadas de humo fuma,
 su auténtico tabaco turco
 ¡En la pulida cabeza de Casandro!*

Parodia

*Con agujas de tejer, lisas y brillantes,
 clavadas en sus encanecidos cabellos,
 se sienta la dueña mascullando,
 con su falda roja.
 Ella espera en la glorieta,
 ama a Pierrot con dolor,
 con agujas de tejer, lisas y brillantes,
 clavadas en sus encanecidos cabellos.
 De repente, joye un susurro!...
 una brisa que ríe socarrona,
 la Luna, con una burla cruel,
 imita con su resplandor,
 agujas de tejer, lisas y brillantes.*

La mancha lunar

*Con una mancha blanca de clara luna
 sobre la espalda de su chaqueta negra,
 así pasea Pierrot en la noche tibia,
 buscando felicidad y aventura.
 De repente, algo le molesta en su ropa,
 la mira desde distintos ángulos y al fin la ve:
 hay una mancha blanca de clara luna
 sobre la espalda de su chaqueta negra.
 ¡Claro!, razona, ¡es una mancha de yeso!
 Frota y frota, pero no puede hacerla desaparecer.
 Y así continúa, lleno de amargura,
 y frota y frota hasta que amanece
 una mancha blanca de clara luna.*

Serenata

*Con un grotesco arco gigante
 Pierrot rasca su viola
 y como una cigüeña sobre una sola pata
 pellizca las cuerdas con un apagado pizzicato.
 De repente, llega Casandro, enfurecido
 por tanto virtuosismo nocturno.
 Con un grotesco arco gigante
 Pierrot rasca su viola.
 Entonces, él arroja lejos la viola*

Mit der delikaten Linken
Faßt den Kahlkopf er am Kragen -
Träumend spielt er auf der Glatze
Mit groteskem Riesenbogen.

Heimfahrt

Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot:
Drauf fährt Pierrot gen Süden
Mit gutem Reisewind.
Der Strom summt tiefe Skalen
Und wiegt den leichten Kahn.
Der Mondstrahl ist das Ruder.
Seerose dient als Boot.
Nach Bergamo, zur Heimat,
Kehrt nun Pierrot zurück;
Schwach dämmert schon im Osten
Der grüne Horizont.
Der Mondstrahl ist das Ruder.

O alter Duft

O alter Duft aus Märchenzeit
Berauschest wieder meine Sinne!
Ein närrisch Heer von Schelmerein
Durchschwirrt die leichte Luft.
Ein glücklich Wunschen macht mich froh
Nach Freuden, die ich lang verachtet
O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder mich!
All meinen Unmut gab ich preis;
Aus meinem sonnumrahmten Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in selge Weiten . . .
O alter Duft - aus Märchenzeit!

*y con su delicada mano izquierda
toma al calvo por el cuello.
Soñando toca sobre el liso cráneo
con el grotesco arco gigante.*

Retorno a casa

*Un rayo de luna es el timón
y la anémona sirve de barca,
con la que Pierrot, viaja al sur
con viento favorable.
La corriente canturrea profundas notas
y mece la frágil embarcación.
Un rayo de luna es el timón
y la anémona sirve de barca.
A Bérghamo, su patria,
navega Pierrot de regreso;
mientras débilmente amanece al oriente
sobre el verde horizonte.
Un rayo de luna es el timón.*

¡Oh, antigua fragancia!

*¡Oh antiguo perfume de cuentos de hadas,
que una vez más cautivas mis sentidos!
Una alegre tropa de pícaras desenfrenadas
satura el ligero aire.
Con anhelo alegre vuelvo al placer
que ha mucho tiempo descuidé.
¡Oh antiguo perfume de cuentos de hadas,
que una vez más cautivas mis sentidos!
Toda mi tristeza he dejado de lado
y por mi ventana soleada
miro libremente el amado mundo
y sueño con lejanos parajes de dicha...
¡Oh antiguo perfume de cuento de hadas!*

ERIC SATIE Sports et divertissement • *Deportes y diversiones***Coral inapetente**

El columpio
Es mi corazón el que así se columpia.
No tiene vértigo.
¡Qué pies tan pequeños tiene!
¿Querrá volver a mi pecho?

La caza

¿Oís el canto del conejo?
¡Qué voz!
El ruiseñor está en su madriguera.
El búho cuida a sus crías
El jabato va a casarse.
Yo, por mi parte, abato nueces a tiros

La Comedia Italiana

Scaramouche explica las bellezas de la vida militar.
“Los soldados son terriblemente listos”, dice.
“Dan miedo a los civiles.
¡Y las aventuras galantes!
¡Y el resto!
¡Qué bello oficio!”

El despertar de la novia

Llegada del cortejo.
Llamadas. ¡A levantarse!
Guitarras hechas con viejos sombreros.
Un perro baila con su prometida.

La gallina ciega

Buscad, señorita.
Quien os ama está a dos pasos.
Cuán pálido está: sus labios tiemblan.
¿Os reís?
Sujeta su corazón con las dos manos.
Pero pasáis a su lado sin daros cuenta.

La pesca

Murmullos del agua en el lecho de un río.
Llegada de un pez, de otro, otros dos.
–¿Qué pasa? –Es un pescador, un pobre pescador.
–Gracias–. Cada uno retorna a su casa, incluso el pescador.
Murmullos del agua en el lecho de un río.

Navegar en yate

¡Qué tiempo! El viento sopla como un león marino.
El yate baila. Se mueve como un loquito.
La mar está embravecida. Con tal de que no se rompa contra una roca...
Nadie puede calmar a la mar.
“Yo no quiero quedarme aquí –dice la bella pasajera-.
No es un lugar divertido. Preferiría hacer otra cosa. Traíganme un coche”.

Los baños de mar

La mar es ancha, madame. En cualquier caso, es bastante profunda.
No os sentéis en el fondo. Está húmedo. He aquí unas buenas olas.
Vienen cargadas de agua. ¡Estáis toda mojada!
-Sí, monsieur.

El carnaval

¡Cae el confetti! He aquí una máscara melancólica.
Un Pierrot ebrio hace travesuras. Llegan flexibles dominós.
La gente se empuja para verlos. –¿Son bellos?

El golf

El coronel viste un scotch tweed de un verde violento. Saldrá victorioso.
Su caddy le sigue llevando las “bags”.
Las nubes están asombradas.
Los “holes” tiemblan asustados: “¡El coronel está aquí!”
Asegura el golpe: ¡su palo vuela en pedazos!

El pulpo

El pulpo está en su caverna.
 Se divierte con un cangrejo.
 Lo persigue. Se lo traga de lado.
 Demacrado, se trastabilla.
 Bebe un vaso de agua salada para recuperarse.
 Esta bebida le hace mucho bien y le hace
 recobrar el ánimo.

Las carreras

El pesaje. La gente. Compra del programa.
 Veinte y veinte.
 En sus puestos. Salida. Los que se escapan.
 Los que pierden (morros puntiagudos y orejas
 caídas).

Las cuatro esquinas

Los cuatro ratones. El gato.
 Los ratones molestan al gato. El gato se estira.
 Salta. Se coloca en su esquina.

El picnic

Todos han traído ternera muy fría.
 Usted tiene un vestido blanco muy bonito.
 -¡Mira! Un aeroplano. -No: es una tormenta.

La cascada

Si tiene un buen estómago, no se sentirá muy
 mal.
 Le parecerá que se cae de un andamio.
 Verá qué curioso es. ¡Cuidado! No se ponga
 pálido.
 -Me siento mal-. Eso prueba que necesitaba
 divertirse.

El tango (perpetuo)

El tango es el baile del diablo. Es el que
 prefiere.
 Baila para refrescarse. Su mujer, sus hijas y
 sus mucamas se refrescan así.

El trineo

¡Qué frío! Señoras, mantengan la nariz dentro
 de las pieles.
 El trineo va muy rápido. El paisaje tiene
 mucho frío y no sabe dónde meterse.

Flirtear

Se dicen cosas bonitas, cosas modernas.
 -¿Cómo le va?
 ¿Acaso no soy adorable? -¿Me permite? Usted
 tiene ojos grandes.
 Me gustaría estar en la luna. Él suspira, y
 mueve la cabeza.

Los fuegos de artificio

¡Está muy oscuro! ¡Oh, un fuego de Bengala!
 ¡Un cohete! ¡Un cohete muy azul!
 Todos se admiran. Un anciano se vuelve loco.
 ¡El fulgor final!

El tenis

¿Jugamos? ¡Sí!
 Un buen servicio. ¡Qué buenas piernas tiene
 él!
 Y tiene una nariz bonita.
 Un servicio cortado.
 ¡Juego!

Geneveva de Brabante

Cántico en honor de Santa Geneveva

Acérquese el honorable público
Para escuchar aquí cómo se recitan
La inocencia y paciencia reconocidas
De Geneveva, muy amada por Dios;
Era condesa de gran nobleza,
Su apellido de Brabante.

Geneveva le pusieron de nombre en el bautismo,
Su padre y su madre la amaban tiernamente
Escogió por sí misma la soledad,
Dando su corazón al Salvador todopoderoso;
Por sus grandes cualidades a los dieciocho
Años casó muy ricamente.

