

CICLO DE MIÉRCOLES

CONRADO DEL CAMPO

marzo 2015



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

CONRADO DEL CAMPO

Fundación Juan March

La Fundación Juan March agradece su colaboración al Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, depositario del Legado de Conrado del Campo.

Ciclo de miércoles: Conrado del Campo, marzo 2015 [introducción y notas de Tomás Marco]. - Madrid: Fundación Juan March, 2015.

72 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; marzo 2015).

Programas: [I] “Obras de C. del Campo, M. Rodeiro y R. Paus”, por el Garnati Ensemble; [II] “Fantochines, ópera de cámara”, por José Antonio Montaña, dirección musical y Tomás Muñoz, dirección de escena, Sonia de Munck, soprano; Borja Quiza, barítono y Fabio Barrutia, barítono; [III] “Obras de J. Turina, J. Sibelius y C. del Campo”, por el Cuarteto Bretón; [y IV] “Obras de C. del Campo, J. Pahissa, A. Isasi, R. Wagner, R. Strauss, J. Bautista, E. Casal Chapí y G. Gombau”, por Anna Tonna, mezzosoprano y Jorge Robaina, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 4, 11, 18 y 25 de marzo de 2015.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Tríos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 2. Óperas de cámara - Programas de mano - S. XX.- 3. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 4. Cuartetos de cuerda - Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 5. Canciones (Mezzosoprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 6. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Tomás Marco Aragón

© Luis Gago (traducción de los textos en alemán)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
Una vida de trabajo
Un operista insistente
Un sinfonista de raza
El mejor cuartetista
- 16 Miércoles, 4 de marzo - Primer concierto
Obras de C. del CAMPO, M. RODEIRO y R. PAUS
Garnati Ensemble
- 26 Miércoles, 11 de marzo - Teatro musical de cámara
Fantochines, ópera de cámara. Música de C. del CAMPO
y libreto de T. BORRÁS
José Antonio Montaña, dirección musical
Tomás Muñoz, dirección de escena
Sonia de Munck, soprano
Borja Quiza y **Fabio Barrutia**, barítonos
- 30 Miércoles, 18 de marzo - Tercer concierto
Obras de J. TURINA, J. SIBELIUS y C. del CAMPO
Cuarteto Bretón
- 40 Miércoles, 25 de marzo - Cuarto concierto
Obras de C. del CAMPO, J. PAHISSA, A. ISASI, R. WAGNER,
R. STRAUSS, J. BAUTISTA, E. CASAL CHAPÍ y G. GOMBAU
Anna Tonna, mezzosoprano
y **Jorge Robaina**, piano

Introducción y notas al programa de **Tomás Marco**

La figura de Conrado del Campo se encuentra en una posición incómoda en la historia reciente de la música española. Por un lado, la enorme influencia de su magisterio, en su triple labor como docente, compositor e intérprete, fue ampliamente reconocida en su época. Pero por otro, su obra apenas alcanzó la esfera pública, al quedar restringida con frecuencia a estrenos privados. Tras su muerte en 1953, las corrientes vanguardistas que comenzaban a imponerse se mostraron desinteresadas por las creaciones de Del Campo, haciendo caer en un injusto olvido su extensa producción. La densidad de su escritura y la falta de obras impresas han contribuido también a mantener su música alejada de las salas de concierto, una circunstancia que este ciclo quiere contribuir a remediar.

La extensa producción camerística de Conrado del Campo es, sin lugar a dudas, una de las más destacadas del siglo XX español. Por ello, dos de los conciertos de este ciclo se centran en este ámbito creativo. Los estrenos de su *Trío n° 2* y del *Movimiento en Mi menor para trío de cuerda*, unidos a la primera interpretación en tiempos modernos del *Trío n° 1*, aspiran a poner de manifiesto la contribución de Conrado a la literatura para esta formación, poco frecuentada por otros compositores. Del mismo modo, la interpretación del *Cuarteto n° 1 Op. 56, "Oriental"* nos recuerda el enorme legado que Conrado dejó a este género crucial de la historia, quizá la aportación más importante en la España del siglo XX. El último recital del ciclo, dedicado a la canción de concierto, pone el foco sobre la figura de Del Campo en su doble condición de "alumno" de Wagner y Strauss, y maestro de compositores como Isasi, Bautista o Gombau.

En paralelo a este ciclo se ha programado la representación de su ópera de cámara *Fantochines*, segundo título del formato Teatro Musical de Cámara de la Fundación, en coproducción con el Teatro de la Zarzuela. Esta ópera, en la que conviven títeres con personajes de carne y hueso, es un buen ejemplo de las tendencias innovadoras que se dieron en el teatro de los años veinte.

INTRODUCCIÓN

El presente ciclo de conciertos está dedicado a una de las grandes figuras de la música española en la primera mitad del siglo XX: Conrado del Campo, un compositor insigne que nunca ha sido suficientemente valorado, quizá por ser deficientemente entendido.

Conrado del Campo el germanista, podría titularse el ciclo, y esa aseveración absolutamente verdadera tiene mucho que ver con los malentendidos que su obra suscitó en su tiempo. Su tiempo, que era distinto del nuestro, y más en este punto, todavía no asimilaba bien el germanismo que, sin embargo, hoy día impregna totalmente nuestro panorama musical tanto en los conciertos como en la formación y también proyección de la mayoría de los actuales compositores. Ya lo decía Parménides, “panta rei” (“todo fluye”) y Stockhausen en un artículo otrora célebre apostillaba desde el título: “Wie die Zeit vergeht” (“Cómo fluye el tiempo”).

6

La cultura española de la época de don Conrado era aplastantemente francesa. De Francia venía la orientación pictórica, las novelas, el teatro (que se traducían, adaptaban o simplemente se fusilaban), las corrientes de opinión y gusto y casi todo lo demás. Y la música no era una excepción. Sí, sí, es cierto que lo que más se consumía era ópera italiana y que nuestros compositores del XIX tenían poca influencia de la misma. Incluso aspiraban a obtener el Premio de Roma, otra cosa copiada de Francia, donde sin duda lo llevaron mucho mejor, que les permitía vivir algún tiempo en esa ciudad, pero casi ninguno de ellos dejaba escapar la posibilidad de consumir la última etapa de la beca en París. Luego, hasta los libretos de zarzuela, por muy italianizantes que pudieran ser algunas de las músicas, mostraban una predilección por la adaptación o imitación de piezas teatrales francesas. Un buen ejemplo lo puede dar una obra maestra del género cuya música es, a la vez, tan castiza española e italiana, como francés es el libreto: *Los diamantes de la corona* de Barbieri. Por cierto, que el propio don Conrado realizó una versión excelente de esta obra.

En este contexto absolutamente francés, o francoitaliano si se prefiere, Conrado del Campo era un músico que admiraba la solidez de las obras germánicas y un decidido defensor de Wagner en la batalla larga que en nuestro suelo se libró en torno a este maestro. Incluso llegó a llamar a sus hijos con los wagnerianos nombres de Ricardo y Elsa. Pero la cuestión no era simplemente de gusto: implicaba una opción estética y técnica. Apostaba por la solidez de la armonía, por la densidad del contrapunto, por el uso de la orquestación más allá de lo ornamental. Y ese empecinamiento le acarreó el sambenito de “pesado” que nunca consiguió quitarse de encima y que aún repica en nuestros días, por más que la escucha de sus obras, desgraciadamente escasa, lo desmienta rotundamente.

