

Fundación Pedro Barrié de la Maza

A CORUÑA

Ciclo de música gallega

DEL ROMANTICISMO
AL NACIONALISMO

CONCIERTO 5º

Canciones francesas
de Adalid y Gaos

Maite Arrubarrena
(mezzosoprano)

Alejandro Zabala
(piano)

Auditorio de la Fundación Pedro Barrié de la Maza

Martes, 1 de febrero de 2000

Ciclo de música gallega

**GALICIA, DEL ROMANTICISMO
AL NACIONALISMO**

Miércoles 29 de septiembre de 1999

MARCIAL DEL ADALID, *Marcha triunfal*.
ANDRÉS GAOS, *Sinfonía "En las montañas
de Galicia"*.

JUAN MONTES, *Gran Fantasía sobre aires
gallegos*.

PASCUAL VEIGA, *Alborada Gallega*.

GREGORIO BAUDOT, *Pasodoble "Lugo-
Ferrol"*.

Dolora Sinfónica

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA.

Dir. VÍCTOR PABLO

Martes 9 de noviembre de 1999

M. DEL ADALID, *Non te quero por bonita*.
*Canta o galo, ven o día. Foi polo mes de
Nadal. ¡Adiós, meu meniño, adiós!*

C. BERA, *Un suspiro*.

J. MONTES, *Doce sono. Lonxe da terraña*.
O pensar d'o labrego. Negra Sombra.

LENS, *A nenita. Malenconía*.

C. CHANÉ, *Os teus ollos. Un adiós a
Mariquiña. Unha noite na eira do trigo*.
Tangaraños.

A. GAOS, *Rosa de Abril*.

BALDOMIR, *¿Cómo foi? Maio longo. Cava
lixeiro. Meus amores*.

ÁNGELES BLANCAS GULÍN (voz),

MIGUEL ZANETTI (piano)

QUINTO CONCIERTO

Canciones Francesas de Adalid y Gaos

MAITE ARRUBARRENA (mezzosoprano)

ALEJANDRO ZABALA (piano)

1 de febrero de 2000

PRIMERA PARTE

Marcial del Adalid

Canciones sobre poemas franceses

Lamartine: S'éveiller le coeur pur. Les préludes. Chant d'amour

Victor Hugo: Hier le vent du soir. Chanson pastorale. Oh, quand je dors!

Musset: Les adieux de la vie. Venisse. Rappelle-toi

SEGUNDA PARTE

Andrés Gaos

Nueve canciones con texto en francés

Anónimo: Premier printemps

Heine: En Mai

Andersen: La Rose

Anónimo: Fleurs d'amour.

Anónimo: Fleur mourante

Hermann Allmers: Solitude

Goethe: Paix suprême

Heine: Au point de jour

Franz Kögler: Sérénade

NOTAS AL PROGRAMA

JULIO ANDRADE MALDE

MARCIAL DEL ADALID (1826-1881)

NUEVE CANCIONES SOBRE POESÍAS ROMÁNTICAS FRANCESAS

La música para voz y piano, de Adalid

La exquisita educación que recibió Adalid en el ambiente familiar y su formación musical, en La Coruña, Londres —con Moscheles— y París, se advierte en sus composiciones: el refinamiento se manifiesta en el criterio para elegir a sus mentores (su gran ilusión fue estudiar con Chopin) y a sus compositores más admirados; se hace presente, sin duda, en sus diversas producciones musicales; y llega hasta la elección de los textos para sus canciones.

Llámesese “*lied*”, “*melodie*”, romanza o simplemente canción, la partitura para voz y piano constituyó un género predilecto —tal vez, incluso, definitorio— de los compositores románticos, que hallaron en esta pequeña forma el ámbito sonoro ideal para manifestar sus sentimientos exaltando el intimismo, la subjetividad y la intensidad de la expresión. Por eso, como dice Margarita Soto Viso, el músico coruñés, compositor romántico como hombre de su tiempo, “*escribe para canto y piano a lo largo de toda su vida*”¹. El dominio de los idiomas le permitió crear sus canciones en lenguas tan diversas como gallego, castellano, francés, italiano, alemán e incluso latín.

Adalid comienza a escribir para voz y piano en 1852², realizando un ciclo incompleto sobre poesías de Lamartine. Entre 1871 y 1880 compone “*melodies*” sobre otros poetas franceses y diversas obras con textos en distintas lenguas. Finalmente, en los últimos años de la década de los setenta, llegan sus *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, hito importantísimo para nuestra cultura pues con ellos “*creó el género de la ‘melodía gallega’*” que tan extraordinario desarrollo y tan grande importancia alcanzaría posteriormente³.

Son, en total, noventa y cinco canciones diferentes, muchas de las cuales se presentan en distintas versiones. Más de la mitad (cincuenta y tres) son “melodies” sobre textos de poetas franceses, entre los que destacan Lamartine y Hugo, y en menor medida Musset, Béranger y Silvestre⁴.

Las “melodies”

Es evidente que el músico coruñés se sintió particularmente atraído por la lengua francesa y por los poetas galos para componer sus canciones. En especial, Alphonse de Lamartine, de quien puso en música diecisiete poesías, cuya característica común es la intensidad del sentimiento, el intimismo, la vibración lírica, la comunión con la naturaleza; incluso, la exaltación de ciertas virtudes humanas, como la bondad y la religiosidad, no sólo en su dimensión ética sino también en su consideración estética. Lamartine es un romántico en el más amplio y mejor sentido del vocablo.