En poco tiempo se alza gran guerra;
Su marido, señor del Palatinado,
Se veía obligado, por su honor y gloria,
A dejar a la condesa en tal estado,
Encinta de un mes sin impostura.
Da sus adioses con lágrimas en los ojos.
Ha dejado a su adorable condesa
En manos de un intendente malvado,
Que la quería seducir con argucias,
Y arrebatarle su honor por la fuerza;
Pero la dama, bañada en lágrimas,
No quiso consentir de ningún modo.

El malvado acusa a su señora
De haber pecado con su escudero;
Engatusa al sirviente y se lo gana,
Y la condesa fue encarcelada;
A buen seguro, dio a luz
En prisión a un bello niño.
Terminadas todas estas grandes guerras,
El señor vuelve a su país;
Golo va delante de su señor
Hasta Estrasburgo a ejecutar su plan;
El muy temerario le hace creer
Que su mujer había cometido adulterio.

Ofuscado por el dolor en su alma,
Encarga a Golo, ese felón,
Que vaya raudo a hacer matar a su mujer,
Y asesinar al pequeño inocente;
El traidor malvado deja a su señor
Y va con gran audacia a emplear su furia.

A la tan dulce Geneveva el verdugo

La desviste de sus ropajes,
La hace vestir de viejos harapos, y dos lacayos
Muy rudos y muy fuertes la agarran;
La han llevado, toda desolada,
Al bosque con su querido niño.

Geneveva acercándose al suplicio
Dice a los lacayos, entre lágrimas,
Si me queréis hacer un servicio,
Matadme antes que a mi niño,
Y sin remisión aceptaré
Ahora vuestra voluntad.

Mirándola, uno dice: ¿Qué haremos ahora?
¡Qué! ¡Un crimen! Yo no haré nada.
Matar a nuestra buena señora,
Quizá un día ella nos hará alguna merced.
Salvaos, señora, llena de bondades,
Id al bosque, y que nadie os vea jamás.

El que concedió la gracia a su señora
Dice: Yo sé cómo engañar a Golo.
Nos hace falta la lengua de un perro
Y se la llevamos al cruel verdugo;
Ese traidor infame dirá para sí:
Es la de Geneveva muerta.

En lo profundo de un bosque, entre unas
rocas,
Mora Geneveva pobremente,
No tiene pan, ni fuego, ni luz,
Ni más compañía que la de su amado hijo;
Pero la ayuda que la sustenta
Es la del buen Dios que allí la cuida.
La visita una pobre cierva
Que todos los días da de mamar a su niño;
Todos los pájaros cantan y la alegran,
Y la acostumbran a su dulce canto;
Las bestias feroces se tienden a su lado,
Y la divierten en ella y a su hijo amado.

Su marido, con gran pena,
En su castillo por Golo es consolado;
Sólo hay juegos y festines
Pero todos esos placeres son inoportunos:
Pues en su pecho, a su dama amada,
Llora sin fin con gran desconsuelo.

Jesucristo ha descubierto la inocencia
De Geneveva por su gran bondad,
Cazando en el bosque con denuedo

El conde se ha alejado de los cazadores
Y llega hasta la cierva que es nodriza
De su hijo, al que a menudo amamanta.

La pobre cierva huye con gran rapidez
Hasta la gruta junto al inocente;
El conde raudo comienza a perseguirla
Para dispararle inmediatamente.
Y ve la figura de una criatura
Que está desnuda junto a su hijo.

Percibiendo en este lugar oscuro
A una mujer cubierta con sus cabellos
Le pregunta: ¿Quién sois, criatura?
¿Qué hacéis en este lugar tenebroso?
Querida amiga, os lo ruego,
Decidme, por favor, vuestro nombre.

Geneveva es mi nombre
Mi apellido de Brabante, donde están todos
mis parientes,
Un gran señor me desposó sin dudarle
Y a su país me llevó presto.
Soy condesa de gran nobleza,
Pero mi marido me ha hecho un gran desprec-

cio.
Me ha dejado, encinta de un mes,
En manos de un intendente malvado,
Que quiso seducirme por la fuerza
Y matarme vilmente.

Con rabia el felón dijo a dos hombres
Que me mataran a mí y mi amado hijo.

El conde, conmovido, reconociendo a su
mujer,

En aquel lugar la mira llorando.
¡Cómo! ¿Sois vos, Geneveva, mi dama,
A la que lloro desde hace tanto tiempo?
¡Oh, Dios! ¡Qué bendición! ¡En este lugar
Encontrar a mi muy amada!

¡Ah! ¡Cuánta alegría! Al son de la trompeta
Vienen la partida y los cazadores
Que encuentran al conde, así os lo cuento,
A su lado su mujer, su corazón.
Los perros juegan con el niño y la cierva,
Los sirvientes dan gracias al Señor.

Todos los pájaros y bestias salvajes
Añoran a Geneveva con su canto,
Lloran y gimen en sus suaves ramas.
Cantando todos en tono muy triste
Lloran la pérdida y la marcha
De Geneveva y de su amado niño.

El gran señor para castigar la insolencia
Y la perfidia del traidor Golo,
Lo hace juzgar, y por muy justa sentencia,
Ser despellejado por un verdugo;
Su cadáver fue arrojado en pedazos
A la vera del camino.

Muy poco tiempo nuestra ilustre princesa
Queda viviendo con su marido;
A pesar de las dulces y tiernas caricias,
Ella no piensa más que en el Salvador Jesu-

cristo;
En su alma, llena de ardor,
Ella reza a Dios día y noche.

No puede comer más que raíces,
De las que se alimentaba en el bosque;
Eso hace que su marido se duela
Y ofrezca siempre votos al Rey de reyes,
Pide que se interese por su princesa
Que tan austeramente seguía sus leyes.

Poderoso señor, por amor os ruego,
Ya que hoy debemos separarnos,
Que mi amado hijo, mi dulce compañía,
Tenga siempre un lugar a vuestro lado:
Que el sufrimiento de su infancia,
Sea prueba de mi fidelidad.

Geneveva en ese momento entregó el alma
Al Rey de reyes, nuestro Dios todopoderoso;
El niño con todo su cuerpo y su alma
Dio terribles gritos y abatido
Se tiró al suelo, y también su padre,
Lamentándose, llorando amargamente.

Del cielo entonces sale una luz
Como el rayo de un sol naciente
Cuya claridad dura la noche entera:
No hay en el mundo nada más hermoso;
Pobres y ricos, y también la cierva,
Todos siguen a Geneveva a su tumba.

Por preservar para siempre la inocencia
De Geneveva, acusada por Golo,
La pobre cierva quiso por sus sufrimientos
Probar su inocencia con un nuevo milagro,
Pues no quiso ya beber ni comer
Y cayó muerta sobre la tumba.

Preludio

Acto I

Coro

Nous sommes la foule compacte
 Qu'on met toujours au premier acte
 Pour donner de l'oeil e du ton
 Tonton tontaine et tonton
 Quoique nous soyons en carton
 Avec ensemble nous chantons
 De notre souveraine
 Tonton, tontaine
 La mérite et la peine

*Somos el gentío compacto
 Que siempre sale en el primer acto
 Para echar un vistazo y dar el tono
 Tantán tantana y tantán
 Aunque seamos de cartón
 Cantamos todos juntos en compañía
 De nuestra soberana
 Tantán tantana
 La virtud y la pena*

Acto II

Aria de Genoveva

Innocente d'un crime que je n'ai pas commis
 Je succombe victime de mes vils ennemis
 Je sens je le répète
 Que j'en perdrai la tête
 Ah ! Que c'est donc cruel
 Mourir en pleine vie
 Le plus simple mortel
 N'en aurait pas envie
 Voir faucher sa jeunesse,
 Sa grâce, sa beauté
 C'est je vous le confesse
 Nuisible à la santé
 Ah ! vous couper le cou,
 ça vous fait mal beaucoup
 je n'y tiens pas, je n'y tiens pas du tout.

