

18 DE ABRIL DE 2011

XVII Ciclo de Lied

Recital VI



10
TEMPORADA
11

BEJUN
MEHTA
CONTRATENOR

THREE SHAKESPEARE SONGS

THE WIDOW BIRD

JULIUS
DRAKE
PIANO

DOWN BY THE SALLEY GARDENS

Recital VI

XVII Ciclo de Lied

BEJUN MEHTA, CONTRATENOR
JULIUS DRAKE, PIANO

LUNES, 18 DE ABRIL DE 2011, A LAS 20.00 HORAS



Series e Ninos

RECITAL VI

COPRODUCIDO POR

 **TEATRO DE LA
ZARZUELA**


**CAJA MADRID
FUNDACIÓN**

Miembro de:



CATÁLOGO GENERAL DE PUBLICACIONES OFICIALES

<http://publicaciones.administracion.es>



© TEATRO DE LA ZARZUELA
JOVELLANOS, 4 - 28014 MADRID, ESPAÑA
OFICINAS: LOS MADRAZO, 11 - 28014 MADRID, ESPAÑA
TEL. CENTRALITA: 34 91 524 54 00 FAX: 34 91 523 30 59
<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>
DEPARTAMENTO DE ABONOS Y TAQUILLAS:
34 91 524 54 10 FAX: 34 91 524 54 12

EDICIÓN DEL PROGRAMA: TEATRO DE LA ZARZUELA
COORDINACIÓN EDITORIAL Y GRÁFICA: VÍCTOR PAGÁN
COORDINACIÓN DE TEXTOS: GERARDO FERNÁNDEZ SAN EMETERIO
DISEÑO GRÁFICO, MAQUETACIÓN Y FOTOGRAFÍA: ARGONAUTA DISEÑO
IMPRESIÓN: IMPRENTA NACIONAL DEL BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO
D.L: M-15367-2011
NIPO: 556-11-014-1

PROGRAMA

«UN VELADA DE CANCIONES ROMÁNTICAS INGLÉSAS»

Primera Parte

HENRY PURCELL

(1659-1695)

MUSIC FOR A WHILE, Z 583, n.º 2
LORD, WHAT IS MAN?, Z 192

RALPH VAUGHAN WILLIAMS

(1872-1958)

LINDEN LEA

HERBERT HOWELLS

(1892-1983)

KING DAVID

ROGER QUILTER

(1877-1953)

THREE SHAKESPEARE SONGS, OP. 13
1. COME AWAY, DEATH
2. O MISTRESS MINE
3. BLOW, BLOW THOU WINTER WIND

GERALD FINZI

(1901-1956)

AT MIDDLE-FIELD GATE IN FEBRUARY,
OP. 19B, n.º 2

H. HOWELLS

THE WIDOW BIRD

SIR LENNOX BERKELEY

(1903-1989)

THE HORSEMAN

H. HOWELLS

THE LITTLE BOY LOST

SIR CHARLES VILLIERS STANFORD

(1852-1924)

LA BELLE DAME SANS MERCI

Segunda Parte

H. PURCELL

STRIKE THE VIOL, Z 323, n.º 5
SINCE FROM MY DEAR ASTREA'S SIGHT,
Z 627, n.º 31B

OLINDA IN THE SHADES UNSEEN, Z 404

IVOR GURNEY

(1890-1937)

DOWN BY THE SALLEY GARDENS

R. VAUGHAN WILLIAMS

SILENT NOON

BRIGHT IS THE RING OF WORDS

R. QUILTER

(1877-1953)

IT WAS A LOVER AND HIS LASS, OP. 23, n.º 3

G. FINZI

THE SIGH, OP. 14, n.º 7

PETER WARLOCK

(1894-1930)

THE LOVER'S MAZE

R. QUILTER

TAKE, O TAKE THOSE LIPS AWAY,
OP. 23, n.º 4

P. WARLOCK

JILLIAN OF BERRY

G. FINZI

SINCE WE LOVED, OP. 13B, n.º 7

R. QUILTER

HEY, HO, THE WIND AND THE RAIN,
OP. 23, n.º 5



La voz imposible (y músicas para dejar de serlo)

FRANCISCO PARRALEJO

«Entre todos [los cantantes] destacaba uno que poseía tal pureza y tal dulzura sobrenatural que pienso que nunca hubo un cantante mejor en todo el mundo. No sólo proporcionaba la más placentera de las satisfacciones que pudiera ser imaginada a todos sus oyentes, sino que también los asombraba y los dejaba estupefactos. Siempre pensé que era un eunuco, en cuyo caso habría contado con una parte menor de mi admiración; pero no lo era, lo que lo hacía mucho más admirable. Además era más digno de elogio puesto que se trataba de un hombre de mediana edad, en torno a los cuarenta años, y la naturaleza confiere más frecuentemente tal singularidad de voz a niños y mozalbetes que a hombres de esta edad. Asimismo, era mucho más excelente porque nada en él era forzado, tenso o afectado, sino que venía de él con la más grande facilidad que jamás haya escuchado.»

Con estas palabras cargadas de admiración describía el incansable Thomas Coryate (1577-1617) la intervención musical de un contratenor en unas fiestas solemnes de San Marcos de Venecia a principios del siglo XVII. Eran los años de gloria del contratenor en Europa, los años en los que el canto en *falsetto* alcanzaba su cúspide y se extendía por los centros musicales de todos los países desarrollados. En España, Francia y la capilla papal, los falsetistas españoles (como Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria o Bartolomé Escobedo) desarrollaban una escritura virtuosa para la voz masculina de soprano, popularizando una técnica cuyos principios han permanecido ignotos hasta el día de hoy. Del mismo modo, Ludovico Viadana incluía una referencia explícita a la necesidad de utilizar esta voz en sus *Cento concerti* de 1602, confirmando así el peso único que este timbre estaba teniendo en el desarrollo del madrigal.

Sin embargo, en ningún lugar del universo occidental el peso de la voz de contratenor podía compararse con el que disfrutaba al otro lado del Canal de la Mancha. Fue en Inglaterra donde esta voz encontró mayor arraigo y donde, a su vez, podemos constatar con mayor claridad los abruptos vaivenes que han marcado su historia desde la Edad Media hasta la actualidad. La historia del contratenor es, por tanto, un capítulo indisoluble de la música inglesa y, como tal, a ella se ha vinculado tanto su decadencia como su actual resurgir.

Los testimonios más antiguos que conservamos sitúan el origen de esta voz en Inglaterra en el reinado de Edward I (1239-1307). En esta época se excluyó legalmente a las mujeres de las agrupaciones musicales eclesiásticas. A causa de ello, comenzó a ser cada vez más importante contar con una voz masculina que rellenase el hueco entre niños (sopranos) y tenores, especialmente a la vista de los desarrollos cada vez más complejos que se estaban dando en la polifonía medieval. De este modo, como señala John Stevens en su *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, pronto comenzó a requerirse de todos los varones presentes en agrupaciones vocales que fueran capaces de cantar tanto en su registro natural como en *falsetto*. Gracias a ello (y, por supuesto, a la sagrada inmutabilidad de las instituciones inglesas) se generó una tradición creciente de especialistas en este registro que se transmitiría generación a generación durante siglos.

Con la breve excepción de los años de la Commonwealth (1649-1653 y 1659-1660), el siglo XVII fue probablemente el siglo de oro para los contratenores en Inglaterra. Ciertamente, la eliminación de los coros tradicionales durante los convulsos periodos de la reforma eclesiástica pudo haber estimulado la participación de las mujeres en la liturgia (como estaba ocurriendo en Alemania) pero no fue así. Más bien al contrario, las violentas reformas del periodo contribuyeron al desarrollo de la voz, puesto que tras la Restauración los contratenores fueron los encargados de ocupar el papel de los niños en las capillas catedralicias hasta que pudieran volver a formarse nuevos cantorcicos que asimilaran la tradición.

Además, su importancia en el universo interpretativo se vio acrecentada a lo largo de este mismo siglo por su presencia constante y prestigiada en el principal núcleo musical de las Islas: la Capilla Real. Los contratenores formaban una parte estable del coro de la Capilla, lo cual permitió que muchos de ellos llegaran a desarrollar una carrera de éxito como solistas, como ocurrió con Michael Wise (1648-1687), William Turner (1651-1739), John Abell (1650-1720), John Weldon (1676-1736) y, sobre todo, Henry Purcell (1658-1695).

El caso de Purcell es especialmente reseñable no sólo por su extraordinario talento como compositor, sino también, y sobre todo, por sus propias habilidades como cantante en este registro. Así, por ejemplo, tenemos constancia de que en 1692 causó una enorme sensación al cantar en público su aria (para alto) «Tis Nature's Voice» de la oda al día de santa Cecilia *Hail! Bright Cecilia!* (1692). El *Gentleman's Journal*, una de las principales referencias para entender la vida social del momento, afirmó que ésta tuvo que ser interpretada dos veces «con aplauso unánime», gracias a «las increíbles virtudes del Señor Purcell en persona». Asimismo, la predilección del compositor por este tipo de voz quedó clara en una larga serie de partituras, entre las cuales podemos destacar su comedia *The Fool's Preferment* o *The Three Dukes of Constable* (1688), originalmente destinada al solista William Mountford, o su oda para el cumpleaños del Gloucester *Who can from joy refrain?* (1695).

