

LLLLCENTRO CULTURALCCCCCE
ELLLLLLLMIGUELMMMMIIIIIGGGG
BBEEEESSSSDELIBESDDDDDEEEEE

CICLO
CÁMARA+PIANO

ANA
HÄSLER

MEZZOSOPRANO

JORDI
ROMERO

PIANO

CON LA COLABORACIÓN ESPECIAL DE

GUSTAVO
MARTÍN GARZO

NARRADOR



CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2

47015 Valladolid

T 983 385 604

www.auditoriomigueldelibes.com

www.facebook.com/auditoriomigueldelibes

www.twitter.com/AMDValladolid

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen,
son susceptibles de modificaciones.

EDITA

© Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León

© De los textos: sus autores

CÁMARA+PIANO

ANA HÄSLER

MEZZOSOPRANO

JORDI ROMERO

PIANO

GUSTAVO MARTÍN GARZO

NARRADOR

SÁBADO 25 DE ENERO DE 2014 • 19.00 H

SALA DE TEATRO EXPERIMENTAL

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

PROGRAMA

FRIEDRICH NIETZSCHE

(1844-1900)

Mein Platz vor der Tür (Klaus Groth)

Aus der Jugendzeit (Friedrich Rückert)

Beschwörung (Aleksander Pushkin)

Gern und gerne (Adalbert von Chamisso)

Vorspiel (Festzug der Freunde zum Tempel der Freundschaft) para piano

Nachspiel (Sandor Petofi)

Unendlich (Sandor Petofi)

Junge Fischerin (Friedrich Nietzsche)

Gebet an das Leben (Lou Andreas-Salomé)

—

JUAN EDUARDO CIRLOT

(1916-1973)

Suite atonal para piano (1947)

Preludio / Himno / Interludio / Coral / Fuga

—

PAUL BOWLES

(1910-1999)

Tres canciones sobre textos de Federico García Lorca

Cancioncilla / Media luna / Balada amarilla

Letter to Freddy (Gertrude Stein)

Sugar in the Cane (Tennessee Williams)

Farther from the Heart (Jane Bowles)

The Years (William Saroyan)

A little closer, please (William Saroyan)

Of all the things I Love (William Saroyan)

Memnon (Jean Cocteau)

Les Statues / Memnon / Recette / La Grèce / Le sourire

Voici la feuille (Paul Bowles)

Danger de mort (George Linze)

Chaque mort / Peu à peu / Il est temps d'écouter crépiter / La terre a beau passer /

Que croulent autour de nous

Hace tiempo que deseaba programar un concierto de estas características. Con independencia de la importancia que desde diferentes aspectos, ha tenido y tiene la música para numerosos intelectuales, escritores y artistas—Alejo Carpentier, James Joyce, García Márquez, Eugenio Triás, Vasily Kandinsky... la lista sería interminable—, no sé si son muchos los casos de escritores que hayan compaginado su actividad literaria con la estricta composición musical. Sin duda son conocidos los casos de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) o Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Quizá lo sean mucho menos el de los tres autores—un filósofo, un poeta y un novelista— que presentamos en el programa de esta noche: Friedrich Nietzsche, Juan Eduardo Cirlot, que también fue crítico de arte y musical, y estudioso de los símbolos, y Paul Bowles, el autor de *El cielo protector*. La elección responde no sólo al hecho de que reúnan las características señaladas, también a razones estrictamente subjetivas y personales que me reservo para mí. El caso es que ahora se han dado las circunstancias posibles para llevar a cabo este programa. Uno de los problemas principales era encontrar a un intérprete que abordara un repertorio tan particular.

En abril de 2010 se habían celebrado en Málaga unas jornadas en homenaje a Jane Bowles, la mujer de Paul, que murió en una clínica psiquiátrica de esa ciudad el 4 de mayo de 1973. Dichas jornadas estuvieron acompañadas de una exposición, la edición de un magnífico libro, *Jane Bowles: últimos años (1967-1973)*, coordinado por Rodolfo Häsler y numerosos actos paralelos, entre ellos un recital de la mezzosoprano Ana Häsler junto al pianista Enrique Bernaldo de Quirós, en el que interpretaron la totalidad de las canciones españolas y francesas de Paul Bowles y que habían grabado muy poco tiempo antes en primicia mundial en un CD titulado *Paul Bowles y España*, editado por Columna Música.

La elección, pues, de la intérprete para el concierto de esta noche estaba clara. Cuando le transmití el proyecto a Ana Häsler de hacer un concierto dedicado a escritores y compositores ella se mostró encantada. Le envié las partituras de Nietzsche y su sorpresa ante la belleza de las canciones del autor de *Así hablaba Zaratustra* fue un nuevo incentivo para seguir adelante con la idea. Respecto a Juan Eduardo Cirlot, lamentablemente sólo ha sobrevivido su *Suite atonal* para piano solo. Aun así, es un buen exponente de lo que debió ser el pensamiento musical de Cirlot.

Para Nietzsche la música era una necesidad vital; para Cirlot uno de los muchos caminos por los que transitó en búsqueda de un ideal de belleza en una época de oscuridad; para Bowles, el punto de encuentro libre de fronteras, de la libertad creativa y la celebración de la vida.

Friedrich Nietzsche o la necesidad de la música

¡Qué poco se requiere para ser feliz! El sonido de una gaita.

—Sin música la vida sería un error. ¡El alemán se imagina a Dios mismo cantando canciones!

Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos* (1888)

Friedrich Nietzsche ha sido sin duda una de las figuras más controvertidas de la historia de la filosofía y también una de las más instrumentalizadas. En cambio, ¿cuándo se

escribirá la historia de la nefasta influencia del pensamiento de Platón en la cultura occidental? Evidentemente ese es otro tema porque lo que aquí nos interesa es hacer una breve aproximación al Nietzsche músico y compositor.

En el año 1976 la editorial Bärenreiter publicó un volumen de 352 páginas en el que bajo el título *Friedrich Nietzsche: Der Musikalische Nachlass* [El legado musical], coordinado por el musicólogo y también biógrafo del filósofo, Curt Paul Janz (1911-2011), contiene, dispuestas en orden cronológico, la totalidad de las partituras escritas por Nietzsche. Se reeditan piezas ya publicadas con anterioridad y las que habían quedado inéditas, entre las que se incluyen, además de las obras terminadas, las que quedaron inconclusas, los esbozos, con frases musicales aisladas, notas sin plicas, tachaduras, etc. El corpus está formado por *lieder*, piezas para piano a dos y cuatro manos, y piezas corales y sinfónico corales, muchas de estas últimas de carácter religioso; resulta llamativo que el autor de *El Anticristo* y que proclamó la Muerte de Dios —no caigamos en la tentación de interpretar esta idea fuera del contexto en que fue escrita— sea la misma persona que compone un *Miserere* a cinco voces, varios motetes que intentan recrear la escritura de Palestrina, un *Oratorio de Navidad*, o una *Misa para voz, coro y orquesta*. Pero lo cierto es que Nietzsche no tenía la suficiente formación para abordar obras de tal envergadura. Para muchos sus piezas se quedan en meros intentos juveniles, fragmentarios y fallidos motivados por el deseo de imitar una música que le conmueve profundamente. Del análisis de su obra se desprende que lo mejor de Nietzsche lo dio en sus *lieder*, mientras que el resto de piezas acusan la debilidad propia de un diletante. En este sentido, fue ante todo un músico intuitivo. En todo caso, la conclusión es que en la relación de Nietzsche con la música no importa tanto su faceta como compositor como el papel que asignaba a la música en la cultura y, como afirma Éric Blondel —“Nietzsche y la música”, *Magazine Littéraire*, 2000—, cuál era la relación metafísica con la vida.

Nietzsche se formó musicalmente con maestros locales. A los veinte años ya había escrito más de una docena de *lieder* que sometió al juicio del director de orquesta Joseph Brambach. Éste le recomendó que estudiara contrapunto, pero el joven, herido en su orgullo, tomó la decisión de abandonar la composición y dedicarse a la crítica musical, un intento fallido tras el cual volvió a retomar sus aspiraciones creativas, aunque cabe preguntarse por qué, si la música era tan importante para él, nunca decidió continuar formándose profesionalmente. Es posible que la respuesta resida en que la aspiración máxima de Nietzsche fuera concebir la filosofía como pensamiento musical: “¿Cómo es posible —escribe G. Varela —*La filosofía y su doble. Nietzsche y la música*, Buenos Aires, 2008— que la filosofía sea música? (...) El fundamento de todo pensar es estético ya que remite a una disposición creadora del hombre, en tanto compone, crea, produce acordes conceptuales que se ordenan a través de una escritura”.

En un principio las preferencias musicales del joven profesor de filología clásica eran conservadoras. Pero el descubrimiento en 1868 de la música y la figura de Richard Wagner iba a tener una especial trascendencia en su vida. Este episodio se ha magnificado demasiado, y no se entiende su importancia si se pasan por alto las circunstancias en las que se desarrolló la relación entre ambos genios. Wagner tenía muchos enemigos, y para continuar con el titánico empeño de crear un teatro exclusivo para sus óperas y que además materializara su nuevo concepto del drama musical, necesitaba de todo tipo de apoyos.

Wagner intuyó que podía serle beneficiosa la admiración de Nietzsche ya que veía en el flamante profesor de filología clásica de la Universidad de Basilea a un magnífico propagandista venido del mundo académico. En este contexto Nietzsche escribe su primer gran libro que dedica a Wagner, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. La obra desarrolla la tesis según la cual dos grandes fuerzas opuestas gobiernan el arte: la fuerza dionisiaca y la fuerza apolínea. Estas dos corrientes en otro tiempo unidas en la tragedia griega, fueron separadas por el triunfo de la racionalidad con Eurípides y Sócrates. Nietzsche tenía la esperanza de reencontrar esa antigua unión en la música de Wagner.

