



PALAU DE LA MÚSICA
I CONGRESSOS DE VALENCIA

95
Primavera

7 mayo, 1995
domingo 19,30 horas

**Dresdner
Philharmonie**

**Michel
Plasson**, director
**Hildegard
Behrens**, soprano



AJUNTAMENT DE VALENCIA



GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA

patrocinado por:

BANCAIXA



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

PROGRAMA

I

Richard Wagner
(1813-1883)

Wesendonck Lieder (texto
de Mathilde Wesendonck)

Der Engel

Stehe still!

Im Treibhaus (Estudio para
Tristan und Isolde)

Schmerzen

Träume (Estudio para
Tristan und Isolde)

Vorspiel und Liebestod (de
Tristan und Isolde)

Hallenarie der Elisabeth (de
Tannhäuser)

II

Franz Schubert
(1797-1828)

Sinfonía n.º 9 en do mayor,
“La Grande”, D. 944

*Andante-Allegro ma non
troppo*

Andante con moto

Scherzo (Allegro vivace)

Allegro vivace

Hildegard Behrens, soprano

DRESDNER PHILHARMONIE

Michel Plasson, director

Dresdner Philharmonie

La historia de esta agrupación se remonta a más de un siglo, cuando la orquesta que continuaba cuatro siglos y medio de tradición musical en la ciudad de Dresde se convirtió en la embajadora cultural de esa cultura filarmónica al presentarse, como invitada, en San Petersburgo (1871), Varsovia (1879), Amsterdam (1883), Dinamarca y Suecia (1907) y América (1909). Nombres legendarios, como los de Piotr Chaikovski, Johannes Brahms, Antonin Dvorák, Hans von Bülow, Eugen d'Albert, Emil Sauer, Richard Strauss, Anton Rubinstein, Felix Mottl, Ferruccio Busoni, Sergei Rachmaninov, Pablo de Sarasate, Fritz Kreisler, Artur Schnabel, Pablo Casals, Lotte Lehmann, Leo Slezak, etc., figuraban en los programas de la orquesta durante el último tercio del siglo XIX y el primero del actual. Desde 1924 la agrupación se llamó Dresdner Philharmonisches Orchester y en 1934 asumió su dirección el maestro Paul van Kempen. Entre los directores invitados que actuaron con la orquesta en los años de entreguerras figuran Arthur Nikisch, Siegfried Wagner, Max von Schillings, Fritz Busch, Erich Kleiber y Hermann Scherchen. Entre 1942 y 1944 se hizo cargo de la dirección Carl Schuricht. La destrucción de la ciudad de Dresde, al final de la Segunda Guerra Mundial, marcó una temporal interrupción en la actividad de la orquesta, que sin embargo reanudó sus conciertos a sólo un mes del término de las hostilidades. Hainz Bongartz fue el director titular a partir de 1947 y en 1964 le sucedió Horst Förster. Kurt Masur, Günter Herbig, Herbert Kegel y, desde 1985, Jörg-Peter Weigle han sido sucesivamente los maestros titulares bajo cuya dirección la Dresdner Philharmonie ha consolidado su reputación mundial con numerosas giras por Europa, China y

**Michel
Plasson**



Japón. A partir del mes de septiembre del pasado año 1994 Michel Plasson es el nuevo director titular de la formación.

Nacido en París, estudió piano, percusión y dirección de orquesta en el Conservatorio Nacional de Música de la capital francesa. En 1962 obtuvo el Primer Premio del Concurso Internacional de Besançon. Posteriormente, viajó a Estados Unidos, donde trabajó con Erich Leinsdorf, Pierre Monteux y Leopold Stokowski. En 1965 fue nombrado director musical en Metz y en 1968 pasó a dirigir el Théâtre du Capitole de Toulouse. A partir de 1974 la Orchestre du Capitole cuenta con una sala de conciertos de tres mil plazas, donde se han producido destacadas puestas en escena de óperas como **Fidelio, Salome, Aida, Fausto, Carmen, Los maestros cantores, Nabucco, Parsifal**, etc. Plasson ha dirigido ópera en el Palais Omnisports de París Bercy. También realiza giras por el extranjero al frente de la Orchestre National du Capitole de Toulouse, formación con la que ha efectuado numerosos registros discográficos para el sello EMI PATHE-MARCONI, muchos de ellos galardonados con premios internacionales. Michel Plasson actúa además en calidad de director invitado en los más importantes teatros de ópera y salas de concierto del mundo. Es director principal invitado de la Orquesta Tonhalle de Zúrich. Recientemente ha sido distinguido con el premio de la fundación Florence Gould, otorgado por la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia.