*Inocente de un crimen que no he cometido
 Sucumbo víctima de mis crueles enemigos
 Presento –y me acongoja–
 Que rodará mi cabeza.
 ¡Ah, es tan cruel
 Morir en la flor de la vida!
 Ni el más simple mortal
 Querría estar en mi lugar
 Ver truncada su juventud,
 Su gracia, su belleza.
 Esto es, os lo confieso,
 Perjudicial para la salud.
 ¡Que os corten, ay, el cuello
 Hace mucho daño!
 No puedo soportarlo, no puedo con ello.*

Acto III

Coro

Nous somme la foule compacte
 Qu'on met toujours au premier acte
 Pour donner de l'oeil et du ton
 Tonton tontaine et tonton
 Quoique nous soyons en carton
 Avec ensemble nous chantons
 De notre souveraine
 Tonton, tontaine
 Le mérite et la peine

*Somos el gentío compacto
 Que siempre sale en el primer acto
 Para echar un vistazo y dar el tono
 Tantán, tantana y tantán
 Aunque seamos de cartón
 Cantamos todos juntos en compañía
 De nuestra soberana
 Tantán tantana
 La virtud y la pena*

Aria de Golo

Non, Sifroy n'est pas mort
 Mais il est dit :
 Qui part en chasse perd sa place
 Pour moi c'est un sort
 Sur son trône vous allez voir
 Dans un instant je vais m'asseoir
 À moi le suprême pouvoir
 J'aurai ma liste civile
 Des pompiers des sergents de ville
 Des honneurs d'autres choses mille
 Des pourpoints, des chapeaux des chausses
 des chateaux,
 Du tabac des plaisirs et des femmes
 Tout ça par mes calculs infâmes
 J'en suis déjà bouffi d'orgueil

Pequeña Aria de Genoveva

Ah ! le ciel récompense ma vertu ma
 constance
 Mais il n'était que temps encore quelques
 instants
 On me coupait la tête
 jamais je n'aurais vu
 Cette touchante fête

Coro final

L'affaire c'est bien passée
 La vertu récompensée,
 Le crime dûment puni
 Allons nous en c'est fini
 Nini c'est bien fini

*No, Sifroy no ha muerto,
 Pero se dice:
 "Quien fue a Sevilla perdió su silla".
 Esto es para mí una gran suerte.
 Sobre su trono me veréis
 En un instante sentado.
 Para mí el poder supremo,
 Tendré mi lista civil
 De bomberos, de agentes de policía,
 De honores y otras cosas mil,
 De jubones, de sombreros, de zapatos, de castillos,
 De tabaco, de placeres, de mujeres,
 Todo por mis infames maquinaciones.
 Estoy ya hinchado de orgullo*

*¡Ah! El cielo recompensa mi virtud, mi
 constancia,
 pero sólo hace unos instantes
 me querían cortar la cabeza
 y nunca hubiera visto
 esta conmovedora fiesta*

*El asunto acabó bien
 La virtud recompensada
 El crimen debidamente castigado
 Vámonos que ya acabó
 Sí, sí, ya acabó.*



1888 - 1914

La belle époque

CURRICULA

Bernd Lhotzky

Para algunos aficionados al jazz, el término *stride* evoca oscuros garitos neoyorquinos de los años veinte donde un músico negro, envuelto en una nube de humo y con una botella de ginebra a medio vaciar a su lado, se enfrenta con violencia casi ritual a las teclas de un desvencijado piano, mientras mira alternativamente y con cara de desafío a un público poco recomendable y a un rival incrédulo que aún no sabe que ya ha sido derrotado y no volverá a sentarse en esa silla en toda la noche, quizá nunca más.

Para otros, el término *stride* rememora viejos rollos de pianola y crepitantes discos de 78 revoluciones que sirven de fondo a una vieja película en blanco y negro, jamás reeditada en formato digital.

Hay incluso un tercer grupo, el de los más radicales defensores de la modernidad, para los que el *stride* no significa nada, únicamente una entrada en cualquier mohosa enciclopedia de jazz, un género extinto perteneciente a una época pasada que, por lo tanto, no tiene razón de ser. Hay que mirar hacia delante: toda música ya interpretada está muerta, incluso la de ese desconocido libreimprovisador japonés cuyo primer disco autoproducido acaba de ver la luz. No importa que no hayan escuchado jamás *Carolina Shout*. Da igual.

Todos ellos se equivocan. El piano *stride* está vivo, muy vivo, quizás más de lo que lo ha estado en los últimos treinta o cuarenta años, gracias a una nueva oleada de pianistas, que no sólo ha aprendido de los creadores y maestros del estilo a través de sus grabaciones, sino de generaciones posteriores con las que, en muchos casos, han convivido y les han transmitido una forma de hacer música que combina el virtuosismo pianístico con un ritmo vibrante y lleno de swing, la alegría de vivir con el concienzudo estudio de las partituras y transcripciones.

Bernd Lhotzky es uno de los más brillantes pianistas de este renacimiento del piano *stride*. Nacido el 11 de diciembre de 1970 en Tegernsee (Alemania) e hijo de padre alemán y madre francesa, recibió su primera lección de piano a los seis años. Su temprano descubrimiento del jazz no le impidió continuar sus estudios formales de música, incluyendo composición y armonía, además de aprender a tocar el violín, la viola, la trompeta y el contrabajo. Hoy en día aún sigue practicando y tocando música clásica (su mujer es una conocida pianista clásica), aunque en su corazón late el pulso del *stride*. Tiene la técnica y el brío de los grandes maestros del estilo, pero aporta cada vez más su toque personal, que también ha bebido de las fuentes de Art Tatum o Teddy Wilson.

Trío Gombau

Carlos Benito de la Gala, Alberto Gorrochategui Blanco y Carlos Galán Lago son tres brillantes músicos cuya formación y proyección internacional les ha llevado a fusionar sus carreras formando en 2012 el Trío Gombau, para así, rendir homenaje a este magnífico compositor español.

Formados en España, Francia, Alemania y EE.UU., estos músicos han sido galardonados en multitud concursos, tanto a nivel individual como en música de cámara. Además, avalados por su trayectoria profesional, han actuado en los más importantes festivales y auditorios de Europa y América, grabando diferentes CDs para sellos como Arsis, Sello Autor, Deutsche Grammophon, entre otros. Su bagaje musical ha hecho que cuenten con un amplio y variado repertorio, abarcando desde el clasicismo hasta las vanguardias actuales, habiendo actuado en diferentes festivales y teatros de España, destacando el compromiso que tienen con la música española de los siglos XX y XXI, como así lo demuestran sus programas de concierto y los estrenos de las obras que le han sido dedicadas tanto al trío como a sus componentes. Hablar de la formación camerística Piano-trío, es hablar de uno de los grupos artísticos más exigentes para el intérprete y más excitantes para el oyente, ya que se combina la labor del solista entrelazada con la música de cámara en estado puro, obteniendo así un puente natural de emociones difícilmente igualables entre el escenario y el público.

Quartetto di Venezia

De su vocación hacia los vértices más brillantes del camerismo nos da testimonio Bruno Giuranna: “Es un grupo que sobresale dentro del variado y vasto panorama musical europeo. El perfecto dominio técnico y la fuerza de sus interpretaciones, caracterizadas por el empuje hacia un valor absoluto propio de los verdaderos intérpretes, colocan al Quartetto di Venezia en la cumbre de la categoría y entre los poquísimos dignos de cubrir el papel de los grandes cuartetos del pasado”.

Daniel Cariaga, de *Los Angeles Times*, escribió: “Este cuarteto tiene algo más que encanto; es rico y profundo”.

Rigor analítico y pasión son las características distintivas del ensemble veneciano, cualidades heredadas de dos escuelas fundamentales de la interpretación en cuarteto: la del Quartetto Italiano bajo la dirección del Maestro Piero Farulli y la Escuela Centroeuropea del Cuarteto Vegh, tras los numerosos encuentros con Sandor Vegh y Paul Szabo.

El Quartetto di Venezia ha tocado en algunos de los principales festivales y salas de concierto internacionales de Italia y del mundo, entre ellos la National

Gallery en Washington, el Palacio de las Naciones Unidas de New York, la Sala Unesco de París, IUC de Roma, Serate Musicali de Milán, Kissinger Sommer, Ossiach/Villach, Klangbogen de Viena, Palau de la Música de Barcelona, Tivoli de Copenhagen, Societè Philharmonique de Bruselas.

Ha sido recientemente invitado por el CIDIM a una larga tournée en América del Sur: Argentina, Brasil y Uruguay. Han tenido el honor de tocar ante Su Santidad el Papa Juan Pablo II y ante el presidente de la República Italiana. El repertorio del “Quartetto di Venezia” es extremadamente rico e incluye, más allá del repertorio más conocido, obras que se interpretan raramente, como los cuartetos de G. F. Malipiero (Premio de la Crítica Italiana a la mejor grabación de música de cámara).

Su producción discográfica incluye 19 CDs para la Dynamic, Fonit Cetra, Unicef, Aura, Koch. Se producción más reciente es la integral de los seis cuartetos de Luigi Cherubini, grabados para la DECCA en tres CDs. También son numerosas las grabaciones radiofónicas y televisivas para la RAI y RAI Internacional, Bayerischer Rundfunk, New York Times (WQXR), ORF 1, DRS 2 de Suiza, Radio Suisse Romande, Radio Clásica Española, MBC de Corea del Sur.

Animado por el placer de tocar juntos, el ensemble ha colaborado con artistas de fama mundial como Bruno Giuranna, el Cuarteto Borodin, el Cuarteto Prazak, Piero Farulli, Paul Szabo, Oscar Ghiglia, Danilo Rossi, Dieter Flury (primer flautista de la Filarmónica de Viena), Pietro de Maria, Alberto Nosè.

Desde agosto de 2010 Giancarlo di Vacri es la nueva viola del cuarteto y sustituye, tras veinticinco años de actividad, a Luca Morassutti.

En 2013 ha celebrado sus treinta años de actividad artística. En tal ocasión, ha recibido el alto reconocimiento del Presidente de la República Italiana, Giorgio Napolitano.

