



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLIV
Curso 2015 - 2016

CONCIERTO NÚM. 822
I EN EL CICLO

Recital de canto por:

M^a JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano

LAURENCE VERNA, piano

TEATRO PRINCIPAL

Miércoles, 7 de octubre

20,00 horas

Alicante, 2015

MARÍA JOSÉ MONTIEL



© Fernando Vázquez Morago - Fidelio Artist

Nace en Madrid donde estudia la carrera superior de Canto en el Real Conservatorio, y se perfecciona con O. Miljakovic en Viena. Es titulada en Derecho, y Diplomada en Estudios Avanzados de Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid. Finalista de los Premios Grammy por su disco *Modinha* recientemente reeditado, revistas como *Opera News* (USA), *Ópera Actual* (España), *Opéra Magazine* (Francia), *L'Opera* (Italia) y *Orpheus* (Alemania) posicionan a María José Montiel como una de las grandes mezzosopranos de la actualidad alabada por la belleza de su timbre, su delicadeza interpretativa y poder comunicativo.

Últimas temporadas: En 2014 y 2015 ha interpretado *Carmen* en Israel dirigida por Zubin Mehta, un personaje que ha paseado por los escenarios más importantes. La gitana de Bizet transformó a la mezzo madrileña en la revelación internacional y sus colaboraciones con Riccardo Chailly en obras como el *Requiem* de Verdi (Viena, Frankfurt, Milán, Budapest, Tokio o Leipzig) han consolidado ese prestigio. En 2015 ha debutado el rol de Ulrica en *Un ballo in maschera*, de Verdi, en Israel junto a Mehta; el de Dalila (*Samson et Dalila*, de Saint-Saëns) en la Ópera de Nuevo León (Monterrey, México), y el *Requiem* de Verdi en Milán como parte de los actos que cierran la Expo Milano 2015. El próximo diciembre cantará por primera vez en el Teatro San Carlo de Nápoles, interpretando *Carmen* y de nuevo junto a Zubin Mehta.

Lo más destacado de su carrera: Además de ser considerada como una de las grandes intérpretes de *Carmen* de la actualidad, en su repertorio también figuran óperas como *Aida* (Amneris), *Les contes d'Hoffmann* (Giulietta), *La Favorita* (Leonora), *La clemenza di Tito* (Sesto), *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* (Dorabella) o *Il Barbiere di Siviglia* (Rosina). Ha cantado por todo el mundo junto a Plácido Domingo, siendo además una estudiosa del repertorio de Lied consagrada como una gran recitalista.

Grabaciones: Ha ofrecido más de un centenar de recitales, la mayoría grabados en CD junto a Miguel Zanetti. Su discografía comprende un total de 17 discos realizados para Dial, BIS, RTVE, Ensayo, Fundación Autor, Deutsche Gramophon y Stradivarius; su DVD *Madrileña Bonita*, un espectáculo producido en el Teatro Real de Madrid, fue galardonado con el Dvd de Oro. Recientemente ha lanzado su disco *El día que me quieras*, dedicado a canción hispanoamericana y a los clásicos brasileños más populares.

LAURENCE VERNA



Estudió en el Conservatoire National Supérieur de Musique de París, siendo premiada en dos ocasiones. Becada por el Ministerio de Cultura francés, perfeccionó sus estudios de piano y acompañamiento de Lied en la Escuela Superior de Música (Musikhochschule) de Viena. En 2006, forma el Trío Soare con la soprano Graciela Armendariz y la flautista Lorena Barile, y en la actualidad es profesora de repertorio para cantantes en el Madrid Opera Studio.

Últimas temporadas: Es una especialista en acompañamiento de recital de canto, colaborando con María José Montiel, Lola Casariego, Teresa Villuendas, Victoria Manso, Graciela Armendariz, Enrique Viana o Javier Recio. Son numerosos sus conciertos en Francia, Austria, Bélgica, Alemania o España, en salas como el Auditorio Nacional en Madrid, el Palau de la Música de Valencia o la sala María Cristina de Málaga. Ha participado en los festivales Rossini de Santiago de Compostela, Bruniquel (Francia), X Festival Piano en Valois (Angouleme – Francia), XI Festival musical de l’Est tourangeau (Tours – Francia), “Via Magna” de Madrid y el ciclo de Voces Belcantistas del Auditorio Conde Duque de Madrid.

Lo más destacado de su carrera: Recibió el premio “Andrès Segovia-Jose Miguel Ruíz Morales” en 1994, y el premio “Joaquín Rodrigo” del Curso Universitario Internacional de Música Española Música en Compostela, en 1995. Ha sido profesora repertorista en la Escuela de Arte Lírico de la Ópera de París, el Conservatoire National Supérieur de París, la Musikhochschule de Viena y el Conservatoire Royal de Bruselas, y durante 10 años la pianista titular del Coro del Teatro Real de Madrid.

Grabaciones: En 2009 grabó para Nea Classics un disco monográfico de canciones de Reynaldo Hahn con el tenor Javier Recio.

PROGRAMA

- I -

FALLA

Siete Canciones Populares Españolas

- *El paño moruno*
- *Seguidilla Murciana*
- *Asturiana*
- *Jota*
- *Nana*
- *Canción*
- *Polo*

MONTSALVATGE

Cinco canciones Negras

- *Cuba dentro de un piano*
- *Punto de Habanera*
- *Chévere*
- *Canción de Cuna para dormir a un negrito*
- *Canto Negro*

- II -

VILLA-LOBOS

"Melodía sentimental"

OVALLE

"AZULAO"

HALFFTER

"AI QUE LINDA MOÇA" (FADO)

THOMAS

"CONNAIS-TU LE PAYS" (MIGNON)

DEBUSSY

"BEAU SOIR"

HAHN

"À CHLORIS"

SAINT SAENS

**"MON COEUR S'OUVRE À TA VOIX"
(SAMSON ET DALILA)**

FALLA, MANUEL (Cádiz, 1876 - Alta Gracia (Córdoba, Argentina) 1946)

Siete canciones populares españolas para voz y piano: 1. El paño moruno / 2. Seguidilla Murciana / 3. Asturiana / 4. Jota / 5. Nana / 6. Canción / 7. Polo.

Aunque el arte lírico popular español tiene unas viejas raíces, dentro del género “clásico” más convencional, el catálogo de canciones españolas acompañadas de un instrumento tan “universal” como es el piano, de acuerdo a como las conocemos hoy, corresponde, básicamente, a los siglos XIX y XX e incluye a compositores casi contemporáneos, bien conocidos por la mayoría. La canción española actual está precedida por una larga tradición de música vocal que se remonta al siglo XVI y, en efecto, la edad de oro de la música en España hace referencia a la del Renacimiento, durante cuyo período se compusieron en gran número canciones para voz sola acompañadas usualmente por la vihuela y obras corales o pequeñas cantatas para voz y orquesta. Existe además una amplia colección de partituras (conservadas en la Biblioteca Nacional) que incluye la importante “música española de salón” para piano y canto del siglo XIX”.