Nietzsche aprovechó para someter al juicio de Wagner algunas de sus composiciones musicales, pero sólo recibió de éste amables evasivas. Entonces buscó la opinión del célebre director de orquesta Hans von Bülow, a quien envió su *Meditación de Manfredo* para piano a cuatro manos. La respuesta de Bülow fue devastadora y cruel. Aun así, Nietzsche no cejó en sus empeños como compositor, mientras el paso del tiempo iba enfriando las relaciones con Wagner. Poco a poco los pensamientos de ambos tomaban caminos diferentes hasta que la ruptura definitiva llegó cuando Wagner escribió su última obra, *Parsifal*. Es este conocimiento íntimo del hombre y de la obras —escribe Éric Blondel— que hace que Nietzsche haya visto en Wagner, el símbolo por excelencia de lo que aborrecía y temía como decadente, demagógico, anti-artístico y moralizador en la cultura alemana y —es necesario decirlo— en él mismo y en la filosofía, este epitome del pensamiento metafísico, que era a su manera de ver Schopenhauer.

La última composición de Nietzsche data de 1882. Es el lied *Oración a la vida*, sobre a un poema de su alumna Lou Andreas-Salomé, de la que estaba enamorado profundamente. Ante la anotación de Nietzsche «desprecio la vida», Lou le había regalado este poema como despedida, escrito por ella mucho tiempo antes. Nietzsche le hizo llegar el *lied* a su amigo de la infancia Gustav Krug diciéndole que le envía «lo único que debe quedar de mi música, una especie de profesión de fe que algún día se podría cantar en mi memoria». A Peter Gast, su discípulo, asistente y músico profesional le escribe: «Me gustaría haber hecho una canción que pueda ser cantada públicamente, para seducir a la gente con mi filosofía. Vea si esta *Oración a la Vida* se presta a ello... ¿Podría repasar mi composición y corregir las faltas del aficionado?». Los dos últimos versos —que Nietzsche declara no poder escucharlos cada vez sin estremecerse— dicen, dirigiéndose a la vida: “Si ya no me puedes dar felicidad / ¡Sea!, dame ese dolor que aún te queda”.

Desde *El nacimiento de la tragedia* (1872) a *Ecce Homo* (1888), Nietzsche deja constancia en multitud de ocasiones de la idea, tomada de Schopenhauer, de que la música expresa la esencia completa de la vida. Más que cualquier otro arte, la música revela la realidad de voluntad de poder, aserto que Nietzsche matiza considerándola un “estimulante de la vida”, una “incitación seductora a la vida”. Otro aspecto, según Blondel, de la toma de posición nietzscheana con respecto a Schopenhauer es que la música puede ser también la traducción de la negación de la vida, conforme a la tesis de este según la cual el arte es por excelencia el medio de escapar a los sufrimientos de la voluntad, el medio para la voluntad de negarse y refugiarse en las ideas platónicas, paradigmas del arte. Por eso la repulsa al *Parsifal* wagneriano va más allá de la crítica a la psicología acartonada y pseudocristiana de sus personajes: es el rechazo, en palabras de Carlos Roldán López,

de los sistemas que, intentando expresar grandes totalidades, retuercen y fuerzan al lenguaje en busca de la expresión perdida. Pero para Nietzsche esa búsqueda se hacía por un camino equivocado porque ponía en peligro la afirmación dionisiaca de la vida al transformarse en resentimiento, en negación del cuerpo y de la vida, en renunciamiento.

El sentimiento metafísico de Nietzsche por la música puede resumirse en un párrafo de su libro *Nietzsche contra Wagner*, retomado posteriormente en *La Gaya Ciencia*: "¿Qué quiere de la música mi cuerpo entero? Puesto que no existe el alma... quiere, creo, su alivio: como si todas las funciones animales debieran ser aceleradas por ritmos ligeros, audaces, turbulentos; como si el acero y el plomo de la vida debieran olvidar su pesantez gracias al oro, la ternura y la untuosidad de las melodías. Mi melancolía quiere reposar entre los escondrijos y abismos de la perfección: he ahí por qué tengo necesidad de la música". "La música... me libera de mí mismo".

Juan Eduardo Cirlot: *Ut musica poesis.*

Una estética para una época de sombras

Hay cañaverales en los ríos / y hay aguas, y hay música, y recuerdos.

/...pero nada es tan triste / tan triste como el vuelo de los / pájaros...

/ que se van lejos.

Juan Eduardo Cirlot, *Los pájaros de los ríos*

(Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona, 1942)

Juan Eduardo Cirlot nació en Barcelona el 9 de abril de 1916 en el seno de una familia con antepasados irlandeses y provenzales. En la década de los treinta se formó musicalmente en la academia que el pianista y compositor Fernando Ardévol tenía en el Paseo de Gracia. En aquellos años, gracias sobre todo a la iniciativa de Roberto Gerhard, pasaron por Barcelona algunos de los mejores compositores europeos del momento. Discípulo de Arnold Schoenberg, Gerhard convenció al maestro vienés para que repusiera su delicada salud en una casa del barrio de Vallcarca en 1931-32. Durante su estancia en Barcelona, Schoenberg dirigió dos conciertos en el Palau de la Música con la orquesta de Pablo Casals. El violonchelista y también compositor Ernest Xancó, amigo de juventud de Cirlot, ha dejado testimonio de cómo los dos jóvenes se dedicaban a seguir con admiración y respeto a Schoenberg y a Gerhard en sus paseos por la Rambla. Un acontecimiento importante para Cirlot y para la vida musical de Barcelona fue la celebración entre el 18 y el 25 de abril de 1936 del festival de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea). Allí coincidieron, además de compositores españoles como Adolfo Salazar, Ernst Krenek, Alois Haba y Anton Webern, y tuvo lugar el estreno mundial del *Concierto para violín* de Alban Berg, con Louis Krasner y el director Hermann Scherchen. Fue también en esa época cuando Cirlot descubrió a través de un programa de radio la música de Alexander Scriabin. Aquello fue una revelación casi mística que habría de tener una gran trascendencia en su evolución posterior como músico, poeta y crítico.

1940 fue un año crucial en la vida de Cirlot, cuando éste llega a Zaragoza para cumplir el segundo servicio militar que se imponía a los que habían apoyado al bando

republicano. El ambiente cultural de la capital aragonesa era bastante desolador, si bien un grupo de jóvenes creadores buscó un resquicio para la libertad y la belleza. Y, como señala Antón Castro, tal vez debió encontrarla a la sombra de una figura carismática: la pianista Pilar Bayona (1897-1979), una mujer de enorme talento, menuda y hermosa, adornada de una peculiar leyenda que ejercía una irresistible atracción entre el círculo de intelectuales y desalentados de aquellos años. Era una creadora, una intérprete magistral, una diosa entre hombres. La estancia de Cirlot en Zaragoza se enriqueció gracias a su amistad con Alfonso Buñuel, quien amplió sus horizontes estéticos, le introdujo en el surrealismo y le permitió el acceso a la inmensa biblioteca de su hermano Luis. Sin duda debió ser Alfonso quien puso en contacto al joven poeta con Pilar Bayona. Cirlot, como sin duda tantos otros, sucumbió al hechizo de la pianista, aunque siempre fue extremadamente discreto en sus sentimientos. Le dedicó un soneto y un libro de resonancias musicales, *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*, que permaneció inédito entre los papeles de la pianista hasta el año 2001. Ravel —de quien toma el título— y sobre todo Scriabin determinan el desarrollo del poemario en el que se manifiesta el fervor musical que motivaba a Cirlot hacia la composición, y también su facilidad para la poesía.

Pero a principios de los años cincuenta Cirlot decide poner fin a su carrera de compositor, quizá ante la imposibilidad de encontrar un lenguaje propio. Destruye sus partituras, pero la música seguirá estando presente en su vida al incorporar muchos de sus elementos a la poesía y a los escritos y ensayos teóricos. El propio Cirlot dejó constancia en varias cartas de la manera en que desarrolló en su poesía el sistema de la permutación por la aplicación inconsciente de los principios de la música dodecafónica y serial, y también de la técnica cabalística del *Íseruf*. En otro momento habló de cohesión, relacionando el término con la forma de la exposición poética. En un artículo titulado “Cohesión y no armonía”, Cirlot, siguiendo una vez más a Schoenberg, huye del concepto de armonía como algo natural y propone su sustitución por la “cohesión”, definida como «la correspondencia esencial y no meramente apariencial de los elementos que entran en juego en la obra». El poeta, en una entrevista concedida en el año 1967 a José Cruset, manifestaba lo que bien podría ser una declaración de principios: «Creo que la música ha intervenido en la génesis de mi poesía más que las influencias poéticas; sobre todo, Schoenberg, Alban Berg, el Debussy del *Pelléas* y el Wagner de *Tristán y Parsifal*. Sin olvidar al prodigioso y desconocido Alexander Scriabin. Y, en menor medida, Stravinsky y Hindemith». Juan Carlos Rodríguez, en su libro *La norma literaria* (Granada, 1984), ha escrito que la ideología poética de Cirlot es una “ideología de la música”, pues desde el Romanticismo la música es el “lenguaje que traduce directamente el fondo oscuro del alma, en su propia estructura sensible, sin necesidad de intermediarios racional/corruptores”. La poesía de Juan Eduardo Cirlot, como señalan Dolores Manjón y Thomas Schmitt —“*Mi voz es el sonido de tu luz*”. *Estructuras musicales en la poesía de Juan Eduardo Cirlot*, 2006— parte de este horizonte, común por otra lado a buen número de poetas del siglo XX, en el que la música es vista como ideal salvador del problema de la imposibilidad del decir poético, y es incorporada en varios niveles —fonético, semántico, sintáctico— a la propia obra poética. La trasposición del famoso lema horaciano *Ut pictura poesis*, asimilado por el humanismo renacentista en su búsqueda de un común denominador que permitiese encontrar fórmulas creativas en

cualquier ámbito artístico, por el de *Ut música poesis* queda perfectamente justificado en la obra de Cirlot. En 1766 G. E. Lessing había criticado las analogías absolutas entre las artes, sobre todo porque la cualidad sensorial de la pintura es captada en un instante tangible mientras que la de la poesía se desarrolla en el tiempo. Y poesía y música participan precisamente de la intangibilidad a la que nos aboca el transcurso del tiempo que se escapa al igual que la arena entre los dedos.