La preeminencia de los contraltos masculinos, sin embargo, no duraría mucho tras la muerte de Purcell. Con la llegada del siglo XVIII el entorno operístico británico se vio marcado, al igual que el resto de Europa, por la llegada de la ópera italiana y la consagración del modelo haendeliano. Los contratenores cayeron entonces en desuso dejando su lugar a los *castrati* y, más adelante, a las contraltos femeninas. Como consecuencia, desde finales del siglo XVIII el contratenor como voz solista quedó prácticamente erradicado, permaneciendo únicamente como voz de relleno en los coros catedralicios, así como en las capillas excepcionales de los *colleges* de Cambridge y Oxford.

Su rehabilitación sólo comenzaría a producirse tímidamente a principios del siglo XX, ligada al entorno erudito del nacionalismo musical británico. Al igual que estaba ocurriendo en otros países europeos (como España o Francia), los grandes teóricos del nacionalismo musical británico se enfrentaban con desprecio a la tradición italianizante del siglo XVIII, a la que consideraban causa esencial de la decadencia de su propia música nacional. En consecuencia, prestaron una especial atención a los compositores autóctonos anteriores a Haendel, en los cuales trataron de encontrar una referencia puramente «nacional» sobre la cual asentar una nueva (y gloriosa) tradición. Y, en este punto, ¿qué compositor podía representar mejor esas ansias para los británicos que el contratenor Henry Purcell, autor de las más grandes obras dramáticas en lengua inglesa con anterioridad a la «invasión» italianista haendeliana?

Así, el renovado interés por el antiguo maestro pronto se consolidó a través de numerosas instituciones de orientación claramente nacionalista, entre las que destacó, como no podía ser de otra manera, la mismísima Purcell Society. A ella se sumaron, como ha mostrado Meirion Hughes, el diario *The Times*, las grandes publicaciones musicales de las islas (con el diccionario *Grove* a la cabeza) y la voz de compositores de elevado prestigio como Hubert Parry, Charles Villiers Stanford o Gustav Holst. Sin embargo, la reconstrucción y apreciación de la música del «más grande compositor inglés de todos los tiempos» se enfrentaba a un problema fundamental, bien reflejado por el inclito A.K. Holland en su *Henry Purcell, the English Musical Tradition* (1932):

«un problema especialmente grave, que afecta por igual a los *anthems* que a las piezas dramáticas, es el uso de la voz de contratenor en la mayoría de la música de Purcell. [...] Si él hubiera sido un tenor en vez de un contratenor, no habríamos probablemente tenido tanta de su obra escrita en este particular registro, aunque no hay duda que el contralto masculino, además de ser inevitable en la música catedralicia y particularmente en los *verse-anthems* de su época, era una voz solista muy popular en los días de Purcell. Actualmente es raramente cultivada más allá de la esfera de los coros masculinos [...] El contralto masculino (o contratenor) es una voz real y además *tradicionalmente británica*.»

Como lamentaba Holland, no era posible recuperar la obra de Purcell y otros tantos compositores ingleses del siglo XVII sin rescatar al mismo tiempo la voz que mejor les había definido: la del contratenor. Sin embargo, esta labor distaba de ser sencilla. Los coros catedralicios, últimos grandes refugios de este timbre, se encontraban en una situación penosa tras las guerras mundiales, con la mayoría de sus miembros aniquilados o inutilizados por el esfuerzo bélico. Además, los pocos cantantes que existían en activo debían enfrentarse a los prejuicios de una gran parte de los aficionados y teóricos de la época, para los cuales la voz de contratenor resultaba antinatural, forzada y absolutamente inapropiada para su exhibición más allá del relleno coral. Como afirmaba Giles (*The Counter-Tenor*), hasta 1940 «la misma idea de una voz solista masculina de estas características no podía ser considerada más que como una broma, una freudiana reminiscencia popular de los *castrati*: un espantajo irritante que se niega a morir completamente, incluso a día de hoy».

Todo cambia, no obstante, con la irrupción en la escena internacional del primer gran contratenor solista de la era moderna, Alfred Deller, por dos motivos fundamentales. El primero de ellos es que, gracias a sus inquietudes históricas, pronto se convirtió en una figura de referencia en la recuperación de la música de Henry Purcell, lo cual lo elevó a un lugar de privilegio tanto para los círculos nacionalistas británicos como para los nuevos defensores del *early music revival*. Así, su carrera pudo ser interpretada, como afirmaba Michael Tippett, como «una historia de éxito, no sólo de un gran cantante, sino de la música misma, y *especialmente de la música inglesa*. Puesto que Deller perteneció a la generación en la que Purcell y los isabelinos consiguieron volver para encontrar su público».

Por otro lado, Deller colaboró con los más importantes compositores británicos de su tiempo, lo cual permitió que el nuevo timbre se integrara con naturalidad en la creación contemporánea de las Islas. Gracias a ello, podemos encontrar numerosas partituras para contratenor firmadas en estos años por compositores tan diferentes como Michael Tippett (*Songs for Ariel, Lullaby, The ice break*), Michael Howard (*Counter-tenor songs*), Alan Ridout (*Three Sonnets of C. Day Lewis*), Thomas Wyatt (*Beckett Cantata*) o Benjamin Britten (*A Midsummer Night's Dream, Death in Venice*).

La historia de Deller fue, por tanto, «una historia de éxito», aunque éste no fue en absoluto fácil ni unidireccional, como bien prueba su accidentada biografía. Frente a las numerosas voces de elogio, las críticas contra su timbre (en muchas ocasiones cargadas de una perversa intencionalidad *ad hominem*) también se prodigaron en numerosos medios internacionales, y no siempre en términos comedidos.

Sin embargo, el nuevo camino que se abría para la voz de contratenor resultaba de todo punto imparable. En pocos años surgieron por todo el mundo nuevas generaciones de solistas que continuaron el trabajo de Deller, contribuyendo a normalizar este timbre en todos los ámbitos de la vida musical. Junto a ellos, musicólogos, críticos e intérpretes (entre los que destacan nombres pioneros como David Munrow o Robert Donnington) avalaron intelectualmente la presencia de aquéllos en el repertorio vocal anterior a 1750, entonces en fase de despegue en las salas de concierto y teatros de ópera. Gracias a ello, los contratenores pasaron de ser una rara excepción a convertirse en una de las voces más comunes en todos los grupos de música antigua de referencia de la actualidad.

Además, la original vinculación entre la voz y el repertorio contemporáneo se ha visto reforzada en los últimos años, especialmente en el universo compositivo anglosajón, en dos ámbitos bien diferenciados. Por un lado, muchos contratenores (especialmente a partir de James Bowman) han comenzado a desviar su atención hacia el repertorio británico del siglo XX, interpretando y haciendo suyos, con considerable éxito, el impresionante catálogo de canciones producidas en este ámbito durante el siglo XX, de Vaughan Williams a Lennox Berkeley pasando por Herbert Howells, Gerald Finzi, Roger Quilter, Peter Warlock o Ivor Gurney.

Por otro lado, este tipo de voces se ha integrado plenamente en la creación contemporánea, especialmente en el campo de la ópera, como prueban los papeles de contratenor creados por Alan Ridout en *A Pardoner's Tale*, Peter Maxwell Davies en *Taverner*, Aribert Reimann en *Lear*, Philip Glass en *Akhmaten*, Jonathan Dove en *Flight*, Olga Neuwirth en *Lost Highway* y Thomas Adès en *The Tempest*, así como en las numerosas obras semi-escénicas de John Tavener.

Gracias a todo ello, la voz de contratenor ha encontrado su lugar en el convulso escenario de las músicas actuales. Y esto no sólo gracias al renovado interés por las partituras del pasado, sino también por su integración en las agendas de compositores recientes o incluso la exploración de territorios que nunca le fueron propios. De esta manera, el placer, la satisfacción y el asombro que mostrara hace cuatrocientos años Thomas Coryate sigue asociado a un timbre que todavía hoy, aunque quizá por motivos distintos, aún nos deja estupefactos.



Primera Parte

Henry Purcell

MUSIC FOR A WHILE

Texto de John Dryden (1631-1700)

Music for a while
Shall all your cares beguile:
Wond'ring how your pains were eas'd
And disdain'd to be pleas'd
Till Alecto free the dead
From their eternal bands,
Till the snakes drop from her head,
And the whip from out her hands.

LORD, WHAT IS MAN?

Texto del Dr. William Fuller, señor obispo de Lincoln (1608-1675)

Lord, what is man, lost man,
That Thou shouldst be so mindful of him?
That the Son of God forsook his glory,
His abode,
To become a poor,
tormented man!
The Deity was shrunk into a span,
And that for me, O wound'rous love, for me.
Reveal, ye glorious spirits, when ye knew
The way the Son of God took
to renew lost man,
Your vacant places to supply;
Blest spirits tell,
Which did excel,
Which was more prevalent,
Your joy or your astonishment,
That man should be assum'd into the Deity,
That for a worm a God should die.

Oh! for a quill, drawn from your wing
To write the praises of th'Eternal Love;
Oh! for a voice like yours to sing
That anthem here, which once you sung above.

Hallelujah!