Aunque **Manuel de Falla** no puede considerarse, realmente, como un compositor de extremada precocidad y de joven tuvo dudas sobre su auténtica vocación artística: la literatura, el periodismo o, incluso, las artes plásticas, la música estuvo presente desde su más tierna infancia, evocando siempre las canciones que le cantaba su niñera Ana “La Morilla”. Tal vez por ello, pronto inició sus estudios de solfeo y piano, bajo la tutela de su madre y de D^o Eloísa Galazo, rigurosa profesora de piano y excelente intérprete. En 1896 ingresó en el Conservatorio de Madrid donde tuvo, entre otros, profesores de piano como Felipe Pedrell, que ejerció una decisiva influencia en el desarrollo de su estética, iniciándole además en el conocimiento de la música popular española, tan importante en su producción madura.

Las siete canciones populares para voz y piano fueron escritas durante los últimos meses de su estancia en París (desde 1907 hasta 1914, año que regresó a España, siendo estrenadas en el Ateneo de Madrid al año siguiente con motivo de un homenaje al propio de Falla y a Turina, cantadas por la soprano valenciana Luisa Vela, con el mismo autor al piano, aunque, según el testimonio de María Lejárraga, “la obra fue recibida con cierta frialdad” y “una absoluta incompreensión” probablemente porque el público madrileño esperaba

algo distinto, más internacional y menos “pintoresquista” de un músico, presuntamente cosmopolita, que regresaba de una larga permanencia en París, con la aureola del éxito reciente de *La Vida Breve* estrenada en Niza el año anterior (1 de abril de 1913). No obstante, pronto las *Canciones* adquirirán enorme popularidad, erigiéndose como la página vocal más difundida de su autor desde la remota “*Tus ojillos negros*”. Ciertamente, en su obra, Falla no se limitó a armonizar unas bellas canciones populares sino que consiguió entranar de tal manera la canción que las fuentes y los datos se diluyen y se transforman, enseguida, en piezas de auténtica inspiración personal. Prueba de ello es que, a partir de entonces, casi todos los compositores españoles creyeron, tras la celebridad colosal de estas “*canciones*”, tener a mano la fórmula del éxito. En un escrito sobre su obra, Falla puntualiza: “*Más que utilizar severamente los cantos populares, he procurado extraer de ellos el ritmo, la modalidad, sus líneas y motivos ornamentales característicos, sus tendencias modulantes(...). Pienso, modestamente, que en el canto popular importa más el espíritu que la letra(...). Aún diré más: el acompañamiento rítmico y armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma. Hay que tomar, por tanto, la inspiración directamente del pueblo y quien no lo entienda así, sólo conseguirá hacer de su obra un remedo más o menos ingenioso de lo que se proponga realizar*”. Por consiguiente, como Grieg, Bartók, Enesco o Janáček, Falla indaga personalmente en lo popular, no sólo para nutrirse, sino para proveerlo además de un admirable y fecundo proceso simbiótico.

Las *Siete Canciones populares españolas* fueron dedicadas a Ida Godovska (familiar del famoso muralista catalán José M^o Sert, amigo de Falla) y no se publicaron hasta 1922, siendo tal su éxito que las partituras se difundieron con extrema rapidez y suscitaron un cierto número de las consabidas transcripciones instrumentales, aunque, las únicas que autorizó Falla, según A. Gallego son las que, bajo el epígrafe de ***Suite Popular Española***, publicó su editor Max Eschig para violín y piano, a cargo del violinista polaco Paul (Pavel) Kochanski, en 1925, así como la versión que, siguiendo ese modelo, efectuó, ya en la segunda década del siglo XX, el virtuoso violonchelista francés Maurice Marechal (1892-1964), para violonchelo y piano, que se popularizó con el registro del célebre chelista catalán Gaspar Cassadó y que se publicó también como ***Suite popular española***, cuyas piezas son sucesivamente: ***El paño moruno, Seguidilla murciana, Asturiana, Jota, Nana, Canción, y Polo.***

Inspirándose en las diferentes regiones de España, las siete canciones que integran el ciclo, constituyen, dentro de un conjunto equilibrado y homogéneo, una especie de mosaico en el que cada pieza se inserta precisa y armónicamente en la globalidad del grupo. No parece, pues, casual la evocación al gran muralista Sert, al dedicar la obra a su pariente.

Lo que sí que se pone en evidencia en la obra es el gran "cosmopolitismo" musical de Falla pues todas las canciones tienen la característica forma *lied*. En la versión de Marechal para chelo y piano, antes de finalizar con la *coda*, añade, no obstante, la sección de *estribillo* y *copla* una vez más, para realzar el tema en la octava alta en el chelo. Otra variante, en ese arreglo instrumental es el transporte de cada canción un tono más bajo, para dotar de mayores posibilidades expresivas al violonchelo.

Sin ser, estrictamente, un ciclo, la colección supone un viaje a través de las provincias españolas, donde, con el respeto de cada fuente viva, el genio de Falla unifica y trasciende sus características. El predominio del tema femenino es referente, sobre todo a sentimientos como la nostalgia, los celos o la decepción. Dedicado a la voz de gitana y a sus peculiares sonoridades guturales, el canto se adhiere a la simplicidad del cante jondo en un *ambitus* que no sobrepasa la sexta.

Punta de lanza en estas *Canciones*, en su versión original, el instrumento acompañante, el piano, ocupa un lugar sobresaliente e, impregnado del alma del flamenco, lo ocupa casi por entero, eclipsando alguna vez incluso a la propia voz. Falla encuadra, en verdad, minuciosamente, las *Canciones* con destacados pasajes pianísticos: desde el preludio inicial, hasta el *finale* y, en el interludio, como una piedra angular, el tema. En todo momento el piano trata de evocar o imitar a la guitarra o bien se transforma en una orquesta de cuerdas casi tentacular, de una extremada amplitud, introduciendo una atmósfera, tanto febril como patética, propia del carácter español. La primera pieza, **El Paño Moruno**, *Allegretto vivace*, escrita en 3/8, abre el ciclo con viveza. Es una canción burlesca, oriunda de Murcia en la que se deplora la virginidad perdida, recogida, entre otros, por el compositor madrileño **José Inzenga** (1828-1891) en el segundo volumen, (Madrid, 1888; dedicado íntegramente al folclore murciano) de su colección *Cantos y Bailes Populares de España*. Falla toma la *copla* popular, incorporando mínimas modificaciones, para obtener

un garboso acompañamiento pianístico, que tanto en el *staccato* de cada nota, como en la rápida figuración arpegiada, imita al punteo y rasgueo de la guitarra. Este empleo imitativo guitarrístico es el germen de lo que, cinco años después, Falla llevará a sus últimas consecuencias en la excelente *Fantasia Baetica* para piano.