Aparte de Schoenberg, la figura de Alexander Scriabin (1872-1915) fue también determinante en la música y el pensamiento de Cirlot. Interesado en un primer momento en la idea nietzschiana del superhombre y después en las corrientes teosóficas del momento, Scriabin desarrolló un complejo sistema musical de acordes y relaciones armónicas con el que poder expresar su esoterismo místico y metafísico. Cirlot no sólo asumió determinados hallazgos técnicos del compositor ruso, sino también su interés por las relaciones sinestésicas de la música. Scriabin afirmaba poder oír colores y, sobre la base de las propiedades de la luz analizadas por Newton en su libro *Opticks*, perfeccionó un método para asociar cada tonalidad con un color concreto, ordenándolo según el círculo de quintas. En este sentido su obra emblemática es *Prometheus: Poema del fuego* op. 60, de 1911, escrito para gran orquesta, coro y teclado de luces, una especie de órgano diseñado específicamente para esta pieza, que al ser tocado proyectaba colores sobre una pantalla. *Prometheus* fue objeto de un famoso ensayo de Leonidas Sabaneiev publicado Múnich en 1912 en el almanaque expresionista *Der Blaue Reiter*, promovido por los pintores Vasily Kandinsky y Franz Marc, y en el que también Schoenberg colaboró con un artículo y la reproducción facsímil de la partitura titulada *Herzgewächse*. Cirlot conocía perfectamente el almanaque de Kandinsky y Marc, cuya característica fundamental era la interacción de las artes y la búsqueda de la espiritualidad a través de la abstracción. En sus escritos teóricos y de crítica de arte encontramos numerosos ejemplos en los que pone en relación música y expresión plástica. En un texto dedicado a Manuel Capdevila compara su pintura con la música de Shostakovich; en otro escrito sobre Antoni Tàpies, el telón sonoro de fondo es *Arcana* de Edgar Varèse, pieza que califica de “tapiana en cierto modo —por la lejanía que busca y encuentra— antitapiana por su andamiaje heroico de armonías disonantes y falsas relaciones metálicas”. En 1963 publica en *La Vanguardia* “Rothko y Scriabin Paralelos entre sonidos y colores”. En *Los azules de Francia* —publicado el 11 de junio de 1965— escribe: «Pueden verse esos azules, pero, y esto linda con la magia, pueden también oírse. No ya en el Mar de Debussy ni en el más sereno *Requiem* de Faure. El azul más nocturno que jamás creo haber oído esté en los *Cinq rechants* de Olivier Messiaen, en el momento en que la soprano canta “ma robe d’amour”. Es un azul absoluto que tiene todas las Carcassones del alma y que azulea incluso los árboles, azul oscurísimo y, sin embargo penetrado de una claridad inmensa, claridad de cristal incoloro pero lleno del agua azul del sentimiento: devoción que habrá de durar eternamente».

De las obras musicales compuestas por Cirlot nos han llegado solo dos, un lied titulado *Sonet* para trompeta y soprano sobre un poema de Joan Brossa, y la *Suite atonal* para piano que escucharemos esta noche. Esta pieza es un claro ejemplo de la manera en que Cirlot se aproximaba a sus referentes, en este caso Scriabin, en busca de soluciones viables a sus dudas compositivas, y puede darnos, al mismo tiempo, una imagen del Cirlot compositor, si bien incompleta, habida cuenta que destruyó todo lo que

había escrito. La sombra de Scriabin se proyecta sobre la pieza en el empleo del llamado “centro de sonido”. Los cinco movimientos que la conforman atienden a denominaciones clásicas: *Preludio, Himno, Interludio, Coral y Fuga*, pero a excepción de esta última, el supuesto esquema formal es obviado del proceso musical, optando por formas libres, de carácter improvisatorio y sin cumplir un esquema tonal: Cirlot era consciente de la imposibilidad de vincular la atonalidad con la tradicional forma sonata —sólo Alban Berg había conseguido salvar esta contradicción—. La cita que hace del llamado “acorde místico” de Scriabin viene a justificar la denominación de atonal, la cual responde al sistema sintético empleado para organizar los acordes, en forma de “centros sonoros” que van siendo modificados progresivamente y de los que emanan austeramente las posibilidades melódicas. Por otro lado, la música de la *Suite atonal* se concentra en el estatismo melódico y rítmico, gira sobre sí misma, no hay impulso, pero tampoco origen. Es la búsqueda, que también hizo extensible a su poesía, de un ámbito donde tiempo y espacio se transforman en elementos que se anulan mutuamente.

Cirlot renegaba del tiempo que le había tocado vivir. Desarraigado de su entorno, incluso del que le era afín, siempre manifestó que le hubiera gustado nacer en otra época. Sin embargo, la gran paradoja es que no hubo en la España de aquellos años un crítico más agudo y un vigía más intuitivo de todas las vanguardias que dieron forma a la modernidad artística del siglo XX. Músico dodecafónico, teórico de la abstracción y del surrealismo, amigo de André Breton y figura central de *Dau al Set*, como crítico de arte Cirlot potenció a su manera las inquietudes vanguardistas de su época, analizó todos los *ismos* que parecían surgir por generación espontánea —su *Diccionario de los ismos* es la prueba elocuente—, y diseccionó como nadie el estilo del siglo XX. Más allá de todo esto, hubo también un Cirlot fetichista, materializado fundamentalmente en su ciclo poético *Bronwyn*, y un Cirlot interesado en las teorías herméticas, las disciplinas esotéricas y la magia, un estudioso que sumido en los laberintos del surrealismo se topó con la mística, el ocultismo y la simbología. El estudio y la investigación de los símbolos le sirvieron para configurar y dar sentido a los mundos infinitos en los que habitaba su imaginación, desde las brumas de Avalón o Carcasona a la luz arcana y letal de Egipto o a la ignota Cartago; de los amarillentos neones de una feria ambulante a su particular imaginario de mujeres inaccesibles. Cirlot fue más que un intelectual; fue un buscador inquieto y solitario de quimeras que vino a nacer en una época equivocada.

Paul Bowles o la música sin fronteras

“Sin embargo, todas las cosas ocurren sólo un cierto número de veces, en realidad muy pocas”.

Paul Bowles, *El cielo protector* (1949)

La publicación en 1949 de la novela *The Sheltering Sky* [*El cielo protector*] lanzó definitivamente a la fama a su autor, el neoyorquino Paul Bowles (1910-1999) quien en vida llegaría a convertirse en una auténtica figura de culto desde su retiro en Tánger donde se había trasladado a vivir junto a su esposa Jane en 1947. Bowles ha sido considerado como uno de los precursores de la llamada Generación Beat, si bien la pulcritud y sofisticación del escritor poco tenían que ver con la vehemente pasión por vivir siempre al límite,

caminando sobre el borde del abismo, de los componentes de aquella generación mítica (Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Orlovsky...).

Paul Bowles consolidó sus estudios musicales con Aaron Copland a finales de la década de 1920. Ambos colaboraron juntos en Nueva York, Berlín y París antes de viajar a Marruecos en 1931 por sugerencia de Gertrude Stein. Allí siguió recibiendo clases del autor de *Primavera Apalache*. Después, ya de regreso a los Estados Unidos, se puso bajo la tutela de Roger Sessions, Virgil Thomson e Israel Citkowitz, si bien su formación nunca llegó a ser completa del todo porque el carácter indómito e inquieto de Paul le impedía concentrarse en la dura disciplina que exigía seguir una verdadera carrera musical. Copland le reprochó en más de una ocasión su inconstancia, aunque también supo reconocer que era precisamente esa cualidad la que acabaría definiendo la espontánea personalidad de su música y que resumió a la perfección cuando una vez afirmó que "Paul nunca escribió una pieza aburrida". Igualmente enriquecedores fueron los numerosos viajes que Bowles realizó a lo largo de los años treinta por Guatemala, México—donde le causó especial impresión conocer a Silvestre Revueltas, coincidiendo con él después en varias ocasiones, la última poco antes de que muriera alcoholizado—, Ceilán, el sur de la India y el Sahara. Esta vida nómada despertó su interés por los estilos musicales autóctonos, lo que le permitió introducir ritmos y modos populares en sus composiciones. Tras regresar a Nueva York, se integró en el ambiente musical de la ciudad en el que figuraban Henry Brant, David Diamond, Citkowitz y otros miembros activos de la Liga de Compositores. Rápidamente empezó a destacar como compositor de música incidental para el teatro. Entre 1936 y 1938 escribió la música para tres producciones de Orson Welles y John Houseman—*Horse Eats Hat*, *Doctor Faustus y Too Much Johnson*— que le convirtieron en el compositor neoyorkino preferido para dramatizar musicalmente obras teatrales. De sus numerosas producciones posteriores destacan las realizadas para obras de William Saroyan—*My Heart's in the Highlands* y *Love's Sweet Song*—, Lillian Hellman—*Watch on the Rhine*—y Tennessee Williams—entre ellas *The Glass Menagerie*—, o para piezas clásicas de los isabelinos William Shakespeare y John Ford. Lo cierto es que la actividad de Bowles era muy intensa. Paralelamente también componía la música de documentales y películas de arte experimentales bajo el patrocinio de la Works Projects Administration y el Federal Theatre Project. Por otro lado, en 1937 inició una fructífera asociación con el empresario de danza Lincoln Kirstein fruto de la cual fueron los ballets *Yankee Clipper* y *Pastorela*. Poco después la Fundación Guggenheim le pidió que compusiera *The Winds Remains*, una zarzuela basada en la obra teatral de Federico García Lorca *Así que pasen cinco años*. El estreno tuvo lugar en 1943 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, dirigida por Leonard Bernstein y coreografía del bailarín Merce Cunningham. Por entonces, Paul Bowles también empezó a destacar en una nueva faceta, la de crítico musical; desde la redacción del *Herald Tribune* de Nueva York su labor crítica se centraba en todo tipo de manifestaciones musicales al tiempo que contribuía con sus artículos a enriquecer el debate sobre la música contemporánea.