Hildegard Behrens



Nació en 1941 en Varel (Oldenburg). Proviene de una familia de médicos. En principio combinaba sus estudios de jurisprudencia en Friburgo con su actividad como miembro del Coro Bach de la ciudad. Posteriormente decidió estudiar canto. Concluidos sus estudios en el Conservatorio de Friburgo en 1972, fue contratada por el Opernstudio der Rheinoper de Düsseldorf. En 1974 cantó ya en los teatros de ópera de Francfort, Zúrich y Nueva York y en 1977 fue descubierta por Herbert von Karajan, quien la invitó a interpretar el papel de *Salome* en los Festivales de Salzburgo. Desde entonces se ha convertido en una de las sopranos más cotizadas de nuestro tiempo. Dentro de su intensa actividad por todos los teatros del mundo se ha de destacar sus apariciones en Salzburgo (*Ariadne auf Naxos*, 1979), París (la Emperatriz de *La mujer sin sombra*, 1980), Bayreuth (*Brünnhilde* de *El Anillo del Nibelungo* entre 1983 y 1986), Metropolitan Opera de Nueva York, Ópera de Viena y Ópera del Estado de Baviera. En estos tres últimos escenarios ha obtenido grandes éxitos con sus interpretaciones wagnerianas, en particular con el papel de *Brünnhilde*, que ha grabado en disco compacto y Láser Disc bajo la dirección de James Levine y Wolfgang Sawallisch, siendo la única soprano actual que cuenta en su haber con tres grabaciones completas de la tetralogía wagneriana. En mayo de 1992 cantó *Elektra* en París, bajo la dirección de Ralf Weikert, con la Dresdner Philharmonie. Esta ópera de Strauss la ha grabado, en directo, dirigida por Seiji Ozawa. En la discografía de Hildegard Behrens, además de las ya citadas, destacan sus grabaciones de *Salome*, con Karajan, *Tristan und Isolde*, con Bernstein, *El holandés errante*, con Segerstam, *Fidelio*, con Solti, y *Der Freischütz*, con Kubelik.

**Notas al
programa
Obras de
Wagner y
Schubert.
Wagner:
Wesendonck
Lieder**

Las dos únicas partituras no escénicas de Wagner que han pervivido en el repertorio de concierto surgieron como resultado de un impulso personal originado por su amor hacia dos mujeres. Los **Wesendonck Lieder**, sobre textos de Mathilde Wesendonck, o más exactamente los **Cinco poemas para voz femenina** —bajo este título se publicaron por el editor Schott en Mainz, en 1862— deben su inspiración a la relación más que amistosa que Wagner sostuvo con Mathilde Wesendonck, esposa del comerciante en sedas Otto Wesendonck. La otra obra en cuestión, el **Siegfried Idyll**, constituyó la ofrenda del compositor a su segunda esposa, Cosima, con motivo del trigésimo tercer aniversario de ésta.