Seguidilla murciana. La seguidilla es una forma de danza popular, en un rápido triple tiempo, que procede de las actuales comunidades autónomas de origen castellano: Castilla-La Mancha, Murcia, Comunidad de Madrid y sur de Castilla y León (provincias de Segovia, Ávila y Burgos).. Falla equipara el canto errante de los arrieros a la inconstancia y venalidad de las mujeres. El *allegro spiritoso* instala, en un ritmo endiablado, serpentinas de acordes cortantes, progresando de la simple nota en octava a verdaderos acordes donde se incorporan finalmente cascadas de *acciacaturas*. La línea vocal es pues una serie de notas repetidas con frases terminales melismáticas. El acompañamiento del piano evoca la guitarra española con rápidos acordes, *allegro spiritoso*, en el punteado, o estilo contrapuntístico, con pasajes *pianissimo*. El *tempo*, sin apenas aliento, acelera sin pausa hasta los compases finales, donde la voz y el instrumento acompañante terminan conjuntados en una brillante floritura.

Asturiana, Andante tranquilo, escrita en $\frac{3}{4}$, es la segunda canción más sosegada del ciclo, después de la **Nana**. Es el ejemplo de una lamentación melancólica en la que, tras Murcia y Andalucía, Falla evoca la serenidad de Asturias. La bellísima y exquisita melodía, está tomada de la colección de cantos populares *Cantos de la Montaña*, recopilada por el maestro Rafael Calleja (1870-1938), editada en Madrid en 1901 y que también figura en la colección *Cien Cantos Populares Asturianos* publicada en Bilbao en 1890, por José Hurtado, a la que Falla ya había recurrido en 1902 para los primeros esbozos de la *Montañesa*, integrante de sus *Cuatro Piezas Españolas para Piano*. García Martos la clasifica como una “*fidelísima copia del tema popular en melodía y texto*”. Sin embargo presenta una fusión tan perfecta entre la letra, melodía y acompañamiento, que es difícil no creerla el producto de una sola sensibilidad; Falla acentúa el poder expresivo de la melodía reforzando el acompañamiento con disonancias y notas pedales en quintas, en un suavísimo *pp* que sugiere la bruma y la melancolía norteña.

Jota, Allegro Vivo, en $\frac{3}{8}$. Al igual que ocurre con la *Nana*, los estudiosos de Falla no se ponen de acuerdo en el origen del asunto. Para

muchos, el tema original de la brillante y luminosa *Jota*, procede casi en exclusividad de la imaginación creadora de Falla, aún cuando mire en estilo y forma al prototipo genuinamente aragonés. Para M. García Martos “la *Jota* de Falla podría tratarse de una versión modificada de un tema contenido en la recopilación de “*Albina*”, mientras que para Federico Sopena “este canto es muy posiblemente recreación de otro popular (...). Nos son conocidos estilos de jota con frases idénticas a algunas de las que presenta Falla.” (*Escritos sobre música y músicos*. Madrid, 1972). Esta, *Jota*, es, en fin, un canto de adiós entre dos amantes. De una fiereza alegre, a la vez altiva y sensual, reúne todas las características y el vigor de los cantos aragoneses.

Nana, *Calmo e sostenuto*, en 2/4. Es una sentida canción de cuna andaluza, cuya tonalidad original en *la menor* le confiere cierto aroma oriental; verdadera joya de la colección, donde la sutileza del acompañamiento en *pp*, con dos aparentemente sencillas líneas en contrapunto imitativo y una constante nota pedal hasta el final, perfectamente ensamblada con la dulcísima melodía, otorga a la pieza un verdadero poder hipnótico. Sobre el origen de la melodía existen diversas y enfrentadas teorías, pero parece interesante la de Jaime Paissa, biógrafo de Falla (*Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires; Ricordi, 2ª edición, 1956) que remite su origen a la infancia del compositor: “es la primera música que oyó en su vida; antes de que se abrieran las luces de su conocimiento, ya oía esta canción de labios de su madre”.

Canción, *Allegretto*, escrita en 6/8, es la que mantiene el equilibrio en cuanto al *tempo*, respecto a sus compañeras de ciclo. Su melodía parece también tener su origen en los trabajos de Inzenga, concretamente el *Canto de Granada*, contenido en el monumental volumen *Ecos de España*, publicado en 1910 por *Unión Musical Española*. Se trata de un llanto violento contra el amor perdido, una agridulce canción de amor (a pesar de la indicación de Falla para el canto: “*con grazia*”). Oriunda de Granada, para su acompañamiento el compositor construye un ritmo obstinado que culminará fundiéndose con la voz en una brevísima *coda*; sin embargo, en la segunda estrofa de las dos secciones, el solista y el acompañante dialogan en bello *canon*.

Polo, *tempo Vivo*, escrito en 3/8, es el más brillante y desgarrado tema del ciclo, por lo que Falla optó por dejarlo para el final. El autor mira de nuevo a Andalucía y al Cante Jondo. El folclorista Manuel García

Martos sostiene en el artículo “*Folclore en Falla*” (*Revista Música* 1953) que esta canción deriva de un aflamencado canto contenido en el *Cancionero de Ocón*. Muy emotiva, la pieza pasa de una gran exasperación a un paroxismo imprecatorio. El difícil acompañamiento pianístico vuelve a imitar a la guitarra con fuertes y pronunciados acentos que sirven de introducción al impactante *quejío*: “¡Ay!” El piano arropa en un sinfín de fórmulas trepidantes, repetitivas, y cada vez más violentas, la potente y ronca voz de la cantante flamenca. Todo en esta pieza es fuego y pasión, desde el *ostinato* rítmico continuo, que sólo descansa en las dos pequeñas cadencias del solista, hasta el último desgarrado “¡Ay!” que culmina en *fortissimo*.

Con justicia, estas *Siete canciones populares españolas* forman parte del repertorio de innumerables intérpretes en todo el mundo y constituyen una verdadera cima de la creación vocal española. Por consiguiente, como breves obras maestras, no puede sorprender que se hayan asentado, con todo merecimiento, en los recitales de canto, junto a las creaciones de los grandes *liederistas* universales desde Schubert.

MONTSLVATGE, XAVIER (*Gerona, 1912 - Barcelona, 2002*)

Cinco canciones negras: Cuba dentro de un piano / Punto de Habanera / Chévere / Canción de cuna para dormir a un negrito / Canto Negro.