LA MÚSICA POR UN MOMENTO

La música por un momento
confundirá tus preocupaciones
preguntándote cómo se aliviaron tus males
y desdeñando ser confortado,
hasta que Alecto libere a los muertos
de sus votos eternos,
hasta que las serpientes caigan de su cabeza,
y el látigo de sus manos.

¿SEÑOR, QUÉ ES EL HOMBRE?

Señor, ¿qué es el hombre, el hombre extraviado,
para que seáis tan consciente de él?
¡Que el Hijo de Dios renunciara a su gloria
y su morada
para convertirse en un hombre pobre
y atormentado!
Su divinidad se encogió enclaustrada,
y eso por mí, oh, amor prodigioso, por mí.
Revelad, oh ángeles gloriosos, cuando conocisteis
el modo en el que el Hijo de Dios eligió para
renovar al hombre perdido,
para abastecer vuestra vacua morada,
benditas almas, contad
qué sobresalió,
qué fue más prevalente,
vuestro gozo o vuestro asombro
porque un dios se hiciera hombre,
y por un gusano un dios debiera morir.

¡Ay!, por una pluma extraída de vuestra ala
para glorificar ese amor eterno;
¡ay!, por una voz como la vuestra para cantar
ese himno aquí, el que una vez cantasteis en lo alto.

¡Aleluya!

Ralph Vaughan Williams

LINDEN LEA

Texto de William Barnes (1801-1886)

Within the woodlands, flow'ry gladed,
By the oak trees' mossy moot,
The shining grass blades,
 timber-shaded,
Now do quiver underfoot;
And birds do whistle overhead,
And water's bubbling in its bed;
And there, for me, the apple tree
Do lean down low in Linden Lea.

When leaves, that lately were a-springing,
Now do fade within the copse,
And painted birds do hush their singing,
Up upon the timber tops;
And brown-leaved fruits a-turning red,
In cloudless sunshine overhead,
With fruit for me, the apple tree
Do lean down low in Linden Lea.

Let other folk make money faster
In the air of dark-roomed towns;
I don't dread a peevish master,
Though no man may heed my frowns.
I be free to go abroad,
Or take again my homeward road
To where, for me, the apple tree
Do lean down low in Linden Lea.

EL PRADO DE LOS TILOS

Dentro del bosque, en un claro florido,
junto al musgoso nudo del roble,
las brillantes briznas de hierba,
 ya sombreadas de ocre,
se quiebran al ser pisadas
y los pájaros trinan en lo alto,
y el agua borbotea en su cauce,
y ahí, para mí, el manzano
se inclina en el Prado de los Tilos.

Cuando las hojas, que hace nada eran brotes,
ahora se marchitan en las ramas,
y pájaros de colores silencian sus cantos,
en las copas de los árboles
y los frutos de otoño se tornan rojos
bajo un sol sin nubes,
con frutas para mí, el manzano
se inclina en el Prado de los Tilos.

Que otros se apresuren a hacer dinero
en el aire de ciudades de oscuras estancias;
yo no temo un amo malhumorado,
aunque nadie atienda mis quejas.
Soy libre de dejar mi tierra,
o de tomar de nuevo el camino a casa
a donde, para mí, el manzano
se inclina en el Prado de los Tilos.

Herbert Howells

KING DAVID

Texto de Walter de la Mare (1873-1956)

King David was a sorrowful man:
No cause for his sorrow had he;
And he called for the music of a hundred harps,
To ease his melancholy.

They played till they all fell silent:
Played and play sweet did they;
But the sorrow that haunted the heart of King David
They could not charm away.

He rose; and in his garden
Walked by the moon alone,
A nightingale hidden in a cypress tree,
Jargoned on and on.

King David lifted his sad eyes
Into the dark-boughed tree
«Tell me, thou little bird that singest,
Who taught my grief to thee?»

But the bird in no-wise heeded;
And the king in the cool of the moon
Hearkened to the nightingale's sorrowfulness,
Till all his own was gone.

EL REY DAVID

El rey David era un hombre afligido,
sin motivo era su aflicción
y ordenó la música de cien arpas
para aliviar su melancolía.

Tocaron hasta que todas callaron:
dulcemente tocaron,
pero no pudieron aplacar
la pena que atenzaba el corazón del rey David.

El rey se levantó y caminó solo
por su jardín a la luz de la luna,
un ruiseñor escondido en un ciprés
no paraba de canturrear.

El rey David elevó triste los ojos
hacia el frondoso árbol:
«Decidme, pajarillo que cantais,
¿quién os habló de mi pena?»

Pero el pájaro no hizo ningún caso
y el rey, en el frescor de la noche,
atendió la congoja del ruiseñor
hasta que toda la suya hubo desaparecido.

Roger Quilter

THREE SHAKESPEARE SONGS

Textos de William Shakespeare (1564-1616)

1. COME AWAY, DEATH

Come away, come away, death,
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath;
I am slain by a fair cruel maid.
My shroud of white, stuck all with yew,
O prepare it!
My part of death, no one so true
Did share it.

Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin let there be strown;
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones
shall be thrown:
A thousand, thousand sighs to save,
Lay me, O where
Sad true lover never find
my grave,
To weep there!

2. O MISTRESS MINE

O mistress mine, where are you roaming?
O stay and hear, your true love's coming
That can sing both high and low.

Trip no further, pretty sweeting;
Journeys end in lovers' meeting,
Ev'ry wise man's son doth know.

What is love? 'Tis not hereafter;
Present mirth hath present laughter;
What's to come is still unsure:

In delay there lies no plenty;
Then come kiss me, sweet and twenty;
Youth's a stuff will not endure.

TRES CANCIONES

SOBRE TEXTOS DE SHAKESPEARE

1. VENID, MUERTE

Venid, venid, muerte,
y que me dejen yacer bajo un triste ciprés;
volad, volad, aliento,
una bella y cruel muchacha me quita la vida.
Mi blanco sudario de tejo,
¡oh!, preparadlo.
Nadie compartirá mi figura de muerte
tan sinceramente.

Ni una flor, ni una dulce flor
se esparza sobre mi negro ataud.
Ni un amigo, ni un amigo
salude mi pobre cuerpo donde sean arrojados
mis huesos:
que se eviten miles de suspiros,
deposítadme, ¡oh!, donde
el triste y verdadero amante nunca encuentre
mi tumba,
para sollozar allí.

2. OH, DUEÑA MÍA

¿Dónde os dirigís, oh, dueña mía?
calmáos y escuchad, viene vuestro amor verdadero
que puede cantar alto y bajo.

No os alejéis, cielo mío:
el trayecto termina cuando se encuentran los amantes,
todo hijo de hombre sabio lo sabe.

¿Qué es el amor? No está próximo,
el gozo presente tiene la risa presente,
el porvenir es todavía incierto:

no hay espera en la demora,
ven, pues y bésame con dulzura veinte veces,
la juventud es una materia efímera.

3. BLOW, BLOW THOU WINTER WIND

Blow, blow thou winter wind,
 Thou art not so unkind
 As man's ingratitude;
 Thy tooth is not so keen
 Because thou art not seen,
 Although thy breath be rude.
 Heigh ho! sing heigh ho! unto the green holly:
 Most friendship is feigning,
 most loving mere folly:
 Then, heigh ho! the holly!
 This life is most jolly.

Freeze, freeze thou bitter sky,
 Thou dost not bite so nigh
 As benefits forgot:
 Though thou the waters warp,
 Thy sting is not so sharp
 As friend remember'd not.
 Heigh ho! sing heigh ho! unto the green holly:
 Most friendship is feigning,
 most loving mere folly:
 Then, heigh ho! the holly!
 This life is most jolly.

3. SOPLA, SOPLA, VIENTO INVERNAL

Sopla, sopla, viento invernal,
 no eres tan cruel
 como la ingratitud del hombre.
 Tus dientes no son tan afilados
 porque eres invisible,
 aunque tu aliento sea tosco.
 ¡Hey ho!, cantad, ¡hey ho!, bajo el verde acebo:
 la amistad es casi siempre falsa
 y el amor una mera estupidez.
 ¡Hey ho!, pues, ¡el acebo!,
 pues esta vida es la más alegre.

Huela, huela, cielo amargo,
 pues no puedes morder tanto
 como los favores se olvidan:
 Aunque las aguas retuerzas,
 tu agujón no es tan agudo
 como la indiferencia del amigo.
 ¡Hey ho!, cantad, ¡hey ho!, bajo el verde acebo:
 la amistad es casi siempre falsa
 y el amor una mera estupidez:
 ¡hey ho!, pues, ¡el acebo!,
 pues esta vida es la más alegre.

Gerald Finzi

AT MIDDLE-FIELD GATE IN FEBRUARY

Texto de Thomas Hardy (1840-1928)

The bars are thick with drops that show
As they gather themselves from the fog
Like silver buttons ranged in a row,
And as evenly spaced as if measured, although
They fall at the feeblest jog.

They load the leafless hedge hard by,
And the blades of last year's grass,
While the fallow ploughland
 turned up nigh
In raw rolls, clammy and clogging lie
Too clogging for feet to pass.

How dry it was on a farback day
When straws hung the hedge and around,
When amid the sheaves in amorous play
In curtained bonnets and light array
Bloomed a bevy now underground!