UNA VIDA DE TRABAJO

Conrado del Campo Zabaleta nació en Madrid el 28 de octubre de 1878 y falleció en su ciudad natal el 17 de marzo de 1953. Su familia no tenía antecedentes musicales y él empezó a estudiar solfeo en el colegio de San Antón, para ingresar en 1890 en el Conservatorio de Madrid, donde siguió estudios durante diez años. Entre sus profesores estuvieron José del Hierro en el violín, Jesús de Monasterio en la música de cámara y Emilio Serrano en composición. Obtuvo primer premio de composición en 1899. Seguramente de Monasterio heredó su amor a la música de cámara y de Serrano su lucha por la ópera española y el gusto por el poema sinfónico. Fuera del Conservatorio recibió consejos de Chapí, a quien admiró mucho y sobre el que compuso en 1913, muerto ya el compositor, la *Fantasia sobre temas del Maestro Chapí*.

Desde que era estudiante, Conrado del Campo tuvo que ganarse la vida como músico y lo hizo tocando el violín y la viola en diversas orquestas de teatros. Llegó a ser concertino del Teatro Apolo y primer viola del Teatro Real. Y ganó lo suficiente como para pagar la llamada “cuota” y librarse del servicio militar en plena guerra de Cuba.

Es en esos años cuando se entusiasma con Wagner, participa en los estrenos de varias de sus óperas en el Teatro Real,

se convierte en socio fundador de la Asociación Wagneriana de Madrid y, naturalmente, tercia en la polémica wagneriana sin dejar de defender la posibilidad de una ópera nacional. Mientras tanto, ingresó como viola en el Cuarteto Francés –con el que realizó una gran labor de estrenos, además de propiciar la primera interpretación integral en España de los cuartetos de Beethoven– y estuvo muy vinculado a la Orquesta Sinfónica de Madrid.

La vida de Conrado del Campo estuvo marcada por un trabajo constante como intérprete y compositor, tanto para ganarse la vida como para intentar mejorar los niveles de la realidad musical española. En 1915 ganó por oposición la cátedra de armonía del Conservatorio de Madrid. También dio clases de contrapunto y fuga, y en 1921 sustituyó a Tomás Bretón como catedrático de Composición por un acuerdo extraordinario y unánime del claustro. A esta tarea se dedicó principalmente hasta su muerte, formando a varias generaciones de compositores españoles tan dispares como Julián Bautista, Jacinto Guerrero, Fernando Remacha o Cristóbal Halffter entre muchísimos más. También formó parte de la Orquesta de la Real Capilla hasta la proclamación de la Segunda República. Se casó el 27 de abril de 1918 con Anna Faustman, de origen alemán. En 1927 realizó un viaje a Alemania que le ratificó en sus tendencias musicales. En 1931 fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en 1935 volvería para asistir a las representaciones de Bayreuth. La Guerra Civil la hubo de soportar en Madrid con notables penalidades, y a su final tuvo que pasar por un proceso de depuración tras el que se reintegró a su cátedra del Conservatorio. Desde ese momento, su actividad como director de orquesta crece, pues, a la muerte de Arbós en 1939, asume la dirección de la Orquesta Sinfónica de Madrid. En 1947 funda la Orquesta de Radio Nacional de España.

UN OPERISTA INSISTENTE

Aunque wagneriano sin desfallecimiento, Conrado del Campo fue un gran defensor de la ópera española, heredando la batalla –siempre perdida– que Bretón o Chapí habían entablado. Hay algunas colaboraciones en zarzuelas y otras

obras de sus primeros años profesionales, pero la primera obra lírica estrenada es *Aires de la sierra*, de 1909. En ese año también compone la leyenda lírica *La flor del agua*, con libreto de Víctor Said Armesto, que se estrenará en el Teatro de la Zarzuela en 1914. Muy importante es *El final de Don Álvaro*, sobre libreto de Carlos Fernández Shaw, que se estrenó con éxito en el Teatro Real en 1911, pero fue retirada del cartel y nunca se repuso. En el Real estrenaría también en 1915 *La leyenda del beso*, con el mismo libretista, y en el mismo año representa *La culpa* con texto de Gregorio Martínez Sierra en el Teatro Calderón. En 1917 se ofrece su zarzuela *La romería* en el Circo Price. En 1919 estrena, de nuevo en el Teatro Real, *El Avapiés*, con texto de Tomás Borrás, que nos ha dejado una escalofriante narración de la manera humillante en que se hicieron las tres únicas representaciones de una ópera que era de calidad y de casticismo goyesco. En el Teatro Centro estrena en 1920 la zarzuela *El hombre más guapo del mundo* también con libreto de Borrás. Así mismo, convirtió en ópera las zarzuelas de Amadeo Vives *Bohemios* y *Doña Francisquita*. En 1922, con Gregorio Martínez Sierra, realiza *Don Juan de España* y ese mismo año, con motivo del tercer centenario de la canonización de San Isidro, estrena en el Teatro Real *El cielo y Madrid se casan* con un texto de Víctor Espinós sobre la vida del santo.

En 1923 se estrena en el Teatro de la Comedia la que sería la más apreciada de sus óperas, una pieza en un acto y de carácter camerístico sobre texto de Tomás Borrás, *Fantochines* (véase el libreto preparado para esta producción). Con Eduardo Martínez Torner compone a dúo las zarzuelas *La flor del pazo*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1926, y *La promesa*, estrenada en el Teatro Apolo en 1928. E incluso estrena una revista, en colaboración con Juan Tellería, *El cabaret de la Academia*, que se ofrece en el Teatro Eslava en 1927, nada menos que con Celia Gámez. Como se ve, algo que no se ajusta muy bien a alguien a quien se tacha de “pesado”.

Sin embargo la República, con la que colaboró vehementemente en la creación –siempre fallida– de un teatro lírico nacional, y la Guerra Civil ralentizaron su producción lírica,

mientras los años de la posguerra se presentan como poco propicios a estos géneros. Así, *El burlador de Toledo*, compuesto junto a Rosillo, no se estrenaría hasta después de la muerte de Conrado del Campo. Sí se estrena en 1950, en el Liceo de Barcelona, *Lola la piconera* con libreto de José María Pemán.

El panorama de obras líricas de Conrado del Campo resulta verdaderamente impresionante y eso que, por la índole y dimensiones de este trabajo, solo hemos mencionado obras cuyo estreno es fehaciente. Quedan numerosas zarzuelas y óperas, algunas acabadas y otras no, que jamás llegaron a interpretarse. Entre ellas la que, a juicio de quienes conocieron la partitura, como Julio Gómez, estimaban que era su mejor ópera: *La malquerida*. De todo ello, ¿qué nos queda? Prácticamente nada. Quizá *Fantochines* y poco más. Lo que demuestra hasta qué punto el conocimiento de la música de don Conrado es una asignatura pendiente.

10

UN SINFONISTA DE RAZA

Aunque la música sinfónica de Conrado del Campo no se aborda, por razones obvias, en este ciclo, debemos sin embargo referirnos a ella, aunque sea brevemente. Fue un autor que conocía a fondo la orquesta, como músico de atril y en calidad de director, y nos dejó páginas de primera magnitud. Por más que estudiara a fondo el repertorio beethoveniano, su devoción wagneriana le hizo optar por formas más abiertas como las del poema sinfónico, heredado primero de Liszt y luego de Richard Strauss en quien veía, sin equivocarse en absoluto, una consecuencia sinfónica de la obra de Wagner.