También parece evidente que un hombre como Adalid, dotado de una exquisita sensibilidad, tenía que experimentar la emoción contenida en la poesía del gran lírico francés. En cuanto a éste, tal como anhelaba en su maravilloso poema *L'automne*, halló sin duda en la distancia un alma gemela que supo comprenderle:

Peut être, l'avenir me gardait-il encore
Un retour de bonheur dont l'espoir est perdu!
Peut être, dans la foule, une âme que j'ignore
Aurait compris mon âme et m'aurait répondu! (*)

En los últimos años de su vida, nuestro músico se recluyó en el pazo de Lóngora, una magnífica propiedad en Santa Eulalia de Liáns, parroquia perteneciente al municipio de Oleiros. No hace mucho años era un lugar apartado y boscoso donde, a pesar de hallarse a escasa distancia de La Coruña, podía sentirse la naturaleza en su plenitud. Pero en tiempos de Adalid la soledad y el aislamiento del lugar eran mucho mayores. No es difícil imaginarse al músico de acuerdo con la descripción que en el mencionado poema realiza de sí mismo Lamartine:

(*) ¡Tal vez el porvenir reserve todavía/ Una dicha que ahora alcanzar desespero!/ ¡Acaso entre la gente, alguien que no conozco/ Mi corazón comprenda y llegue a responderme!

Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire;
 J'aime à revoir encor, pour la dernière fois,
 Ce soleil palissant, dont la faible lumière
 Perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois (**).

Las canciones sobre poesías de Lamartine

Entre las diecisiete “melodies” que, como hemos anticipado, escribió Adalid sobre textos de Lamartine, se han elegido tres, que constituyen otros tantos bellos ejemplos. La identidad de sentimientos entre músico y poeta se hace muy evidente.

S'éveiller le cœur pur

No sigue en rigor la estructura estrófica habitual; sin embargo las dos partes del poema tienen un tratamiento similar, aunque con cierta irregularidad. La música es bellísima: melodía delicada, hondamente melancólica en el canto; el piano se produce en “staccato”, actuando las dos manos en intervalos de octava pero con una leve distancia temporal entre una y otra. Canción maravillosa, una de las más inspiradas de Adalid.

Chant d'amour

Canción estrófica en dos partes idénticas. Línea vocal amplia y sostenida, dentro de un tono general de rapidez (al comienzo, se establece la indicación de “Animato”); melodía hermosa. Piano muy móvil, que acompaña en rápidos arpeggios.

Les préludes

Pequeña obra maestra. El recuerdo de Schubert se hace presente en el ritmo (muy marcado, 6/8), en los cambios de tonalidad y singularmente en la presentación de los motivos en modos mayor y menor. Predominio del elemento rítmico en el piano; la voz sostiene una grata melodía de carácter narrativo que, a veces, adquiere un tinte melancólico. Canción estrófica: las tres partes del poema se interpretan con la misma música. Hay una pequeña coda para concluir y además en la tercera mención el acompañamiento pianístico, antes en acordes, aparece en arpeggios.

(**) Sigo como entre sueños un oculto sendero/
 Amo ver todavía, acaso última vez,
 Este pálido astro cuyos débiles rayos/
 apenas iluminan la oscuridad del bosque.

Las “melodies” con textos de Victor Hugo

Parece evidente que la gloria del escritor francés (**Notre-Dame de Paris, Les Misérables**) no se cimentó en su poesía lírica. Tal vez por eso, nuestro músico sólo escribió cuatro canciones sobre textos debidos a Hugo. Tres de ellas —todas de carácter estrófico— se incluyen en el programa.

Oh! quand je dors

Es una “melodie” sencilla e inspirada; y, sobre todo, una muestra de la elegancia compositiva de Adalid. Obsérvese, por ejemplo, el cambio de tonalidad que se produce al alcanzarse el pasaje más agudo. En el piano predomina un ritmo constante, como una reiterada pulsación. Las tres estrofas del poema se cantan con la misma música. Una breve coda pianística concluye esta notable pieza.

Chanson pastorale

Otra partitura con idéntica música para las dos partes del poema. Muy interesante, por ser excepcional dentro de la producción de Adalid, el carácter imitativo del piano (intervalos de quintas, en el bajo, al estilo de los instrumentos pastoriles primitivos; trinos en el registro alto) y la melodía sencilla en el canto; todo ello, para evocar un ambiente bucólico, muy adecuado al texto.

Hier le vent du soir

Se trata de una canción cuyas singularidades la hacen también muy interesante. En primer lugar, la introducción pianística, en octavas desnudas, que contiene un cierto elemento de misterio que no halla continuidad posterior en la amable melodía que lleva el canto; ésta es además un poco operística, de manera que la obra parece más próxima al aria de salón que al mundo de la “melodie”. Tampoco es muy habitual el acompañamiento sencillo y reiterativo del piano.

Las obras para voz y piano sobre poemas de Musset

Tan sólo en cinco casos utilizó Adalid textos de Musset para sus canciones. Es probable que el estro de este poeta no alcanzase a despertar en el músico coruñés los elevados sentimientos y la intensidad lírica que

Ello resulta bastante dudoso, pues el estilo es completamente distinto de las cuatro primeras canciones, cuya coherencia estilística, estructural y de procedimientos compositivos resulta evidente. En concreto, parece muy raro que, si ha de colocarse en segunda posición, no siga el esquema del “aria da capo” que presentan, al menos, las tres primeras, sino el de dos secciones diferentes entre sí, clara evolución hacia el esquema tripartito. En todo caso, parece razonable su emplazamiento antes de *Solitude*, que es la primera en que se utiliza la estructura en tres partes.