Herbert Howells

THE WIDOW BIRD

Texto de Percy Bysshe Shelley (1792-1822)

A widow bird sat mourning for her love
Upon a wintry bough,
The frozen wind crept on above;
The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,
No flower upon the ground
And little motion in the air,
Except the mill-wheel's sound.

EN EL PORTÓN EN MEDIO DEL CAMPO, EN FEBRERO

Las rejas están cargadas con gotas que lucen,
mientras se agrupan al salir de la bruma
como botones de plata puestos en fila,
y espaciadas por igual, como medidas, aunque
caigan con la más leve sacudida.

Cubren el cercano seto sin hojas
y las briznas de hierba del año anterior,
mientras cerca yacen yermos
 campos de cultivo, arados
en surcos toscos, húmedos y sobrecargados,
tan próximos que no caben tus pies.

¡Qué seco en los días de antaño!,
cuando la paja se aferraba a los setos y los rodeaba,
cuando de entre las gavillas, en amoroso juego,
en capuchas colgantes y luminosa disposición,
florecían ramilletes que ya están bajo tierra.

EL PÁJARO VIUDO

Un pájaro viudo lloraba por su amor
sobre gélida rama:
arriba el viento frío,
abajo el río helado.

No había hojas en el bosque desnudo
ni flores en el suelo,
y no había en el aire otro sonido
que el de la rueda de un molino.

Sir Lennox Berkeley

THE HORSEMAN

Texto de Walter de la Mare (1873-1956)

I heard a horseman
Ride over the hill;
The moon shone clear,
The night was still;
His helm was silver,
And pale was he;
And the horse he rode
Was of ivory.

EL JINETE

Escuché a un jinete
cabalgar sobre la colina
(la luna clara brillaba,
la noche era apacible)
su casco era de plata
y su tez blanca,
y su montura
era de marfil.

Herbert Howells

THE LITTLE BOY LOST

Texto de William Blake (1757-1827)

«Father, father, where are you going?
Oh do not walk so fast!
Speak, father, speak to you little boy,
Or else I shall be lost.»

The night was dark, no father was there,
The child was wet with dew;
The mire was deep, and the child did weep,
And away the vapour flew.

EL NIÑO PERDIDO

«Padre, padre, ¿dónde vais?
¡No caminéis tan rápido!
Hablad, padre, hablad a vuestro pequeño,
o me perderé.»

La noche era oscura, el padre no estaba,
el niño mojado con el rocío;
el fango era hondo y el niño rompió a llorar,
y el vaho se alejó volando.

Sir Charles Villiers Stanford

LA BELLE DAME SANS MERCI

Texto de Caviare, pseudónimo de John Keats (1795-1821)

O what can ail thee, knight-at-arms,
So lone and palely loitering?
The sedge has wither'd from the lake,
And no birds sing.

O what can ail thee, knight-at-arms!
So haggard and so woe-begone?
The squirrel's granary is full,
And the harvest's done.

I see a lily on thy brow
With anguish moist and fever dew,
And on thy cheeks a fading rose
Fast withereth too.

I met a lady in the meads,
Full beautiful — a faery's child,
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild.

I made a garland for her head,
And bracelets too, and fragrant zone;
She look'd at me as she did love,
And made sweet moan.

I set her on my pacing steed,
And nothing else saw all day long,
For sidelong would she bend, and sing
A faery's song.

She found me roots of relish sweet,
And honey wild, and manna dew,
And sure in language strange she said —
«I love thee trae.»

LA BELLA DAMA SIN PIEDAD

¡Oh!, ¿qué puede afligirte, caballero en armas,
deambulando tan pálido y solitario?
Los juncos del lago están marchitos
y ningún pajarito canta.

¡Oh!, ¿por qué sufres, caballero en armas,
tan demacrado y abatido?
La ardilla ha llenado su granero
y recogida está la cosecha.

Veo un lirio en tu frente,
humedecido por la angustia y rocío de fiebre,
y en tus mejillas una rosa apagada,
marchitada también con premura.

Una dama encontré en los prados,
de belleza sin par, como hija de hadas;
largos eran sus cabellos, sus pies ligeros,
su mirada agreste.

Tejí una guirnalda para su cabeza,
y brazaletes y un cinturón perfumado.
Ella me miró como enamorada
y se quejó con dulzura.

Yo la subí a mi corcel
y sólo a ella miraron mis ojos todo el día;
pues, de costado e inclinada, cantaba
una canción de hadas.

Ella me mostró raíces de dulce sabor,
y miel silvestre y rocío celestial,
y segura en su lengua extraña me dijo:
«te amo de verdad.»

She took me to her elfin grot,
And there she wept, and sigh'd full sore,
And there I shut her wild wild eyes
With kisses four.

And there she lull'd me asleep,
And there I dream'd — Ah! woe betide!
The latest dream I ever dream'd
On the cold hill's side.

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried — «La Belle Dame sans Merci
Hath thee in thrall!»

I saw their starved lips in the gloom,
With horrid warning gaping wide,
And I awoke and found me here,
On the cold hill's side.

And this is why I sojourn here,
Alone and palely loitering,
Though the sedge is wither'd from the lake,
And no birds sing.

Me llevó a su gruta mágica,
y allí lloraba y suspiraba con gran pesar;
y con cuatro besos cerré sus
ojos salvajes.

Y allí me arrulló hasta dormirme
y allí soñé -presagio de desventura-
el último sueño que soñé
en la falda helada de la montaña.

Vi pálidos reyes, y también princesas,
y blancos guerreros, todos pálidos como la muerte;
gritaban: «¡la Bella sin Piedad
te ha hecho su esclavo!»

Y ví en la penumbra sus labios hambrientos
que me advertían, del horror desencajado,
y desperté y aquí me encontré,
en la falda helada de la montaña.

Y por eso es que permanezco aquí,
deambulando pálido y solitario,
aunque los juncos del lago estén marchitos
y ningún pajarito cante.



Segunda Parte

Henry Purcell

STRIKE THE VIOL

Texto de Nahum Tate (1652-1715)¹

Strike the Viol, touch the Lute;
Wake the Harp, inspire the Flute:
Sing your Patronesse's Praise,
Sing, in cheerful and harmonious Lays.

HAZ SONAR EL VIOLÍN

Haz sonar el violín, tañe el laud;
despierta el harpa, estimula la flauta:
canta la alabanza a tu benefactora,
canta en romances alegres y armoniosos.

SINCE FROM MY DEAR ASTREA'S SIGHT

*Texto de John Fletcher (1579-1625), adaptado
por Philip Massinger (1583-1640)
y Thomas Betterton (1635-1710)²*

Since from my dear Astrea's sight
I was so rudely torn,
My soul has never known delight,
Unless it were to mourn.

But oh! alas, with weeping eyes
And bleeding heart I lie;
Thinking on her, whose absence 'tis,
That makes me wish to die.

DESDE QUE VI A MI QUERIDA ASTREA

Desde que vi a mi querida Astrea
y la visión me desgarró profundamente
mi alma no ha encontrado más júbilo
que el de la aflicción.

Pero, ¡ay de mí!, con ojos llorosos
y el corazón oprimido yazgo
pensando en ella, y es tal su ausencia
que desearía morir.

OLINDA IN THE SHADES UNSEEN

Texto de autor anónimo

Olinda in the shades unseen,
Forgot as though she ne'er had been.
Reflects upon her pleasures past,
And sighing 'cause they fled so fast,
Cries, «Ah, return!», but all in vain,
Time past can never come again.

OLINDA, INVISIBLE ENTRE LAS SOMBRAS

Olinda, invisible entre sombras,
olvidada como si no hubiera existido,
medita sobre pasados placeres
y suspira porque, rápidos, se evaporaron.
«Volved», clama, pero todo en vano,
el tiempo pasado nunca retorna.

1. Procedente de la cantata *Come, come ye, Sons of Art*, compuesta para el cumpleaños de la reina Mary II, fue incluida posteriormente por Purcell en su colección de canciones *Orpheus Britannicus*.

2. Procedente de la ópera *Diocleian*, fue incluida posteriormente por Purcell en la mencionada colección de canciones.

Ivor Gurney

DOWN BY THE SALLEY GARDENS

Texto de William Butler Yeats (1865-1939)

Down by the Salley Gardens my love
and I did meet;
She passed the Salley Gardens
with little snow-white feet.
She bid me take life easy, as the leaves grow
on the tree;
But I, being young and foolish, with her would
not agree.

In a field by the river my love and I did stand,
And on my leaning shoulder she laid
her snow-white hand.
She bid me take life easy,
as the grass grows on the weirs;
But I was young and foolish, and now
am full of tears.

ABAJO JUNTO A LOS JARDINES DE SALLEY

Abajo, junto a los jardines de Salley, mi amor
y yo nos encontramos;
paseaba por los jardines de Salley
con pies pequeños, blancos como nieve.
Me pidió que viviese con calma, como las hojas
crecen en el árbol,
pero yo, siendo joven y alocado,
no estuve de acuerdo con ella.

En un prado junto al río mi amor y yo estábamos,
y sobre mi hombro inclinado ella apoyó su mano,
blanca como nieve.
Me pidió que viviese con calma,
como la hierba crece en las presas;
pero yo era joven y alocado, y ahora
soy un mar de lágrimas.