Ya en 1898 su poema sinfónico *Ante las ruinas* fue premiado en un concurso de la Sociedad de Conciertos y estrenado por Bretón en un concierto del Real en 1899. Es ya una obra sólida que merecería ser retomada alguna vez. De 1901 es la leyenda lírica para coro y orquesta *La dama de Amboto*, premiada en Bilbao pero que no llegó a estrenarse. En 1908 aborda dos piezas sobre *La Divina Comedia* de Dante, el *Prólogo* y *El infierno*, estrenadas en 1908 y 1910 respectivamente. Esta última es

quizá la única pieza sinfónica del autor que se repone de vez en cuando y, pese a su raíz straussiana, posee una gran personalidad y una categoría musical incuestionable.

Ya hemos mencionado la *Fantasia sobre temas del Maestro Chapí*, de 1913, año en el que gana el concurso del Ateneo de Sevilla con el poema sinfónico *Granada. Una kasida* obtiene en 1920 el premio del concurso del Gran Casino de San Sebastián y se estrena en 1922, las dos son obras que participan en algún modo del movimiento *alhambrista* tan en boga en una época. *Bocetos castellanos*, de 1929, y la *Obertura madrileña*, de 1930, muestran, como ya lo habían hecho sus óperas, que las maneras germánicas son compatibles con el casticismo, como también lo es la *Suite madrileña*, de 1934. En la posguerra escribe un *Concierto para violín y orquesta* estrenado póstumamente, como ocurre con la *Suite para viola y orquesta*, de 1940, y en 1944 la *Ofrenda a los caídos*, un poema sinfónico de cierta circulación. De 1943 es la *Evocación de Castilla*, para piano y orquesta, y del mismo año –aunque se trate de un ballet, gozó de recorrido sinfónico–, es *En la pradera*, obra tan casticista como bien estructurada. En 1946 estrena el *Concierto para violonchelo y orquesta* que había obtenido dos años antes el Premio Nacional de Música, y en 1947 surge la importante *Fantasia castellana* para piano y orquesta. De 1948 es *Poema de Castilla* y su última obra orquestal es *Evocación y nostalgia de los molinos de viento*, de 1952.

Al igual que en su obra lírica, la música orquestal de Conrado del Campo revela una gran intensidad expresiva basada en una sabia combinación entre la armonía y formas germánicas y una raíz casticista que siempre está presente, en mayor o menor grado, en todas su obras.

EL MEJOR CUARTETISTA

Si las músicas lírica y sinfónica de Conrado del Campo nos ofrecen muchos ejemplos de calidad que deberían conocerse y perdurar, no cabe duda de que su terreno más fértil es el de la música de cámara. Por su número, calidad y envergadura, los cuartetos de Conrado del Campo son el corpus

cuartetístico más importante producido en España en el siglo XX. Estaba muy bien situado para ello. Para empezar, él mismo fue un importante intérprete de cuartetos como viola del Cuarteto Francés entre 1903 y 1919, cuando la agrupación se amplía como Quinteto de Madrid para mantenerse con esta formación hasta 1925. Inmediatamente después se integrará en la Agrupación de Unión Radio, por lo que su actividad como ejecutante de música de cámara abarca desde el comienzo de siglo hasta la Guerra Civil.

Conrado del Campo conoció muy a fondo el gran repertorio alemán y no dejó de fijarse en él a la hora de ordenar formalmente sus obras de cámara. Pero, al mismo tiempo supo ligar el rigor estructural y la investigación armónica a una temática que, en general, era muy española y que, aun constituyendo obras de fondo muy abstracto, apuntaban a realidades culturales españolas. Sus primeras obras camerísticas son las dos *Romanzas para violín y piano en la mayor y para viola y piano en Fa mayor* de 1901. El *Cuarteto n° 1, "Oriental"*, sería estrenado en 1904 y trata muy personalmente la moda arabizante del *alhambrismo* fin de siglo. El *Cuarteto n° 2 en La mayor* es de 1906. El *Cuarteto n° 3 en Do menor* data de 1908 y es sumamente interesante por su densidad formal y la manera en que sus temas se transforman continuamente. Conrado del Campo lleva al cuarteto de cuerda la esencia del poema sinfónico al basarse en una poesía de Zorrilla, cimentada en la leyenda del Cristo de la Vega, para dar forma a su *Cuarteto n° 4, "A buen juez, mejor testigo"*, que es una obra de naturaleza dramática y de espíritu narrativo. La obra es de 1907, o sea, anterior al *Cuarteto n° 3*, e ignoro la razón de porqué el autor los numeró de esta manera. La experiencia literaria debió convencerle porque la volvió a intentar –aunque de una manera bastante diferente, ya que aquí no hay narración sino evocación– en su *Cuarteto n° 5, "Caprichos románticos"*, que alude a diversas *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer y que es uno de sus mejores, más interpretados y conocidos cuartetos.

Un nuevo giro camerístico lo da con el *Cuarteto n° 6, "Asturiano"*. Compuesto en 1909 y ganador del concurso del

Ateneo de Madrid en ese año, se basa en cantos populares asturianos, aunque nada le obligaba a hacerlo así. En él llama la atención su forma estricta de cuarteto clásico y el tratamiento polifónico que reciben los temas asturianos. El *Cuarteto n° 7 en Mi menor*, muy diferente, fue premiado y estrenado en París y destaca por su fuerte intensidad expresiva, algo nada raro en los cuartetos de Del Campo.

El *Cuarteto n° 8 en Mi mayor* es de 1913, y a partir de él, aunque hace otras obras de cámara, Conrado del Campo ralentiza su producción cuartetística. En realidad, podría decirse que Del Campo abre entonces un paréntesis en su producción, pues hay que esperar hasta 1942 para que dé a luz el *Cuarteto n° 9 en Re mayor*. El *Cuarteto n° 10, "Castellano"* data de 1945 y explota de manera peculiar el casticismo, mientras el *Cuarteto n° 11 en Mi mayor* es de 1947 y de un año más tardío es el *Cuarteto n° 12 en Si bemol mayor*. Con el *Cuarteto n° 13, "Carlos III"*, de 1949, llega el autor a una de sus cumbres cuartetísticas, puesto que aúna un sentido formal personalísimo con el casticismo goyesco que ha hecho que la obra se relacione con otras suyas, como *En la pradera*, aunque sea notablemente distinta. El ciclo se completa con el *Cuarteto n° 14 en Re mayor*, de 1952.

Catorce cuartetos bien identificados a los que habría que añadir alguno sin terminar o con numeración "bis" nos dan idea de la magnitud que adquiere la obra camerística de Conrado del Campo. Esta no se circunscribe solo a los cuartetos, ya que, aparte de las romanzas ya reseñadas, incluye los tríos, de los que hablaremos en los conciertos a ellos dedicados, el *Intermezzo*, un primer quinteto de 1941, una *Impresión castellana* para violín y piano de 1952 y el magistral *Quinteto en Mi mayor*, que es su última obra y a la que subtitula "*Episodios de una vida combativa y dolorosa*". Se trata de una obra maestra que en cualquier país sería base de su repertorio camerístico nacional.