Aunque el temperamento de Montsalvatge parece conducirlo, de un modo preferente, hacia la ópera y el ballet, sus páginas exclusivamente vocales no quedan atrás y descubren diversas corrientes estéticas del compositor catalán, representativas de su quehacer y de las diferentes mutaciones y tendencias musicales en su época. En efecto, en un primer impulso, aparecen las obras influenciadas por la tradición y las innovaciones expresivas y culturales de Stravinsky, que, no obstante, apenas lo alejan de una indagación específica de la música catalana, orientándolo naturalmente hacia el folclore de su tierra, actitud que ilustra plenamente su *Colección de Habaneras populares para voz sola*. Frutos más significativos todavía de esta singularidad, aparecen, bajo la luz de un nacionalismo musical, con las nuevas perspectivas marcadas por el estilo, conocido en su momento, genéricamente, como “*antillanismo*” (o “*West Indian*”) si bien originalmente español, exportado más allá de los mares, después reimportado en España y presente en las “*Canciones negras*”. Paralelamente, Montsalvatge se

interesa por el mundo de la infancia, dando lugar a piezas atractivas como su ópera fantástica: *El gato con botas (Le Chat botté)* de 1948 y las *Canciones para niños* sobre poemas de García-Lorca. En los años siguientes el pensamiento del compositor experimenta un cambio decisivo ligado al lenguaje politonal al que se adhiere aunque rehusa adoptar, de una manera rígida, los nuevos postulados de esa escritura musical, que, por el contrario, significaría invalidar su movimiento creador precedente y afirma, acomodadizo, que tan necesario es dirigir la creación hacia un mantenimiento de la jerarquía de la tonalidad como reinterpretarla. Finalmente su posición, situada entre la tradición nacionalista y la tendencia al eclecticismo, se afirma con un estilo totalmente maduro en las *Cinco Invocaciones al Crucificado* y en el *Homenaje a Manolo Hugué*.

Las Cinco Canciones negras, fueron escritas en 1943, con acompañamiento de piano u orquesta (en esta ocasión piano solo), a partir de una antología de poemas "negros" de poetas modernos como Rafael Alberti, Nestor Luján, Nicolás Guillén e Ildefonso Pereda Valdés cuyos textos están ligados por las subyacentes cuestiones de la desintegración de una cultura nativa, el colonialismo, la esclavitud, la xenofobia y el racismo. El orden poético está sutil y cuidadosamente seleccionado. La versión orquestal exuberante, es el fruto de una alianza entre los factores armónicos (politonalidad) y los timbres. De esta suerte, en aras del mestizaje cultural indiano, la vena antillana de Montsalvatge produjo una obra maestra. Se trata de un ciclo lleno de contrastes, una música natural y diversa, donde cada pieza se muestra como una miniatura vocal. Las cinco canciones que componen el ciclo son : 1-*Cuba dentro de un piano* (Rafael Alberti), 2-*Punto de Habanera* (Néstor Luján); 3-*Chévere* (Nicolás Guillén), 4-*Canción de cuna para dormir a un negrito* (Ildefonso Pereda Valdés) y la 5ª y última, el espectacular -*Canto Negro* (Nicolás Guillén) y *Canto negro*.

Los *pizzicatos* de las cuerdas crean el ritmo y la métrica de **Punto de habanera**. En esta viñeta de la Habana una bella muchacha criolla pasea por las calles contemplando un grupo de atentos navegantes. El *tempo* y el ritmo es el de la *guajira* cubana, una canción popular en tiempo alternante (6/8 y 3/4). La canción está subtitulada: "Un coqueteo humorístico – siglo XVIII". En **Canción de cuna para dormir a un negrito** se fusiona un canto afroamericano sobre una dinámica de habanera con armonías difusas muy impresionistas. El ritmo del **Canto Negro**, en fin, se inspira en l raíces brasileñas y en las calles de Cuba.

VILLA-LOBOS, HEITOR (Río de Janeiro, 1887 - 1959)

Melódia Sentimental

El movimiento musical nacionalista brasileño tiene su indiscutible líder en Heitor Villa-Lobos, un compositor marcadamente autodidacta con una capacidad intuitiva para la composición. Durante mucho tiempo se resistió a imitar el estilo de otros músicos de su entorno creando su propio lenguaje musical, una mezcla de la música nativa de Brasil con influencias europeas y su propia e intensa inspiración. Después de un corto período de adiestramiento formal en el Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro, Villa-Lobos viajó a través de Brasil absorbiendo su folclore y la música indígena. En 1920 viajó a París donde se sintió atraído especialmente por la música de Debussy y d'Indy, por lo que en su obra se percibe la influencia de melodías tradicionales francesas y europeas, combinados con elementos de música popular brasileña. Basada en un texto de la poetisa y compatriota Dora Vasconcelos, la canción **Melódia Sentimental** es parte integrante de la obra "**A Floresta do Amazonas**" compuesta en los años 1950 y que forma parte de la banda sonora del film norteamericano "Green Mansions" de 1959, dirigido por Mel Ferrer, con Anthony Perkins y su todavía mujer Audrey Hepburn, como actores principales. Ejecutada en la escena final es considerada como una de las secuencias más bellas de la película.

OVALLE, JAYME (Belem do Pará, 1894 - †? 1955)

Azulão

Jayme Rojas de Aragón Ovalle fue un músico, compositor y poeta, perteneciente a la segunda generación nacionalista de compositores brasileños, agrupados alrededor de Oscar Lorenzo Fernández. De personalidad bohemia peculiar y con gran carisma personal, llegó a ser casi una institución en su país, aunque apenas sea conocido más allá de las fronteras de Brasil. Su afición a la música fue muy precoz, gracias a su hermana, que tocaba el piano y la mandolina, si bien, de naturaleza indómita y rebelde, no consintió someterse a una educación académica ortodoxa y, tal vez por ello, su obra, aunque en verdad relevante, es relativamente escasa, incluyendo música vocal, de cámara y orquestal, además de un poema sinfónico dedicado al navegante portugués Pedro Álvares Cabral. La canción **Azulão**, sobre el texto de su compatriota, el gran poeta Manuel Bandeira, posiblemente la composición vocal más

popular de Ovalle, es una pieza breve e intimista, rebosante de lirismo y melancolía y de la que existen algunas interpretaciones destacables, como las grabaciones de Victoria de los Ángeles.

La canción **Azulão**, sobre el texto de su compatriota, el gran poeta Manuel Bandeira, posiblemente la composición vocal más popular de Ovalle.

HALFTER, ERNESTO (Madrid, 1905 – Madrid, 1989)

Ai que linda moça (Fado)

De talento muy precoz, Ernesto Halffter compone a los 15 años su primera obra de consideración, tres piezas líricas para piano, tituladas conjuntamente como "*Crepúsculos*" que se estrenarán en 1922. El año siguiente es trascendental en su carrera, puesto que conoce a Manuel de Falla, ya por entonces totalmente consagrado, y le da a conocer su música. Gratamente impresionado por el joven Halffter, Falla lo acepta como discípulo. La relación entre ambos fue muy intensa, hasta el punto de que en 1924, cuando contaba sólo con 19 años le confió la dirección de la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla, de la que será director hasta que se disuelva. De hecho, Halffter es considerado como el único discípulo de Manuel de Falla, dada la reducida obra de la otra alumna del compositor gaditano: Rosa García Ascot. En 1925 con su obra *Sinfonietta* para orquesta, Halfter recibe el Premio Nacional de Música de España, galardón que volverá a obtener en 1984. Posteriormente viaja a París, donde continúa su formación bajo la tutela de Maurice Ravel. Casado con la pianista portuguesa Alice Câmara Santos, mantuvo siempre un especial interés por la música popular del país vecino, donde residió por largos períodos. La prueba más demostrativa de su lusofilia musical es su *Rapsodia portuguesa para piano y orquesta*, de 1938. Halfter compuso, además, ballets y numerosas bandas sonoras de películas, así como la llamada "*Melodía Iberoamericana*", utilizada por el Festival Internacional de la OTI como sintonía oficial.