- 8 Es el criterio que sigue Xoan M. Carreira en su espléndida monografía *Aproximación crítica al músico Andrés Gaos*. Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario. Publicación de la Xunta de Galicia. Abril de 1990.
- 9 Margarita Soto Viso en sus notas (1995) para el registro discográfico que recoge algunas canciones de Adalid y Gaos, interpretadas por María Teresa del Castillo (soprano) y Pablo Ferreño (piano), se refiere inteligentemente a la influencia de los compositores galos (Franck, Chausson, Fauré, Saint-Saens, D’Indy) sobre Andrés Gaos, “que se pone de manifiesto claramente en sus melodías francesas”. En el disco aparecen las cinco primeras canciones: *Premier printemps, La Rose, En Mai, Fleurs d’amour y Fleur mourante*.
- 10 Gevaert fue maestro de Gaos. Músico importante, dirigía en aquella época el Conservatorio de Bruselas.
- 11 Hacia 1899, según Cartelle.
- 12 En realidad, hacia 1899, porque forma pareja con *Fleurs d’amour* y ésta fue otra de las publicadas en la Revista Musical, de Montevideo. Gaos determina esta canción como “lied pour chant et piano”, lo que constituye una singularidad. Si exceptuamos las dos primeras y la última (sin calificativo alguno), las cinco restantes reciben la denominación de “romance pour chant et piano”.
- 13 Probablemente, pertenece a su *Buch der lieder* (1827), recopilación de baladas y canciones populares en las que se inspiraron muchos compositores románticos para escribir sus obras para voz y piano.
- 14 Tiene, como sucede con *Au point du jour*, una traducción en castellano, a modo de segunda letra, sobre la propia partitura; por desgracia es aún más mediocre que la versión francesa.
- 15 Ver nota 7.
- 16 Fue publicada en una revista del “Conservatorio Argentino” entre 1911 y 1916 (Cartelle).
- 17 Este es el año de la gira que realizó Saint-Saens por América y Europa y en la que, al parecer, le había acompañado Gaos. Recientes investigaciones (Carreira) ponen en duda este hecho.

NOTAS

- 1 Margarita Soto Viso: *Notas sobre Adalid y Gaos*, en el folleto que acompaña el registro discográfico con canciones de ambos compositores coruñeses, interpretadas por María Teresa del Castillo (soprano) y Pablo Ferreño (piano). “Punteiro”, 1995. La gran obra de Margarita Soto es, sin embargo, la edición crítica de las obras para voz y piano, de Adalid: *Melodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. La Coruña, 1985.
- 2 Siguiendo siempre a la musicóloga, Margarita Soto, en realidad comenzó un año antes: entre esta fecha y el año 1854, compuso siete obras que no encajan dentro del concepto de “melodie” sino en el de “escena dramática”: *Invocation, La prière de femme, Apparition, La poesie sacrée, Laus tibi domine, Salve Regina y Douce brise*.
- 3 Sobre la melodía gallega o canción gallega son muy importantes las recentísimas notas de programa que el ilustre musicólogo, José López Calo, escribió para el concierto en que Ángeles Blancas Gulín (voz) y Miguel Zanetti (piano) interpretaron una antología de estas bellas obras. El recital se celebró en el auditorio de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, de la Coruña, el 9 de Noviembre de 1999.
- 4 Hay también veinticuatro “canciones gallegas”. Las restantes, hasta completar la cifra de noventa y cinco están escritas sobre textos en castellano (trece), en italiano (dos), en latín (dos) y en alemán (una). En cuanto a las canciones francesas, diecisiete son de Lamartine, diez de Hugo, cinco de Musset, cuatro de Béranger, tres de Silvestre, dos de Wilder, una de Clement Caraguel y una de Jules Barbier. Quedan diez sin identificación de autor. La numeración de las canciones de Adalid no es empresa sencilla pues hay algunas con dos y hasta tres variantes y en ocasiones se emplea la misma música para textos distintos, incluso en lenguas diferentes. Cita Carreira algunos casos de canciones con versión en francés e italiano (*Les preludes, I gondolieri*), francés y español (*Mignone, La virtud*) o francés y gallego (*Amour, Bagoas e sonos*). Se trata de un excelente y amplio trabajo del musicólogo Xoan Manuel Carreira publicado en el programa de mano del Ciclo “Canciones y Romanzas de salón”, organizado por la Fundación Juan March en Abril de 1989.
- 5 Sigo el amplio e interesante estudio sobre el compositor coruñés, de Ramiro Cartelle, que permanece en gran parte inédito. Los aspectos de carácter biográfico han sido recogidos en la voz “Gaos” de la Enciclopedia Gallega.
- 6 Julio Andrade Malde, *Las canciones con texto en francés, de Andrés Gaos*. “Nassarre”, Revista Aragonesa de Musicología. III,1. Zaragoza, 1987. Véase también: Julio Andrade Malde, *Andrés Gaos: músico gallego y universal*. Revista Musical “Ritmo”. Madrid, 1977.
- 7 En algún caso, se ha modificado el orden de la “melodie” *Au point du jour*, situándola en segundo lugar (“compuesta antes de 1895”, según Cartelle).

la “*sehnsucht*”, tan próxima a nuestra “saudade”: la comunión con la naturaleza en soledad y el fundirse con ella en la muerte.