R. Vaughan Williams

SILENT NOON

Texto de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

Your hands lie open in the long fresh grass, —
The finger-points look through like
rosy blooms:
Your eyes smile peace. The pasture gleams
and glooms
'Neath billowing skies that scatter
and amass.
All round our nest,
far as the eye can pass,
Are golden kingcup fields with silver edge
Where the cow-parsley skirts the hawthorn hedge.
'Tis visible silence, still as the
hour glass.

Deep in the sunsearched growths
the dragon-fly
Hangs like a blue thread loosened from the sky: —
So this winged hour is dropt to us from above.
Oh! clasp we to our hearts,
for deathless dower,
This close-companioned inarticulate hour
When twofold silence was the song of love.

MEDIODÍA SILENCIOSO

Tus manos se posan abiertas entre la hierba fresca,
las puntas de tus dedos aparecen
como capullos rosados:
tus ojos sonríen en paz. El pasto brilla
y se funde
bajo nubes revueltas que se esparcen
y se acumulan.
Todo alrededor de nuestro nido,
hasta donde la vista alcanza,
lo cubren botones de oro con bordes de plata,
donde el perifollo envuelve los setos de espino.
Este silencio visible, inmóvil como el reloj
de arena.

Por entre la floresta que el sol busca,
cuelga una libélula,
como un hilo azul desprendido desde el cielo:
así esta hora alada nos gotea desde arriba.
¡Oh!, cerremos los corazones por esta
dote inmortal,
esta hora camarada e inteligible,
donde el silencio de dos era la canción del amor.

BRIGHT IS THE RING OF WORDS

Texto de Robert Louis Stevenson (1850-1894)

Bright is the ring of words
When the right man rings them,
Fair the fall of songs
When the singer sings them,
Still they are carolled and said —
On wings they are carried —
After the singer is dead
And the maker buried.
Low as the singer lies
In the field of heather,
Songs of his fashion bring
The swains together.
And when the west is red
With the sunset embers,
The lover lingers and sings
And the maid remembers.

RADIANTE ES EL SONIDO DE LAS PALABRAS

Radiante es el sonido de las palabras
cuando el hombre apropiado las pronuncia,
justo es el final de las canciones
cuando el cantante las entona,
aun así, se recitan y se convierten en himnos,
en alas son portadas,
cuando el cantante ya murió
y el compositor está enterrado.
Abajo, donde yace el cantante,
en el campo de brezo,
las canciones de su estilo
convocan a los pretendientes.
Y cuando el oeste está rojo
con las brasas del ocaso,
el amante se rezaga y canta
y la doncella recuerda.

Roger Quilter

IT WAS A LOVER AND HIS LASS

Texto de William Shakespeare (1564-1616)

It was a lover and his lass,

With a hey, and a ho, and a hey nonino
That o'er the green corn-field did pass.

In the spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding a ding;
Sweet lovers love the spring.

Between the acres of the rye,

With a hey, and a ho, and a hey nonino,
These pretty country folks would lie,

In the spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding a ding;
Sweet lovers love the spring.

This carol they began that hour,

With a hey, and a ho, and a hey nonino,
How that a life was but a flower

In the spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding a ding;
Sweet lovers love the spring.

And therefore take the present time

With a hey, and a ho, and a hey nonino,
For love is crownéd with the prime

In the spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding a ding;
Sweet lovers love the spring.

ERA UN AMANTE Y SU MUCHACHA

Era un amante y su muchacha,

— con un hey, y un ho y un hey nonino-
que cruzaban un verde maizal.

En primavera, el único tiempo bello para el amor,
cuando los pájaros cantan, - hey ding a ding a ding-,
los amantes cariñosos aman la primavera

Entre campos de centeno,

— con un hey, y un ho y un hey nonino-,
se tumbaron los campesinos,

En primavera, el único tiempo bello para el amor,
cuando los pájaros cantan, - hey ding a ding a ding-,
los amantes cariñosos aman la primavera.

Entonces entonaron este canto,

— con un hey, y un ho y un hey nonino-,
de cómo la vida era sólo una flor.

En primavera, el único tiempo bello para el amor,
cuando los pájaros cantan, - hey ding a ding a ding-,
los amantes cariñosos aman la primavera.

Vivid, pues, el presente

— con un hey, y un ho y un hey nonino-,
pues en nuestra plenitud reina el amor.

En primavera, el único tiempo bello para el amor,
cuando los pájaros cantan, - hey ding a ding a ding!-,
los amantes cariñosos aman la primavera.

G. Finzi

THE SIGH

Texto de Thomas Hardy (1840-1928)

Little head against my shoulder,
Shy at first, then somewhat bolder,
 And up eyed;
Till she, with a timid quaver,
Yielded to the kiss I gave her;
 But, she sighed.

That there mingled with her feeling
Some sad thought she was concealing
 It implied.
— Not that she had ceased to love me,
None on earth she set above me;
 But she sighed.

She could not disguise a passion,
Dread, or doubt, in weakest fasion
 If she tried:
Nothing seemed to hold us sundered,
Hearts were victors; so I wondered
 Why she sighed.

Afterwards I knew her thoroughly,
And she loved me staunchly, truly,
 Till she died;
But she never made confession
Why, at that first sweet concession,
 She had sighed.

It was in our May, remember;
And though now I near November
 And abide
Till my appointed change, unfretting,
Sometimes I sit half regretting
 That she sighed.

EL SUSPIRO

Levemente recostada en mi hombro,
tímida al principio, un poco más audaz después,
observada desde arriba;
 hasta que ella, con un tímido escalofrío,
se rindió a mi beso,
 pero luego suspiró.

Que, mezclado con el sentimiento,
ocultaba un pensamiento triste
 quería decir.
— No es que ya no me amara,
nadie en su corazón me superaba;
 más aún suspiraba.

No podría disimular pasión,
miedo o duda, de modo tan débil
 aunque lo intentara:
nada parecía mantenernos apartados,
nuestros corazones mandaban; me pregunté, pues,
 por qué suspiraba.

Desde entonces la conocí completamente,
ella me amó fielmente, de verdad,
hasta que murió;
 mas nunca me confesó
por qué, en esa primera y dulce concesión,
 había suspirado.

Fue nuestro amanecer
y, aunque ahora en el ocaso
 espero sin preocupación
mi cambio por venir,
a veces recuerdo, con cierto pesar,
 cómo suspiró.

Peter Warlock

THE LOVER'S MAZE

Texto de Thomas Campion (1567-1620)

O be still, be still, unquiet thoughts, and rest
on love's adven-ter.
Go no more astray, my wanton eyes, but keep
within your centre.
Delight not yourselves for to stand and gaze
On the alluring looks of a beautyous face,
For love is like an endless maze,
More hard to get out than to enter.

O but why should I complain of love,
since once I have affected?
My hopes are not yet quite so dead but that
I might be respected.
Yet her often replies say no, no, no,
It is danger to say so, so, so,
Which makes my heart very woe, woe, woe,
For fear I should be rejected.

O but wherefore should so fair a face retain
a heart so cruel?
Then despair, despair, aspiring thoughts, to gain
so rare a jewel.
O but when I cull and clip and kiss,
Methinks there hidden treasure is,
Which whispers in mine ears all this:
Love's flames require more fuel.

EL LABERINTO DEL AMANTE

Quietos, no os mováis, pensamientos intranquilos,
y descansad hasta que llegue el amor,
no os extraviéis de nuevo, ojos caprichosos,
y centrad la mirada.
No os deleitéis, pues, en permanecer capturados
por la seductora apariencia de una cara hermosa,
pues el amor es como un laberinto sin fin,
fácil entrar y difícil salir.

¿Mas por qué quejarme del amor cuando
una sola vez me alcanzó?
Mis esperanzas no están tan muertas sino
que me debería respetar.
Mas ella a menudo replica no, no, no.
Es peligroso decir que no, no, no
y mi corazón sufre, sufre, sufre
por miedo a ser rechazado.

¿Cómo es que un rostro tan hermoso puede
tener un corazón tan cruel?
Desolación después, anhelantes pensamientos,
por alcanzar gema tan rara.
Cuando escojo, recorto y beso,
me parece que es el oscuro tesoro
que me susurra en los oídos
que las llamas del amor necesitan más combustible.

R. Quilter

TAKE, O TAKE THOSE LIPS AWAY

*Texto de autor anónimo, atribuido a
William Shakespeare (1564-1616)*

Take, o take those lips away,
That so sweetly were forsworn;
And those eyes, the break of day,
Lights that do mislead the morn:
But my kisses bring again;
Seals of love, but seal'd in vain, sealed in vain.

Hide, o hide those hills of snow
that thy frozen bosom wears,
On whose tops the pinks that grow
are yet of those that April wears;
But first set my poor heart free,
Bound in those icy chains by thee.

APARTA, OH, APARTA ESOS LABIOS

Aparta, oh, aparta esos labios,
que perjuraron con dulzura
y esos ojos, alba del día,
luceros que confunden a la aurora:
pero devuélveme mis besos;
sellos de amor, pero sellado en vano, sellado en vano.

Esconded, oh esconded esas colinas de nieve
que visten vuestro helado busto,
en cuyas cimas crecen tonos rosados,
aquellos que visten abril;
mas liberad primero mi pobre corazón,
atado con heladas cadenas por vos.