En su autobiografía titulada *Without Stopping*—editada en castellano como *Memorias de un nómada*—, Bowles confiesa el hastío que le llegó a producir esta continua actividad musical para el teatro. Por aquel entonces el dúo pianístico formado por Arthur Gold y Robert Fizdale le hizo varios encargos, lo que le permitió escribir obras más íntimas y reflexivas como la Sonata para dos pianos de 1947, cuya composición fue, según sus propias

palabras, una bocanada de aire fresco, un respiro en medio de su carrera de “músico utilitario”. El dúo Gold-Fizdale también fue destinatario del Concierto para dos pianos, vientos y percusión, quizá una de sus obras más importantes y significativas, y de dos piezas revestidas de cierto perfume “vintage”, *Night Waltz* (1949) y *A Picnic Cantata* (1953).

Tras fijar su residencia en Tánger a finales de 1947, y animado por el éxito de *El cielo protector*, Bowles empezó a plantearse la posibilidad de dedicarse por completo a la literatura, aunque dudaba con romper definitivamente con la música. De hecho comenzó a trabajar en una ópera basada en *Yerma* de Lorca para la famosa cantante Libby Holman, y que hoy permanece todavía inédita. Aunque el reconocimiento como novelista era cada vez mayor, Bowles siguió ligado a la música, pero ahora de forma más esporádica, bien realizando estudios etnomusicológicos sobre la música popular marroquí, bien volviendo a colaborar con Tennessee Williams en *Sweet Bird of Youth*, (1949) y *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1962), o con The American School of Tangier, cuyo director Joseph A. McPhillips III, le encargó tres partituras: las dos primeras (1966, 1969) para dramas de Sófocles y Eurípides, y la última para una puesta en escena en 1997 de Peter Schaffer sobre *The Royal Hunt of the Sun*.

Una parte importante de la producción musical de Paul Bowles está compuesta por diferentes ciclos de canciones, un género que nunca llegó a abandonar. La actitud de Paul Bowles hacia la música vocal era característicamente idiosincrásica. De entrada rechazaba la distinción entre la canción clásica y la canción popular: la multiculturalidad, el empleo de una extensa gama de recursos musicales y la elección del idioma de los poemas, en inglés, francés y español, tomados de Charles-Henri Ford, Jane Bowles, Tennessee Williams, Gertrude Stein, Jean Cocteau, Juan de Persia y Federico García Lorca entre otros muchos, son un claro testimonio del carácter cosmopolita de los *lieder* de Bowles y de su música en general. De hecho, mostraba cierta aversión por el tratamiento clásico de la voz, llegando incluso a proclamar su rechazo hacia gran parte de la música vocal de la cultura occidental —su mentor, Aaron Copland, era de la misma opinión—. Sin duda una actitud contradictoria en un hombre con su formación literaria, y, sobre todo, desconcertante para un compositor en el que casi la mitad de su obra es música vocal.

Bowles decía “Las palabras son palabras y la música es música (...) Escribir música es, desde luego, una comunión con lo desconocido, nada más”. Ciertamente, una de las características más importantes tanto de la música como del lenguaje es la inconmensurabilidad, pero la fusión de palabras y música destierra a la canción del ámbito de la música pura. Mendelssohn creía que el significado de la música era también específico para las palabras. Schoenberg, en cambio, temía el día en el que la música pudiera llegar a ser psicoanalizada y sus significados diseccionados; Stravinsky consideraba que la música no era más que una serie de patrones abstractos de sonido. El propósito en cada caso es el mismo, que la música debe ser escuchada por lo que es, música en sí misma, no como vehículo para un mensaje que puede ser expresado con palabras. Cuando una pieza musical tiene letra, sus valores musicales son más susceptibles de ser ignorados. ¿Dónde se ubica, pues, el elemento genuino de una canción? Para Bowles, como para otros compositores del siglo XX, la respuesta se encontraba en la música folclórica y popular. El argumento fundamental de la estética de las canciones de Bowles se basa en la idea de que la expresión lírica deber ser natural. Esta idea de expresión natural está per-

fectamente ejemplificada por los cantantes populares y folclóricos cuya sencilla emisión vocal sirve como modelo de lo que deben hacer los intérpretes —el equivalente humano del canto de los pájaros. Como afirma Ben Yarmolinsky, en cuyo ensayo se basa este artículo, la estética de Bowles es, en consecuencia, congruente: frente a la ampulosidad de la orquesta straussiana, la precisión y el *swing* de la banda de Duke Ellington; frente al clamor de una Kirsten Flagstad interpretando a Wagner, La Niña de los Peines cantando la intrincada ornamentación del cante jondo; frente al mortal aburrimiento de la sala de conciertos sinfónicos, el *ahouach* al aire libre en el Gran Atlas, donde el pueblo entero participa activamente bailando y haciendo música. Para Bowles la distorsión de las palabras debía ser mínima: “Cantar, en mi opinión, debe ser una prolongación del habla”. Este carácter un tanto informal impregna, de hecho todo su estilo musical, el cual es agudo, aforístico y melódico, evocando el jazz americano, los ritmos mexicanos, las armonías españolas y los ritmos marroquíes. La gama de esas influencias étnicas se hace especialmente evidente en sus obras para piano, en las que se muestra como un miniaturista nato. Sus óperas, como señala Irene Herrmann, están construidas a modo de suites de canciones, y en su música orquestal, la cual tiende hacia una concisión caleidoscópica con sus yuxtaposiciones a modo de *collages*, siempre opta por breves desarrollos temáticos. En su prosa, por el contrario, se decanta por extensos esquemas gramaticales y sintácticos, a veces sutilmente barrocos, pero sin llegar al abigarramiento de un Malcolm Lowry, con el que sin embargo tenía en común una existencia nómada. Una disparidad no menos sorprendente, concluye Irene Herrmann, que la que se da entre el encanto de su música y la mordacidad de su prosa. Este afán por encontrar la sencillez en la síntesis ya se manifestaba precozmente en una época tan temprana como es el año 1923, cuando con escasos trece años descubrió los *Ciento setenta poemas chinos* de Arthur Waley. De este hallazgo Bowles diría posteriormente algo que ilustra muy bien lo que estamos señalando: «La poesía nunca me había interesado; en el colegio había tenido que aprender de memoria algún poema de Bryant, de Whittier o de Longfellow, que olvidé enseguida. Pero las píldoras compactas de Waley sugerían la existencia de una serie de fines distintos para los que podía utilizarse el proceso poético. Empecé a contemplar el mundo real que merodeaba con la idea de definirlo con el menor número de palabras posible».

Sin embargo, no todo el mundo estaba de acuerdo con esta postura. Elliott Carter consideraba que Bowles privaba a la música folclórica de su significado. Algo hay de cierto es esa afirmación. Había entonces —y hoy también—, compositores que hacían suyos elementos folclóricos y populares y los explotaban creando superficiales postales de turismo musical. Pero la aproximación de Bowles era mucho más matizada, y, en cierto modo, cercana a la de su admirado Manuel de Falla. Tenía un conocimiento profundo de los mecanismos que dan lugar a las manifestaciones de la música folclórica —de hecho, en 1959, gracias a una beca de la Fundación Rockefeller, realizó un detallado estudio etnomusicológico y numerosas grabaciones de la música tradicional del norte y el centro de Marruecos—. Ello le permitía aplicar los criterios adecuados para depurar y deconstruir el material musical primario, obtener las células básicas que originan su etnicidad y transformarlo en algo nuevo y personal, más allá de la cita pintoresca.

El interés que suscitó la música folk y popular, con sus consiguientes sucedáneos de arreglos y adaptaciones, fue sintomático en Estados Unidos del populismo musical de los años de la Gran Depresión y de la Guerra. La música folk era identificada con

la izquierda política y los movimientos antifascistas, y valorada más por su significado ideológico que por sus valores musicales. Evidentemente, Bowles se rebelaba contra esta manipulación. Su espíritu cosmopolita estaba abierto a asimilarlo todo, desde la música bereber al blues, por lo que le costaba mostrar algún entusiasmo por la exaltación concreta de la canción folclórica anglo-americana. Además, Copland dominaba en ese momento prácticamente todo el mercado de la música estadounidense.

Puede que Bowles desdeñara la tradición de la música vocal de occidente, pero sus canciones están escritas para una combinación tan clásica como es el dúo formado por voz y piano. Y aunque por lo general no presentan dificultades extremas técnicamente, sí demandan de una voz con la suficiente versatilidad para adecuarse al espíritu particular de los poemas. La línea vocal es muy *cantabile*, con frases largas y sencillas, y avanzan gradualmente con saltos interválicos muy bien preparados. Evita la escritura melismática intentado hacer corresponder cada nota con una sílaba. La cuestión es más estética que técnica: ¿cómo crear una sensación de absoluta naturalidad y sencillez en el canto? Es un problema difícil y tampoco es nuevo: incluso Brahms escribió canciones que aspiraban a la ingenuidad y naturalidad de la canción popular.

Al igual que muchas de las canciones de Kurt Weill, Paul Dessau o Francis Poulenc, por poner sólo unos ejemplos, resultan más eficaces desde el punto de vista idiomático e interpretativo si son cantadas por un artista de cabaret, o las de Manuel de Falla si lo son por alguien más cercano al ámbito de lo popular que de lo clásico, las de Bowles también requieren en muchas ocasiones de un solista vocal que sepa adaptarse a esas mismas claves. Los intérpretes del mundo del cabaret o el musical entienden las canciones desde el prisma teatral, y, en este sentido, teniendo en cuenta la intensa relación que tuvo Bowles con el teatro escribiendo música incidental, sus canciones funcionan como pequeñas piezas teatrales. De hecho, el compositor norteamericano Richard Hundley (1931), también prolífico autor de canciones, ha definido a Bowles como un “pre-Sondheim”, pues al igual que éste, concebía cada canción a la manera de una pequeña obra en un acto.