Si el **Idyll** se emparenta temáticamente con la música del tercer acto de la ópera **Siegfried**, que ayer escuchábamos completa en este Palau, los **Wesendonck Lieder** presentan un fuerte parentesco temático y emotivo con la música de **Tristan und Isolde**. Dos de los *Lieder* —el tercero, *Im Treibhaus*, y el quinto, *Träume*— añaden a su título la indicación de «estudios para **Tristan und Isolde**». En *Im Treibhaus* la alusión temática se refiere al preludio del tercer acto de la ópera, mientras que *Träume* se relaciona directamente con el gran dúo de amor (*O sink' hernieder, Nacht der Liebe*) del segundo acto de la misma. El conjunto de los **Wesendonck Lieder** fue concebido con acompañamiento pianístico y sólo el quinto de ellos tiene orquestación del propio Wagner, que el compositor hizo interpretar por una pequeña orquesta en el exterior de la villa de los Wesendonck, a manera de regalo de cumpleaños para Mathilde. Las demás canciones deben su orquestación al director Felix Mottl (1856-1911), quien luego de ser asistente de dirección en Bayreuth dirigiría allí a partir de 1886.

Las alusiones a **Tristan** se explican por una doble vía, cronológica y afectiva. Wagner había concluido el libreto de la ópera el 18 de septiembre de 1857. El preludio y el primer acto quedaron completados el último día del año. En medio, el 30 de noviembre, escribió el primer *Lied*, *Der Engel*. Los días 4 y 5 de diciembre compuso *Träume* y el 17 del mismo mes, *Schmerzen*. En febrero de 1858 escribiría *Stehe still!* El 1 de mayo concluyó *Im Treibhaus*. Para entonces ya había reanudado la composición de **Tristan**, cuyo segundo acto completó durante el verano. En esa época, la relación entre Wagner y Mathilde había sido descubierta por la esposa del músico, Minna, quien alcanzó a interceptar una comprometedorra carta de éste a la Wesendonck que contenía frases tan reveladoras como éstas: *“Pero si veo tus ojos, no puedo seguir hablando; ¡entonces sería insignificante todo lo que pudiera decir! ¡Pues ve, entonces es para mí todo tan incuestionablemente verdadero, entonces estoy tan seguro de mí, cuando estos ojos maravillosos, divinos, descansan en mí y yo me hundo dentro! Entonces ya no hay justamente objeto y sujeto; ¡todo es uno y único, profunda, inconmensurable armonía! ¡Oh, allí está la paz, y en la paz la vida suprema, perfecta! ¡Oh, loco aquel que quisiera ganarse el mundo y la paz de allí fuera! ¡El ciego no habría conocido tus ojos y no habría encontrado en ellos su alma! ¡Sólo dentro, en lo interior, sólo en lo hondo vive la salvación! - Hablar y explicarme ante ti sólo puedo aun cuando no te veo o no puedo - verte. (...) ¡Toma mi alma como saludo matutino!”* (Traducción: Ángel F. Mayo).

La extensa cita de la carta a Mathilde explica, mejor que cualquier otro comentario, la abrasadora pasión humana que

impregna la música de estos *Lieder*, nacidos en horas de esperanza irrealizable. Si en la música de **Tristan und Isolde**, cuyo *Preludio y Muerte de Amor* escucharemos inmediatamente, el latir más profundo del ser humano va a transformarse en un cósmico canto a la noche eterna, como refugio y única realización de un amor imposible y prohibido por la convención social, en los **Wesendonck Lieder** la microforma a que obliga la propia estructura sintética del texto poético nos llevará a descubrir los arcanos más profundos del alma wagneriana, ese reducto del espíritu que desafía modas y épocas para afirmar desde la más absoluta y original coherencia intelectual cuanto de idealismo y renuncia al Yo subyace en el mensaje poético-musical de Wagner.

Los **Wesendonck Lieder** fueron interpretados por primera vez en julio de 1862, en la residencia del editor Franz Schott. Los cantó Emilie Genast, cuñada del compositor suizo Joachim Raff, con la que Wagner mantuvo una buena relación amistosa y profesional (*“era discreta e ingeniosa”*, apunta el compositor en su relato autobiográfico **Mein Leben**). Entre los asistentes a aquella audición de los *Lieder* figuraba el pianista Wendelin Weissheimer, quien en sus Memorias ha relatado las diversas reacciones que suscitaron las canciones en Cosima von Bülow (futura Cosima Wagner) y en el editor Schott: *“Las lágrimas descendieron por las mejillas de Cosima. Herr Schott se frotó las manos gozosamente e inmediatamente guardó el manuscrito en un cajón”*. (Citado por Ronald Taylor en **Wagner: His Life, Art and Thought**, publicado por Panther Books y en España por Javier Vergara Editor).