P. Warlock

JILLIAN OF BERRY

Texto de autor anónimo

For Jillian of Berry she dwells on a hill,
And she hath good beer and ale to sell,
And of good fellows she thinks no ill,
And thither will we go now, now, now,
And thither will we go now.

And when you have made a little say,
You need not ask what is to pay,
But kiss your hostess and go your way,
And thither will we go now, now, now,
And thither will we go now.

G. Finzi

SINCE WE LOVED

Texto de Robert Seymour Bridges (1844-1930)

Since we loved, — (the earth that shook
As we kissed, fresh beauty took) —
Love hath been as poets paint,
Life as heaven is to a saint;

All my joys my hope excel,
All my work hath prosper'd well,
All my songs have happy been,
O my love, my life, my queen.

JILLIAN DE BERRY

Por Jillian de Berry que vive en la colina
y buenas cervezas tiene para vender,
y de las buenas gentes no piensa mal,
y para allá vamos ahora, ahora, ahora,
y para allá vamos.

Y cuando un poco hayas hablado,
no preguntes cuánto es,
besa a tu anfitriona y sigue tu camino,
y para allá vamos ahora, ahora, ahora,
y para allá vamos.

DESDE QUE NOS AMAMOS

Desde que nos amamos (la tierra que al besarnos
se estremecía, de fresca belleza se nutría),
el amor ha sido como lo pintan los poetas,
la vida como el paraíso para un santo.

Toda mi alegría desborda mi esperanza,
todo mi trabajo bien ha prosperado,
todas mis canciones han sido dichosas,
oh mi amor, mi vida, mi reina.

R. Quilter

HEY, HO, THE WIND AND THE RAIN

Texto de William Shakespeare (1564-1616)

When that I was and a little tiny boy,
With hey, ho, the wind and the rain,
A foolish thing was but a toy,
For the rain it raineth every day.

But when I came to man's estate,
With hey, ho, the wind and the rain,
'Gainst knaves and thieves men shut
their gate,
For the rain it raineth every day.

But when I came, alas! to wive,
With hey, ho, the wind and the rain,
By swaggering could I never thrive,
For the rain it raineth every day.

But when I came unto my beds,
With hey, ho, the wind and the rain,
With toss-pots still had drunken heads,
For the rain it raineth every day.

A great while ago the world begun,
With hey, ho, the wind and the rain,
But that's all one, our play is done,
And we'll strive to please you every day.

HEY, HO, EL VIENTO Y LA LLUVIA

Cuando no era más que un chiquillo,
— con el hey, con el ho, el viento y la lluvia—
una locura era sólo un juguete,
por la lluvia que cae día a día.

Pero cuando me hice un hombre
— con el hey, con el ho, el viento y la lluvia—
los hombres cerraron sus puertas a ladrones
y granujas,
por la lluvia que cae día a día.

Mas, ¡ay!, al tomar esposa
— con el hey, con el ho, el viento y la lluvia—
por mis bravatas nunca prosperé
por la lluvia que cae día a día.

Cuando me iba a acostar
— con el hey, con el ho, el viento y la lluvia—
con los beodos compartía borrachera
por la lluvia que cae día a día.

Mucho tiempo hace que el mundo nació
— con el hey, con el ho, el viento y la lluvia—
mas todo da igual, nuestra obra ya acabó
y nos esforzaremos para contentaros cada día.

TRADUCCIONES DE IGNACIO REDONDO



Foto: Marco Borggreve

Bejun Mehta

Contratenor

Nació en Laurel, Carolina del Norte (EE.UU). Disfruta de una vida musical multifacética. Entre los nueve a quince años cantó como niño soprano solista en conciertos y grabaciones. Sus maestros han sido Phyllis Curtin de la Universidad de Boston y Joan Patenaude-Yarnell de la Escuela de Música de Manhattan y del Curtis Institute. En 1983, siendo aún un niño, la revista *Stereo Review* le distinguió con la “Grabación del Año” por su disco *Bejun*. Cuando cambió la voz, se dedicó a tocar el violonchelo como solista y en grupos orquestales. Entonces fue alumno de Aldo Parisot en la Universidad de Yale. Su grabación de las *Suites para violonchelo* de J.S. Bach fue galardonado con el Grammy en 1997, el mismo año en que descubrió su nueva voz como intérprete. Comenzó a experimentar con el canto de esta gama y rápidamente descubrió y desarrolló su voz contratenor potente y flexible, su área de distribución natural del canto. En 1998, Marilyn Horne, que había conocido de sus actuaciones como niño soprano, se ofreció a ayudarlo a través de su Fundación Marilyn Horne, organización que trabaja para desarrollar nuevos talentos y preservar el arte del canto. Hizo su presentación en el mundo de la ópera como contratenor ese mismo año, como Armindo en *Partenope* de Haendel en Nueva York, y dos meses más tarde realizó una gira de conciertos internacionales. Actualmente es uno de los contratenores más solicitados de su generación para espectáculos líricos y conciertos. Ha actuado en los teatros de ópera y festivales más prestigiosos en Europa y América. Sus papeles más importantes incluyen, entre otros muchos: Orlando (*Orlando*), Tamerlano (*Tamerlano*), Giulio Cesare (*Giulio Cesare in Egitto*), Bertarido (*Rodelinda*), Orfeo (*Orfeo ed Euridice*), Telemaco (*Telemaco*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*), Farnaces (*Mitridate*), Didimus (*Teodora*), Hamor (*Jeptha*), Ciro (*Belshazzar*), Arsamene (*Xerses*), Andrónico (*Tamerlano*), Radamisto (*Radamisto*), Riccardo Primo (*Riccardo Primo*), Arsace (*Partenope*), Masha (*Trois Sœurs* de Eötvös), Ottone (*Agrippina*) y Emone (*Antigona*). Su trabajo también se centra en conciertos con orquesta y en recitales con Julius Drake. Fue nominado para el Premio Olivier por su participación en *Orlando* en la Royal Opera House Covent Garden, de Londres. Es artista exclusivo de Harmonia Mundi, así que su primer disco ha sido un recital de arias haendelianas, *Ombra Cara*, con la Orquesta Barroca de Friburgo y bajo la dirección de René Jacobs (2010). También ha preparado una grabación de *Agrippina* con la Akademie für Alte Musik Berlin y Jacobs, así como un disco de canciones románticas inglesas con Julius Drake (2011). Participó en el XIII Ciclo de Lied.



Julius Drake

Piano

Este intérprete inglés está especializado en música de cámara y trabaja con la mayoría de los principales cantantes e instrumentistas, tanto en recital como en disco. Sus apariciones más recientes lo han llevado de los festivales de Aldeburgh, Edimburgo, Múnich, Salzburgo, y Tanglewood hasta el Carnegie Hall y el Lincoln Centre de Nueva York, el Concertgebouw de Ámsterdam, el Châtelet y el Museo del Louvre de París, la Musikverein y la Konzerthaus de Viena, y al Wigmore Hall y los BBC Proms de Londres. Su interés en la canción de concierto le ha permitido proponer series de recitales en el Wigmore Hall o el Concertgebouw. La serie conocida como *Julius Drake and Friends* lo ha reunido con cantantes como Sir Thomas Allen, Olaf Baer, Ian Bostridge, Phillip Langridge, Angelika Kirchschrager, Sergei Leiferkus, Dame Felicity Lott, Katarina Karneus, Christopher Maltman, Mark Padmore, Christoph Pregardien, Amanda Roocroft, José van Dam o Sir Willard White. Toca también frecuentemente en festivales de música de cámara como el de Kuhmo en Finlandia, Delft en los Países Bajos, Oxford en Inglaterra y West Cork en Irlanda. Es profesor en la Royal Academy of Music de Londres y profesor visitante en el Royal Northern College of Music. Ofrece frecuentes clases magistrales en Ámsterdam, Bruselas, Oxford, París, Viena y el Instituto Schubert de Baden bei Wien. En 2009 ha sido invitado como jurado al Leeds International Piano Competition, y designado director artístico del Leeds Lieder en 2009 y del Festival Machynlleth en Gales para el período 2009-2011. Sus grabaciones incluyen discos con Alice Coote (EMI), Hugues Cuenod (Chandos), Sophie Daneman (EMI), Joyce DiDonato (Eloquencia y Wigmore Live), Nicholas Daniel (Virgin Classics), Andrew Kennedy (Alta), Katarina Karneus (Hyperion), Christopher Maltman (Wigmore Live), Christian Poltera (Bis) y Christianne Stotijn (Onyx). Ha recibido premios por su serie de grabaciones con Ian Bostridge para EMI y con Gerald Finley para Hyperion. En esta temporada interpretará a Schubert en el Carnegie Hall con Ian Bostridge, dará recitales in Nueva York y Londres con Alice Coote, en Ulm y Londres con Diana Damrau y otro con dúos y cuartetos de Schumann con Röschmann, Kirchschrager, Bostridge y Quasthoff en la Schubertiade de Austria, Hamburgo, Londres y Viena. Para más información, véase su web oficial (www.juliusdrake.com). Desde la XVI temporada, ha participado varias veces en este Ciclo de Lied.