Gaos compone una de sus canciones más interesantes: la melodía es menos amable y melancólica; hay un insólito pasaje cromático confiado a la voz; el ritmo es inhabitual y además cambiante, como el aire; el piano se produce en acordes de mucha mayor complejidad; y, en fin, la estructura evoluciona hacia el esquema tripartito (“A-B-A”).

8. *Paix suprême*

Puesto que lleva el número 30 de opus y está dedicada a Saint-Saens, parece haber sido compuesta en torno al año 1904¹⁷. La estructura en tres partes, corrobora su situación como una de las últimas “melodies” de Gaos. No ha sido editada; existe sólo una partitura manuscrita. Texto de Goethe, cuya versión francesa resulta estimable, aunque la métrica es muy irregular.

La quietud y la serenidad en presencia de la naturaleza —y, sobre todo, la sensación de permanencia— que se contienen en el texto han sido traducidas musicalmente mediante la profusa utilización del registro grave del piano y la presencia de amplios acordes de larga resonancia; el predominio de lo armónico es evidente en esta obra.

9. *Sérénade*

La búsqueda deliberada del lucimiento vocal, en detrimento de otras características expresivas, hacen de esta canción la menos interesante y la menos coherente —y, sin duda, una excepción— dentro del conjunto de las nueve “melodies” de Andrés Gaos. Pero, en su género, es una pieza estimable. Fue interpretada por el matrimonio Gaos en el concierto dado en La Coruña el año 1909.

Poema intrascendente y un poco frívolo de Franz Kugler, cuya versión francesa es poco más que mediocre. En este sentido, es preciso reconocer que la música de Gaos resulta adecuada al texto. Musicalmente la pieza se basa en el ritmo y en el canto “*marcato*” del bajo. La clara estructura tripartita (“A-B-A”) y una larga e inhabitual introducción pianística son elementos a tener en cuenta para considerar la obra como conclusiva de la serie.

nes, pero éstas no son gemelas, sino totalmente diferentes; un esquema que puede describirse como “A-B”.

5. *Fleur mourante*

Sólo existe una partitura manuscrita de esta “melodie”. No hay dato cierto sobre la fecha de composición, Ramiro Cartelle afirma que fue escrita antes del año 1905; en todo caso, no más tarde de 1909. Por sus características musicales, se emparenta sin duda con las cuatro anteriores. Además, se estructura como un “aria da capo”. Es la última en que Gaos utiliza el esquema con dos secciones.

Se desconoce el autor de la poesía; la versión francesa es muy floja, tanto por su pobreza sustantiva como por una métrica poco correcta¹⁴. Una cierta complejidad rítmica emparenta esta canción con la precedente que, por otra parte, tiene un título muy parecido. Como en las cuatro anteriores, la línea melódica es amplia y elegante; un poco triste, en este caso, de acuerdo con el contenido del poema (el compositor indica al comienzo: “tristemente”).

6. *Au point du jour*

Se conserva una partitura manuscrita que no contiene dato alguno para fechar esta canción¹⁵. Texto singular de Heinrich Heine —relata una infidelidad— cuya elección para una “melodie” por parte de Gaos resulta sorprendente. Versión francesa de baja calidad con rima y medida incorrectas; la traducción al castellano, que figura en la partitura como una segunda letra, no la mejora.

La obra tiene evidentes características distintivas: el canto del bajo en octavas, el protagonismo del ritmo —con frecuencia sincopado— en el acompañamiento, la mayor extensión en que se mueve el instrumento de teclado... Como en *Fleurs d’amour* se abandona la estructura propia del “aria da capo”: hay dos secciones, pero éstas son diferentes. Gaos alcanza aquí uno de sus mejores logros, ya que resulta difícil traducir musicalmente este doloroso epigrama.

7. *Solitude*

Se estima que esta canción fue compuesta hacia el año 1900 ¹⁶. El texto del poeta alemán, Hermann Allmers —uno de los peor tratados en su versión francesa—, contiene de modo explícito el sentimiento de

número de compases. Además, fue publicada en el mismo momento¹¹, en la Revista Musical, de Montevideo, de modo que la continuidad no puede ponerse en duda, aunque no hayan sido compuestas en la misma fecha.

Si *Premier printemps* tenía un marcado carácter de canción de cuna, *La Rose* parece la estilización de un vals muy delicado. Hay un cierto pudor en la manifestación del sentimiento. Melodía de intenso lirismo; armonía grata, de “color” impresionista; piano reducido en su ámbito de actuación, creador de una atmósfera evanescente.

3. *En Mai*

Como en el caso de las dos anteriores, esta canción forma pareja con la siguiente, *Fleurs d’amour*. Ambas tienen atribuido el número de opus 25 en la edición de Gurina y Cía., de Buenos Aires. Una y otra tuvieron que haber sido escritas como máximo en 1909, puesto que la segunda fue interpretada en el concierto de La Coruña que tuvo lugar ese año¹².

Poesía de Heine (1798-1856), cuya autoría se encuentra perfectamente identificada¹³. Versión francesa muy notable por su general corrección y riqueza sustantiva. El compositor escribe una hermosa “melodie”, intensamente lírica, muy cantable; por sus características es muy afín a las dos anteriores, con las que también comparte la estructura de “aria da capo” y la utilización del piano como creador de un ambiente suave, delicado, ensoñador.

4. *Fleurs d’amour*

Como ya se ha indicado, forma pareja con la precedente, cuyo número de opus comparte y, en consecuencia, debe ser de la misma época. Fue una de las tres canciones interpretadas por América Montenegro y Gaos en el concierto de la Coruña (1909). Texto de autor desconocido; pero, en cualquier caso, no se trata de un poeta francés ya que métrica y rima son muy deficientes.