A la muerte de Manuel de Falla en 1946, sus herederos proponen a Halffter acabar la cantata escénica que había dejado inacabada el compositor gaditano: *Atlántida*, inspirada en el poema homónimo de Jacinto Verdaguer. El trabajo sobre esta obra mantuvo a Halfter ocupado

de forma casi obsesiva, desde 1954 hasta 1960, siendo estrenada la primera versión en 1962, aunque, con posterioridad, hubo sucesivas revisiones antes de concluir la partitura definitiva y final, en 1976. El resultado del arreglo de Halfter, ha sido objeto de múltiples controversias y despertó en su momento una gran polémica entre los críticos musicales, no tanto por la calidad de la obra como por las dudas sobre las posibilidades reales de finalización que ofrecía una partitura original sumamente fragmentaria y problemática, surgida del genio de Falla.

Entre su música coral y vocal cabe destacar varias piezas para una voz y piano: *Cinco canciones de Heine*, (1920); *Dos canciones de Rafael Alberti*, (1923); *Automne malade*, para soprano y nueve instrumentos de (1927); *Oraciones*, para coro, (1935). *Canciones portuguesas*, (1943). *Canciones españolas*, (1945). *Canticum in memoriam P. P. Johannem XXIII*, para soprano, barítono, coro y orquesta, (1964), *Elegía en memoria de S.A.S. Príncipe Pierre de Polignac*, para coro y orquesta, (1966) y la ya citada *Atlántida*, completando la obra de Manuel de Falla, para coro, solistas y orquesta, (1954-1976).

El fado "**Ai que linda moça**", es una de las canciones populares portuguesas más célebres del compositor

En la segunda mitad del siglo XX, la melodía conoció un nuevo auge, basado en nuevos juegos entre texto y música (mestizaje con Oriente, con África, multilinguismo, eclecticismo vocal etc). Autores co *Guy Reibel*, *Philippe Hersant*, *André Boucourechliev* *Jean-Claude Eloy* son algunos de los partícipes de este movimiento de "lecture en musique".

La poesía de *Paul Verlaine* fue la que produjo, sin embargo, un mayor impacto en la *melodía* francesa. El interés de Verlaine en la resonancia musical de las palabras, la repetición de los sonidos vocales, la aliteración y su fascinación por la poesía como pura sensación, crearon los textos que iluminan las más bellas y características *melodías* francesas, en especial de *Fauré* (*La Bonne chanson* y *Cinq mélodies de Venise*) y *Debussy* (*Ariettes oubliées*).

THOMAS, AMBROISE (Metz, 1811 - París, 1896)

Connais-tu le pays? (Mignon)

Hector Berlioz (1803-1869) fue el primer compositor francés que bautizó a sus cortas piezas vocales como *mélodies*. Sus más primitivas canciones no son sino piezas estróficas derivadas del desafectado estilo del *romance*, pero con *Les Nuits d'été* (1841) poemas de Théophile Gautier, creó el primer ciclo de *melodías*. En estas cinco piezas, en efecto, estableció una estrecha síntesis entre texto y música y, usando técnicas de sus composiciones orquestales y un expresivo tratamiento del texto, dejó constancia del nacimiento de la *melodía* como una forma vocal seria. Durante la era Romántica, la *melodía* continuó hasta desarrollar formas más libres, mayor declamación vocal lírica y aumentada expresividad en el acompañamiento, de esta suerte, compositores como *Franz Liszt*, *Félicien David*, *Ernest Reyer*, *Henri Reber*, *Charles Gounod*, *Camille Saint-Saëns*, *Victor Massé*, *Georges Bizet*, *Léo Délibes*, *Jules Massenet*, *César Frank*, y *Edouard Lalo*, utilizan textos de alto valor literario y escriben muchas canciones trascendentales. Por consiguiente, las *melodías*, de un modo gradual, adquirieron mayor unidad de palabra y tono y una más estrecha mezcla de estilo y refinamiento, que culminó en las canciones de *Henri Duparc*, *Emmanuel Chabrier*, *Ernest Chausson* y, en su primera colección, las de *Gabriel Fauré*.

Los primeros compositores de *melodías* francesas se inspiraron sobre todo en la poesía de *Théophile Gautier*, *Victor Hugo* y *Charles Baudelaire* pero también en los *poetas parnasianos*, un grupo de escritores inspirados por la claridad formal y declamación presente en la poesía griega. La escuela parnasiana (Gautier, Banville, Leconte de Lisle) creó, ciertamente una conciencia poética nueva.

Charles Louis Ambroise Thomas es un compositor francés conocido sobre todo por sus dos óperas **Mignon** (1866) y *Hamlet*, (según Shakespeare). (1868). Hijo de un profesor de música, estudió en el Conservatorio de París con Zimmermann, Kalkbrenner, Dourlen y Lesueu, institución en la que llegó a ser Director desde 1871 hasta su fallecimiento. Relativamente joven, en 1832, ganó el codiciado primer Gran Premio de Roma y, atraído por el teatro, ingresó como violinista en el teatro *Vaudeville* de París, consiguiendo pronto algún éxito con sus primeras obras para la escena, entre ellas *La doble escala* (1837). En *Le Caïd*, de 1849, afirmó sus dotes satíricas y

humorísticas y el año siguiente (1850) triunfó plenamente con *El sueño de una noche de verano*, que se representó en la Ópera Cómica de París. En efecto, Thomas es, posiblemente el compositor de ópera cómica más emblemático de su tiempo (el imperio de Napoleón III), admirado gracias a sus melodías espontáneas, pegadizas y sencillas, en las que se trasluce un leve matiz romántico, a lo que une un profundo conocimiento de la escritura belcantista en su vertiente francesa. **Mignon**, tal vez su obra más característica, es una ópera cómica en tres actos con libreto de J.Barbier y M.Carré inspirada en la novela "*Wilhelm Meisters Lehrjahre*" ("Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister") de J.W.Goethe, estrenada en París el 17 de noviembre de 1866. En mitad del acto I que se desarrolla en el patio de una taberna alemana mientras la gente se divierte, una gitanilla Mignon (Mezzosoprano) canta al estudiante Wilhelm Meister (tenor lírico o ligero) un aria, especie de balada: **Connais-tu le pays?** (¿conoces el país?) en la que evoca vagamente la tierra donde nació, que Wilhelm cree se trata de Italia, proponiendo al jefe de los gitanos, otro de los protagonistas, Jarno (bajo), que se acerca, comprar a la muchacha, alejándose ambos a continuación para cerrar el trato.