Músico que destacó en la faceta lírica, la sinfónica y la camerística, pero que igualmente tiene una producción notable en

el ámbito de la canción y en el de la música coral. Solo el piano figura en pequeña medida en sus preocupaciones compositivas. Conrado del Campo fue el germanista, es verdad, pero en la misma medida sería el españolista e incluso el casticista. Y eso es lo que da personalidad a una obra que debemos dejar de calificar de “pesada” sin conocerla. La obra de Conrado debe ser honrada, tanto por pertenecer a un compositor de enorme talento, como por ser uno de los grandes logros de la cultura española de su tiempo. Conrado del Campo pertenece ampliamente a nuestro patrimonio. Y al mejor.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Miguel Alonso, *Catálogo de obras de Conrado del Campo*, Madrid, Fundación Juan March, 1986.
- Tomás Borrás, *Conrado del Campo*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
- Henri Collet, *L'essor de la musique espagnole au XX siècle*. París, Max Esching, 1929.
- Antonio Fernández-Cid, *Músicos que fueron nuestros amigos*, Madrid, Editora Nacional, 1967.
- Antonio Fernández-Cid, *Cien años de teatro musical en España*, Madrid, Real Musical, 1975.
- Alberto González Lapuente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 7: La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Antonio Iglesias, *Escritos de Conrado del Campo*, Madrid, Alpuerto, 1984.
- Tomás Marco, *Historia de la Música Española: el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1985.
- Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930 (edición facsímil en Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982).
- Federico Sopena, *Historia de la música contemporánea española*, Madrid, Rialp, 1976 (primera edición en 1958).
- José Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus-Ultra, 1949 (edición facsímil en Madrid, Acento, 1997).
- José Subirá, *La música en la Academia. Historia de una sección*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.



Conrado del Campo en 1923

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 4 de marzo de 2015. 19:30 horas

I

Conrado del Campo (1878-1953)

Movimiento en Mi menor para trío de cuerda *

Ramón Paus (1959)

Ciudadano Sombra (al Garnati Ensemble) *

Adagietto

Adagio

Andante

* *Estreno absoluto*

** *Primera interpretación en tiempos modernos*

II

Manuel Rodeiro (1965)

Trío de cuerda

Conrado del Campo (1878-1953)

Trío n° 1 en La menor **

Allegro moderato

Lentamente

*Tiempo de pasacalle (Allegretto con garbo
y carácter popular)*

17

Trío n° 2 en Sol mayor*

Molto moderato e deciso, energico - Allegretto

Andante con variaciones

Allegro

GARNATI ENSEMBLE

Pablo Martos, *violín*

Yuval Gotlibovich, *viola*

Alberto Martos, *violonchelo*

Si el cuarteto de cuerda representa la culminación y la esencia de la música de cámara, tampoco el trío es un género que haya resultado ajeno a los grandes compositores aunque, en general, lo cultivaran con menos profusión que el cuarteto. En realidad, desde el Clasicismo se han cultivado dos clases de tríos: el trío con piano, formado por violín, violonchelo y piano, y el trío de cuerda, integrado por violín, viola y violonchelo. Evidentemente, a lo largo del Romanticismo aparecieron otros (con flauta, con clarinete...) y modernamente se han compuesto tríos con las más diversas formaciones. Pero son el trío con piano y el trío de cuerda los que han tenido un cultivo mayor y más continuado por parte de los compositores.

El trío con piano cobró su primera gran dimensión con la obra de Haydn, que lo cultivó profusamente, pero fue Mozart quien le dio una dimensión formal e independizó la voz del violonchelo, antes reducida a poco más que un bajo. A partir de los tríos beethovenianos, con el llamado “Del Archiduque” a la cabeza, y de los dos de Schubert, la forma quedó establecida para un floreciente futuro. Más antigua, pero también más azarosa, es la historia del trío de cuerda al que a veces se trata erróneamente como si fuera un cuarteto de cuerda incompleto, al que se le ha suprimido un violín. Nada más erróneo, porque es un género de trío que arranca del Barroco, cuando generalmente se usaban dos violines y un bajo, las más de las veces realizado por el violonchelo, constituyendo la manera habitual en que se desarrollaba la sonata en trío, es decir, la forma camerística más frecuentada en el Barroco. De todas maneras, hay que tener en cuenta que es una época con escasa definición tímbrica, y que por tanto la instrumentación resulta variable. Es por eso que el padre del trío de cuerda es de nuevo Haydn. Pero si comparamos los tríos con piano, los de cuerda y los cuartetos de este autor llegaremos a la conclusión de que él los consideraba géneros distintos y bancos de prueba –que es lo que para él era cada obra musical– de caminos creativos diferentes.

Conrado del Campo no se acercó nunca al trío con piano, pero en cambio lo hizo por tres veces al trío de cuerda, aunque

lo que de ello nos queda es distinto en cada ocasión, como veremos a continuación. Sin duda, la circunstancia que propició la composición de las tres obras que vienen al programa presente fue la existencia, y también la insistencia, del Cuarteto Rafael, que se propuso también cultivar esta forma para alternar a sus dos excelentes violinistas. El Cuarteto Rafael hizo su presentación en 1930 y lo formaban Rafael Martínez y Luis Antón como violines, Pedro Meroño como viola y Juan Gisbert como violonchelo. No fue una agrupación de largo recorrido, ya que en 1933 se separó de ella Luis Antón, recién nombrado concertino de la Orquesta Filarmónica de Madrid, y en 1935 fundó, recogiendo también a Meroño, el Cuarteto Amis, también de breve vida pero germen de la posterior Agrupación Nacional de Música de Cámara de la posguerra.

Para el Cuarteto Rafael escribe Conrado del Campo sus dos tríos completados y el *Movimiento en Mi menor* que hoy se estrena. El *Trío n° 1 en La menor* es el único que nos consta que se estrenó. Miguel Alonso, en el catálogo del maestro que publicó la Fundación Juan March, da como fecha del estreno la del 2 de mayo de 1932 en el Teatro del Conservatorio (actual Teatro María Guerrero). Sin embargo esa debió ser la segunda o más tardía audición, ya que, a partir de una crítica de Juan del Brezo (seudónimo de Juan José Mantecón), me parece incontrovertible que el estreno se produjo el 28 de abril de 1931 junto a obras de Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Adolfo Salazar y Joaquín Turina. También hay constancia de una interpretación en Unión Radio antes del estreno que da Miguel Alonso. Y hay motivos para afirmar que el *Trío n° 1* se interpretó entre 1921 y 1933 en más ocasiones. Pero, desde entonces hasta el presente momento, había dejado de tocarse por lo que esta es su primera interpretación en tiempos modernos.

Este primer trío es una ambiciosa y bastante singular en sus tres movimientos: “Allegro moderato”, “Lentamente” y “Pasacalle”. La idea de don Conrado era la de aunar con la forma tradicional del trío algunas técnicas modernas de la música de cámara, y ello se nota especialmente en el primer

movimiento. Nos hallamos ante una libre forma sonata de carácter clásico en la que ciertas modulaciones y algunas soluciones cromáticas son verdaderamente modernas sin afectar al carácter vehemente y romántico de la manera expresiva del autor. El “Lentamente” central acusa la influencia de la forma Lied y es predominantemente melódico, aunque no deja de tener un cierto tejido polifónico, también *marca de la casa*. El tercer movimiento figura en los programas de la época como “En tiempo de pasacalle” pero en la partitura lo que dice es “Pasacalle (allegretto con garbo y de carácter popular)”. Esta apostilla es expresiva de lo que quiere hacer, ya que el “Pasacalle” nada tiene que ver con la forma clásica de la *passacaglia* sino con un desenfadado aire popular donde, una vez más, se pone de manifiesto la vena casticista de este autor que nunca tuvo empacho en mezclar su españolismo con el mejor y más reverencial manejo a las grandes formas germánicas.