Bowles proporciona el adecuado telón de fondo sonoro a los textos que utiliza, articula su estructura y destaca los giros naturales con una línea melódica austera que depende estrechamente del soporte armónico y a la que intenta no dotar de un excesivo protagonismo. El acompañamiento raramente pinta o ilustra de forma directa el contenido del poema, más bien ensaya la búsqueda de un estado de ánimo o de una atmósfera particular. En su música instrumental Bowles era muy estricto en lo relacionado a cuestiones de *tempo* y dinámicas, en cambio en las canciones introduce una mayor fluctuación, un margen mayor de libertad expresiva que permite al intérprete adecuar sus cualidades interpretativas al espíritu de cada canción.

Paul Bowles decidió no seguir dedicándose profesionalmente a la música a partir de principios de los cincuenta, ya lo hemos señalado. Pero aun así, Irene Herrmann afirma que su incorporación a los anales de la música americana —un mérito codiciado por muchos compositores más ambiciosos y preparados— representa el triunfo de una inteligencia sagaz y de una intuición estética sorprendente, y, sobre todo, del desdén sobre cualquier forma de autoridad.

FRIEDRICH NIETZSCHE

MEIN PLATZ VOR DER TÜR (KLAUS GROTH)

Der Weg an unserm Zaun entlang,
wie wunderschön war das!
War morgens früh mein erster Gang,
bis an das Knie im Gras,
Da spielt ich bis zum Dämmerchein mit
Steinen und mit Sand.

Grossvater holt' mich abends rein
und nahm mich beider Hand.
Dann wünschte ich mir gross zu sein
und übern Zaun zu sehn.
Grossvater meinte: lass das sein!
Wird früh genug geschehn!

Es kam so weit; ich hab besehn die Welt da
draussen mir,
Es war darin nicht halb so schön als damals an
der Tür.

AUS DER JUGENDZEIT (FRIEDRICH RÜCKERT)

Aus der Jugendzeit,
aus der Jugendzeit klingt ein Lied mir immer
dar:
O wie liegt so weit, o wie liegt so weit,
was mein einst war:
Was die Schwalbe sang, was die Schwalbe sang,
Die den Herbst und den Frühling bringt,
Ob das Dorf entlang, ob das
Dorf entlang
es jetzt noch klingt?

Als ich Abschied nahm, als ich Abschied nahm,
Waren Kisten und Kasten schwer.
Als ich wieder kam, als ich wieder kam,
War alles leer.

Keine Schwalbe bringt, keine Schwalbe bringt
dir zurück, wonach du weinst:
Doch die Schwalbe singt,
doch die Schwalbe singt im
Dorf wie einst:

Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit klingt
ein Lied mir immer dar:

MI LUGAR ANTE LA PUERTA (KLAUS GROTH)

El camino bordeando nuestro cercado,
¡qué hermoso era!
Di bien temprano mi primer paseo,
hasta afincar la rodilla en la hierba,
Allí jugué hasta el atardecer
con piedras y con arena.

El abuelo me buscó y de la mano
me llevó dentro al anochecer.
Y entonces deseé ser ya mayor
para ver más allá de la valla.
El abuelo dijo: ¡olvidalo!,
eso va a suceder sin que te des ni cuenta.

Y todo llegó; he visto el mundo fuera de mí,
Y no era ni la mitad de hermoso
Que en aquellos tiempos frente a la puerta de
casa.

DE LA JUVENTUD (FRIEDRICH RÜCKERT)

De la juventud,
De la juventud me viene a la mente una
canción:
Oh, cuán lejos está, cuán lejos está
lo que un día fue mío:
Lo que cantó la golondrina, lo que cantó la
golondrina,
Lo que trae de nuevo el otoño y la primavera,
Por todo el pueblo, por todo el pueblo,
¿suena todavía?

Cuando me despedía, cuando me despedía
Maletas y cajas eran tan pesadas.
Cuando volvía, cuando volvía,
Todo estaba vacío.

Ninguna golondrina, ninguna golondrina te
devolvió
Al lugar donde lloraste:
pero la golondrina canta, pero la golondrina
canta en el pueblo como en otros tiempos;

De la juventud, de la juventud me viene a la
mente una canción,

O wie liegt so weit, o wie liegt so weit, was mein einst war!

BERSCHWÖRUNG (ALEKSANDER PUSHKIN)

O wenn es wahr, dass in der Nacht,
wann alle ruhen die da leben,
Und wann die Mondestrahlen
sacht herab auf Leichensteine schweben,
O wenn es wahr ist, dass als dann die
Gräber öffnen sich,
Die stillen, ruf' ich, harr' ich
um Leilas willen.
Zu mir, mein Lieb, heran, heran!
Zeig dich geliebter Schatten, gleich wie du
erschienest vor dem Scheiden,
Wie Wintertag so kalt, so bleich,
entstellt vom letzten Todesleiden.

Schweb wie ein ferner Stern heran,
wie leiser Klang,
Wie Windesweben,
wie ein Gesicht schrecklich zu sehn.
Mir alles gleich: heran, heran.
Ich rufe dich, nicht darum, nein!
Um jener Bosheit anzuklagen,
die töteten den Engel mein,
Nicht Grabesrätsel zu erfragen,

Nicht darum weil mich dann und wann der
Zweifel quält,
Ich will nur Schmerzlich dir sagen,
Dass ich liebe herzlich,
Das ich ganz dein, heran, heran!

GERN UND GERNER
(ADALBERT VON CHAMISSO)

Der Gang war schwer, der Tag war rauh,
kalt weht' es und stürmisch aus Norden;
Es trieft mein Haar vom Abendtau,
Fast wär' ich müde geworden.

Lass blinkenden roten, den süssen Wein;
Es mag der alte Zecher sich gerne sonnen im
roten Schein,
sich gerne wärmen am Becher, und gerner sich
sonnen in trüber Stund
am Klarblick deiner Augen,

Oh cuán lejos está, cuán lejos está lo que un día
fue mío.

INVOCACIÓN (ALEKSANDER PUSHKIN)

Oh! si fuera verdad, que en la noche,
cuando reina el silencio,
Y cuando los rayos de luna
suavemente cuelgan de fúnebres piedras,
Oh! si fuera verdad que cuando se abren
las silenciosas tumbas
Grito y reclamo a causa de Leila,
¡Ven a mí, mi amor, vamos, vamos!
Emerged, sombras amadas,
tal como surgisteis de los límites,
Como los días invernales, tan fríos,
Tan plomizos,
presentes en los sufrimientos de la muerte.

Suspendida como una estrella lejana,
Como un suave sonido,
como el movimiento del viento,
Como una cara horrible a la vista.
Todo es igual, vamos, vamos.
¡No te llamo por eso, no!
Para clamar que la maldad
Mató a mi Ángel, para aclarar un misterio
sepulcral,

Por eso,
porque la duda tortura,
Sólo con dolor te digo
que amo sinceramente,
¡Soy totalmente tuyo, vamos, vamos!

CON GUSTO Y CON MUCHO GUSTO
(ADALBERT VON CHAMISSO)

El paseo fue agotador, el día fue duro,
se nota el frío y la tormenta del norte;
Mis cabellos chorrean el rocío de la tarde,
Casi me siento cansado,

Deja destellar el dulce y rojo vino,
al viejo bebedor le gusta ver el sol en sus brillos
rojizos,
calentarse a gusto con la copa,
y más a gusto ver salir el sol
en la hora mortecina,

und gerner vom roten, vom süßen Mund
erwärmende Flammen saugen.
Reichst mir den Mund, mir den Pokal,
Mir Jugendlust des Lebens;
Lass tosen und toben die Stürme zu mal,
Sie mühen um mich sich vergebens.

NACHSPIEL (SANDOR PETÖFI)

Ich möchte lassen diese glanzumspielte Welt,
In der mich Lust und Weherings
umspannen hält,
Und möchte fortziehn, fort von
den Menschen weit
In eine wildeschöne Waldeinsamkeit.

Dort würde ich dem Laubgeflüster lauschen
Und horchen auf des hellen Bächleins
Rauschen
Und auf der Vögel Sang, sehen der Sonne
Untergang
Und endlich selber mit ihr untergehen.

UNENDLICH (SANDOR PETÖFI)

Du nur bist, du liebes Mädchen,
Licht des Auges, Licht der Seele,
Dich allein ich hier wie jenseit mir als
Hoffnung wähle.

Ist auch sie ein Traum, dann bin ich glücklos,
glücklos allerorten auf der Erde wie im
Himmel glücklos hier und dorten!
Stehe sinnend hier am Bache bei den
Stillen Trauerweiden,
Passend ist für mich die Städte,
der ich voll von Leiden.
Schau niederhangen diese
Zweige hier in Ringen,
Und sie gleichen meiner
Seele fluggelähmten Schwingen.

Aus der Herbstflur zog der Vogel,
suchte südwärts fortzurücken,
Könnte ich nun auch schon endlich meinem
Schmerz entfliehen!
Er ist gross wie meiner Liebe, allgewaltge Triebe,
Und die Liebe? Ach, unendlich ist in mir die
Liebe!

en la mirada clara de tus ojos, y más a gusto libar
en las llamas de tu dulce y roja boca.
Tiéndeme tu boca, la copa,
La alegría de la juventud, de la vida;
Deja rugir y rabiar las tormentas,
Se ocupan de mí en vano.

EPÍLOGO (SANDOR PETÖFI)

Quisiera abandonar el brillo mundano,
El de las alegrías y dolores,
Y quisiera partir, lejos de
los seres humanos
Hacia un salvaje y hermoso bosque,
en soledad.