Wagner:
Tristan und
Isolde

Pasar de los *Wesendonck Lieder* al *Preludio y Muerte de Amor* de **Tristan und Isolde** supone, por tanto, dar un enorme salto desde la íntima confesión de un artista hasta una de las obras fundamentales en la historia de la cultura occidental. Se ha escrito tanto sobre el **Tristan** que parece ocioso insistir en la grandeza de unos pentagramas que, una y otra vez, *suenan* rabiosamente modernos, como si el tiempo se hubiese detenido sobre ese mágico encadenamiento de séptima y quinta disminuida que produce el famoso “acorde de Tristán”, al principio mismo del *Preludio*, originando así el comienzo de toda la armonía moderna. A los musicólogos les interesa más el “cómo” de esta revolución de la sintaxis musical que el “por qué” de su efectividad emocional sobre el oyente. Ésta deriva claramente de un hecho, de doble naturaleza psicológica y dramática. Si toda la música de **Tristan und Isolde** “camina”, por así decirlo, hacia la disolución del Ser individual en el Todo universal (“*anegarme, abismarme, inconsciente, ¡supremo deleite!*”, exclamará *Isolde* al final de la *Muerte de Amor*), dicho proceso se sustancia en la propia música, y en su aspecto más racional: su estructura armónica. Era preciso que el *Preludio* viviese de estremecimientos dolorosos y de renunciaciones silenciosas (¡los silencios wagnerianos, tan magistralmente expuestos por la batuta de Furtwängler!) para que el oyente sensible se dejara seducir por una melodía que nunca fue tan infinita y abarcadora del misterio de la noche como en la secuencia final del gran dúo amoroso, en la cual las voces unidas de ambos amantes se inflaman en los “espacios infinitos” (“*ungemessen Räumen*”) para elevarse hasta el “*höchste Liebeslust*” (“gozo supremo del amor”). Clímax bru-

talmente interrumpido por la llegada de *Kurwenal*, quien advertirá a *Tristan* de la llegada de *Marke*, el esposo legítimo de *Isolde* (“*der öde Tag*”, “el desolado día”). Pero ante el cuerpo exánime de *Tristan*, ya al final de la ópera, *Isolde* no verá interrumpido el maravilloso arco melódico abierto con su frase “*Mild und leise, wie er lächelt*”, cuya célula temática es idéntica a la de *Tristan* “*So stürben wir, um ungetrennt*” (“Así moriríamos, para nunca separarnos”) que iniciara la última sección del dúo de amor. Lo no realizado —y no realizable en este mundo— se cumple, pues, en la *Muerte de Amor*, que se nos antoja un místico dúo entre la voz de *Tristan* (sin palabras, pues la orquesta cifra y desvela aquí lo indescifrable, el “instante más bello” invocado por Goethe en su *Faust*), y la voz con palabras de *Isolde*, en una fusión de música y poesía (¿*Prima la musica, dopo la parola?*) que sintetiza sin posible parangón la intrínseca peripecia de todo el arte. Si la música wagneriana aspira a ser “expresión del arte total”, por la relación que sobre la escena establece entre todas las artes (Wagner fue en esto un visionario, que previó en sus dramas toda la revolución teatral que el siglo veinte, sobre todo en sus postrimerías, había de producir; por eso su mensaje estético permanece vivo), la ejecución en concierto de este fascinante díptico *Preludio-Muerte de Amor* reitera el forzoso elogio del reticente Boulez (del Boulez pre-bayreuthiano): “*Ciertas páginas wagnerianas cuentan entre las más bellas de la música por las razones más “musicales” que puedan existir: perfección, soltura absoluta, invención de la línea melódica, riqueza perpetuamente móvil de la armonía, refinamiento de la instrumentación, sentido agudo de las “densidades”, equilibrio entre las zonas de tensión y*

Wagner:
Tannhäuser

relajamiento” (*Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle Éditeurs).