20

El *Trío n° 2 en Sol mayor* fue igualmente escrito en 1930. Esta obra está menos documentada y no hay ningún rastro que nos permita afirmar que fue estrenada. Es probable que sí lo fuera, pero no nos ha llegado documentación que permita afirmarlo, de manera que su anuncio como estreno absoluto puede ser igualmente acertado. La obra posee también tres movimientos: “Molto moderato. Deciso e energico”, “Andante, tema con variaciones” y “Finale, allegro deciso”. La obra sigue más de cerca el esquema formal de la música de cámara clásica y romántica. El primer movimiento posee una introducción relativamente extensa antes de plantear el primer tema que es incisivo y se desarrolla de una manera muy sólida. En el segundo tenemos una técnica de variaciones aplicadas a un tema que tiene un suave aliento romántico. El tercero es una conclusión muy directa y de carácter vivaz. Aunque son dos obras bastante diferentes, los dos tríos poseen una calidad similar que nos hace preguntarnos si de verdad el primero fue preferido por los intérpretes o si simplemente nos ha llegado una documentación insuficiente. Sí sabemos que el compositor intentó en la misma época un tercer trío pero que no llegó a terminarlo. De él nos quedan varios

movimientos incompletos, entre ellos uno en Fa sostenido menor, que no es para trío de cuerda clásico sino para dos violines y viola. Hay otros tres que sí son para el trío tradicional, y que seguramente iban a formar parte de un tercer trío. De todos ellos, el único completo es el *Movimiento para trío en Mi menor*, que tiene su estreno absoluto en este concierto.

Manel Rodeiro nació en Miño (La Coruña) en 1965. Estudió música en Galicia con Jaime Ares y en Madrid con Francisco Guerrero. Ha compuesto numerosas obras de concierto así como para teatro, cine y espectáculos audiovisuales. Fue fundador y director del Departamento de Música del Centro Galego de Arte Contemporáneo, de festivales de música contemporánea en Santiago de Compostela y Vigo. También ha ejercido como escritor, crítico y divulgador, y desde 2003 reside en Barcelona donde ejerce como profesor del Departamento de Teoría, Composición y Dirección de la ESMUC. En 2013 recibió el Premio de Cultura Galega por su trayectoria. Sobre su *Trío de cuerda*, el autor dice lo siguiente:

21

Fue en Madrid, a finales de los ochenta, cuando mis amigos me dieron el aviso de una llamada de la Asociación Gallega de Compositores. La notificación confirmaba la programación de un trío de cuerda que figuraba en el catálogo de obras que yo había enviado a la asociación. La pieza debía de entregarse el lunes sin demora –y con la máxima urgencia, decían– a la dirección del Cuarteto Clásico de Euskadi. Estábamos a viernes. Y el trío no existía. Yo lo había puesto en mi catálogo como una de tantas obras inexistentes o fragmentarias que se postergaban sin fin.

Mis amigos me animaron: “Aún tienes tiempo” –me decían–. Sin pensarlo dos veces, me trasladé junto con mi colega López y mi colega Martínez a la escabiosa buhardilla que este tenía en el barrio de La Latina. Con su ayuda inestimable, con unas buenas dosis de café y humor a raudales, cumplimos con el encargo.

El *Trío* refleja algunas de mis obsesiones de aquellos años: cierta ondulación melódica, que yo atribuyo a una escucha excesiva de Alban Berg, o la predisposición al unísono y al

continuo, que otros atribuyen –no sin inequívoca malicia– a György Ligeti. Confusas informaciones de última hora concernientes a las técnicas compositivas del que luego habría de ser mi maestro, Francisco Guerrero, pusieron el resto.

La obra se estrenó en abril de 1989 en el Teatro Principal de Santiago de Compostela en el marco de las III Jornadas de Música Contemporánea y fue la primera obra que finalicé.

Ramón Paus nació en Castellón en 1959. Se graduó en el Aula de Música Moderna y Jazz del Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona. Amplió estudios en la Berklee School de Boston y música de cine con José Nieto y también cursó estudios de Bioquímica en la Universidad Central de Barcelona. Ha sido presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Cine y Televisión así como Secretario de la Asociación Madrileña de Compositores. Profesor de la Escuela de Música Creativa, ha realizado música para el cine –tanto de largometrajes como de documentales– y también para televisión. Como compositor y ejecutante ha alternado el jazz con la música contemporánea. Sobre *Ciudadano sombra* escribe:

22

Creo, sin temor a equivocarme, que al escribir para *Trío de cuerda*, la primera sensación que se siente es de una enorme libertad horizontal, circunstancia más acotada cuando hablamos del cuarteto. Así que me dispuse a disfrutar sin miedo, casi de un modo pantagruélico, de esta especial bula.

En otro orden de cosas, siempre me ha fascinado el hecho de que las reglas del contrapunto sean especialmente útiles cuando no existen centros tonales o modales. A mi modo de ver, estas herramientas incrementan notablemente su eficacia cuando no estamos asfixiados por las obligaciones y diezmos tonales.

Ciudadano Sombra es una obra impregnada de la fragilidad conscientemente infligida en los últimos tiempos a la sociedad civil. Si se nos despoja de la cultura, de la casa, de los servicios sociales, etc., es evidente que todo ello nos arrebatara mucho de lo que nos convierte en seres más o menos felices y completos, devenimos entonces “ciudadanos Sombra”.

Sombra se revela contra todo ello a través de su particular invocación (tomando como voz prestada a la viola), en el grave “delicadamente mórbido” del primer tiempo, este rezo metafísico de Sombra será reexpuesto más tarde en la mitad del tercer movimiento, diluyéndose a modo de *collage* con otras ideas sobrevenidas.

Releyendo la obra, me planteo si el segundo movimiento no es más que una visión un tanto nihilista del mundo, si bien no es menos cierto que en otros momentos se nos permite al menos imaginar situaciones donde los individuos “Sombra” fueran tratados con más respeto, ética y dignidad.

Para mí es esencial que los motivos melódicos sean cantables, por muy abstractos o cromáticos que sean, ello conferirá siempre una gran elegancia horizontal. Cuando un instrumento del trío adopta una línea a modo de improvisación no es que se quiera hacer jazz al uso. Más bien lo que deseo es rescatar de este estilo de música su esencialidad, que a mi modo de ver no es otra que la sensación de que la obra siempre sonará distinta a cada interpretación, sería como mantener a la pieza eternamente renovada.

Reconozco que el final de la obra, con sus pizzicatos, tiene algo de huida hacia delante, aunque se trata de una actitud no exenta de rozamientos.

GARNATI ENSEMBLE

Fundado en 2005 por Pablo Martos (violín) y Alberto Martos (violonchelo), es una formación abierta. Junto al violista y compositor Yuval Gotlibovich, los hermanos Martos forman el núcleo de este grupo camerístico que ha participado en importantes festivales internacionales, destacando su actuación en la sede de Naciones Unidas de Nueva York. Los hermanos Martos han sido miembros de la orquesta West-Eastern-Diván dirigida por Daniel Barenboim. Fruto de este vínculo con el maestro, Garnati ha realizado numerosas giras e impartido clases magistrales en Oriente Medio.

Garnati Ensemble ha dirigido su propio ciclo de conciertos en el Teatro Caja Granada, colaborando con artistas invitados de la talla de Lluís Claret, David Martínez, Michel Lethiec, Raquel Castro, Tommaso Cogo o Natalia Pegarkova.