Allí sentiría el rumor del follaje
Y la embriaguez de los claros riachuelos,
Y el canto de los pájaros, para mirar la puesta
de sol
Y finalmente, con ella,
desfallecer.

SIN FIN (SANDOR PETÖFI)

Sólo tú, mi querida muchacha,
Luz de los ojos, luz del alma,
Sólo a ti, como en otros tiempos,
te elige mi esperanza.

Ella es también un sueño, así soy de infeliz,
Infeliz en todos los lugares de la tierra,
como en el cielo, infeliz aquí y allá.
Estoy aquí, sin sentido, al borde del arroyo,
en la silenciosa y triste pradera,
Todos los lugares me son indiferentes
ya que estoy embargado de tristeza.
Miro caer esas ramas
en forma de anillos,
Se parecen a mi alma de
alas paralizadas.

El pájaro huye del otoño,
buscando regresar al sur,
¿Podrán finalmente emprender vuelo mis
males?!

Son tan grandes como mi amor,
pesadas tristezas,
¿Y el amor? Ah, ¡el amor es infinito en mí!

JUNGE FISCHERIN (FRIEDRICH NIETZSCHE)

Des Morgens still ich träume
und schau' den
Wolken nach,
Wenn leise durch die Bäume zittert
der junge Tag.
Die Nebel wogen und wallen,
Das Frührot drüber hin.

O niemand weiss von allen,
Dass ich so traurig bin.
Die See wogt kühl und leise vorbei ohn Rast
und Ruh,
Mir schauerts eigner, eigner Weise.
Ich drücke mir die Augen zu.
Mag nicht die Nebel sehn;
Lauert der Tod darin?

Ach! Niemand kann verstehen,
was ich so zage bin.
Mit meinen tränenfeuchten
Augen such ich dich.
Im Frührot seh' ich's leuchten,
ja du grüsstest mich.
Du kommst durch Nebelhüllen,
reitest auf dem Wind,
Du kommst das Herz zu stillen,
stillen dem armen Fischerkind.

GEBET AM LEBEN (LOU ANDREAS-SALOMÉ)

Gewiss, so liebt ein
Freund den Freund,
Wie ich dich liebe, rätselvolles Leben!

Ob ich in dir gejauchzt,
geweint,
Ob du mir Leid,
ob du mir Lust gegeben,

Ich liebe dich mit deinem Glück und Harme
Und wenn du mich vernichten musst,
Entreisse ich schmerzvoll mich deinem Arme,

Gleich wie der Freund der Freundesbrust,
Gleich wie der Freund der Freundesbrust!

JOVEN PESCADORA (FRIEDRICH NIETZSCHE)

Sueño con la calma de la mañana
y miro las nubes,
Cuando despacio,
a través de los árboles,
tiembla el nuevo día.
Se aclara la niebla,
El amanecer se va acercando.

Nadie conoce con certeza
Los motivos de mi tristeza.
El lago se mece suave y lentamente, sin descanso
ni pausa,
Me mira fijamente
Y cierro con fuerza mis ojos.
No me gusta observar la niebla,
¿Acecha la muerte detrás?

Ah, nadie puede comprender el miedo que
tengo.
Con mis ojos húmedos
de lágrimas te busco.
Al amanecer la veo brillar,
y me saludas, sí.
Llegas envuelta en la niebla,
cabalgas sobre el viento.
Vienes a acallar el corazón,
a saciar a la pobre y joven pescadora.

ORACIÓN A LA VIDA (LOU ANDREAS-SALOMÉ)

Ciertamente, así como el amigo
quiere a su amigo,
¡De esa forma te quiero yo, vida enigmática!

Si por ti he dado gritos de alegría,
también llorado,
Si me has causado daño,
me has proporcionado placeres,

Te amo en la felicidad y en la aflicción,
Y cuando tengas que deshacerte de mí,
Abrazaré llena de dolor tus brazos,

¡Igual que el amigo el pecho del amigo!
¡Igual que el amigo el pecho del amigo!

TRES CANCIONES SOBRE TEXTOS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

CANCIÓNCILLA

Amanecía en el naranjel,
Abejitas de oro buscaban la miel.
¿Dónde estará la miel?
Está en la flor azul, Isabel,
En la flor del romero aquel, Isabel
Amanecía en el naranjel,
Abejitas de oro buscaban la miel.
¿Dónde estará la miel?

MEDIA LUNA

La luna va por el agua,
Como está el cielo tranquilo.
Va segando lentamente el temblor viejo del río.
Mientras que una rama joven la toma por espejito,
Por espejito

BALADA AMARILLA

La tierra estaba amarilla,
Orillo, orillo, pastorcillo.
Ni luna blanca ni estrella lucían,
Orillo, orillo, pastorcillo.
Vendimiadora morena,
Corta el llanto de la viña.
¡Orillo, orillo, pastorcillo!

LETTER TO FREDDY (GERTRUDE STEIN)

My dear Freddy,
I did not answer sooner because being a little
troubled about you
I wanted to see Harry first.
Now I have and as it seems that you are really
not well
Don't you think it would be best to come to
Paris where you can be looked after,
And then we all can decide what
you ought to do.
You poor boy, it's bad to be all alone and I do
think that you had better come here,
Don't you?
Always,
Gertrude Stein

SUGAR IN THE CANE (TENNESSEE WILLIAMS)

I'm red pepper in a shaker,
Bread that's waitin' for the baker.
I'm sweet sugar in the cane,
Never touched except by rain.
If you touched me, God save you,
These summer days are hot and blue.

I'm potatoes not yet mashed.
I'm a check that ain't been cashed.
I'm a window with a blind,
Can't see what goes on behind.
If you did, God save your soul!
These winter nights are blue and cold!

FARTHER FROM THE HEART (JANE BOWLES)

Oh, I'm sad for never knowing courage,
And I'm sad for the stilling of fear.
Closer to the sun now and farther from the
heart. I think that my end must be near.

I linger too long at a picnic,
'Cause a picnic's gayer than me.
And I hold to the edge of the table,
'cause the table's stronger than me,
And I lean on anyone's shoulder
because anyone's warmer than me.

CARTA A FREDDY (GERTRUDE STEIN)

Mi querido Freddy,
No te he respondido más pronto
porque estoy algo preocupada por ti
Quería ver antes a Harry.
Ahora lo hago y como parece que
en verdad no estás bien
No crees que sería mejor
que vinieras a Paris donde
podrías cuidarte,
Después decidimos qué deberías hacer.
Pobre chico, no es bueno estar siempre solo y
creo que estarías mejor viniendo aquí
¿No te parece?
Siempre tuya
Gertrude Stein

AZÚCAR EN LA CAÑA (TENNESSEE WILLIAMS)

Soy pimienta roja en el pimentero,
Pan que espera al panadero.
Soy dulce azúcar en la caña,
Nunca tocada excepto por la lluvia.
Si me tocas, que Dios te ayude,
Estos días de verano son cálidos y tristes.

Soy patatas todavía sin machacar.
Soy un cheque sin cobrar.
Soy una ventana con persiana,
No puedes ver lo que pasa detrás.
Si pudieras, ¡que Dios salve tu alma!
¡Estas noches de invierno son tristes y frías!

MÁS LEJOS DEL CORAZÓN (JANE BOWLES)

Oh, me entristece no conocer el valor,
Y me entristece la paralización del miedo.
Más cerca ahora del sol y más lejos del corazón.
Creo que mi fin está cerca.

Me he entretenido demasiado en un picnic,
Porque el picnic es más alegre que yo.
Y agarro el borde de la mesa,
porque la mesa es más fuerte que yo,
y me apoyo en un hombro cualquiera
Porque cualquiera es más cariñoso que yo.

Oh, I'm sad for never knowing courage,
And I'm sad for the stilling of fear.
Closer to the sun now and
farther from the heart.
I think that my end must be near.

THE YEARS (WILLIAM SAROYAN)

The years,
The years,
They come and go,
And go and go,
And oh, my heart!
The years have gone with my heart.

The days,
The days still come and go,
And I still breathe,
But oh, my heart!
The years have gone with my heart.

The years, the days, the nights still
come and go and I still dream,
But oh, my heart is gone,
My heart is gone with the years.

The hours,
the hours,
those long,
dreaming hours
still come and go,
And I still dream.

But the light is gone from my dream,
And the love is gone from my heart!

A LITTLE CLOSER, PLEASE
(WILLIAM SAROYAN)

It's a small world if you're near.
But if you're far it's large.
Very large,
Too large for me,
And dark, and lonely,
And full of barking dogs;
Great, great distances
and brooding trees.
Step up just a little closer please.

Oh, me entristece no conocer el valor,
Y me entristece la paralización del miedo.
Más cerca ahora del sol
y más lejos del corazón.
Creo que mi fin está cerca.

LOS AÑOS (WILLIAM SAROYAN)

Los años,
Los años,
Vienen y van,
Y van y van,
¡Oh, mi corazón!
Los años se han ido con mi corazón.

Los días,
Los días todavía vienen y van,
Y aún respiro,
Pero ¡oh, mi corazón!
Los años se han ido con mi corazón.

Los años, los días, las noches todavía vienen y
van y todavía sueño,
Pero ¡oh, mi corazón se ha ido,
Mi corazón se ha ido con los años!

Las horas,
Las horas,
Aquellas largas,
Ensoñadoras horas
Todavía vienen y van,
Y todavía sueño.

¡Pero la luz se ha ido de mi sueño,
Y el amor se ha ido de mi corazón!

UN POCO MÁS CERCA, POR FAVOR
(WILLIAM SAROYAN)

Es un mundo pequeño si estás cerca.
Pero si estás lejos es grande.
Muy grande,
Demasiado grande para mí,
Y oscuro, y solitario,
Y lleno de perros que ladran;
Grandes, grandes distancias y árboles
melancólicos.
Acércate solo un poco más, por favor.