Para José M^o Martín Triana ("El libro de la ópera", Alianza Editorial. Madrid 1987). Con una sola palabra se puede definir a *Mignon*, la otrora muy representada ópera de Thomas: encanto, el cual corre de forma espontánea y sin ninguna pretensión desde su obertura hasta los últimos compases del trío final (...) Su música inconfundiblemente francesa constituye un excepcional ejemplo de la ópera cómica de mediados del siglo XIX, en la que encontró su último refugio el bel canto clásico, tras casi desaparecer de Italia, bajo el huracán de bravura capitaneado por Verdi (....) Aunque no es una ópera perfecta, sin embargo, se salva en su totalidad por la falta de pretensiones, que demuestra que Thomas es un compositor mucho más considerable de lo que se suele creer. La balada que Goethe pone en boca de la niña "*Mignon*", *Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen?*... ("¿Conoces el país donde florecen los limoneros?...") en su novela "Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister" "es una de las narraciones poéticas más emotivas del escritor. que fue utilizada también por compositores como Carl Friederich Zelter (1758-1832), Beethoven, Schubert y Schumann.

DEBUSSY, CLAUDE (Saint Germain-en-Laye, 1862-París, 1918)

Beau Soir

Debussy comenzó a componer melodías desde la edad de 14 años y son numerosas las páginas que, reencontradas posteriormente, se remontan a sus años del Conservatorio.

Terminada en 1880, **Nuit d'étoile** en *mi* bemol mayor, *allegro*, sobre un poema de Théodore de Banville) fue la primera obra editada del músico ese mismo año dedicándola a Mme. Moreau-Sainti a quien acompañaba al piano en las clases de canto. La canción expresa, en una atmósfera nocturna, la nostalgia de un amor perdido. La construcción con retorno (especie de rondó) así como la escritura muy característica del acompañamiento en secuencias rítmicas, dan un toque tradicional a la composición que muestra una declamación suave y sensible.

Paul Bourget proporcionó los textos para varias de las primeras canciones de Debussy. Una de ellas **Beau soir** ("bella tarde"), cuya composición ha sido diferentemente fechada entre 1878 y 1880, pero Cobb sugiere como año más probable 1883. La pieza, tal vez el mejor ejemplo conocido del precoz estilo impresionista de Debussy, es una reflexión sobre la futilidad del tiempo; una tranquila escena bañada por el sol poniente y la cálida brisa de la tarde. El fraseo en la voz y el instrumento acompañante (piano) es extremadamente lírico, en el estilo de Massenet y de otras anteriores *melodías* francesas, pero esta muestra ya el talento de Debussy para mezclar texto y material musical. Las *melodías* francesas tienen, unas cualidades y características bien definidas. Debussy escribió que: "claridad de expresión, precisión y concentración de forma, son cualidades peculiares del genio francés". Los cantantes que deseen interpretar bien las *melodías* necesitan, por consiguiente, intuición poética, inteligencia, buen gusto y sensibilidad para conseguir las inflexiones, de voz adecuadas, en francés, en las frecuentemente largas líneas melódicas, cualidades que, sin duda, posee la protagonista de este recital, M^{ca} José Montiel y su acompañante, Laurence Verna sin duda con un profundo conocimiento del mundo lírico galo.

HAHN, REYNALDO (Caracas, 1874 - París 1947)

A Chloris

Aunque nacido en Venezuela, Reynaldo Hahn desarrolló gran parte de su carrera en Francia donde al lado de sus actividades como compositor y cantante, llegó a ser Director de la Opera de París, crítico musical del periódico "*Le Figaro*" y director del Festival de Salzburgo. Mantuvo una estrecha amistad con la actriz Sarah Bernhardt y el escritor Marcel Proust y fue lo bastante instruido para editar algunas de las obras de Rameau(1683-1764). **A Chloris** es un ciclo elegante que, confirmando su erudición, compendia la arcaica dignidad de los textos de *Théophile de Vieau*, poeta y dramaturgo francés de del siglo XVII. Hahn da al instrumento acompañante (piano/arpa) su propia melodía ornamentada con movimientos barrocos en la línea de la *chacona*. Las frases vocales son una mezcla de un corto fragmento que capta la cadencia natural del lenguaje del enamorado anhelante. La combinación de voz e instrumento crea un encantador "pastiche" de marcado estilo barroco.

SAINT-SAËNS, CAMILLE (París 1835 - Argel, 1921)

Samson y Dalila: «Mon coeur s'ouvre à ta voix»

De talento precoz, Saint-Saëns, comienza a tocar el piano a los tres años y escribe sus primeras *melodías* a los seis. Brillante alumno del Conservatorio es, por entonces, un joven dandy defensor de Berlioz, Liszt y Wagner, profesando gustos musicales juzgados por entonces revolucionarios. Como organista, en un principio, se orienta hacia las enseñanzas de la escuela de Niedermayer, donde compartirá aprendizaje con alumnos como Fauré y Messager. Es la época de sus obras instrumentales y concertantes más destacables en la que la influencia de Liszt abre el camino a una serie de cuatro poemas sinfónicos, desde *Rouet d'Omphale* a la *Danza Macabra*, mientras que el apoyo del maestro, por entonces director de la Opera en Weimar, le permite, en esa ciudad el estreno de *Sansón y Dalila* (1877), la más célebre de su docena de óperas, en 1877. Ya antes, en 1871, participa en la fundación de la luego poderosa *Société Nationale*, destinada a apoyar la joven música francesa, que presidirá hasta 1886. Este ideal se ilustra en su producción, que incluye numerosas composiciones claras y bien construidas, que le

sitúan como uno de los líderes indiscutibles de la Escuela Francesa de Música del siglo XIX-XX.

La producción melódica de Saint-Saëns incluye algunos ciclos como las *Mélodies persanes* ("Melodías persas") de 1870, *La Cendre rouge* ("La ceniza roja")(1914) o *Vieilles Chansons* ("viejas canciones")(1921) así como páginas publicadas a la vez en recopilaciones o aisladamente, para facilitar la difusión entre los cantantes: *20 Mélodies* (publicadas por *Richault*, París), *10 Mélodies* (*Clouds* editor), *20 Melodías* (*Durand* Editor). La elección de los editores no supone, sin embargo, ninguna unidad estilística, como en el caso de las colecciones de Fauré y los numerosos géneros anexos hacen muy peligroso el establecimiento de un catálogo razonado a falta de una definición precisa de las categorías abordadas. Ciertamente, Saint-Saëns fue más fiel a la música de cámara o al piano que a la melodía, pero su instinto y sus dotes literarias le hicieron practicar este género con una verdadera fortuna y su papel no deja de ser preponderante en su evolución. Según Noske, Saint-Saëns ha contribuido con Lalo, Frank y Castillon a desembarazarse de la influencia del teatro. "Estos músicos eran "maestros de la sinfonía, de la sonata y del concierto y, como tales, inauguraron el nacimiento de la música instrumental en Francia. De este modo, como "instrumentalistas" elevaron la *melodía* al nivel de la música de cámara y abrieron el camino a los grandes maestros del género Fauré y Duparc. Para Marie-Claire Beltrando-Patier, "las mejores piezas de Saint-Saëns dejan una impresión menos específicamente francesa que las de Gounod y Massenet; por el contrario, son armónicamente más ricas y manifiestan una "interioridad" más individual y más profunda".