El saludo que *Elisabeth*, al comienzo del segundo acto de *Tannhäuser*, dedica a la Sala de los Cantores del Castillo de Wartburg —donde impaciente aguarda el inminente regreso de su amado *Heinrich (Tannhäuser)*— pertenece a un período intermedio de la obra wagneriana, cuando el compositor no estaba del todo libre de la influencia de las óperas de Meyerbeer (un sabroso recuerdo de éste se encuentra en el gran concertante del segundo acto de *Tannhäuser*). Pero es indudable que *Dich teure Halle*, con su estructura tripartita, supera el molde clásico de recitativo-aria-cabaletta gracias a la concisión del discurso musical y a su cabal adherencia a un texto poético que, sin ser de los mejores salidos de la pluma de Wagner, acierta a contraponer la metáfora de la tristeza y la alegría reinantes antes y ahora en el corazón de *Elisabeth* y en la propia estancia invocada por ella. La página, con su arranque impetuoso en la orquesta, es de notable efecto para la voz, que se elevará con fuerza hasta el si natural agudo en una radiante exposición de la exaltación amorosa que embarga a la joven.

Schubert:
Sinfonía n.º 9

Schubert tardó varios años en ver realizado su sueño de componer una “Gran Sinfonía”, tal y como aventuraba a suponer que sería el camino a seguir después de la *Sexta*. La historia hasta la *Novena*, hoy en programa, se halla jalonada de diversos intentos, todos ellos frustrados. La sucesión de bocetos y movimientos más o menos completos producidos por el músico entre 1818 y 1825 (fecha más que probable de composición de esta *Novena*) da a entender que el

camino no le resultó precisamente fácil. La **Sinfonía en mi mayor** de 1821 (hoy recuperada, tras diversos avatares y reorquestaciones) y la celeberrima **Inacabada** de 1822 representan los intentos de mayor nivel, quedando para el último año de la vida del compositor su obra sinfónica más ambiciosa, pero desgraciadamente inconclusa, la **Décima sinfonía**, que actualmente conocemos bajo una forma aproximativa y que contiene el mejor de los movimientos lentos jamás escritos por Schubert, una página premonitoria del futuro sinfonismo bruckneriano.

También la **Novena** (denominada "*La Grande*" para diferenciarla de "*La Pequeña*" **Sexta sinfonía**, asimismo en do mayor) nos permite entrever las dimensiones brucknerianas a través de una disposición inusitadamente amplia. A título de simple información estadística, cabe anotar que "*La Grande*", con sus 2.624 compases, supera en extensión de partitura a la **Novena** beethoveniana (2.203 compases) y a la primera versión (1873) de la **Tercera** de Bruckner (2.208 compases), datos indiscutiblemente superfluos a la hora de la ejecución musical, pues en ésta existen parámetros insoslayables como la métrica que determinan la duración real de una partitura (la de Schubert, incluidas todas las repeticiones, que pocas veces se hacen, apenas supera los 60 minutos).

Un factor mucho más relevante viene dado por la orquestación utilizada por Schubert para su **Novena sinfonía**. Además de la cuerda, incluye 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones y timbales. En cuanto a la estructura, se sirve de la clásica en cuatro movimientos, de los cuales el tercero es un *scherzo* tripartito

con su sección central en forma de *Ländler* (otra anticipación bruckneriana).