Mismas características melódicas, armónicas e instrumentales que las precedentes canciones, con un acompañamiento pianístico de amplitud reducida; en cambio, aparece ya una cierta complejidad rítmica que aquéllas no presentaban. Y lo que es más importante: Gaos abandona aquí la estructura del “aria da capo”: plantea también dos seccio-

te; y todo ello tratado con elegancia, delicadeza e intenso lirismo⁹. Pero tales sentimientos y características se hacen presentes también en muchas poesías de escritores románticos franceses.

Sea como fuere, el hecho es que Gaos escribió nueve canciones sobre textos en francés que son, en su gran mayoría, traducciones de poesías alemanas (y una danesa). Tan sólo de aquellas cuyo autor se ignora (*Premier printemps*, *Fleurs d'amour* y *Fleur mourante*) no puede predicarse con seguridad su pertenencia al ámbito literario germano. Hay grandes poetas (Goethe, Heine, incluso Andersen) y escritores de segundo orden (Allmers, Kugler).

1. *Premier printemps*

Esta hermosa canción es la primera que compuso Gaos: en 1892. Dice Ramiro Cartelle que en un borrador figura la siguiente nota: “Para la clase de Gevaert”¹⁰. Fue publicada en la Revista Musical, de Montevideo a finales de siglo formando pareja con *La Rose*; una y otra llevan la indicación: “Colección Gaos” y están señaladas respectivamente con los números uno y dos.

Está escrita sobre un texto de notable calidad y corrección literaria. Tal vez sea uno de los raros casos en que se trate de una poesía originariamente francesa, pues posee riqueza sustantiva, y tanto la rima como la medida —ésta, con alguna pequeña irregularidad— son correctas. Lirismo, añoranza del mundo infantil y violento contraste dramático para concluir. Gaos lo traduce musicalmente con delicadeza y sencillez. La estructura es un “aria da capo”; es decir, una sección que se repite idéntica (“A-A”). Predominio de la melodía —elegante, tierna, melancólica, doliente— y del aspecto armónico. Ramiro Cartelle señala con acierto la cita textual del motivo que habrá de constituir el número dos —*Canto de berce*— de los *Aires gallegos*, opus 22, para piano (1905). El tema de canción de cuna parece especialmente apropiado para la añoranza del mundo infantil.

2. *La Rose*.

Sobre unos hermosos versos de Andersen (1805-1875), traducidos muy correctamente al francés, Gaos compone otra canción delicada e intimista, donde aparecen los temas recurrentes: la comunión con la naturaleza (y la personificación en la rosa), la soledad y el presentimiento de la muerte. Como la anterior, es un “aria da capo” y curiosamente tiene idéntico

Hay algo sorprendente en estas canciones que, para abreviar, llamaremos “francesas”. Y digo para abreviar porque precisamente lo que resulta extraño es que Gaos no hubiese elegido para estas “melodies” poesías de escritores galos, sino traducciones al francés de textos alemanes (Heine, Goethe, Allmers, Kugler) o daneses (Andersen). Llama poderosamente la atención, ya que el músico había estado en Francia y en Bélgica y tuvo que haber conocido la producción de algunos de los grandes poetas románticos que ha dado Francia: Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Musset, Vigni...

Es preciso recordar que Gaos contrajo matrimonio (1896) con América Montenegro, una joven venezolana, de origen italiano, notable violinista y también cantante. Para ella escribió Gaos estas canciones, la mayoría de las cuales suelen datarse entre esa fecha y 1909. En este último año, tres de ellas —*Sérénade*, *Fleurs d'amour* y *Au point du jour*— fueron interpretadas en el Teatro Principal de La Coruña, en concierto organizado por la Sociedad Filarmónica. Es posible que el músico coruñés escuchase a su esposa cantar algunos “lieder” del repertorio germano: Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms... *En Mai*, poesía de Heine, forma parte de *Amor de poeta*, opus 48, de Schumann; *Sérénade*, texto de Franz Kugler es un “lied” de Brahms, el opus 106,1; y *Solitude*, con letra de Hermann Allmers, también fue musicada por el compositor hamburgués: opus 86,2.

De todos modos, queda en el aire la cuestión: ¿Por qué Gaos utilizó tales textos, se tomó el trabajo de traducirlos (¿él mismo?) al francés y creó sus “melodies” sobre ellos, pudiendo haber recurrido a cientos de excelentes poesías originales de escritores franceses? Es un misterio. Porque tampoco se trata de un problema de calidad literaria: los poemas son muy variados y la calidad, dispar; algunos son muy flojos y, desde luego, la versión francesa no los mejora. Hay incluso incorrecciones de cierta importancia en los textos traducidos. Sobre todo en *Solitude* y *Au point du jour*.

Podríamos pensar que los asuntos tratados inspiraron al compositor. Y es verdad que en estas hermosas “melodies” hallamos muchos temas recurrentes en la música de Gaos: el sentimiento de la Naturaleza, la melancolía, la añoranza de la infancia e incluso la presencia de la muer-

morísticos y picarescos de su autoría. En conjunto, resulta una pieza simpática, sin mayores pretensiones; pero, sobre todo, constituye una extraordinaria excepción dentro del conjunto de la obra de Gaos.