Pablo López Callejo

Comienza sus estudios musicales en Santander, donde obtiene el Grado Medio de piano con Mención Honorífica. En 1990 ingresa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde estudia con los catedráticos Joaquín Soriano (piano) y Fernando García Escobar (música de cámara). En este centro obtiene los títulos de Profesor Superior de Piano y Profesor Superior de Música de Cámara, ambos con las más altas calificaciones.

Posteriormente, es becado por el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Asuntos Exteriores, realiza estudios de perfeccionamiento en el Conservatoire Royal de Musique de Bruselas con los profesores Eugène Moguilevsky, Olga Roumchevitch

y André Siwy. Allí obtiene el Premier Prix de Música de Cámara y el Diploma Superior de Piano con Distinción.

Ha realizado cursos de perfeccionamiento con los profesores de la talla de Marta Gulyas, Josep Colom, Serghei Yerokhin, Oleg Marshev, Fanny Waterman, Guillermo González y Alicia de Larrocha. En 1994 recibió la Medalla de Plata de Juventudes Musicales de Santander. Ha actuado como solista en recitales de piano solo, música de cámara y conciertos con orquesta en numerosos conciertos en España, Bélgica y Francia. Algunas de estas actuaciones han sido grabadas y difundidas por Radio Nacional de España.

Interesado en la música contemporánea, ha estrenado en diversas ocasiones obras de compositores actuales, algunas de las cuales le han sido dedicadas, y ha participado en actividades como el Ciclo de Creación Musical en Cantabria y el Ciclo de Música del Siglo XX organizado por la Universidad Pontificia y el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca. Es también miembro del SMASH Ensemble, dedicado a la difusión de la música actual en España y Europa.

Su labor pedagógica se ha desarrollado en los Conservatorios Ataúlfo Argenta de Santander y Cristóbal Halffter de Ponferrada (León). Actualmente es profesor en el Conservatorio Profesional de Salamanca.

Francisco San Emeterio

Estudia en los Conservatorios Jesús de Monasterio de Santander, Liceo de Barcelona y J. Crisóstomo de Arriaga de Bilbao, finalizando los títulos superiores de piano y de música cámara con Premio de Honor en Música de Cámara y Mención de Honor en Acompañamiento.

Entre sus maestros destacan Estela Camenita, Nicolae y Luminita Duca, Serguei Yerokhin, Luz Pardo, Luis Ángel Martínez y Miguel Ángel Samperio. Asiste a clases magistrales con Roberto Bravo, Marta Gulyas, Luis Rego, Ricardo Requejo, Rita Wagner, Herbert Henck y Boris Berman.

Obtiene varios galardones: “Lira de Oro” en el concurso Villa de Sahagún, Medalla de Plata en el Rovere d’Oro en Italia, segundo premio en el concurso Marisa Montiel y en el Ciudad de San Sebastián, Medalla de Plata de Juventudes Musicales de Santander y premios en el Ciutat de Berga, Schumann Young-Chang de Italia, concurso Ricardo Viñes y en el Torneo Internacional de Música. Ofrece recitales en los principales festivales de España, en Italia y en Francia. Actúa como solista de la Filarmónica de Montecarlo Orquesta, la Filarmónica de Transilvania y Concentus Musicus de Santander. Ha realizado grabaciones para TVE, Radio Cataluña, Tele 5 y Radio 2.

Su labor de pianista de cámara le lleva a tocar con la práctica totalidad de intérpretes de Cantabria. Junto a su esposa Laura Pérez de Fontecha logra el Primer Premio Ciudad de San Sebastián en la modalidad ‘piano a cuatro manos’. Siendo miembro del Trío Ludens obtiene el segundo premio Memorial Juan Tarín y el premio Tabacalera de Jóvenes Intérpretes. Interesado en la recuperación y difusión del patrimonio pianístico de Cantabria, estrena obras desde Cándido Alegría a Esteban Sanz Vélez y Emilio Otero. En 1999, grabó el CD nº 3 de la antología que edita la Fundación Botín, para cuyo Centro Documentación e Investigación de la Música en Cantabria, CDIMC, ha elaborado las ediciones críticas de la integral para piano de Miguel Ángel Samperio y Arturo Dúo Vital.

Desde el año 2000 desarrolla su labor pedagógica como profesor del Conservatorio Jesús de Monasterio de Santander.

Salome Kammer

“Decir que Salome Kammer es una gran cantante sería decir poco. De hecho, es una fantástica acróbata vocal que no conoce límites entre hablar y cantar, entre el humor y la solemnidad” *Süddeutsche Zeitung*.

El talento de Salome Kammer trasciende las fronteras de la música. Su repertorio desafía cualquier categorización: comprende una mezcla de música de vanguardia, experimentos virtuosistas de voz, melodrama clásico, recitales de lieder, poesía Dadá y canciones de Broadway. Ya sea como una actriz que canta o como una cantante que actúa, su presencia escénica en el cabaret musical y en papeles teatrales es fascinante. Le han dedicado numerosas obras contemporáneas y ha estrenado muchas obras, tanto a nivel nacional como internacional. Compositores como Helmut Oehring, Wolfgang Rihm, Georges Aperghis, Bernhard Lang, Luca Lombarda y Jörg Widmann han escrito para Salome Kammer, inspirados por las múltiples facetas de su voz y su excepcional expresividad.

Estudió música de 1977 a 1984, graduándose en cello, bajo la tutela de Maria Kliegel y Janos Starker en Essen. En 1983 la contrató el Teatro de Heidelberg, donde apareció en obras de teatro, musicales y operetas. En 1988 se trasladó a Munich para comenzar la filmación de *Die zweite Heimat* (La segunda patria) con el director Edgar Reitz. Mientras trabajaba en este monumental proyecto fílmico, comenzó su formación vocal formal, tomando lecciones de profesores como Yaron Windmüller. Ha estado cantando como solista vocal en conciertos de música contemporánea desde 1990. *Heimat 3* (Patria 3), el siguiente capítulo de las series *Heimat*, que fue estrenado en Venecia en 2004 y retransmitido por toda Europa, le permitió también exhibir la amplitud de sus habilidades en el papel de Clarissa.

Su extenso repertorio incluye clásicos de la música contemporánea como el *Pierrot Lunaire* y el *Cuarteto para cuerdas n.º 2* de Schoenberg, *Los siete pecados capitales* de Kurt Weill, *La fabbrica illuminata* (La fábrica iluminada) de Nono, obras de compositores como Cage, Berio, Zender, Rihm y Kurtág, lieder de Weill y Eisler, y el papel de Eliza Doolittle en *My Fair Lady*. Gracias a su gran maestría en la interpretación de la música de Kurt Weill, Salome Kammer fue invitada a participar en el Festival Musical de Rheingau y a ser artista residente en la Kurt Weill Fest de Dessau. Salome Kammer ha cautivado al público en numerosas producciones de nuevas óperas, entre las que se incluyen *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (La pequeña cerillera) en la Ópera Estatal de Stuttgart y en la Ópera Nacional de París, *Das Gesicht im Spiegel* (El rostro en el espejo) de Jörg Widmann en la Ópera Estatal Bávara en 2003 y *Die Odysee – ein Atemzug* (La Odissea-una respiración) de Isabel Mundry en la Deutsche Oper de Berlín. En 2008 representó *Lady Sarashina* de Peter Eötvös en la Ópera Nacional de Lyon y en la Ópera Cómica de París, y cantó en Munich las *Aventuras y Nuevas aventuras* de Ligeti. Interpreta a menudo los *Fragmentos de Kafka* de Kurtág con la violinista Carolin Widmann en una versión escénica de Antoine Gindt que ya se ha representado en París, Estrasburgo, Berlín, Oslo, Salzburgo y Milán. En 2011 cosechó un gran éxito al cantar la obra para solista *Ejercicios de silencio* de Brice Pauset en la Ópera Estatal de Berlín.

Numerosas producciones de radio y CD documentan el excepcional talento de Salome Kammer. Entre ellas, una grabación del *Jakobsleiter* (La escalera de Jacob) de Schoenberg, así como *La pequeña cerillera* de Lachenmann. Sus recientes CDs *I hate music but I like to sing* (Odio la música pero me gusta cantar), con piezas de Schoenberg, Weill, Bernstein y Britten, y *salomix-max (wergo)* recibieron excelentes críticas. Su nuevo CD, *I'm a Stranger Here Myself* (Yo soy una extranjera aquí), que ofrece música de los compositores exiliados Kurt Weill y Hanns Eisler, será presentado en 2013. Ha sido invitada para cantar este programa en julio de 2012 en el Sommerlich Musiktage de Hitzacker.

Comenzó la temporada actual con dos conciertos en la Beethovenfest de Bonn, donde, en el contexto de la Noche de John Cage, interpretó el papel de narrador en los *Gurrelieder* de Schoenberg con la Orquesta Beethoven de Bonn y Stefan Blunier. En la primavera de 2013 se representará la ópera de Peter Eötvös *Lady Sarashina* en el Teatr Wielki (Gran Teatro) / Ópera Nacional Polaca; y la producción *Tulemond y Mondamin*, una colaboración con el grupo de teatro de marionetas *Thalias Kompagnons* que presenta el *Pierrot lunaire* de Schoenberg como imagen sonora, la tendrá de nuevo como solista junto al Ensemble Kontraste en Nuremberg.