Próximos recitales

SUSTITUCIÓN DE JULIANE BANSE

POR CIRCUNSTANCIAS PERSONALES DEBIDAMENTE JUSTIFICADAS, LA SOPRANO **JULIANE BANSE**, CANTANTE PREVISTA PARA EL RECITAL VII DEL CICLO DE LIED PROGRAMADO PARA EL MARTES 10 DE MAYO, SERÁ SUSTITUIDA EN LA MISMA FECHA, POR LA MEZZOSOPRANO **CHRISTIANE IVEN**, QUE INTERVENDRÁ POR PRIMERA VEZ EN ESTE CICLO. EL TEATRO SIENTE LAS MOLESTIAS QUE ESTE CAMBIO HAYA PODIDO OCASIONAR A TODAS LAS PERSONAS AFECTADAS.

RECITAL VII

MARTES, 10 DE MAYO DE 2011, A LAS 20:00 HORAS

CHRISTIANE IVEN, MEZZOSOPRANO*

WOLFRAM RIEGER, PIANO

PROGRAMA

OBRAS DE JOHANNES BRAHMS, ROBERT SCHUMANN,
RICHARD WAGNER Y HUGO WOLF

* POR PRIMERA VEZ EN EL CICLO

CAMBIO DE FECHA DE ANGELIKA KIRCHSCHLAGER

EL RECITAL II DEL CICLO DE LIED SE TRASLADA DEL LUNES 20 DE DICIEMBRE DE 2010, AL LUNES 16 DE MAYO DE 2011, A LA MISMA HORA, CON UN NUEVO PROGRAMA. SERÁN VALIDAS LAS MISMAS LOCALIDADES DEL DÍA 20 DE DICIEMBRE DE 2010 PARA EL RECITAL DEL 16 DE MAYO DE 2011. EL TEATRO SIENTE LAS MOLESTIAS QUE ESTE CAMBIO HAYA PODIDO OCASIONAR A TODAS LAS PERSONAS AFECTADAS.

RECITAL II

LUNES, 16 DE MAYO DE 2011, A LAS 20:00 HORAS

ANGELIKA KIRCHSCHLAGER, SOPRANO

HELMUT DEUTSCH, PIANO

PROGRAMA

OBRAS DE FRANZ SCHUBERT, GUSTAV MAHLER, JOHANNES BRAHMS
Y FERENC LISZT

XVIII Ciclo de Lied

COPRODUCEN: TEATRO DE LA ZARZUELA Y FUNDACIÓN CAJA MADRID

Recital I

LUNES, 19 DE DICIEMBRE DE 2011, A LAS 20.00 HORAS

CHRISTINE SCHÄFER, SOPRANO
ERIC SCHNEIDER, PIANO*Obras de WOLFGANG AMADEUS MOZART,
ANTON WEBERN, ALBAN BERG y FRANZ SCHUBERT***Recital II**

LUNES, 16 DE ENERO DE 2012, A LAS 20.00 HORAS

ANNE SCHWANEWILMS, SOPRANO
MANUEL LANGE, PIANO**Obras de CLAUDE DEBUSSY, RICHARD STRAUSS
y HUGO WOLF***Recital III**

MARTES, 7 DE FEBRERO DE 2012, A LAS 20.00 HORAS

PHILIPPE JAROUSKY, CONTRATENOR*
JÉRÔME DUCROS, PIANO**Obras de GEORGES BIZET, JULES MASSENET,
CÉCILE CHAMINADE, PAULINE VIARDOT-GARCÍA,
HÉCTOR BERLIOZ, EMMANUEL CHABRIER,
MAURICE RAVEL, CLAUDE DEBUSSY, GABRIEL DUPONT,
MANUEL DE FALLA e ISAAC ALBÉNIZ***Recital IV**

LUNES, 20 DE FEBRERO DE 2012, A LAS 20.00 HORAS

MARK PADMORE, TENOR
PAUL LEWIS, PIANO**Obra de FRANZ SCHUBERT***Recital V**

LUNES, 26 DE MARZO DE 2012, A LAS 20.00 HORAS

GABRIEL BERMÚDEZ, BARÍTONO*
HELMUT DEUTSCH, PIANO*Obras de FRANZ SCHUBERT, ROBERT SCHUMANN, HUGO
WOLF y ARNOLD SCHOENBERG***Recital VI**

MARTES, 24 DE ABRIL DE 2012, A LAS 20.00 HORAS

CHRISTIAN GERHAHER, BARÍTONO
GEROLD HUBER, PIANO*Obras de FRANZ SCHUBERT***Recital VII**

LUNES, 11 DE JUNIO DE 2012, A LAS 20.00 HORAS

SUSAN GRAHAM, MEZZOSOPRANO
MALCOLM MARTINEAU, PIANO*Obras de HENRY PURCELL, FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY,
FRANZ SCHUBERT, ROBERT SCHUMANN, FERENC LISZT,
HUGO WOLF, HENRI DUPARC, FRANCIS POULENC,
STEPHEN SONDHEIM, NOEL COWARD
y VLADIMIR HOROWITZ***Recital VIII**

LUNES, 18 DE JUNIO DE 2012, A LAS 20.00 HORAS

GERALD FINLEY, BARÍTONO
JULIUS DRAKE, PIANO

PROGRAMA POR DETERMINAR

* POR PRIMERA VEZ EN EL CICLO DE LIED

AVISO IMPORTANTE: Todos los recitales darán comienzo a las 20:00 horas y no se permitirá el acceso a la sala una vez comenzado el recital, hasta la primera pausa que exista. Todos los programas, fechas e intérpretes del XVIII CICLO DE LIED son susceptibles de modificación. En caso de suspensión de alguno de los conciertos programados, se devolverá a los abonados 1/8 parte del precio del abono adquirido y al público en general el importe del precio de la localidad. La devolución se hará efectiva 7 días después de la cancelación del concierto en el lugar donde fue adquirida la localidad. La suspensión de un concierto, no así su aplazamiento, será la única causa admitida para la devolución de las localidades. Se recomienda conservar con cuidado las localidades, pues no será posible su reposición en caso de pérdida, deterioro o destrucción. No se atenderá ninguna reclamación una vez retirado el abono o las localidades de taquilla.

Abonos y localidades

Venta de abonos

Se establece un abono renovable para los ocho recitales del ciclo.

Renovación de abonos

Los abonados al XVII Ciclo de Lied de la actual temporada 2010-2011 podrán renovar sus abonos para la próxima temporada 2011-2012 **exclusivamente** en las taquillas del Teatro de la Zarzuela **del 22 de junio al 15 de julio y del 6 al 23 de septiembre de 2011**, presentando la localidad correspondiente al recital VIII de NANCY FABIOLA HERRRERA del 20 de junio de 2011

Venta de nuevos abonos

Los nuevos abonos se podrán adquirir **del 4 de octubre al 18 de noviembre de 2011** en las taquillas del Teatro de la Zarzuela, Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala), mediante el sistema de venta telefónica llamando al número de Serviticket **902.332.211** (de 8 a 24 horas) y en la Web: **www.servicaixa.es**

Venta libre de localidades

Las localidades sobrantes de abono, si las hubiere, se podrán adquirir para cualquiera de los ocho recitales del ciclo a partir del **22 de noviembre de 2011** en las taquillas del Teatro de la Zarzuela, Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala), mediante el sistema de venta telefónica llamando al número de Serviticket **902.332.211** (de 8 a 24 horas) y en la Web: **www.servicaixa.es**
Teléfono de información general: 915.245.400

Precio de las localidades

ZONA	ABONO	VENTA LIBRE	VISIBILIDAD REDUCIDA O NULA Y/O MENOR COMODIDAD
A	232€*	29€	16€
B	200€	25€	8€
C	176€	22€	
D	144€	18€	6€
E	112€	14€	
F	88€	11€	3€
G	56€	7€	

* Algunos abonos de la zona A, considerados de menor comodidad, tienen un precio de 128€.

Forma de pago

En efectivo o mediante tarjeta de crédito de CAJAMADRID, VISA, EUROCARD, MASTER CARD, AMERICAN EXPRESS y SERVIREDD.