Entre sus registros discográficos, destaca la grabación de la integral de música de cámara del compositor Germán Álvarez Beibeder, con obras inéditas, que fue publicada en 2009 en colaboración con la Universidad de Granada y con el Centro de Documentación de Andalucía. Su grabación para el sello Sony Classical de su propia versión de las *Variaciones Goldberg* bajo el título de *Playing Goldberg* ha recibido una gran acogida por parte de la crítica y la prensa especializada. Las partituras de esta transcripción para trío de cuerda han sido editadas por Unión Musical / The Music Sales Group. En otoño de 2013, se presentó el documental *The Healing Notes* producido por Mercedes Milá y protagonizado por el propio Garnati Ensemble. Este trabajo pretende mostrar el poder beneficioso de la música sobre personas o colectivos desfavorecidos.

Caricatura de Conrado del Campo por Irigoyen, 1911



Miércoles, 11 de marzo de 2015	19:30 horas
Viernes, 13 de marzo de 2015	19:00 horas
Sábado, 14 de marzo de 2015	19:00 horas
Domingo, 15 de marzo de 2015	12:00 horas

Conrado del Campo (1878-1953)

FANTOCHINES

Ópera de cámara en un acto

Libreto de **Tomás Borrás**

26

Estreno

21 de noviembre de 1923 en el Teatro de la Comedia de Madrid

Véase programa de mano aparte para el libreto

Dirección musical	José Antonio Montaña
Dirección de escena	Tomás Muñoz
Orquesta de cámara	Solistas de la ORCAM
Piano	Borja Mariño

Reparto

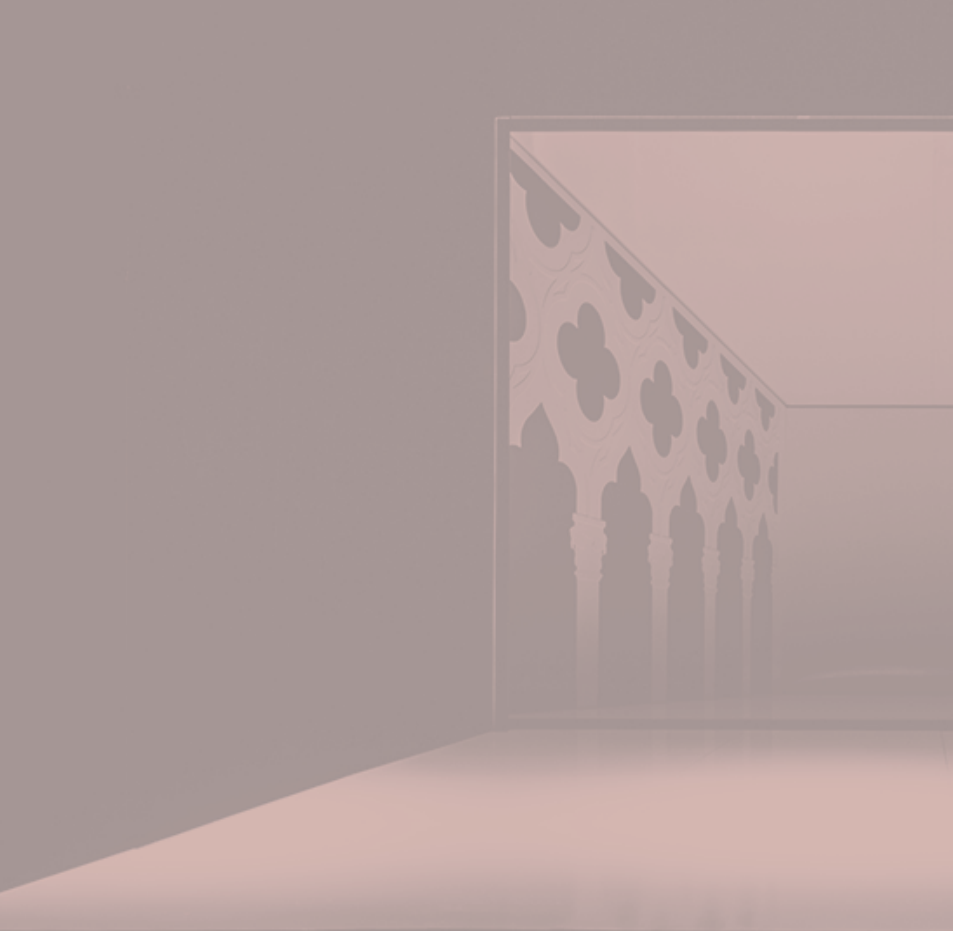
Doneta, <i>soprano</i>	Sonia de Munck
Lindísimo, <i>barítono</i>	Borja Quiza
El titerero/Doña Tía, <i>barítono</i>	Fabio Barrutia

Un hostelero, un tutor, criados y otros muñecos

27

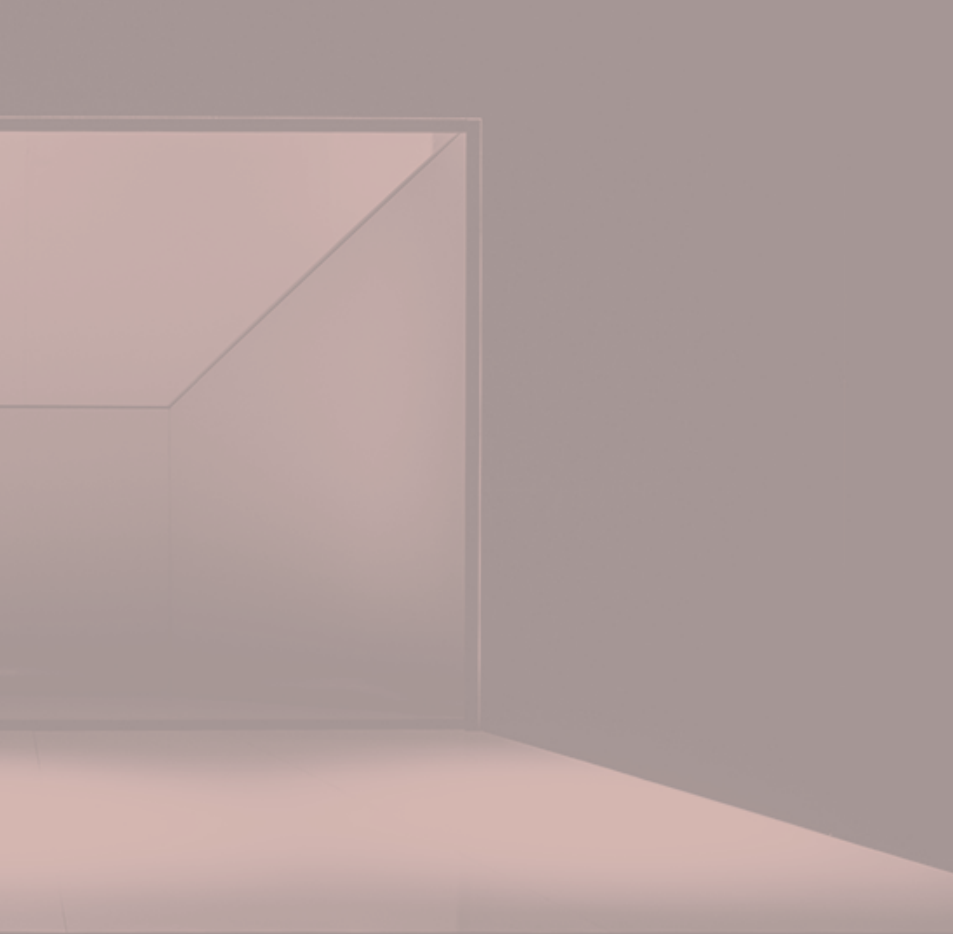
Ficha técnica

Pianista repetidor	Borja Mariño
Vestuario	Gabriela Salaverri
Títeres	The root puppets
Manipulador de títeres	Esther d'Andrea
Movimiento	Rafael Rivero
Ayudante de dirección	Cristina Martín
Ayudante de escenografía	Elena Águila
Técnico de iluminación	Fer Lázaro
Realización de escenografía	Scnik
Sobretítulos	Marcos García Lecuona
Copistería y revisión de la partitura	Juan Antonio Rodríguez, Javier P. Batista y José Antonio Montaña
Edición musical y del libreto	Fundación Juan March



La Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela inician con esta coproducción de *Fantochines* un proyecto de colaboración en el que se conjugan armoniosamente los objetivos de ambas instituciones.