Enseña Teoría e Interpretación de la Música Contemporánea en el Conservatorio de Munich.

Rudi Spring

Rudi Spring nació en 1962 en Lindau/Bodensee (Lago de Constanza). En los años 1971-75 se formó con Alfred Kuppelmeyer, que fue su maestro de teoría, análisis, piano y composición. En 1978 comenzó en Bregenz sus estudios de música de cámara con el violoncellista Heinrich Schiff, con el que recientemente también ha llevado a cabo conciertos conjuntos, y bajo cuyo estímulo ha nacido una serie de composiciones desde 1982.

Ejerció de organista de iglesia entre 1975 y 1986, y desde 1985 se desempeña como director. Ha impartido clases desde 1999 en la escuela superior para Música y Teatro de Munich –donde estudió piano y composición entre 1981 y 1986– en el marco de una cátedra de interpretación de lieder. Imparte la misma especialidad desde 2008 también en el Centro Leopold Mozart de la Universidad de Augsburg. Su punto fuerte como compositor es el amplio campo de la música de cámara, seguido del lied, algunas obras para orquesta de cámara y unas cuantas para coro.

Numerosas grabaciones de radio documentan su producción como compositor y como intérprete, sobre todo en la Bayerische Rundfunk (Radio Bávara, Munich) y en la ORF (Radio Austriaca), Dornbirn.

En el año 2000 apareció en Adera *Tres veces Bach*: tres CDs con música para piano solo de C. P. E. Bach, J. S. Bach y W. Fr. Bach; en 2003/4, bajo producción propia, *En la estela de Schubert*, otro CD triple dedicado a las sonatas de piano de Franz Schubert en el periodo 1823-26; en 2009, con Alessa Records, *Miniaturvertrauen*, una selección de la música de piano de Jean Sibelius.

Desde 1994 se ha asociado en una variada colaboración con la acordeonista Maria Reiter, y desde 2000 con la cantante Salome Kammer.

Los encargos de composición han llegado en los últimos años del Land Baden-Württemberg, del Consejo Alemán para la Música, de la Orquesta de Cámara de Munich, de los Puppet Players de Munich, de Konstantin Wecker (orquestración de la banda sonora de su película *En el centro de una vida*), del Festival Internacional del Lago Constanza, de la Academia Hugo Wolff de Stuttgart, del Museo Arp en Rolandseck y del Festival de Piano del Ruhr. Rudi Spring obtuvo el Premio Internacional de Cultura del Lago Constanza 2002 así como el Premio de Cultura de Lindau 2012. En 2005 fue becado como artista en residencia por la Academia Alemania en Villa Massimo, Roma.

Rudi Spring considera la enseñanza (como profesor de música de cámara, director de seminario musical o director), la interpretación (como pianista en veladas en solitario, o interpretando música de cámara, lieder y chanson) y la dimensión creadora indisolublemente unidas: todas se condicionan y fecundan recíprocamente.

Ivo Varbanov

Comenzó a tocar el piano a los seis años en su ciudad natal con Eleonora Karamisheva. Más tarde, tras mudarse a Italia con su madre, que es violonchelista, estudió con Riccardo Bertazzolo y en Milán con la famosa pianista húngara Ylonka Deckers de 1987 a 1993. Tras graduarse fue a Inglaterra para trabajar con Sulamita Aronowsky y Frank Wibaut en la Royal Academy of Music, completando sus estudios de postgrado en 1998 (con una beca de la Rotary Foundation). También recibió clases particulares de Dennis Lee y se vio inspirado por las clases magistrales de grandes artistas y profesores como Alexander Lonquich y Lev Naumov.

Su primer CD de obras para piano de Mussorgsky (Gega New) recibió excelentes reseñas en *BBC Music Magazine*, *Suono*, *HFN&RR*, *In Tune* y *Kultura*. Su segundo CD, de 2004, con Seeli Toivio (Gega New), fue un estreno mundial de piezas para cello y piano de Ildebrando Pizzetti.

En 2001, junto con Michal Drewnowski (piano), Christo Yotzov y Eti Kukudiv (percusión), creó el Voland Quartet, un ensemble de dos pianos y percusión dedicado a la música contemporánea. Su tercer CD, con obras de Béla Bartók, Aleksandr Arutiunian, Gheorghii Arnaoudov, Ari Ben-Shabetai, Christo Yotzov y Jerzy Bauer, apareció en 2006 (Gega New). Su cuarto CD, con obras para piano de Johannes Brahms, salió en 2007 en Gega New.

Ha impartido clases magistrales en la Escuela Nacional Búlgara de Música de Sofía, en la Hochschule für Musik de Lucerna en Suiza, y en la Escuela de Música de Radom en Polonia. Recibió el *Premio Ivan Vazov* a la popularización de la cultura búlgara en el extranjero, y en 2011 obtuvo también el *Premio León de Plata* del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Sus conciertos han sido retransmitidos en la Radio Nacional Búlgara, BBC Radio, RAI3, Classic FM+, Radio Nacional Eslovaca, TV Nacional Búlgara, BTV y TV Bulgaria. Sus interpretaciones incluyen conciertos, recitales y música de cámara en Bulgaria, Italia, Reino Unido, Francia, España, Irlanda, Eslovaquia, Alemania, Países Bajos, Polonia, Rusia, Turquía y los EE. UU. Los puntos culminantes de su carrera incluyen numerosos conciertos en el South Bank Centre, Wigmore Hall, King's Place, Cadogan Hall, St. John's Smith Square, Carnegie Recital Hall

de Nueva York, Sala de Conciertos Bulgaria de Sofía y la Sala Filarmónica de San Petersburgo.

Tras una obligatoria parada en sus interpretaciones de 2009 a 2012 debida a la leucemia, ha vuelto a las salas con impresionantes conciertos en el Royal Festival Hall con la Royal Philharmonic Orchestra, King's Place, Cadogan Hall en Londres, y en 2012 y 2013 ha estado colaborando en conciertos de música de cámara con Fiammetta Tarli, Konstantin Lifschitz, László Fenyő, Iana Deshkova, y Jozef Luptak. En 2014, junto a su esposa Fiamma, Ivo lanzará un sello discográfico independiente, Creative Music Records, que presentará sus primeras cuatro grabaciones.

Fiammetta Tarli

Comenzó a estudiar piano a los cinco años y dio su primer concierto a los nueve. Más tarde continuó sus estudios con Maria Tipo (una de las principales pianistas de Italia) y en el Conservatorio de Florencia, donde consiguió su Diploma en Piano y Estudios Musicales (10 sobre 10 *cum laude* y premio especial). Participó en varias clases magistrales con Alexander Lonquich y se especializó con Ilonka Deckers en Milán. Completó su licenciatura en Lenguas y Literaturas Extranjeras en la Universidad de Pisa (110 sobre 110 *cum laude*) y después su Master en Musicología (*Mmus*, con distinción) y su Doctorado (con una beca AHRC) en el King's College de Londres, mientras continuaba con su actividad como instrumentista y profesora. Se especializó en música de cámara vocal e instrumental con Iain Ledingham en la Royal Academy of Music, y en repertorio como solista con Dennis Lee. Toca habitualmente en Italia, Alemania, Bulgaria, Eslovaquia, Hungría y el Reino Unido, como solista y también en diferentes grupos de música de cámara, incluyendo a Iain Ledingham y su marido Ivo Varbanov (dos pianos, cuatro manos). En 2010 hizo su debut en el Cadogan Hall de Londres. En 2012 participó en la serie "Brahms sin envolver" en el Kings Place de Londres.

Grabó su primer CD de obras para piano de Schumann para el sello Gega New en 2007-2008. Su segundo CD para Gega New saldrá en diciembre de 2013. Junto a Ivo Varbanov ha fundado recientemente Creative Music Records, un nuevo sello independiente. Las cuatro primeras grabaciones, incluyendo un programa a cuatro manos con música de Brahms y un programa en solitario con obras de Schubert, Schumann y Schoenberg, aparecerán en 2014 con una presentación del sello en Kings Place.

Marta Knörr

La mezzosoprano Marta Knörr es una intérprete versátil que se desenvuelve en los más variados géneros y estilos, trabajando regularmente como solista y en diferentes grupos de cámara vocales e instrumentales. Realizó sus estudios de Canto en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, donde obtuvo por unanimidad el Premio de Honor Fin de Carrera. Posteriormente se trasladó a Viena para trabajar la técnica vocal con Susan Dennis y el repertorio operístico con Itsvan Cserjan.