A little closer, please!
Don't stand so far away.
A deck of cards,
A few poetic words
And love is all that I have brought with me.

A little close, please!
Don't leave me here alone.
The nine of clubs,
A few romantic songs
And faith is all that I have brought with me.
Step up!
Step up!

Just a little closer,
A little closer, please!

OF ALL THE THINGS I LOVE (WILLIAM SAROYAN)

I love to see the sun come smiling to the world;
I love to hear the wind go singing through the
field; I love to hear a lovebird singing in a tree,
And I love to see a lovely face light up with love
for me.

Of all the things I love,
I love the most sleeping
in the shade of love.
I love the most, my love.

Of all the things I love to taste,
Sweetest is the kiss of love,
Dreaming in the shade of love.
The kiss of love I love the most, my love.

My love, of all the lovely things
Loveliest of all is you.
Dreaming in the shade of love,
Sleeping in the shade of love, my love,
I love the most, my love.

Un poco más cerca ¡por favor!
No permanezcas tan lejos.
Una baraja de cartas,
Algunas palabras poéticas
Y amor es todo lo que llevo conmigo.

Un poco más cerca ¡por favor!
No me dejes aquí solo.
El nueve de tréboles,
Algunas canciones románticas
Y fe es todo lo que llevo conmigo.
¡Acércate!
¡Acércate!

Solo un poco más cerca,
Un poco más cerca ¡por favor!

DE TODAS LAS COSAS QUE AMO (WILLIAM SAROYAN)

Amo ver el sol sonriendo al mundo;
Amo oír el viento cantando por los campos;
Amo oír a las tórtolas cantando en un árbol;
Y amo contemplar un hermoso rostro
enamorado que se ilumina al verme.

De todas las cosas que amo,
Lo que más amo es dormir
a la sombra del amor.
Lo que más amo, mi amor.

De todas las cosas que amo saborear,
La más dulce es el beso del amor,
Soñar a la sombra del amor.
El beso del amor es lo que más amo, mi amor.

Mi amor, de todas las cosas bellas,
La más bella de todas eres tú.
Soñar a la sombra del amor,
Dormir a la sombra del amor, mi amor,
Es lo que más amo, mi amor.

(Traducción del inglés de Julio García Merino
e Isabel Calvo Blanco)

LES STATUES

Les statues dorment sous la terre
L'étrange sommeil animal;
L'homme haïssant le mystère
Ne sachant faire que le mal
Dérange cette économie.
Cassant de son bec l'oeuf d'où sort un héros
De son sang.
Fraternelle, double, peint par quelque
maniaque,
Jeune signe promis aux jeux du Zodiaque.

MEMNON

Un, deux, trois, quatre, cinq, six,
Sept, huit, neuf, dix, onze, douze,
Minuit sonnait,
L'homme du piédestal chanta,
Car le vent d'ouest qui fait
chanter le bronze,
Et sous le prétexte du beau,
Il arrache de leur tombeau
Des divinités ennemies.

RECETTE

Voici pour réussir un poème les règles:
En cygnes quelques fois se déguisent les aigles.
Essaye de surprendre un cygne noir,
Agitant doucement ses basques de métal.

LA GRÈCE

La Grèce, petite et sacrée,
Son profil aux chiffres pareilles,
Entièrement à la craie
Sur le tableau noir du soleil.
Athéna aux yeux de bouc
Aux armes de sauterelle.
Passe la main dans les boucles d'un temple
Debout près d'elle.
Pélops! statues faites avec l'écoeurant cadeau de
Persée
A Pallas jamais, transpercée,
Sauterelle du sable grec.

LAS ESTATUAS

Las estatuas duermen bajo la tierra
El extraño sueño animal;
El hombre que odia el misterio
Y sólo sabe hacer daño
Perturba este equilibrio.
Rompiendo con su pico el huevo
De cuya sangre emerge un héroe.
Fraternal, doble, pintado por algún maniaco,
Joven signo prometido a los juegos del
Zodiaco.

MEMNON

Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis,
Siete, ocho, nueve, diez, once, doce,
Daban las doce de la noche,
Cantó el hombre del pedestal,
Pues el viento del oeste que hace
que cante el bronce,
Con el pretexto de lo bello
Saca de su tumba
A las divinidads enemigas.

RECETA

Estas son las reglas para lograr un buen poema:
A veces las águilas se disfrazan de cisnes,
Intenta sorprender a un cisne negro,
Agitando suavemente sus faldones metálicos.

GRECIA

Grecia, pequeña y sagrada,
Su perfil de cifras similares,
Totalmente de tiza
En la pizarra del sol.
Atenea con ojos de carnero
Y armas de saltamontes.
Acaricia los rizos de un templo
Que se erige ante ella.
¡Pélope! Estatuas hechas con el repugnante
regalo de Perseo
Nunca a Palas, atravesada,
Saltamontes de la arena griega.

LE SOURIRE

Le sourire aplati d'un boxeur,
Le Parthénon maintenant là,
Le nez cassé d'un boxeur,
Maintenant le Parthénon là.
Maintenant le Parthénon,
Le sourire d'un boxeur
au nez cassé, là,
Le sourire aplati d'un boxeur
au nez cassé,
Le Parthénon là.

VOICI LA FEUILLE (PAUL BOWLES)

Voici la feuille qui tombe
Près de la fontaine
Tu vois, elle y reste suspendue
Plus grande qu'une abeille,
Plus rouge qu'une goutte de sang.
Voici la madone
Et la voix qui m'appelle:
La vie est facile
Mais il ne faut pas le dire.
Il a planté une forêt de bambou
Dans le ravin.
Là il fait noir,
Il n'y a pas d'oiseaux.
C'était bien défendu par le gouvernement
Et on a saisi sa propriété,
Forêt, madone et fontaine.
Là je suis habillé tout en blanc.
C'est une feuille qui tombe,
Ou une tache sur la pellicule.
Ça c'est mes yeux,
Et ça mes cheveux,
Adieux!

DANGER DE MORT (GEORGE LINZE)

CHAQUE MORT

Chaque mort
Laisse l'univers figé
Et sans visage
Les marées ont beau presser

LA SONRISA

La sonrisa achatada de un boxeador,
El Partenón ahora ahí,
La nariz rota de un boxeador,
Ahora el Partenón ahí.
Ahora el Partenón,
La sonrisa de un boxeador
con la nariz rota, ahí,
La sonrisa achatada de
un boxeador con la nariz rota,
El Partenón ahí.

HE AQUÍ LA HOJA (PAUL BOWLES)

He aquí la hoja que cae
Cerca de la fuente
Ves cómo queda suspendida
Más grande que una abeja,
Más roja que una gota de sangre.
He aquí la madona,
Y la voz que me llama:
La vida es fácil,
Pero no hay que decirlo.
Él plantó un bosque de bambú
En el barranco,
Donde todo está oscuro,
Donde no hay pájaros.
Como estaba prohibido por el gobierno
Han confiscado su propiedad,
Bosque, madona, fuente.
Allí estoy completamente vestido de blanco.
Cae una hoja,
O una mancha en el carrete
Estos son mis ojos
Y estos mis cabellos,
¡Adiós!

PELIGRO DE MUERTE (GEORGE LINZE)

CADA MUERTE

Cada muerte
Deja un universo petrificado
Y sin rostro
Por más que las mareas opriman

Tendrement les côtes
Nos machines franchir
Les nuages;
Les enfants pendent
Comme du lest
Et l'on voit très bien
Que le temps est la tristesse;
Des arbres
Des maisons
Et des pierres.

PEU À PEU

Peu à peu le jour tombe;
Le silence longe une poupée
Fixe invention.
L'escalier ne s'arrête pas de monter;
Les fleurs sont elle même du silence...
Par ci par là au bord des toits
Des ongles d'oiseaux
Sont des crêtes de vagues.

IL EST TEMPS D'ÉCOUTER CRÉPITER

Il est temps d'écouter crépiter
Au ras du sol les déliés des nettes photos
De la mort sur les visages;
D'écouter crépiter sur
les visages les déliés
Des nettes photos de la mort.

LA TERRE A BEAU PASSER

La terre a beau passer
Et repasser dans ton regard;
Les maisons, les canaux,
Ruisseler sur nos mains.
Des traîneaux joyeux inclinés
Sortis des montagnes
Ne remonteront jamais.
Les comètes resteront brandies
Vers nous des poings.

QUE CROULENT AUTOUR DE NOUS

Que croulent autour de nous l'été,
L'automne, l'hiver!

Tiernamente las costas
Y nuestras máquinas atraviesen
Las nubes;
Los niños penden
Como un lastre
Y se ve muy bien
Que el tiempo es la tristeza;
Árboles
Casas
Piedras.

POCO A POCO

Poco a poco cae el día;
El silencio bordea una muñeca
Fija la invención.
La escalera no cesa de subir;
Las flores son silencio ellas mismas
Por aquí y por allá en el borde de los tejados
Uñas de pájaros
Son crestas de las olas.

ES HORA DE ESCUCHAR CREPITAR

Es hora de escuchar cómo crepitan
A ras del suelo los clics de las nítidas fotos
De la muerte en los rostros;
De escuchar cómo crepitan los clics en los
rostros
De las nítidas fotos de la muerte.

POR MÁS QUE LA TIERRA PASE

Por más que la tierra pase
Y vuelva a pasar en tu mirada;
Y las casas, los canales,
Corran por nuestras manos.
Alegres trineos inclinados
Surgidos de las montañas
No volverán jamás a subir.
Los cometas seguirán blandiendo
Hacia nosotros sus puños.

SE HUNDEN A NUESTRO ALREDEDOR

¡Se hunden a nuestro alrededor el verano,
El otoño, el invierno!

Que les vagues du blé reculent,
Avancent sur le monde!
Que d'étonnants secrets
Remontent de la terre!
Mille yeux sortent de nous
Et tournent et vont et viennent.