Queda la canción impar: *Rosa de abril*, el bellissimo “lied” sobre el poema homónimo de Rosalía Castro en sus *Cantares Gallegos*. Pequeña maravilla, joya imperecedera, que Gaos legó a su tierra nativa como si en verdad se tratase de su testamento musical. Obra póstuma: la partitura se hallaba sobre el atril del piano cuando se produjo su fallecimiento. Al decir de su hijo, Andrés, el compositor la cantaba con gran emoción acompañándose él mismo con el instrumento de teclado. En *Rosa de abril*, el músico coruñés recupera el refinamiento melódico, la inspiración y la elegancia armónica de las canciones francesas, al menos cincuenta años después de que éstas fueran escritas.

Las canciones sobre textos en francés

Las nueve canciones sobre textos en francés son las siguientes:

- **Premier printemps** (Autor desconocido)
- **La rose** (Hans Christian Andersen)
- **En Mai**, opus 25 (Heinrich Heine)
- **Fleurs d’amour**, opus 25 (Autor desconocido)
- **Fleur mourante** (Autor desconocido)
- **Au point du jour** (Heinrich Heine)
- **Solitude** (Hermann Allmers).
- **Paix suprême**, opus 30 (Johann Wolfgang von Goethe)
- **Sérénade** (Franz Kugler)

En mi monografía sobre las canciones francesas, de Gaos⁶ utilicé un criterio estilístico, estructural y de técnica compositiva para establecer su ordenación. En general, puede decirse que ha sido aceptada⁷. Realmente, hay muchas dudas sobre las fechas de composición de algunas de estas “melodies”. En todo caso, disponemos de algunos puntos de apoyo: los números de opus de éstas y otras obras de Gaos (poco fiables, pero imprescindibles, a falta de mejor criterio)⁸, la fecha de matrimonio del compositor (1896), la del concierto de La Coruña (1909) y el dato de la publicación en el caso de aquellas obras que fueron editadas.

ANDRÉS GAOS BERA (1874-1959)
NUEVE CANCIONES CON TEXTO EN FRANCÉS

Las canciones para voz y piano

Andrés Gaos escribió hasta un total de dieciocho composiciones para voz y piano sobre textos en francés, en castellano y en gallego. Dejamos aparte las nueve “melodies”, ya que son objeto de un estudio especial, y diremos unas breves palabras acerca de las otras canciones.

Sobre poesías en castellano, Gaos compuso ocho obras. Dos de ellas están basadas en el folclore argentino (*¡Ay, mi amor!* y *Vidalita*). Según Ramiro Cartelle⁵, fueron publicadas en Montevideo hacia el año 1900; pero no tenemos datos precisos, ni siquiera atribución de número de opus. Los textos son del propio compositor que, como poeta —fuerza es confesarlo— no pasó de discreto. Son interesantes desde el punto de vista musical y han sido interpretadas con cierta frecuencia, en especial la *Vidalita*.

Otras cuatro piezas se subtítulan “Cantos escolares”. A tenor de la atribución del número de opus, deben haber sido compuestas en torno al año 1921, cuando Gaos recibió el premio de la Asociación Wagneriana, de Buenos Aires, por *El canto del gallo*. Ésta es un aquelarre que, a pesar de su temática poco apropiada para el mundo infantil, consideró como canción escolar. Las otras tres obras son: *Canción de primavera* (opus 40), *El dadivoso* (opus 41,1), *Pastoral* (opus 41,2). La calidad de estas partituras es más bien escasa; quizás *El canto del gallo* pueda tener un cierto interés. Desde luego, nos hallamos muy lejos del estilo mosstrado por el compositor coruñés en sus canciones francesas. Con la excepción de *El dadivoso* (letra sencilla y correcta de Juan de Dios Peza), el propio músico escribió los textos, que son muy flojos.

Dos obras —ninguna de ellas editada— completan la producción gasoniana con letra en castellano: *La silenciosa* y *Couplet*. La primera es una partitura ambiciosa sobre unos versos de Tomás Allende Yragorri de baja calidad; extraña pieza por su carácter fúnebre, aunque es verdad que el tema de la muerte fue tratado por el compositor con sorprendente y significativa frecuencia. En la segunda —singular contraste— el músico coruñés nos sorprende con una graciosa composición sobre unos versos hu-

se contenían en los versos de Lamartine. La verdad es que, en el caso de las tres canciones seleccionadas para el concierto de hoy, sólo el texto de *Rappelle-toi* posee verdadero poder de conmoción. *Venise* resulta demasiado convencional. En cuanto a *Les adieux de la vie*, el hecho de tratarse de la última poesía que compuso Musset antes de fallecer añade un mérito especial a la obra e inclina a la comprensión respetuosa; pero no hasta el punto de ocultar que no alcanza un alto nivel poético.

Les adieux de la vie

“Melodie” singular en que la voz tiene absoluto protagonismo. El piano apenas subraya con acordes largamente espaciados una línea de canto doliente y monótona. Es casi un recitativo; de hecho, Adalid señala al comienzo: “Agitato e quasi ad libitum”. Es, como el poema, una canción terminal. Tiene tres estrofas para otras tantas partes del texto.

Venise

Otra partitura poco habitual. Aunque se trata de una indudable canción estrófica, la estructura es algo diferente, pues integran cada sección dos partes muy distintas. En la primera, la línea vocal es reiterativa y tiene carácter descriptivo (aun a pesar de la indicación “con anima”); el acompañamiento es arpegiado. En la segunda, el compás ternario (6/8) se mece como el cabeceo de una embarcación (¡la inevitable góndola, claro!); el piano produce un juego de fanfarrias sobre un intervalo de quinta en el bajo, recreando el aire primitivo de alguna música popular.