Ha participado como solista en producciones operísticas realizadas en el Teatro Real de Madrid, Teatro de la Zarzuela, Teatro Campoamor de Oviedo y Festival Mozart de La Coruña, entre otros, interpretando un variado repertorio que abarca desde Henry Purcell hasta Kurt Weill: *La Traviata*, *Rigoletto*, *Dido y Eneas*, *El barbero de Sevilla*, *Lucia de Lammermoor*, *Salomé*, *La flauta mágica*, *Mefistófeles*, *Happy End*. Con la Compañía Lírica Arte Ópera interpreta el papel de Dorabella en *Così fan tutte*, de Mozart, en diferentes teatros españoles. En 2003 protagoniza el estreno absoluto de la ópera de César Camarero *Horizonte Cuadrado*, en una coproducción del Teatro Central de Sevilla, Teatro Alhambra de Granada y Teatro de la Abadía de Madrid. Actúa asimismo en la Biennale di Venezia bajo la batuta de Luca Pfaff, en la producción de *Fragmento de Orfeo* de Jesús Rueda y *Un parque* de Luis de Pablo. En 2013 protagoniza el estreno en España de la ópera de cámara de Ernst Krenek “What price confidence”, en los Teatros del Canal de Madrid.

Destacada cantante de concierto y oratorio, se ha presentado como solista en las más importantes salas de concierto y festivales españoles, habiendo actuado bajo la batuta de directores como Juanjo Mena, Lorenzo Ramos, Grover Wilkins, Salvador Brotons, Pedro Halffter-Caro, Ros Marbà, José Ramón Encinar, Juan José Olives, García Navarro o Maximiano Valdés. Actúa asimismo con agrupaciones como el Cuarteto Bretón, Trío Arbós, Ensemble Banksia, Grupo Enigma, Orquesta Madrid Barroco o el Cuarteto Vocal Cavatina, y con instrumentistas como Francisco José Segovia, Karina Azizova, Duncan Gifford, Aurelio Viribay, Pablo Sáinz Villegas, René Mora o Marco Antonio Pérez. Ha realizado diversas grabaciones para Radio Clásica y ha ofrecido numerosos recitales, además de en España, en Austria, Alemania, Noruega, Francia, Italia, Suecia, México, y Marruecos. Muy interesada en la música de nuestro tiempo realiza estrenos absolutos de compositores como Benet Casablancas, Agustín Charles, David del Puerto, César Camarero, Jorge Fernández Guerra, Eva Lopszyc, Eduardo Morales-Caso, Juan Manuel Ruiz, Mffi Luisa Ozaita, Dolores Serrano, Diana Pérez Custodio, Rafael Castro o María Escribano. Entre su discografía, centrada en la canción de concierto española del siglo XX, destacan dos grabaciones junto al pianista Aurelio Viribay: *Can-*

ciones del Grupo de Madrid, editado por la Comunidad de Madrid, y *Compositoras españolas del siglo XX*, del sello Columna Música. En esta misma discográfica graba con el Cuarteto Vocal Cavatina un álbum con obras de Guastavino y Castelnuovo-Tedesco. En el sello italiano Stradivarius protagoniza la primera grabación del *Retablo sobre textos de Paul Klee* de Benet Casablancas.

Dimitri Vassilakis

Nació en Atenas en 1967, y en esa misma ciudad comenzó sus estudios de música. Continuó su formación en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Allí se graduó con los máximos honores –con unanimidad por parte del jurado– en piano (bajo la tutela de Gérard Frémy), música de cámara y acompañamiento. También recibió la orientación y guía de Monique Deschaussées y György Sebök. Desde 1992 ha tocado como solista con el Ensemble InterContemporain, en estrecha colaboración con Pierre Boulez. Interpretó el estreno mundial de *Incises* (su versión grabada se incluye en las obras completas de Boulez editadas por DGG), y participó en la grabación de Deutsche Grammophon de *Répons* y *Sur incises* de Boulez. También ha trabajado con compositores como Iannis Xenakis, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen y György Kurtág. Su disco *Le Scorpion*, realizado con los Percusionistas de Estrasburgo sobre una partitura de Martin Matalou, obtuvo el Gran Premio de la Academia Charles Cros en la categoría Mejor Grabación de Música Contemporánea 2004.

Ha participado en muchos festivales, entre los que se incluyen los de Salzburgo, Edimburgo, Lucerna, Maggio Musicale Fiorentino, Festival de Otoño de Varsovia, Festival de Música de Cámara de Ottawa y los Proms de Londres. Ha tocado en salas como la Filarmónica de Berlín (bajo la dirección de Sir Simon Rattle), el Carnegie Hall de Nueva York, el Royal Festival Hall de Londres, el Concertgebouw de Ámsterdam y el Teatro Colón de Buenos Aires. Su repertorio abarca toda la gama desde Bach a compositores contemporáneos emergentes, e incluye la obra completa para piano de Iannis Xenakis y Pierre Boulez. Sus grabaciones incluyen las *Variaciones Goldberg* y *El clave bien temperado* de Bach (Quantum), una colección de estudios de Fabián Panisello y György Ligeti (Neos) y la primera grabación completa de las obras para piano de Pierre Boulez (*Cybèle*).

Ensemble Arcema

El Ensemble ARCEMA es una asociación musical creada en 1992 en la Universidad de Orsay-París XI por José Luis Campana y Gérard Charbonneau. Agrupa

músicos venidos de diversos horizontes: profesores de los Conservatorios Superiores de Música de París y Lyon, solistas del Ensemble Intercontemporain, de la Orquesta Filarmónica de Radio Francia y de la Orquesta de París.

Entre los músicos que participan regularmente en el Ensemble ARCEMA podemos citar a: Pierre Strauch y Eric Maria Couturier (violoncellos), André Cazalet (trompa), Jean Geoffroy (percusión), Claude Delangle (saxofón), Roberto Ausel (guitarra), Sona Kochafian (violín), Eric Chalan (contrabajo), Dimitri Vassilakis (piano), Patrice Bocquillon (flauta), Véronique Fevre (clarinete), Julien Guénébaut (piano y dirección), Isabel Urrutia y José Luis Campana, (compositores), etc.

El ensemble ha realizado conciertos en Francia, en salas como Salle de la Terrasse de Gif-sur-Yvette, CDMC (Cité de la Musique/La Villette), Radio France (INA-GRM), Goethe Institut de París, Maison de la Musique de Nanterre, Universidad París VIII y Universidad de Orsay/París XI, CNR de Bordeaux y Saint Etienne, etc. Entre sus actividades en el extranjero podemos citar: Cursos de Verano de Darmstadt (Alemania), Festival de Música Contemporánea de Barcelona, Teatro Central de Sevilla, Universidad de Deusto y Museo Guggenheim (Bilbao), Teatro de la Recoleta y Teatro Colón, (Buenos Aires), Teatro Municipal de Chile, Hochschule für Musik "Franz Liszt" (Weimar, Alemania), Escuela Civica de Musica (Milán).

Julien Guénébaut

Pianista y director, Julien Guénébaut comenzó sus estudios musicales en Aulnay-sous-Bois, donde su profesora de piano era Dominique Lenert. Luego obtuvo el Primer Premio de Piano en el Conservatorio de París (CNSM), con Bruno Rigutto como profesor. Continuó con grandes maestros como Josef Páleníček y Marie-Françoise Bucquet, que se convirtió en su profesora principal. Sus estudios musicales alcanzaron una cumbre cuando se encontró con Alfred Brendel, pues tuvo la gran suerte de tomar clases particulares con el maestro, recibiendo así muchos consejos valiosísimos.

Da recitales y toca música de cámara con mucha frecuencia, especialmente con Patrick Gallois, André Cazalet, Ophélie Gaillard, Lyonel Schmit, Omo Bello ...

Las orquestas lo invitan también a tocar como solista. En 2007 tocó el concierto *Ser* de José Luis Campana en el estreno con la Orquesta Nacional de Cataluña dirigida por François-Xavier Roth.

Dirigir es igualmente importante para Julien Guénébaut. Dirige habitualmente obras de una variedad de repertorios, incluyendo la música contemporánea, que él aprecia especialmente. Le gusta trabajar en colaboración cercana con los compositores, a menudo con ARCEMA, ensemble del que actualmente es el direc-

tor artístico. Con diversas orquestas, ha acompañado también a famosos solistas como Radovan Vlatkovic, Bruno Rigutto, Nicholas Angelich, François-Frédéric Guy, Jorge Chaminé, Jean Geoffroy, Philippe Muller... Recientemente ha sido invitado a dirigir la “Jyväskylä Sinfonia” en Finlandia.

Artista lleno de pasión, y muy implicado en transmitir su amor por la música, es con frecuencia invitado especial de los programas de radio de Jean-Pierre Derrien en France-Musique.

Ha grabado obras de Schubert para piano (Calliope, 2008); *Le violon de Rothschild* con Lyonel Schmit, violín (Fundamenta, 2011); Mahler, la canción de *Des Knaben Wunderhorn* con Omo Bello, soprano (Eloquentia, 2013).