Las olas de trigo retroceden,
¡Avanzan sobre el mundo!
¡Cuántos sorprendentes secretos
Resurgen de la tierra!
Miles de ojos salen de nosotros
Y giran y van y vienen.

(Traducción del francés de Teo Sanz)



ANA
HÄSLER
MEZZOSOPRANO

Ana Häslér es diplomada en canto y piano por el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, la Universidad Musical de Viena y la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, donde fue discípula destacada de Teresa Berganza.

Ha cultivado el Lied desde los inicios de su carrera con especial énfasis y como una de las mayores embajadoras de la Canción Española e Hispanoamericana de Concierto en la actualidad, por sus numerosos recitales ofrecidos en los más prestigiosos escenarios y festivales del mundo. Sus innovadores programas de concierto y grabaciones discográficas, en los que ha realizado importantes estrenos internacionales, han sido incluidos en los Programas Españoles Oficiales de Conmemoración de Federico García Lorca (1998), Rafael Alberti (2003), Isaac Albéniz (2009), Paul Bowles (2010), Xavier Montsalvatge (2012) y el Bicentenario de Wagner y Verdi (2013).

Paralelamente, ha triunfado en teatros de ópera de máxima importancia a nivel internacional, como la Ópera Estatal de Baviera (Alemania), Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Teatro Lirico di Cagliari (Italia), Teatro Comunale di Ferrara, Festival Internacional de Ópera de St.Margarethen (Austria), Teatro Real y Teatro de la Zarzuela de Madrid, Teatre Lliure de Barcelona, Teatro Euskalduna y Teatro Arriaga de Bilbao, con roles de mezzosoprano y otros de soprano dramática, como *Carmen* en la ópera homónima de Bizet, Abigail en *Nabucco*, Dorabella en *Così fan tutte*, Rossweisse en *Walkirias* de Wagner, Santuzza en *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, Ruggero en *Orlando furioso* de Vivaldi, Tisbe en *La Cenerentola* de Rossini, Tasse Chinoise en *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, Ernesto en *El Mundo de la Luna* de Haydn o Trommler en *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann bajo la dirección musical de Zubin Mehta, Ives Abel, Ernst Märzen-

dorfer, A. Ros Marbà, Paolo Arrivabeni, Andrea Cazzaniga, Josep Caballé Domènech o Roberto Zarpellon, y escénica de Robert Herzl, Giancarlo del Monaco, Jorge Lavelli, Stephen Medcalf, Vincent Boussard y Iago Pericot.

Con un amplio repertorio sinfónico que abarca desde el Barroco hasta el siglo XX, se ha presentado con la práctica totalidad de las orquestas españolas y otros colectivos de prestigio como la Dresdner Philharmonie, Stuttgarter Kammerorchester, Carl Philipp Emanuel Bach Kammerorchester de Berlín, Sinfónica de Minería, Sinfónica de Belgrado, Sinfónica de Caen, Sinfónica de EAFIT de Medellín y Brandenburger Symphoniker, junto a directores como Luciano Berio, Rafael Frühbeck de Burgos, Cristóbal Halffter, Pedro Halffter, José María Sánchez-Verdú, Hansjörg Schellenberger, Mark Foster, Salvador Mas, Edmon Colomer, A. Ros Marbà, Maximino Zumalave, George Pehlivanian, Enrique García Asensio, Cristian Florea, Tamás Vásáry, Eugene Sirotkin o Michael Helmroth, entre otros.

Ana Häsler ha protagonizado importantes estrenos de compositores tan relevantes como Paul Bowles —realizó el estreno absoluto y la primera grabación mundial de las canciones españolas y francesas del autor, basadas en textos populares, de Federico García Lorca, Jean Cocteau y George Linze—, Antón García Abril —*Ciego de amor*, con texto del argentino José Viñals—, Pedro Halffter-Caro —*Armonía de los Opuestos* para soprano y orquesta—, Cláudio Prieto —*Al fuego, al Poeta, a la Palabra*, con poemas de Vicente Aleixandre para soprano, coro y orquesta—, Juan Manuel Marrero —*Tres Canciones Amarillas*— y Miquel Ortega —*Nueve Gacelas por el Monte Líbano*, sobre versos del poeta Rodolfo Häsler—. En 2006 estrenaría en México *La Atlántida* de Manuel de Falla con la Orquesta Sinfónica de Minería dirigida por el maestro Antoni Ros Marbà.

En la Temporada 2012/13 cabe destacar su intervención en el 50 Festival de Música Religiosa de Popayán con la parte de Soprano de la Sinfonía n.º 9 de L. van Beethoven; el Teatro Comunale di Ferrara, Italia, como Ruggero en *Orlando furioso* de Vivaldi; una gira de recitales por el bicentenario de Wagner y Verdi; así como el Festival Música Mallorca con una gira de conciertos en honor a G. Verdi en Mallorca, Teatre Principal de Palma; Opera de Brandenburgo y la prestigiosa Nikolai-Saal de Potsdam junto a la Orquesta Sinfónica de Brandenburgo dirigida por el maestro Michael Helmroth.

Ana Häsler vuelve al Gran Teatre del Liceu de Barcelona en la Temporada 2013/14 para cantar *La Valquiria* de Wagner bajo la dirección de Josep Pons y Robert Carsen.

Su discografía comprende *Canciones Negras* de Xavier Montsalvatge, Sony 2000; *Folk-songs* de Luciano Berio, Amadeus, 2001; *Don Quijote* de Cristóbal Halffter, Glossa Music, primera grabación de la ópera; *Paul Bowles y España*, Columna Música, 2010, primera grabación de Paul Bowles; *The Little Horses y otras canciones de cuna*, Ermando Records, 2010, primera grabación de Ilse Weber y Josep Soler; *Polifonía de Compositores*, Instituto Cervantes de Bremen, 2010, primeras grabaciones de Cristóbal Halffter.



JORDI
ROMERO
PIANO

Jordi Romero es titulado superior en piano por el Conservatorio Superior de música del Liceo de Barcelona bajo la tutela del maestro Ramón Coll. Una vez acabados sus estudios perfecciona su técnica con maestros como Guillermo González y Vlado Perlemutter.

Interesado por la técnica vocal y el canto lírico, comienza su periplo trabajando con diferentes maestros como pianista de acompañamiento, colaborando en primera instancia con el Aula de Canto del Conservatorio del Liceo de Barcelona, con Carmen Bustamante como directora musical, y su estrecha relación con la Universidad de Barcelona con el montaje de óperas de cámara como *L'astuzie femminile*, *Dido y Eneas*, o *El matrimonio secreto*, entre otras. Compagina esta labor con la tarea de profesor de lenguaje musical en la célebre Academia F. Marshall.

En el año 1992 pasa a formar parte del elenco de profesores de la Escuela de Ópera de Barcelona donde colabora con los maestros de canto Jerzy Artysz, Dolores Aldea o Enriqueta Tarrés y actores como Lluís Homar o Jordi Bosch. De esta escuela saldrán voces como la de Ana Häsler, Yolanda Auyonet, Angel Ódena, Salvador Carbó...

A partir de este momento se abre una época de gran actividad tanto como pianista de acompañamiento como de repertorista o co-repetidor.

En el año 1998 es llamado para entrar en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona como repertorista de canto en la cátedra del tenor Eduardo Giménez donde permanecerá ocho años. En esta época vuel-

ve a colaborar con el Festival de Perelada para el montaje de *El Barbero de Sevilla* de Rossini en versión de Carlos Santos y la dirección musical del Festival de Verano de Arenys de Munt con las óperas: *Carmen*, *Nabucco*, *La traviata* y *Madama Butterfly*.

Ha sido acompañante en los concursos internacionales Francesc Viñas, Internacional de Toulouse, Belvedere en Viena y otras localidades como Hamburgo o Dresde; así mismo, fue maestro colaborador del Curso Internacional de Canto de Barcelona con los maestros Miguel Ortega, David Mason y Francesca Roig, y en las clases de Viorica Cortez, Vicente Sardinero, Dalmacio González y Raquel Pierotti, compaginando esta actividad con la de profesor de repertorio instrumental en los Conservatorios de Tarragona y Reus. Colaboró con la compañía Els Comediants en *La Verbena de la Paloma*. Realizó la Co-repetición con los solistas de la Novena Sinfonía de Beethoven bajo la dirección de Lorin Maazel para el Festival de Perelada.

Jordi Romero se ha presentado en Conciertos con Carmen Bustamante en el Festival de Gerona, Jerzy Artysz en la Universidad de La Laguna en Tenerife, Yolanda Auyanet en el Midem de Cannes, Rosa Mateu, Salvador Carbó y Carlos Cosías en el Gran Teatre del Liceu, el tenor coreano Jun-Pill-Ryu en Mikkeli (Finlandia), Carlos Daza y la soprano Maribel Ortega (en un homenaje a Montserrat Caballé). Ha colaborado con el Musical *Odio la música* de Leonard Bernstein con Isabel Soriano bajo la dirección de Juan Luis Bozzo (Dagoll-Dagom), la ópera *Pepita Jiménez* de Isaac Albéniz en el Festival de Perelada bajo la dirección de Juan Pons y la ópera *Tassarba* de Enrique Morera en el Festival de Torroella de Montgrí.

Actualmente, y persiguiendo el objetivo de ahondar en la relación voz y piano con un amplio repertorio desde el Romanticismo hasta nuestro tiempo, Jordi Romero forma dúo artístico con la mezzosoprano Ana Häslér, con la que ha actuado en mayo de 2013 en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid con un concierto dedicado a los "Maestros Modernos".

Discografía: Yolanda Auyanet y Jordi Romero: *La maja dolorosa*, canciones españolas de Granados, Turina, Toldrá, Halffter...

LLTTTTTUUUUUURRRRRRAAAA
MMMMIIIIIGGGGGUUUUUUUUUU
DDDDDDDEEEELLLLLLLIIIIIIIBBE

WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM
WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES
WWW.TWITTER.COM/AMDVALLADOLID