Rappelle-toi

Es, con diferencia, la canción más interesante por texto y música; esta se adapta de modo espléndido a la poesía. Marcada al comienzo como “agitato e con passione”, el carácter queda determinado desde el principio. Ritmo constante, reiterativo, en el piano. Melodía intensa, dramática, con singulares saltos interválicos y progresiones ascendentes rítmicas; todo ello, inhabitual en el compositor. Además, sorpresivos cambios de tonalidad y la dramática repetición del “adieu” y “mori”: “Rappelle-toi”. Partitura estrófica con una sección que se repite idéntica dos veces más para dar respuesta a las tres partes del poema.

TEXTOS

I. NUEVE POESÍAS DE ESCRITORES ROMÁNTICOS FRANCESES
(TRADUCCIÓN LIBRE AL CASTELLANO: JULIO ANDRADE MALDE)

Tres poemas, de Alphonse de Lamartine (1790-1869)

S'éveiller le coeur pur

S'éveiller le coeur pur au rayon de l'aurore
Pour bénir au matin le Dieu qui fait les jours.
Voir les fleurs du vallon sous la rosée éclore
Comme pour fêter son retour.

Sentir sans le compter dans leur ordre paisible
Les jours suivre les jours sans faire plus de bruit.
Que ce sable léger dont la fuite insensible
Nous marque l'heure qui s'en fuit.

Voir des vos doux vergers sur vos fronts les fruits pendre,
Les fruits d'un chaste amour sur vos bras accourir.
Et sur eux appuyé doucement redescendre
C'est assez pour qui doit mourir.

Despertar con el alma pura

Despertar con el alma pura al rayar la aurora,
Bendecir al Dios Bueno que a todos da la vida,
Ver las flores del valle que el rocío colora
Y celebrar con gozo la nueva amanecida.

Sentir sin darse cuenta, dulcemente, apacibles,
Los días que transcurren sin pausa y sin ruido,
Tal que arena finísima, que de modo insensible,
Al caer, desgranase el tiempo que se ha ido.

Ver que los dulces frutos penden de vuestras frentes;
Correr a vuestros brazos, frutos de un casto amar.
Y en ellos apoyado, caer muy suavemente:
A quien busca la muerte, ello debe bastar

Oh!, Quand je dors

Oh!, quand je dors viens auprès de ma couche
Comme à Petrarque apparaisait Laura,
Et qu'en passant ton haleine me touche
Soudain ma bouche
S'entrouvrira.

Sur mon front morne peut être s'achève
Un songe noir qui trop longtemps dura.
Que ton regard comme un astre se lève
Soudain mon rêve
Rayonnera.

Puis sur ma lèvre où voltige la flamme,
Éclair d'amour que Dieu même épura,
Pose un baiser et d'ange deviens femme
Spudain mon âme
S'éveillera.

¡Oh, cuando esté dormido!

¡Oh, cuando esté dormido, acércate a mi lecho
Bella, como a Petrarca se apareciera Laura!
Se entreabrirá mi boca, palpitará mi pecho,
Si al pasar me acaricia, de tu hálito, el aura.

Acaso se extinguiere el dolor duradero
Del triste y negro sueño que halló nido en mi frente,
Si tu hermosa mirada, cual radiante lucero,
Iluminase mi alma con su fulgor ardiente.

Palpita entre mis labios la pasión llameante,
relámpago amoroso que Dios mismo hará puro.
Sé mujer antes que ángel, pon un beso anhelante
y despierta mi ánima de su soñar oscuro.

Tres poemas, de Alfred de Musset (1810-1857)

Les adieux de la vie

L'heure de ma mort depuis dix-huit mois
Sonne à mes oreilles
Depuis dix-huit mois d'ennui et de veilles
Partout je le sens, partout je la vois.

Plus je me débats contre ma misère,
Plus s'éveille en moi l'instinct du malheur.
Et dès que je veux faire un pas sur terre
Je sens tout à coup s'arrêter mon coeur.

Ma force à lutter s'use et se prodigue
Jusqu'à mon repos même est un combat.
Et comme un coursier brisé de fatigue
Mon courage éteint, chancelle et s'abat.

El adiós a la vida

Dieciocho meses hace que la hora de mi muerte
Resuena en mis oídos con son desolador.
Dieciocho meses llenos de insomnio y dolor fuerte.
En todo yo la siento, la veo en derredor.

Cuanto más fuerte lucho contra mi triste sino,
Más en mi se despierta un instinto fatal.
Y si pretendo erguirme en seguida adivino
Que mi alma se desprende de su carne mortal.

Incluso en mi reposo libro duro combate.
Se gasta, se consume mi fuerza de vivir.
Y, como un mensajero que la fatiga abate,
Mi coraje se extingue y me siento morir.



MAITE ARRUBARENA (mezzosoprano)

Nacida en San Sebastián, realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de su ciudad natal, prosiguiendo su trayectoria musical en la coral Andra Mari de Rentería. Simultáneamente estudia canto en la escuela del Orfeón Donostiarra para posteriormente trasladarse a Italia, donde ampliará su formación con el maestro Claude Thiolas. Es asimismo, licenciada en Psicología.

En 1989 obtiene el primer premio en el concurso internacional de canto “Toti dal Monte”, e inicia así su carrera debutando en Treviso (Italia) con “Don Giovanni” de Mozart.

Desde entonces ha intervenido en festivales y temporadas de ópera en Madrid, Barcelona, Bilbao, San Sebastián, Granada, Las Palmas de Gran Canaria, Palma de Mallorca, Santander, Montpellier, Estrasburgo, Rovigo, Messina, etc.