El primer movimiento consta de una introducción (*andante* en 4/4), un *allegro ma non troppo* y una coda que repite triunfalmente el tema de aquélla. Es interesante observar la relación existente entre la solemne melodía al unísono de las trompas de dicho *andante* y el material temático del *allegro non troppo*. Esa relación, ya señalada por Sir Francis Tovey, consiste en que la figura rítmica del segundo compás (negra con puntillo, corchea, blanca) generará el tema principal del *allegro*. El segundo tema, de índole rítmica, aparecerá en modo menor para luego evolucionar hacia la dominante (sol mayor). Su ritmo punteado, con un característico tresillo de negras, colisionará en un momento dado con el pasaje a cargo de los trombones (en *pianissimo*) donde reaparece la semejanza con la citada figura rítmica de la introducción. No estamos, pues, muy lejos del sistema bruckneriano del *Ur-Thema*, como generador de una estructura de amplias dimensiones.

El segundo movimiento, *andante con moto*, se ofrece como un amplísimo *lied* en cinco secciones y una coda, caracterizado por un ritmo inicial de marcha. El tema principal se presenta en el octavo compás. Se trata de una melodía alegre y sencilla, en *staccato*, seguramente no la más memorable de entre las compuestas por Schubert pero dotada de una potencial energía rítmica que permitirá su reiteración sin caer en ningún caso en la monotonía. De mayor vuelo en la inspiración es sin duda la melodía en fa mayor presentada por los segundos violines, después de una llamada de la trompa. A este instrumento corresponderá el paso a la tonalidad de la menor, justamente famoso por su elevada espiritualidad. Un gran clímax,

de carácter dramático, construido sobre el primer tema da lugar a un tenso silencio (¿recuerdan en este pasaje a Furtwängler?), tras el que volverá el segundo tema, ahora en la mayor, maravillosamente fluido en su nuevo tratamiento por los clarinetes. La coda retoma, ahora en modo menor, la alegre melodía del comienzo.

El *scherzo* observa la forma sonata dentro de una extraordinaria riqueza de motivos. Es un movimiento de tremenda energía rítmica, abierto por una figura vitalista de carácter recurrente que asegura la unidad orgánica de esta parte. A ella se contraponen ideas muy diversas, entre las que destaca por su delicadeza el breve *cantabile* inserto en la exposición y naturalmente la amplia melodía que preside el trío, de inconfundible aroma austríaco.

El *allegro vivace* que corona la sinfonía sería su movimiento más amplio si no se cortase, como suele ocurrir, la repetición de la exposición (Solti y Giulini, en sus respectivas grabaciones de esta sinfonía con la Filarmónica de Viena y la Sinfónica de Chicago respetan dicha repetición; otro tanto hace Barenboim en su registro con la Filarmónica berlinesa). El motivo principal, con su característico salto de tercera ascendente, promete que la energía y la vitalidad presidirán todo el movimiento. Hay un tema secundario, más apacible, que jugará un papel importante en la sección de desarrollo. Pero sobre todo llama la atención la tremenda figura de cuatro blancas repetidas (re) que actúan como mazazos a lo largo de todo el movimiento y que estallan en la inmensa coda (antes, en la reexposición hubo un pasaje misterioso que parece anticipar **El sueño de una noche de verano**), culminación triunfal de la obra en el clamoroso do mayor que clausura ésta.

GONZALO BADENES

WESENDONCK-LIEDER

Der Engel

*In der Kindheit frühen Tagen
hört' ich oft von Engeln sagen,
die des Himmels hehre Wonne
tauschen mit der Erdensonne.*

*Daß, wo bang ein Herz in Sorgen
schmachtet vor der Welt verborgen,
daß, wo still es will verbluten,
und vergehn in Tränenfluten,*

*Daß, wo brünstig sein Gebet
einzig um Erlösung fleht,
da der Engel niederschwebt,
und es sanft gen Himmel hebt.*

*Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
und auf leuchtendem Gefieder
führt er, ferne jedem Schmerz,
meinen Geist nun himmelwärts!*

Stehe still!

*Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit,
leuchtende Sphären im weiten All,
die ihr umringt den Weltenball;
urewige Schöpfung, halte doch ein,
genug des Werdens, laß mich sein!*

*Halte an dich, zeugende Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet dem Atem, stillt den Drang,
schweiget nur eine Sekunde lang!*

*Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;
ende, des Wollens ew'ger Tag!
Daß in selig süßem Vergessen
ich mög' alle Wonnen ermessen!
Wenn Aug' in Auge wonnig trinken,*

*Seele ganz in Seele versinken;
Wesen in Wesen sich wiederfindet,*

CANCIONES DE MATHILDE WESENDONCK

El ángel

En los tiernos días de mi infancia
oía a menudo hablar de ángeles
que la sublime felicidad del cielo
truecan por el sol de la tierra,

donde un corazón apesadumbrado,
escondido del mundo, languidece;
donde en silencio desangrarse quisiera
y en ríos de lágrimas perecer.

Donde, ferviente, su plegaria
sólo redención implora.
Hacia él volando desciende el ángel
y dulcemente al cielo lo eleva.

Sí, también un ángel sobre mí ha
descendido
y sobre plumaje resplandeciente
conduce, extraño a todo sufrimiento,
mi espíritu hasta el cielo.

¡Deténte!

¡Zumbadora, rugiente rueda del tiempo,
tú que mides la eternidad;
radiantes esferas del Todo inmenso,
que rodeáis el orbe;
sempiterna creación, deténte,
cese el devenir, ¡déjame ser!

¡Deténte, fuerza creadora,
Pensamiento primero, en eterna creación!
¡Reprimid el aliento, apaciguan el
impulso,
permaneced en silencio siquiera un
segundo!

Pulso enloquecido, ¡calma tus latidos!
¡Acaba, eterno día del deseo!
¡Que en dichoso, dulce olvido
pueda yo medir todas las delicias!
Cuando los ojos deliciosamente beben de
los ojos,
y las almas se abisman en las almas;
cuando el ser se encuentra a sí mismo en
el ser,

*und alles Hoffen's Ende sich kündet.
Die Lippe verstummt in staunendem
Schweigen,
keinen Wunsch mehr will das Inn're
zeugen:
erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,
und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!*

Im Treibhaus
(Studie zu **Tristan und Isolde**)

*Hochgewölbete Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
saget mir, warum ihr klagt?*

*Schweigend neiget ihr die Zweige,
malet Zeichen in die Luft,
und der Leiden stummer Zeuge,
steiget aufwärts süßer Duft.*

*Weit in sehndem Verlangen
breitet ihr die Arme aus,
und umschlinget wahnbefangen
öder Leere nicht'gen Graus.*

*Wohl ich weiß es, arme Pflanze,
ein Geschicke teilen wir;
ob umstrahlt von Licht und Glanze,
unsre Heimat ist nicht hier!*

*Und wie froh die Sonne scheidet
von des Tages leerem Schein,
hüllet der, der wahrhaft leidet,
sich in Schweigens Dunkel ein.*

*Stille wird's, ein säuselnd Weben
füllet bang den dunklen Raum:
schwere Tropfen seh' ich schweben
an der Blätter grünem Saum.*

Schmerzen

*Sonne, weinest jeden Abend
dir die schönen Augen rot,
wenn im Meeresspiegel badend
dich erreicht der frühe Tod;*

y se anuncia el fin de toda espera,
los labios enmudecen en asombrado
silencio,
ningún deseo quiere ya el alma mostrar:
¡Reconoce el hombre el vestigio de la
Eternidad
y resuelve tu enigma, Sagrada Naturaleza!

En el invernadero
(Estudio para **Tristan und Isolde**)

Abovedadas coronas de hojas,
baldaquinos de esmeralda,
criaturas de lejanas regiones,
decidme, ¿por qué os lamentáis?

Silenciosas inclináis vuestras ramas,
pintáis signos en el aire,
y, mudo testigo del sufrimiento,
eleváis dulce aroma hacia lo alto.

Amplios, en anhelante deseo,
extendéis los brazos,
y perplejas abrazáis
el fútil horror del vacío yermo.

Bien lo sé, pobres plantas,
compartimos un destino,
aunque aureolados de luz y esplendor,
¡nuestra patria no está aquí!