La particularidad de Saint-Saëns en materia de *melodía* viene principalmente de su desarrollado sentido literario y de una viva sensibilidad. Muy dado a la lectura, ferviente admirador de Víctor Hugo, autor él mismo de una docena de obras literarias no duda, de igual modo que Gounod, Debussy o Ravel, en poner música a sus propios textos: *Desir de l'Orient* (1871), *Guitarras et mandolines* (1890), *La Libellule* (1894), *Thème varié* y *Les Cloches de la mer* (1900) etc. son ejemplos ilustrativos. Otra característica que comparte con Gounod es la influencia alemana, paradójicamente tan presente en este defensor del *Ars Galica*. Tal vez por ello, Noske descubre en alguna de sus creaciones un *Empfindung* ("idiosincrasia") muy germánica, así como motivos de acompañamiento muy propios del *lied* como *Rêverie* (1851) y *La Feuille du peupier* ("La hoja del álamo") (1853). Por otro lado, dos poemas de *Uhland* como *Ruhethal* (1854) y *Antwort* ("Contestación")

(sin fecha), serán tratados directamente en alemán, con un respeto de la lengua muy convincente.

Entre sus doce óperas merecen destacarse sobre todo *Samson y Dalila* (1977) y *Henry VIII* (1883). La primera es una ópera en tres actos, inspirada en el Libro de los jueces (capítulos 14, 15 y 16) estrenada, como ya dijimos, en Weimar (en alemán), el 2 de diciembre de 1877 y en Rouen (en francés), el 3 de marzo de 1890. Se trata de un libreto muy compacto que se limita a exponer, de manera sencilla, la conocida trama bíblica. Hacia la mitad del Acto II, en el exterior de la casa de Dalila (mezzosoprano) en el valle de Sorek, aparece Sansón (tenor dramático) que viene con el mandato divino de romper con la cortesana filisteo cantando el aria: "*O toi, mon bien aimé. Qu'importe à mon coeur desolé*"; *Un dieu plus puissant que le tien*" ("Oh tú mi bien amada, ¿qué importa mi corazón desolado a un dios más poderoso que el tuyo?"). A lo que Dalila responde tratando de seducirlo de nuevo con el aria: *Mon coeur s'ouvre à ta voix* ("mi corazón se abre a tu voz"), uno de los grandes solos para mezzosoprano de la historia del género tras la que Sansón trata de sacar fuerzas de lo más hondo de su espíritu para no volver al lado de la cortesana (*Mais!... Non!... ¡Non!* (¡pero!. ¡No!) hasta que lo invita a entrar en su casa y el héroe la sigue. La tormenta que se cernía en el cielo estalla entonces con toda su violencia. Un instante después sale Dalila y triunfante llama a los soldados filisteos que rodeaban el lugar mientras Sansón grita ¡Traición!. La obra concluye trágicamente con el conocido derrumbamiento del templo a cuyas columnas es amarrado Sansón y la muerte de todos bajo los escombros.

En nuestra web <http://www.sociedaddeconciertos.es> encontrará información adicional al resumen contenido en este programa de mano.

M. de Falla

Siete canciones populares españolas

“El paño moruno”

Al paño fino, en la tienda,
una mancha le cayó;
Por menos precio se vende,
Porque perdió su valor.
¡Ay!

“Seguidilla murciana”

Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.
arrieros semos;
¡Puede que en el camino
nos encontremos!

Por tu mucha inconstancia
yo te comparo
con peseta que corre
de mano en mano;
que al fin se borra,
y creyéndola falsa
¡Nadie la toma!

“Asturiana”

Por ver si me consolaba,
arrime a un pino verde,
por ver si me consolaba.
Por verme llorar, lloraba.
Y el pino como era verde,
por verme llorar, lloraba.

“Jota”

Dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar;
a tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.

Ya me despidió de ti,
de tu casa y tu ventana,
y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.
Aunque no quiera tu madre...

“Nana”

Duérmete, niño, duerme,
duerme, mi alma,
duérmete, lucerito
de la mañana.
Naninta, nana,
naninta, nana.
Duérmete, lucerito
de la mañana.

“Canción”

Por traidores, tus ojos, voy a enterrarlos;
no sabes lo que cuesta,
del aire
niña, el mirarlos.
Madre a la orilla
niña el mirarlos.
Madre

Dicen que no me quieres,
Y a me has querido...
Váyase lo ganado,
del aire
por lo perdido,
Madre a la orilla
por lo perdido,
madre

“Polo”

¡Ay!
Guardo una, ¡Ay!
Guardo una, ¡Ay!
¡Guardo una pena en mi pecho,
¡Guardo una pena en mi pecho,
¡Ay!
Que a nadie se la diré!

Malhaya el amor, malhaya,
Malhaya el amor, malhaya,
¡Ay!
¡Y quien me lo dio a entender!
¡Ay!

X. Montsalvatge

Cinco canciones negras

"Cuba dentro de un piano"

Cuando mi madre llevaba un sorbete de fresa por sombrero,
Y el humo de los barcos aún era humo de habanero,

Mulata vuelta abajera,
Cádiz se adormecía entre fandangos y habaneras,
y un lorito al piano quería hacer de tenor.
Dime donde está la flor que el hombre tanto venera.
Mi tío Antonio volvía con su aire de insurrecto.

La Cabaña y el Príncipe sonaban por los patios del Puerto.
Ya no brilla la Perla azul de mar de las Antillas.
Ya se apagó, se nos ha muerto.
Me encontré con la bella Trinidad :
Cuba se había perdido; y ahora era verdad,
era verdad; no era mentira
Un cañonero huido llegó cantándolo en guajiras.

La Habana ya se perdió.
Tuvo la culpa el dinero.
Calló, cayó el cañonero.

Pero después, pero ¡ah! después
fue cuando al "Sí" lo hicieron "Yes."

"Punto de Habanera"

La niña criolla pasa con su miniña que blanco. ¡qué blanco!

Hola, crespón de tu espuma, ¡marineros,
contempladla! Va mojadita de lunas que le hacen su piel mulata.
Niña, no te quejes, tan solo por esta tarde.
Quisiera mandar al agua que no se escape de pronto de la carcel de tu falda. Tu cuerpo encierra

esta tarde rumor de abrirse de dalia

Niña no te quejes, tu cuerpo de fruta está dormido en fresco brocado.

Tu cintura vibra fina con la nobleza de un látigo. Toda tu piel huele alegre a limonal y a naranjo.
Los marineros te miran y se te quedan mirando La niña criolla pasa con su miriña que blanco, ¡qué blanco!

"Chévere"

Chévere del navajazo se vuelve él mismo navaja. Pica tajadas de luna, más la luna se le acaba; pica tajadas de sombra, más la sombra se le acaba; pica tajadas de canto, más el canto se le acaba, ¡y entonces, pica que pica carne de su negra mala!