Ha cantado bajo las batutas de Peter Maag, I. Fischer, T. Guschlbauer, A. Allemandi, C. Segarici, R. Behr, G. Carella, M. Benini, M. Armiliato, E. Boncompagni, J. Savall, E. García Asensio, etc.

Alterna la actividad concertística, interpretando obras del período barroco y renacentista con “La Capella Reial de Cataluña” y “Hesperion XX”, con la operística y entre los títulos de ópera que ha interpretado cabría destacar “La Cenerentola” y “Il Barbiere di Siviglia” de Rossini;

“Le Nozze di Figaro”, “Don Giovanni” y “Cosi Fan Tutte” de Mozart; “Faust” de Gounod; “La Forza del Destino” y “Falstaff” de Verdi; “Les Contes d’Hoffman” de Offenbach; “Cavalleria Rusticana” de Mascagni; asimismo mencionar el enorme éxito obtenido en San Sebastián en Agosto del 98 con la Cenerentola en un gran éxito de público y crítica.

Entre sus últimas actuaciones cabe destacar: “La Cenerentola” en La Coruña, México y Santander, “Il Barbiere di Siviglia” en Palma de Mallorca y Las Palmas, “Le Nozze di Figaro” en Bilbao, “Cosi Fan Tutte” in Bilbao y Santander, “Faust” y “Les Contes d’Hoffman” en Las Palmas, y La Coruña, “Falstaff” en Bilbao, Sevilla, Las Palmas de Gran Canaria y Madrid, “2ª Sinfonía” de Mendelssohn con la Orquesta Sinfónica de Tenerife, “Eugene Onegin” en Málaga, etc. “Il Barbiere di Siviglia” en Oviedo, ‘Cenerentola’ en Santa Cruz de Tenerife, Falstaff en Niza, “Requiem de Mozart” en Barcelona, “El Amor Brujo” en Milán, “Requiem” de Gossec en Lugano, ‘L’Orfeo’ de Monteverdi en el Teatro Real de Madrid con Jordi Savall, etc.

Próximos compromisos mas importantes son: trabajar junto a Jordi Savall en el Liceo de Barcelona, ‘Don Giovanni’ en Málaga, ‘I Puritani’ en Palma de Mallorca, conciertos con la Sinfónica de Euskadi, un concierto con la Orquesta Ciudad de Granada bajo la batuta del Mtro. Brügggen, etc.



ALEJANDRO ZABALA (pianista)

Realiza sus estudios musicales en Madrid, especializándose en el acompañamiento de cantantes y en la música de cámara. Trabaja con Paul Schilhawsky, y muy especialmente con Félix Lavilla.

Es requerido para los masters impartidos por prestigiosos cantantes en diversos centros europeos. Colabora en varios Concursos Internacionales de Canto, siendo durante quince años pianista oficial en Toulouse.

Desarrolla una intensa actividad concertística. Su interés por los ciclos compositivos le ha llevado a interpretar las integrales de Mompou, Montsalvatge y Rodrigo en la "Fundación Juan March" de Madrid, así como los de Ravel y Bernstein.

Destacan sus habituales conciertos con artistas como Ileana Cotrubas (a reseñar el recital en el "Maggio Musicale" de Florencia), Elena Obraztsova, Margaret Price, Paolo Gavanelli, Dennis O'Neill, Enedina Lloris, Maite Arruabarrena, Ana Rodrigo, Tatiana Davidova, etc., siendo especialmente significativa su colaboración con Ainhoa Arteta, a quien acompaña en importantes escenarios americanos y europeos.

Martes 30 de noviembre de 1999

MARCIAL DE TORRES ADALID, *Vals Impromptu*.

MARCIAL DEL ADALID, *El Lamento Op. 9*.

Sonata fantástica Op. 30.

Cuatro Scherzos Op. 24.

ANDRÉS GAOS, *Aires gallegos Op. 22 (nueve pequeñas piezas)*.

Nuevos Aires gallegos Op. 36 (cinco pequeñas piezas).

MIGUEL ITUARTE (piano)

Martes 11 de enero de 2000

ANDRÉS GAOS, *Obras para violín y piano (Sonata / Habanera / Muñeira / Danza argentina / Romanza)*.

MARIANA PREJVALSKAYA (piano)

EUGENI MORIATOV (violín)

Martes 1 de febrero de 2000

MARCIAL DEL ADALID, *Canciones sobre poemas franceses*.

ANDRÉS GAOS, *Nueve canciones con texto en francés*.

MAITE ARRUBARRENA (voz)

ALEJANDRO ZABALA (piano)

Martes 21 de marzo de 2000

M. DE TORRES, *Romanza sin palabras* (trío para violín, violonchelo y piano).

M. DEL ADALID, *Scena cantante, para violín y piano. Cuarteto de cuerda*.

A. GAOS, *Humoresque, para violonchelo y piano. Canto elegíaco, para violonchelo y piano*.

J. MONTES, *Rapsodia gallega* (versión cuarteto).

CUARTETO KOCIAN

Jueves 27 de abril de 2000

S. BEREÁ, *Variaciones sobre un aria de Rossini, para fagot y pequeña orquesta*.

QUIROGA, *Concierto en estilo antiguo para violín y orquesta*.

A. GAOS, *Suite a la antigua, para cuerdas. Impresión nocturna, para cuerdas*.

REAL PHILHARMONÍA DE GALICIA

MAXIMINO ZUMALAVE (director)



Banco Pastor



Fundación
Pedro Barrié de la Maza