Vladimir Stoupel

Sobre la base de su brillantez técnica, una intensidad de expresión extraordinaria y su inmenso repertorio –que se distingue significativamente por piezas raramente interpretadas y modernas obras para piano, así como por sus propias transcripciones–, Vladimir Stoupel disfruta de un gran prestigio entre público y prensa. Así, el *Washington Post* caracterizó su interpretación como “fuegos artificiales en el piano”, el *Berliner Tagesspiele* alabó la “crepitante precisión” de Stoupel, y el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, tras un recital solista, adjudicó al pianista la nota más alta del crítico: “¡Inolvidable!”.

Vladimir Stoupel emigró en 1984 de Moscú hacia París. Con su triunfo en el Concurso Internacional de Interpretación Musical de Ginebra en 1986 comenzó su éxito internacional. Como solista de concierto ha tocado con acreditadas orquestas, como la Filarmónica de Berlín, la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara (Bayerische Rundfunk), la Orquesta Estatal Rusa y la Orquesta Sinfónica de Lancaster. Ha colaborado con directores como Christian Thielemann, Marek Janowski, Günther Neuhold, Michail Jurowski, Peter Rundel, Leopold Hager und Patrik Ringborg.

Es invitado habitual en renombrados festivales internacionales como el de Piano en Valois en Angulema, la Primavera de las Artes en Montecarlo, el Festival de Helsinki, el Bargemusic Festival de Nueva York o el Festival Musical de Schleswig-Holstein. En 2010 fundó –junto con la violinista Judith Ingolfsson– el Festival “Aigues-Vives en Música” en el sur de Francia. Importantes emisoras de radio y televisión (ARTE, Radio France, Deutschlandradio Kultur, Radio Suisse Romande, etc.) han realizado grabaciones con el pianista.

Su interés se centra en romper la existente rigidez del sistema de conciertos y dedicarse al fomento de las partituras clásicas, así como a los injustamente olvi-

dados “márgenes del repertorio”. Y eso se refleja en sus grabaciones en CD y en numerosas actividades en música de cámara. Así, por ejemplo, realizó en el año 2007 con la firma EDA un CD con obras para piano del siglo XX bajo el título *La vida de las máquinas*. Composiciones de Georges Antheil, Conlon Nancarrow y Alexander Mossolov, entre otros, forman parte de esta grabación. En 2010 apareció un CD-retrato *En homenaje a Simon Laks* y un doble CD con obras para música de cámara de Glinka, Borodin y Shostakovich, en colaboración con el Cuarteto Breuninger. Como punto destacado en su vasta discografía podemos citar su grabación de la integral de las sonatas de Alexander Skriabin (Audite, 2008) –una de las grabaciones que más llamaron la atención de la prensa, por la que fue distinguido con el Premio Excellentia de Luxemburgo, entre otros–, así como la obra completa para piano de Arnold Schönberg (auris subtilis, 2001), la grabación completa de las obras para viola (con Thomas Selditz) y piano de Henri Vieuxtemps, que consiguió el codiciado Premio de la Crítica Discográfica Alemana 2002.

Desde hace unos años se ha labrado también un nombre como director. Se presentó en el islandés Festival de las Artes de Reykiavik, y también en Marsella, donde dirigió a la Orquesta Filarmónica de Marsella. Dirige habitualmente óperas de cámara en la Konzerthaus de Berlín y dirige la Orquesta del Estado de Brandeburgo en Frankfurt.

Ciudadano francés desde 1985, vive actualmente en Berlín.

José Mardón Rullán

Nace en Versailles. Realiza sus estudios musicales en el Conservatoire National De Région de Versailles, donde obtiene, el Bachillerato musical, el primer premio, medalla de oro de música de cámara y de primera vista, el primer premio, medalla de oro con unanimidad de piano y el premio de honor (tercer ciclo) de piano. Obtiene el Diploma de Estado de profesor de piano y el Certificado de aptitud, por oposición, para la enseñanza a nivel superior en los conservatorios del Estado (Francia).

Reside en España desde 1992 y aprueba las oposiciones de profesor de piano en la Comunidad valenciana en 2002.

Estudió con Magdeleine Chacun, Nadine y Leslie Wright, Marie Catherine Girod, siguió diversos cursos de Pedagogía y Música Contemporánea así que diversos Master class con Yevgeny Malinin en París o con Laszlo Baranyay de la Academia Fr. Liszt durante el Festival de Piano de Tours.

Ha formado un dúo estable con el violinista Thierry Poulet, ha sido pianista del Ensemble Espai Sonor (Festival Internacional de Música contemporánea de

Sueca), pianista del Grupo de Cámara Illana con el cual grabó 3 CDS: *Música alemana para sexteto*, *Homenaje a Francisco Llacer Plá* y *Contrastes*.

Además participó en otras grabaciones en CD: el Monográfico dedicado al compositor Enrique Sanz, el Monográfico Voro García: *Sombra del recuerdo*, con el Grupo Espai Sonor; grabó la obra completa para soprano y piano de Luis Blanes con la soprano Emilia Onrubia.

Actualmente es profesor de piano en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Montserrat Obeso

Natural de Llanes (Asturias), reside desde temprana edad en Santander, donde realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música Jesús de Monasterio y se introduce en el repertorio operístico de la mano de la A.C.A.O (Asociación Cantabra de Amigos de la Ópera).

Becada por la Fundación Botín y la Diputación Regional de Cantabria para realizar estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid donde obtiene el Título Superior de Canto con las más altas calificaciones. Realiza, estudios de perfeccionamiento vocal y estilístico con M^a de los Ángeles Chamorro y Miguel Zanetti Pedro Lavirgen en Madrid, Enza Ferrari en Treviso, Italia y clases magistrales con Alfredo Kraus, Victoria de los Ángeles, Raina Kabaivanska y Montserrat Caballé.

Durante esos años comienza una intensa actividad que le lleva a tocar todos los estilos e interviene en numerosas producciones: *Nabucco* (1996) y *Don Carlo* (Verdi) (1998), *Cambiale de Matrimonio* (Rossini) en El Palacio de Festivales de Santander, *L'Elisir d'amore* (Donizetti), Teatro Principal de Mahon, *La Bohème* (Puccini), en gira por toda España (Compañía Opera 2001), *Otello* (Verdi), en Los veranos de la Villa de Madrid 2003 (Compañía EuroLírica), *Marina* (Arrieta), Palacio de Festivales de Santander y Teatro de Baracaldo, *Maruxa* (Vives), Teatro Arriaga de Bilbao y Palacio de Festivales de Santander, *Luisa Fernanda* (Moreno Torroba), Centro Cultural de la Villa de Madrid y Teatro de Baracaldo, *El Caserío* (Guridi) Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, *El gaitero de Gijón* (Romo) Teatro Jovellanos de Gijón, *La bruja* (Chapí) Teatro Chapí de Villena y Teatro de Baracaldo, *La tabernera del puerto* (Sorozábal) Palacio de Festivales, *Gloria* (Vivaldi), *Magnificat* (Bach), *Misa de Santa Cecilia* (Gounod) Cagliari (Cerdeña), *Misa Nelson* (Haydn) Gran Canaria, *Misa y Requiem* (Mozart), en el Festival Mozart de Madrid, *Stabat Mater* (Rossini) en el Año Jubilar Lebaniego 2007 y Palacio de Festivales de Santander 2010, *Pasión según San Juan* (Bach) Palacio de Festivales de Santander.

Ha sido dirigida por maestros de la talla de Jan-Lathan Koenig, Antonello Allemandi, Peter Maag, Massimo Biscardi, Odón Alonso, Miguel Ortega, Juan José Menay trabajado con artistas como Samuel Ramey, Mara Zampieri, Carol Vaness, Roberto Scandiucci, Pedro Lavirgen, Luis Lima, Vicente Sardinero, etc.

Ha obtenido diversos premios entre los que destacan: Primer Premio en la categoría de ópera en el I Concurso Jaume Aragall (Torroella de Montgrí, Gerona 1994) y Primer Premio en la categoría de ópera en el III Concurso Internacional Alfredo Kraus, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

Participa también en Festivales Internacionales: Festival de Torroella de Montgrí, 1994, junto a Jaume Aragall y Vicente Sardinero. Festival Internacional de Santander (1996-1998) y Festival Torre del Lago-Puccini, Torre del Lago, 2000.

Destaca también su dedicación a la proyección de la música española en instituciones tan prestigiosas como el Instituto Cervantes en sus sedes de Londres, Manchester, Leeds y Atenas.

En 2005, interviene en la banda sonora de la película-documental *Trece entre mil* del director Iñaki Arteta, con música de Eduardo Basterra.

Ha grabado: *Atardecer* con el tenor Joaquín Píxan, 1993, *Gala Lírica*, Orquesta de RTVE y Odón Alonso en el Teatro Monumental de Madrid, 1995 y *Polifonía de la luz*, con Ars Poliphonica. Santander, 2011.

Ha participado como docente en numerosos cursos de técnica vocal para corales. Es musicoterapeuta por el centro “Música, arte y proceso” de Vitoria.

José Julián Frontal

Debuta en la ópera como Malatesta de *Don Pasquale* en el Teatro de La Zarzuela y el Germán de *La del Soto del Parral* en Córdoba, en 1994-95.