Teatro

de La Zarzuela

DIRECTOR
LUIS OLMOS

DIRECTOR MUSICAL
CRISTÓBAL SOLER

GERENTE
JAVIER MORENO

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN
MARGARITA JIMÉNEZ

DIRECTOR TÉCNICO
FERNANDO AYUSTE

JEFE DE PRENSA Y COMUNICACIÓN
ÁNGEL BARREDA

DIRECTOR DE ESCENARIO
ELOY GARCÍA

DIRECTORA DE AUDICIONES
MERCEDES CASTRO

COORDINADORA DE PRODUCCIÓN
NOELIA ORTEGA

ADJUNTO A LA DIRECCIÓN TÉCNICA
JOSÉ HELGUERA

COORDINADOR DE CONSTRUCCIONES
ESCÉNICAS
FERNANDO NAVAJAS

COORDINADORA INFORMÁTICA
PILAR ALBIZU

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN
LOLA SAN JUAN

MAESTROS REPETIDORES
MANUEL COVES
LILLIAM M.ª CASTILLO

MATERIALES MUSICALES Y DOCUMENTACIÓN
LUCÍA IZQUIERDO

CAJA
ANTONIO CONTRERAS, CAJERO PAGADOR
ISRAEL DEL VAL

GERENCIA
MARÍA REINA MANSO
MARÍA JOSÉ GÓMEZ
RAFAELA GÓMEZ
FRANCISCA MUNUERA
MANUEL RODRÍGUEZ
ISABEL SÁNCHEZ
VICTORIA FERNÁNDEZ

COORDINACIÓN ABONOS Y TAQUILLAS
VICTORIA VEGA
MARÍA ROSA MARTÍN

JEFE DE SALA
JOSÉ LUIS MARTÍN

TAQUILLAS
MARGARITA GARZÓN
ROSARIO PARQUE
ALEJANDRO AINOZA
CRISTINA GONZÁLEZ
JUAN LUIS GONZÁLEZ

REGIDORES DE ESCENARIO
REBECA HALL
MAHOR GALILEA

REGIDOR TÉCNICO
JUAN MANUEL GARCÍA

PRODUCCIÓN
ISABEL RODADO
MERCEDES FERNÁNDEZ-MELLADO
EVA CHILOECHES

AYUDANTES TÉCNICOS
JESÚS BENITO
LUIS F. FRANCO
RICARDO CERDEÑO
ANTONIO CONESA
FRANCISCO YESARES

SECRETARÍA DE PRENSA Y COMUNICACIÓN
ALICIA PÉREZ

TIENDA DEL TEATRO
JAVIER PÁRRAGA

MAQUINARIA
JUAN F. MARTÍN, JEFE
LUIS CABALLERO
MARIANO FERNÁNDEZ
ALBERTO VICARIO
ANTONIO VÁZQUEZ
EDUARDO SANTIAGO
EMILIO F. SÁNCHEZ
CARLOS PÉREZ
ANTONIO WALDE
ALBERTO LUACES
SERGIO GUTIÉRREZ
ULISES ÁLVAREZ
FRANCISCO J. FERNÁNDEZ MELO
JOSÉ VELIZ
JOAQUÍN LÓPEZ SANZ
RAÚL RUBIO
ÓSCAR GUTIÉRREZ
CARLOS RODRÍGUEZ
ÁNGEL HERRERA
JOSÉ A. VÁZQUEZ
JOSÉ CALVO
FRANCISCO J. BUENO DELEITO

ELECTRICIDAD
JAVIER G.ª ARJONA
GUILLERMO ALONSO
PEDRO ALCALDE
RAFAEL F. PACHECO
ALBERTO DELGADO
ÁNGEL HERNÁNDEZ
CARLOS GUERRERO
RAÚL CERVANTES
JOSÉ P. GALLEGO
FERNANDO GARCÍA

UTILERÍA
VICENTE FERNÁNDEZ
ANDRÉS DE LUCIO
DAVID BRAVO
FRANCISCO J. GONZÁLEZ
FRANCISCO J. MARTÍNEZ
CARLOS PALOMERO
ÁNGEL MAURI
PILAR LÓPEZ
M.ª PILAR ARRIBOLA
ELBA SANZ
JUAN C. PÉREZ

AUDIOVISUALES
PEDRO GIL, JEFE
ÁLVARO SOUSA
JESÚS CUESTA
MANUEL GARCÍA LUZ
ENRIQUE GIL

SASTRERÍA
MARÍA ÁNGELES DE EUSEBIO
ISABEL GETE
ROBERTO MARTÍNEZ
MERCEDES MENÉNDEZ
RESURRECCIÓN EXPÓSITO

PELUQUERÍA
ESTHER CÁRDABA
SONIA ALONSO
M.ª MILAGROS MARTÍNEZ

CARACTERIZACIÓN
AMINTA ORRASCO
GEMMA PERUCHA
BEGOÑA SERRANO

ENFERMERÍA
RAMÓN ARAGÓN

CLIMATIZACIÓN
BLANCA RODRÍGUEZ

MANTENIMIENTO
DAMIÁN GÓMEZ, JEFE
MANUEL ÁNGEL FLORES

CENTRALITA TELEFÓNICA
MARÍA DOLORES GÓMEZ
MARY CRUZ ÁLVAREZ

SALA Y OTROS SERVICIOS
JUAN CARLOS MARTÍN
SANTIAGO ALMENA
BLANCA ARANDA
ANTONIO ARELLANO
ELEUTERIO CEBRIÁN
CARLOS MARTÍN
EUDOXIA FERNÁNDEZ
MARÍA GEMMA IGLESIAS
JUSTA SÁNCHEZ
M.ª CARMEN SARDIÑAS
FERNANDO RODRÍGUEZ
EDUARDO LALAMA
CONCEPCIÓN MONTES
FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ
NURIA FERNÁNDEZ
ESPERANZA GONZÁLEZ
FRANCISCO BARRAGÁN
ELENA FÉLIX
MÓNICA SASTRE
JOSÉ CABRERA
JULIA JUAN
FRANCISCO J. HERNÁNDEZ
ISABEL HITA
PILAR SANDÍN
FRANCISCA GORDILLO
MÓNICA GARCÍA
CONCEPCIÓN MAESTRE
ISABEL CABRERIZO

Patronato

Fundación Caja Madrid

PRESIDENTE
RODRIGO DE RATO FIGAREDO

SECRETARIO
MIGUEL CRESPO RODRÍGUEZ

PATRONOS
ENEDINA ÁLVAREZ GAYOL
JUAN JOSÉ AZCONA OLÓNDRIZ
FRANCISCO BAQUERO NORIEGA
PEDRO BEDIA PÉREZ
LUIS BLASCO BOSQUED
CARMEN CAFRANGA CAVESTANY
ARTURO FERNÁNDEZ ÁLVAREZ
JOSÉ MANUEL FERNÁNDEZ-NORNIELLA
JORGE GÓMEZ MORENO
JAVIER LÓPEZ MADRID
GUILLERMO R. MARCOS GUERRERO
JOSÉ RICARDO MARTÍNEZ CASTRO
MERCEDES DE LA MERCED MONGE
JOSÉ ANTONIO MORAL SANTÍN
IGNACIO NAVASQUÉS COBIÁN
JESÚS PEDROCHE NIETO
JOSÉ MARÍA DE LA RIVA ÁMEZ
ESTANISLAO RODRÍGUEZ-PONGA Y SALAMANCA
MERCEDES ROJO IZQUIERDO
RICARDO ROMERO DE TEJADA Y PICATOSTE
VIRGILIO ZAPATERO GÓMEZ

DIRECTOR
RAFAEL SPOTTORNO DÍAZ-CARO

Información General



INFORMACIÓN

Se ruega la máxima puntualidad en todas las funciones. Quien llegue tarde deberá esperar la primera pausa o el descanso de cada espectáculo para poder acceder a la sala.

Está prohibido hacer fotografías y cualquier otro tipo de grabación o filmación, así como acceder a la sala con teléfonos móviles conectados. Se ruega asimismo desconectar las alarmas de los relojes.

El Teatro es un espacio libre de humos. Está prohibido fumar en todo el recinto.

El Teatro de la Zarzuela no se hace responsable de modificaciones de los títulos, intérpretes, horarios o fechas de las funciones. Siempre que sea posible el Teatro anunciará estos cambios en la prensa diaria. En ningún caso, salvo la cancelación del espectáculo, el Teatro devolverá el importe de las entradas. Tampoco será responsable de entradas adquiridas fuera de los puntos de venta oficiales.



TAQUILLAS



La adquisición de localidades para este Teatro se podrá realizar directamente en las taquillas de todos los Teatros Nacionales, en su horario habitual.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA Príncipe de Vergara, 146 28002 Madrid

Teléf: (34) 91.337.01.40 - 91.337.01.39

TEATRO MARÍA GUERRERO (CDN) Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid

Teléf: (34) 91.310.29.49 - 91.310.15.00

TEATRO PAVÓN Embajadores, 9 28012 Madrid

Teléf: (34) 91.528.28.19 - 91.539.64.43

TEATRO VALLE-INCLÁN (CDN) Plaza de Lavapiés, s/n 28012 Madrid

Teléf: (34) 91.505.88.01 - 91.505.88.00

VENTA TELEFÓNICA, INTERNET Y CAJEROS AUTOMÁTICOS



Asimismo, la adquisición de Abonos y localidades sueltas para este Teatro (no grupos ni localidades con descuentos) se podrá realizar, dentro de las fechas establecidas, todos los días del año, a través de la línea telefónica habilitada a tal efecto por Servicaixa. En horario de 9:00 a 24:00 horas.

902.332.211

La venta telefónica tiene un recargo, establecido por la Entidad Concesional.

Las entradas adquiridas a través de este sistema, pueden recogerse en cualquier terminal de autoservicio Servicaixa o Servicajero, instalado en las oficinas de la Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona, (la Caixa) distribuidas por todo el territorio español, y también en los Servidores instalados en la Red de Teatros Nacionales, o en las propias taquillas de los mismos: Teatro de la Zarzuela, Auditorio Nacional de Música, Teatro María Guerrero, Teatro Pavón y Teatro Valle-Inclán. También se pueden adquirir estas localidades a través de Internet (www.servicaixa.com) y de los cajeros automáticos de Servicaixa.

TIENDA DEL TEATRO



Se pueden adquirir en esta tienda diversos objetos de recuerdo, así como programas anteriormente publicados.



TEATRO DE LA
ZARZUELA