Este es el segundo título de la serie Teatro Musical de Cámara en la Fundación Juan March. Este formato, inaugurado en 2014 con la producción de *Cendrillon* de Pauline Viardot, quiere dar visibilidad a un importante corpus teatral que, por sus características (obras de pequeño formato en las que interviene un número reducido de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. Estos mismos elementos, en cambio, lo hacen particularmente apropiado para una sala de cámara. Al mismo tiempo, contribuye a difundir el teatro español en sintonía con la misión de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos creada por la Fundación en 1977.



Por su parte, el Teatro de la Zarzuela tiene un compromiso histórico con la recuperación del teatro lírico en español, en el que el público joven conforma un objetivo prioritario. Esta producción se integra así en su programa pedagógico, con varias funciones destinadas a los adolescentes.

Fantochines, estrenada en 1923, causó un enorme impacto en su época, con numerosas representaciones en distintas ciudades europeas, conociendo incluso versiones en francés y en inglés. La desaparición de la partitura general tras la Segunda Guerra Mundial impidió su difusión posterior. Sin embargo, los manuscritos autógrafos conservados en el legado de Conrado del Campo han permitido acometer una edición crítica, inexistente hasta la fecha. El empleo de títeres, la experimentación estilística y el halo neoclásico confieren a esta ópera de cámara un particular interés.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 18 de marzo de 2015. 19:30 horas

I

Joaquín Turina (1882-1949)

La oración del torero

Allegro moderato-Andante-Allegretto mosso-Lento

Jean Sibelius (1865-1957)

Cuarteto en Re menor Op. 56, "Voces Intimae"

Andante - Allegro molto moderato

Vivace

Adagio di molto

Allegretto ma pesante

Allegro

II

Conrado del Campo (1878-1953)

Cuarteto nº 1 en Re menor, "Oriental"

Allegro energico

Andantino, quasi allegretto (Canción árabe)

Lento (Crepúsculo)

Tempo di marcia (Fantasía)

CUARTETO BRETÓN

Anne-Marie North, *violín I*

Antonio Cárdenas, *violín II*

Iván Martín, *viola*

John Stokes, *violonchelo*

La dedicación de Conrado del Campo al cuarteto de cuerda es, cuanto menos, pareja con su insistencia en el teatro lírico. En ambos casos, un factor que contribuye a la abundancia en ambos géneros la constituye su actividad profesional como viola, tanto en el Teatro Real, en cuya orquesta fue solista de este instrumento, como en su condición de miembro, también como viola, del Cuarteto Francés. Julio Francés (1869-1944) fue un importante violinista discípulo de Jesús Monasterio y de Eugène Ysaÿe. Interesado en la música de cámara, fundó durante su estancia en París el Trío Francés (con el pianista Velasco y el violonchelista Sarmiento). Fue concertino de la Orquesta del Teatro Real hasta su cierre y de la Orquesta Sinfónica de Madrid, así como profesor del conservatorio madrileño. A su influjo se debe la creación del Cuarteto Francés del que era director artístico y primer violín, siendo el segundo Odón González, el viola Conrado del Campo y el violonchelo Luis Villa. Además del gran repertorio, como el ciclo completo de cuartetos de Beethoven, fomentó el estreno de cuartetos españoles como algunos de Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Bartolomé Pérez Casas, Emilio Serrano y, por supuesto, Conrado del Campo. La labor de esta agrupación fue relatada especialmente por el gran crítico de principios del siglo XX Cecilio de Roda (1865-1912). El Cuarteto Francés se fundó en 1903 y en 1919 se transformó en Quinteto de Madrid, al incorporarse como panista Joaquín Turina. En 1925 pasó a ser la Agrupación de Unión Radio que duró hasta 1936. En estas vicisitudes cambiaron algunos de sus miembros (Narciso Tomé fue segundo violín y Juan Ruiz Casaux violonchelo, sustituyendo como pianista José María Franco a Turina e incorporando al contrabajista Lucio González). Al Cuarteto Francés se debe el estreno de los cinco primeros cuartetos de nuestro autor pues, aunque no se ha documentado su estreno, es más que seguro que el número 3, anunciado pero luego sustituido por *Caprichos románticos*, fuera luego estrenado por ellos.

Se programa en este concierto el primero de los cuartetos de Conrado del Campo junto a una obra cuartetística importante de un gran maestro europeo. La idea es excelente, pues así

nos daremos cuenta de cómo nuestro autor estaba inmerso en las grandes corrientes mundiales de su momento y, al mismo tiempo, conservaba características muy españolas que lo individualizaban. No es ocioso que el cuarteto elegido sea de **Jean Sibelius** (1865-1957) ya que es una obra cercana en el tiempo (de 1904 el cuarteto de don Conrado, de 1909 el del finlandés) y ambos autores comparten ciertas características. Los dos se mueven en la órbita de la influencia wagneriana y la técnica germánica, y ambos son nacionalistas. E igualmente comparten una calidez expresiva más allá de lo recio de la escritura. Para acabar de acercarlos, ambos están escritos en Re menor.

Sibelius fue un héroe nacional para su país, al que encarnó como figura de su arte ante el nacimiento de su nacionalidad. A diferencia de Conrado del Campo, no fue pródigo en la composición de cuartetos sino que concentró su máxima fuerza creativa en la composición de obras orquestales. Nada menos que siete sinfonías –y eso que dejó de componer en 1930– ilustran su trabajo junto a muy conocidos poemas sinfónicos como *Finlandia*, *Karelia*, *Una Saga*, *El cisne de Tuonela* y un largo etcétera hasta llegar a *Tapiola*, tras la que decidió abandonar la composición durante sus últimos casi treinta años.

Aunque Sibelius compuso mucha música de cámara en su juventud, de la que luego renegó, y pese a que se conserva un *Cuarteto en La menor* de 1889 que no suele ser tenido en cuenta, su verdadera aportación a la gran Historia del cuarteto de cuerda se produce en 1909 con el *Cuarteto en Re menor Op. 56* subtítulo “Voces intimae”. Sibelius lo comienza a finales de 1908 y lo completa durante un viaje a Londres en los primeros meses del año siguiente, tras el que presenta la obra a su editor. Pero el estreno no se llevará a cabo hasta el 25 de abril de 1910 en el Helsingfors Musikinstitut (Instituto de Música de Helsinki, hoy la Academia Sibelius). La crítica lo proclamó como uno de los grandes cuartetos de su época, aunque algunos añadieron que no era para el gran público puesto que se salía completamente de lo ordinario.