"Canción de cuna para dormir a un negrito"

Ninghe, ninghe, ninghe tan chiquitito,
el negrito que no quiere dormir.
Cabeza de coco, grano de café.
Ninghe, ninghe, ninghe tan chiquitito,
el negrito que no quiere dormir.
Cabeza de coco, grano de café.
Con lindas motitas,
con ojos grandotes como dos ventanas que miran al mar.

Cierra los ojitos,
negrito asustado,
el mandinga blanco te puede comer.
¡Ya no eres esclavo!
Y si duermes mucho
el señor de casa promete complar traje con botones
Para ser un "groom".
Ninghe, ninghe, ninghe duérmete negrito,
cabeza de coco, grano de café

“Canto negro”

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro:
¡Aoe! Congo solongo del solongo
Baila yambo sobre un pie.
Yambambó, yambambé.
Mamatomba serembé cuserembá.
El negro canta y se ajuma,
mamatomba serembé cuserembá.
El negro se ajuma y canta.

Mamatomba serembé cuserembá,
el negro canta y se va.
Acuememe serembó aé,
yambambó aé, yambambó aé.
Tamba, tamba, tamba del negro que tumba;
Tamba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba!
¡Yambó! ¡Yambó!
¡Yambambé! ¡Yambambó! ¡Yambambé!
Baila yambo sobre un pié.

H. Villa-Lobos

“Melodía sentimental”

Acorda, vem ver a lua
Que dorme na noite escura
Que fulge tão bela e branca
Derramando doçura
Clara chama silente
Ardendo meu sonhar

As asas da noite que surgem
E correm no espaço profundo
Oh, doce amada, desperta
Vem dar teu calor ao luar

Quisera saber-te minha
Na hora serena e calma
A sombra confia ao vento
O limite da espera
Quando dentro da noite
Reclama o teu amor

Acorda, vem olhar a lua
Que brilha na noite escura
Querida, és linda e meiga
Sentir teu amor e sonhar

J. Ovalle

“Azulão”

Vai, Azulão, Azulão
Companheiro, vai
Vai ver minha ingrata
Diz que sem ela o sertão
Não é mais sertão
Ai voa, Azulão, vai contar
Companheiro, vai

E. Halffter

“Ai que linda moça” (Fado)

Ai que linda moça
sai d'aquela choça,
loira e engraçada
leva arregaçada
a saia encarnada
de chita grosseira

E cantarolando
vai gentil guiando,
seu ditoso gado,
seu rebanho amado
sempre enamorado
da canção fagueira

Tudo são tristezas
tristezas e dor
tudo são tristezas
para o meu amor

A. Thomas

“Connais-tu le pays” (Mignon)

Connais-tu le pays où fleurit l’oranger?
Le pays des fruits d’or et des roses vermeilles,
Où la brise est plus douce et l’oiseau plus léger,
Où dans toute saison butinent les abeilles,
Où rayonne et sourit, comme un bienfait de Dieu,
Un éternel printemps sous un ciel toujours bleu!
Hélas! Que ne puis-je te suivre
Vers ce rivage heureux d’où le sort m’exila!
C’est là! c’est là que je voudrais vivre,
Aimer, aimer et mourir!
Connais-tu la maison où l’on m’attend là-bas?
La salle aux lambris d’or, où des hommes de marbre
M’appellent dans la nuit en me tendant les bras?
Et la cour où l’on danse à l’ombre d’un grand arbre?
Et le lac transparent où glissent sur les eaux
Mille bateaux légers parés à des oiseaux!
Hélas! Que ne puis-je te suivre
Vers ce pays lointain d’où le sort m’exila!
C’est là! c’est là que je voudrais vivre,
Aimer, aimer et mourir!

C. Debussy

“Beau Soir”

Lorsque au soleil couchant les rivières sont roses
et qu’un tiède frisson court sur les champs de blé,
un conseil d’être heureux semble sortir des choses
et monter vers le cœur troublé.

Un conseil de goûter le charme d’être au monde
cependant qu’on est jeune et que le soir est beau,
car nous nous en allons, comme s’en va cette onde:
elle à la mer, nous au tombeau.

R. Hahn

“À Chloris”

S'il est vrai, Chloris, que tu m'aimes,
mais j'entends, que tu m'aimes bien,
je ne crois pas que les rois mêmes
aient un bonheur pareil au mien.
Que la mort serait importune
de venir changer ma fortune
pour la félicité des cieux!
Tout ce qu'on dit de l'ambrosie
ne touche point ma fantaisie
au prix des grâces de tes yeux.

C. Saint-Saëns

“Mon cœur s'ouvre à ta voix” (Samson et Dalila)

Mon cœur s'ouvre à ta voix,
comme s'ouvrent les fleurs
aux baisers de l'aurore!
Mais, ô mon bienaimé,
pour mieux sécher mes pleurs,
que ta voix parle encore!
Dis-moi qu'à Dalila
tu reviens pour jamais.
Redis à ma tendresse
les serments d'autrefois,
ces serments que j'aimais!
Ah! réponds à ma tendresse!
Verse-moi, verse-moi l'ivresse!

Ainsi qu'on voit des blés
les épis onduler
sous la brise légère,
ainsi frémit mon coeur,
prêt à se consoler,
à ta voix qui m'est chère!
La flèche est moins rapide
à porter le trépas,
que ne l'est ton amante
à voler dans tes bras!
Ah! réponds à ma tendresse!
Verse-moi, verse-moi l'ivresse!
Samson! Samson! Je t'aime!



Próximo concierto

Lunes, 19 de octubre 2015

**]W[ENSEMBLE DE VIENTOS
CON ENRIQUE BAGARÍA, piano**



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance de programación curso 2015-2016

Miércoles, 11 de noviembre 2015	CUARTETO EMERSON
Lunes, 30 de noviembre 2015	DAVID GERINGAS, chelo IAN FOUNTAIN, piano
Miércoles, 16 de diciembre 2015	YEFIM BRONFMAN, piano
Martes, 22 de diciembre 2015	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo DAVID KADOUCH, piano
Lunes, 18 de enero 2016	LUIS FERNANDO PÉREZ, piano
Lunes, 25 de enero 2016	ALEXEI VOLODÍN, piano
Lunes, 8 de febrero 2016	PAUL LEWIS, piano
Lunes, 22 de febrero 2016	TRÍO GUARNERI PRAGA
Lunes, 7 de marzo 2016	IVO POGORELICH, piano
Lunes, 14 de marzo 2016	LUCAS MACIAS, oboe CON ENSEMBLE ORQUESTA MOZART
Lunes, 18 de abril del 2016	CUARTETO QUIROGA VALENTIN ERBEN, violonchelo
Lunes, 25 de abril de 2016	NATALIA GUTMAN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Viernes, 6 de mayo 2016	ANDRÁS SCHIFF, piano
Lunes, 16 de mayo 2016	JANINE JANSEN, violín ITAMAR GOLAN, piano
Lunes, 23 de mayo 2016	XXXI PREMIO DE INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