Y al igual que alegre el sol abandona
el vacío resplandor del día,
aquel que verdaderamente sufre
se cubre con la oscuridad del silencio.

Sucedo la calma, un murmullo susurrante
llena temeroso la oscura estancia:
pesadas gotas veo suspenderse
en el verde borde de las hojas.

Sufrimientos

Sol, lloras cada tarde,
hasta enrojecerse tus bellos ojos,
cuando, bañándote en el espejo del mar,
te alcanza la temprana muerte;

*Doch erstehst in alter Pracht,
Glorie der drüsten Welt,
du am Morgen neu erwacht,
wie ein stolzer Siegesheld!*

*Ach, wie sollte ich da klagen,
wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
muß die Sonne selbst verzagen,
muß die Sonne untergehn?*

*Und gebietet Tod nur Leben,
geben schmerzen Wonnen nur:
o wie dank' ich, daß gegeben
solche Schmerzen mir Natur!*

Träume
(Studie zu **Tristan und Isolde**)

*Sag', Welch' wunderbare Träume
halten meinen Sinn umfassen,
daß sie nicht wie leere Schäume
sind in ödes Nichts vergangen?*

*Träume, die in jeder Stunde,
jedem Tage schöner blüh'n
und mit ihrer Himmelskunde
selig durch's Gemüte ziehn?*

*Träume, die wie hehre Strahlen
in die Seele sich versenken,
dort ein ewig Bild zu malen:
Allvergessen, Eingedenken!*

*Träume, wie wenn Frühlingssonne
aus dem Schnee die Blüten küßt,
daß zu nie geahnter Wonne
sie der neue Tag begrüßt,*

*Daß sie wachsen, daß sie blühen,
träumend spenden ihren Duft,
sanft an deiner Brust verglühen,
und dann sinken in die Gruft.*

Texto: Mathilde Wesendonck

mas resurges con tu antiguo esplendor,
gloria del sombrío mundo,
despertado a cada nueva aurora,
¡como un orgulloso héroe vencedor!

Ay, ¿cómo pudiera entonces lamentarme,
y cómo, corazón mío, verte tan oprimido,
si el sol mismo ha de desesperar,
si el sol ha de ponerse?

Y si sólo la muerte produce la vida,
si sólo los sufrimientos dan el deleite:
¡oh, cómo doy gracias porque tales
sufrimientos me haya dado la Naturaleza!

Sueños
(Estudio para **Tristan und Isolde**)

Di, ¿qué sueños maravillosos
mantienen mis sentidos cautivos,
sin que como fútiles espumas
se desvanezcan en la vacía nada?

¡Sueños, que a cada hora,
a cada día más bellos florecen,
y con su anuncio del cielo
atraviesan dichosos el espíritu!

¡Sueños, que cual augustos rayos
penetran en el alma,
para allí pintar una imagen eterna:
Olvidar todo, recordar lo único!

Sueños, como el sol de primavera
en la nieve besa las flores,
para que delicias nunca presentidas
salude el nuevo día,

para que crezcan, florezcan,
soñando exhalen su aroma,
dulces sobre tu pecho se marchiten
y caigan luego en la tumba.

AVANCE

10 de mayo
miércoles.
20.15 horas
SALA A

BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA
Sir Georg Solti, director
Johannes Brahms: Sinfonía n.º 4 en mi menor, op. 98
Béla Bartók : Concierto para orquesta, Sz. 116
ABONO 11

19 de mayo
viernes.
19.30 horas
SALA C

Conferencia de Ramón Almazán: «La condenación de Fausto», de Hector Berlioz

20 de mayo
sábado.
19.30 horas
SALA A

Samuel Ramey, bajo/Mefistófeles
Daniel Gálvez Vallejo, tenor/Fausto
Markella Hatziano, mezzo-soprano/Margarita
Alfonso Echevarría, bajo/Brander
CORO DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Manuel Galduf, director
Hector Berlioz: «La condenación de Fausto»
(ópera en concierto)
ABONO 12

Temporada
95