Ha cantado Fígaro en *Il Barbiere di Siviglia* en Jerez y Medellín, Conde de Luna en *Il Trovatore* en Filadelfia, Geronio en *Il Turco in Italia* en Tokyo, donde fue elegido mejor interprete de la temporada. Taddeo de *L'Italiana in Algeri*, en el teatro San Carlos de Lisboa, Coruña y Luxemburgo. Marcello de *La Bohème* en el teatro Real de Madrid, Conde Almaviva de *Le nozze di Figaro* en Whashington, y Oporto, Silvio en *I Pagliacci* en Santiago de Chile, Mercutio y Capuletto *Romeo et Juliette* en Sevilla y Tokyo, Joaquín en *La del Manojó de Rosas* Miguél en *La Parranda* en Madrid, Murcia Oviedo, Sevilla, La Coruña, Santiago y Valencia. Ford de *Falstaff* y Danidini en *La Cenicienta* en Jerez y el teatro Real de Madrid, Rafaél en *La Calesera* F. Alonso y Juan de Eguía en *La tabernera del puerto* en el teatro de la Zarzuela de Madrid. Escamillo en *Carmen* en Murcia. Ha grabado para los sellos Gramophon, RTVE: *Adiós a la bohemia* de Sorozábal, Leporello de *Il dissoluto puni-*

to de R. Carnicer, *Don Quischotte* de M. García *La Gran Vía* y *El Bateo* de Chueca y Valverde y *Curro el de Lora* de F. Alonso en el rol protagonista.

Creador, escritor y director de *DIVA'S* espectáculo músico-teatral en dos actos. Sus últimas apariciones con el “Juanillo” de la ópera *El Gato Montés* de Penella, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y Valladolid, “Fernando” de *Entre Sevilla y Triana* de P. Sorozábal, en el Teatro Arriaga de Bilbao y Teatro de la Maestranza de Sevilla. Destaca su debut en el rol de *Don Giovanni* de Mozart, “Pedro” de *Katiuska* de P. Sorozábal en el Euskalduna de Bilbao y “Joaquín” de “La del manojo de Rosas” P. Sorozábal en Teatro de la Zarzuela de Madrid y el de la Maestranza de Sevilla. Obtuvo el Primer Premio en la categoría de ópera masculino en el I Concurso Internacional Jaume Aragall en Torroella de Montgrí, Gerona, 1994.

En 2012 presentó su primer libro poemario *Aprendiz de poeta*.

Bambalina: Teatre Practicable

Bambalina irrumpe en la escena en 1981 y dirige su mirada hacia una modalidad tan singular como el teatro de títeres. En su afán por regenerar y dignificar esta modalidad artística crean la Mostra de Titelles a la Vall d’Albaida (1985) y el Museo Internacional de Títeres de Albaida (1997), dos iniciativas que han significado un revulsivo cultural para la comarca y se han convertido en un punto de referencia internacional.

A partir de 1990 Bambalina se establece en Valencia y empieza a colaborar con creadores como Carles Alfaro, Joaquín Hinojosa, Ramón Moreno, Gemma Miralles, Joan Cerveró, Ricardo Belda, Jesús Salvador “Chapi”, Albert Sanz, Charles Ditout, Jean-François Heisser y Peter Csaba. La compañía mantiene una presencia continuada en las principales ciudades de España y en buena parte de los festivales europeos. La creciente relevancia de la compañía se traduce en numerosos premios y en el definitivo reconocimiento de instituciones como la Generalitat Valenciana y el Ministerio de Cultura.

A partir del año 2000 la compañía asume proyectos de mayor envergadura. Coproduce con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y el Instituto Valenciano de la Música. También en estos años adquiere una mayor presencia en el circuito internacional al contar con el apoyo del INAEM, Instituto Cervantes y Aecid, realizando giras por varios países. Este proceso de expansión culmina cuando Bambalina realiza *Ubú*, una coproducción de gran formato con la Generalitat Valenciana para la Nave de Sagunto.

Bambalina siempre ha destacado por la vocación interdisciplinar de sus espectáculos y por usar un lenguaje teatral en sintonía con las dramaturgias más

contemporáneas. En su larga trayectoria, la compañía ha puesto en escena algunos títulos emblemáticos del repertorio literario y musical universal como *Pinocho*, *Quijote*, *Cyrano de Bergerac*, *Alícea*, *El Retablo de Maese Pedro*, *Historia del Soldado*, *¡Hola*, *Cenerentola!*, *Carmen*, *Ulises* y *El Jorobado de Notre Dame*. También ha desarrollado una línea de creación más personal con propuestas como *El Jardín de las delicias*, *Pasionaria*, *La Sonrisa de Federico García Lorca*, *El cielo en una estancia*, *Kraft*, *La mujer irreal* o *Cosmos*.

Julia Koci

Nació en Viena y creció en Nueva York, donde completó sus estudios en el Mannes College of Music. Su amplia formación en danza, teatro y canto nos la muestra como una artista polifacética, cuyo repertorio abarca desde la música antigua hasta la contemporánea e incluso los musicales.

Ha cantado en el Real Concertgebouw de Amsterdam, la Konzerthaus de Estocolmo, la Musikverein y la Konzerthaus de Viena, y el Palacio de las Artes de Budapest.

En Austria se ha presentado en la Volksoper de Viena, Baden Stadttheater, la Nueva Ópera de Viena, el Wiener Burgtheater, Theater in der Josefstadt, Opernfestspiele St. Margarethen, Wiener Operettensommer y en el Carinthischen Sommer. La soprano ha llevado a cabo tournées de conciertos y de óperas en renombrados escenarios de Amsterdam, Rotterdam, La Haya, Utrecht, Malmö, Amberes, Helsinki, Rostock, Cracovia, Tokio, Doha y también en los EE.UU.

En cuanto a grabaciones en CD, se puede oír a Julia Koci cantando arias de Mozart con la Joven Filarmónica de Viena en *Auf ewig dein Mozart* (Por siempre tu Mozart), junto al Ensemble Barroco de la Sinfónica de Viena con cantatas de Vivaldi y Keiser en *ars et aqua triberg*, y como Pamina en el DVD más vendido de ópera para niños, *La flauta mágica para niños*, del Opernfestspiel St. Margarethen.

Desde 2013 la soprano es miembro del Ensemble de la Volksoper de Viena.

Amarcord Wien

“Si hubiera que explicar el concepto de música en su pura e inabarcable variedad, habría una respuesta corta y precisa: Amarcord Wien”. Poderosas palabras de un conocido crítico musical austriaco con ocasión de un concierto en la Casa Bruckner de Linz. Y el director Franz Welser Möst escribió: “Hoy se discute a menudo sobre nuevas vías para la interpretación: aquí tenemos un soberbio ejemplo de que la imaginación no tiene límites. Comprometidos con las virtudes clásicas, estos

artistas encuentran caminos del más alto nivel de ejecución que nunca antes habían sido hollados”.

Uno se encuentra inmediatamente en dificultades si intenta encasillar a Amarcord Wien y fijarlos con etiquetas habituales. Con inequívocas raíces en la tradición clásica, los músicos van mucho más allá en su acercamiento a la música. Un principio fundamental es encontrar los arreglos entre todos, moldearlos continuamente, jugar con ellos y trabajar con la música sin temor a modificar el original. Hasta que se convierte justamente en Amarcord. Es decir: el desenfrenado gozo de tocar está por encima de la fidelidad tajante a la partitura. A ello se empareja el típico sonido Amarcord, absolutamente transparente, jugueteo sin remedio y ocasionalmente improvisado. Todo sobre la base de la más alta perfección técnica, que persiguen de un modo extraordinario. Desde su fundación en el 2000, el ensemble ha conseguido la creación de un estilo propio con el que su público se entusiasma en el mundo entero.

Amarcord Wien se siente en casa tanto en la Musikverein de Viena como en la Konzerthaus vienesa, en el Palacio de Congresos de Graz o en la Casa de Bruckner en Linz. Han sido artistas invitados en los festivales de Schwetzingen y de Ludwigsburg, el Festival del Lago de Constanza, los Festivales de Estambul y Esmirna, el Osterklang de Viena y el Klangwolke de Linz, el Festival de Lucerna, el Nomus Festival de Novi Sad, el Verano Cultural de Attergau y la Semana Musical Gustav Mahler en Dobbiaco / Toblach, Italia. Han tocado conciertos en París, Bratislava, Munich, Milán, San Petersburgo, Shanghai y Venecia.

Hasta ahora 5 CDs componen su obra. Tras *Amarcord Wien interpreta a Astor Piazzolla* (2003), *Cuadros de una exposición* (2004) y *Satie* (2005), vino en 2009 el CD *Lieder de Mahler* con la mezzosoprano Elisabeth Kulman. Fue galardonado con el premio discográfico internacional “Toblacher Komponierhäuschen 2010” y con el Premio Pasticcio de la radio austriaca. Su más reciente CD, con el programa de jubileo por sus diez años titulado *Bon Voyage*, apareció en 2011.







FUNDACIÓN
BOTÍN

Pedruca 1, 39003 Santander

Reserva de entradas on-line en www.fundacionbotin.org