La obra tiene cinco movimientos y se inicia con un “Andante-Allegro molto moderato” que arranca con un diálogo entre el violín y el violonchelo para luego ganar en densidad casi sinfónica. Se ha dicho que parecería que, en vez de un cuarteto, Sibelius estuviera pensando en una orquesta de cuerda. Densidad que nos recuerda a la que se le achacaba a don Conrado. El segundo movimiento, “Vivace”, tiene un carácter aforístico y un tratamiento en el que, en realidad se trata de otra manera el motivo último del movimiento anterior; un procedimiento que volverá a utilizar en su *Quinta sinfonía*. Quizá el “Adagio di molto”, situado en el centro de la obra como tercer movimiento, sea su pasaje más expresivo e intenso, y el que le llevó a pensar que estaba explicitando sus voces interiores dando luego por ello el título de “Voces intimae” a toda la obra. El “Allegretto ma pesante” situado en cuarto lugar, es como un minueto –o tal vez scherzo– en tono menor pero al que se le suprime el habitual trío en mayor. Su tema está relacionado con el del movimiento lento pero también con el del primero por lo que se ha hablado de técnica cíclica que me parece no es lo más relevante, caso de que fuera cierto. El movimiento final, “Allegro”, es vibrante y apresurado, tanto que se ha dicho que se compuso demasiado rápidamente sin que haya razones especiales para creer tal cosa. La obra en general es intensa y no poco densa, tanto que, años más tarde, el autor decía que el material melódico era bueno pero que debería haber aligerado el tratamiento armónico. Sin embargo, no cabe duda de que esta música es Sibelius en estado puro.

Hasta bastante después de su muerte, los cuartetos de **Conrado del Campo** no estaban definidos claramente ni en su número ni en sus características. Fue gracias al trabajo de Miguel Alonso, que confeccionó el *Catálogo de obra de Conrado del Campo* publicado en 1986 por la Fundación Juan March, que quedó establecido el corpus cuartetístico en las catorce obras que hoy lo forman. No obstante, aún queda por investigar sobre este terreno compositivo porque el mismo catálogo nos informa de la existencia de otras obras para cuarteto. Así, unos *Movimientos para cuarteto* que serían

nada menos que cinco, otro cuarteto sin número que constituiría el Op. 67, una breve obra para cuarteto ilustrando un soneto recitado de Emilio González de Azevedo y que data de las reuniones casi clandestinas del Madrid en guerra de 1937-1938, y un misterioso *Cuarteto nº 7 bis* que se estrenó en 1952. Desde luego, los primeros cuartetos del compositor nacen gracias a su trabajo en el Cuarteto Francés, que estrenó los cinco primeros (pese a las dudas ya mencionadas sobre el estreno del nº 3). El nº 6 sería estrenado por el Cuarteto Astur, el nº 7 por el Cuarteto Lejeune, el nº 8 no sería dado a conocer hasta 1978 con el Cuarteto Pro Arte. El estreno de los nºs 9, 10, 13 y 14 se debió, tras la Guerra Civil, a la Agrupación Nacional de Música de Cámara, mientras el nº 11 fue estrenado por el Cuarteto Clásico de Madrid y el nº 12 por el Cuarteto Beethoven.

El *Cuarteto nº 1 en Re menor, "Oriental"*, primero de la serie, fue dado a conocer por el Cuarteto Francés el 3 de marzo de 1904 en el Teatro de la Comedia de Madrid, lugar donde esa agrupación solía hacer su serie de conciertos. Aunque ya el título alude al orientalismo, hay que situar este muy concretamente en lo árabe, y más exactamente en lo marroquí. La corriente exoticista había estado muy en boga en las artes del siglo XIX, especialmente en la literatura, desde *El último abencerraje* de Chateaubriand o los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving a la presencia continua de lo "oriental" en la poesía europea desde el mismo Goethe hasta Víctor Hugo y más tarde los simbolistas, sin contar con los orientalismos de nuestros Zorrilla y otros. En música, muchos compositores, especialmente franceses, se fijaron en lo arábigo-andaluz, e incluso un gran compositor como Debussy, que picoteó sin tapujos en muchos exoticismos, se refirió a lo directamente granadino en *La Puerta del Vino* y en la *Soirée dans Grenade*. En España, el denominado *alhambrismo* impregnó obras sinfónicas de Saldoni, Monasterio, Bretón, Chapí, Pedrell y muchos otros.

Conrado del Campo, que era musicalmente mucho más pro alemán que pro francés, a la hora de impregnar su cuarteto

de color arabizante no se fijó aparentemente en obras musicales (luego veremos que sí) sino en la pintura. En efecto, ya desde Ingres y Delacroix, la pintura francesa había cultivado el tema árabe, y este no había sido despreciado –ni mucho menos– por los grandes pintores del Romanticismo español. Conrado del Campo afirmó expresamente que para su cuarteto se había basado en un cuadro de Mariano Fortuny muy célebre entonces: el titulado *Fantasia árabe*. Pero hay que decir que Fortuny había dado ese título a un cuadro de 1866 y a otro de 1867, y que de ambos realizó al menos dos versiones. Son todos bastante similares pero no iguales y no sabemos bien cuál vio don Conrado. Lo que sí es seguro es que, más que árabe, el cuadro era marroquí (y, de hecho, el pintor hablaba de “cuadro de costumbres marroquíes”).

El primer cuarteto tiene cuatro movimientos. Los títulos de los mismos según el programa del estreno (que son los que en este concierto se utilizan) difieren en algunos puntos de los que figuran en el manuscrito, aunque sin duda alguna son los mismos. El primer movimiento es un “Allegro energico” (en el manuscrito “Allegro giusto e energico”) que es el más amplio y complejo de la obra siguiendo una pauta de siempre, según la cual la obligatoria forma sonata de un comienzo de sonata, cuarteto o sinfonía debe ser el movimiento principal. Así, es un movimiento de corte romántico alemán donde lo arábigo está más difuminado que en los otros. Complejo y de recia raigambre armónico-contrapuntística, en la crítica del estreno que publicó Cecilio de Roda, afirmaba que “los jóvenes compositores –don Conrado entonces lo era– tienden a querer mostrar de golpe todo lo que saben y quieren hacer”. Eso le parecía al ilustre crítico que daba complejidad, por no decir confusión.

El segundo movimiento es un “Andantino quasi allegretto (Canción árabe)” que en el manuscrito figura como “Andantino mosso”. Se trata de un movimiento lento basado en un canto marroquí que se desarrolla con ciertos melismas y en el que el autor no excluye un empleo cromático más wagneriano que árabe. No obstante, el color local que se

quiere obtener se consigue, y la pieza tiene gran consistencia melódica. El tercer movimiento es “Lento (Crepúsculo)”. En el manuscrito aparece como “El crepúsculo, lento assai. Declina la tarde, muy tranquilo y expresivo”. Este es el movimiento que más gustó a De Roda, seguramente por sus hallazgos tímbricos y expresivos. En realidad es una música que tiene bastante de intención descriptiva pero que se convierte en suavemente evocativa. Desde el punto de vista formal es una pieza sencilla, pero desde el expresivo es un logro muy notable.

De acuerdo con el crítico citado, el cuarto movimiento, “Tempo di marcia (Fantasía)” –en el manuscrito “Final, tempo de marcia poco mosso”–, se hubiera prestado más a una pieza orquestal que a un cuarteto a causa de su ambición sonora. No le faltaba cierta razón, porque es el movimiento más directamente inspirado en el cuadro de Fortuny, que es una escena muy viva, pintoresca y de alborozo festivo en la que los cabileños disparan al aire sus fusiles mientras celebran. Por otro lado, el modelo musical creo que se basa en su admirado Ruperto Chapí, quien había realizado varias obras sinfónicas *alhambristas* como *Los gnomos de Granada* y, muy especialmente, la *Fantasía morisca*, cuya marcha me parece que es el modelo de este movimiento. Es, desde luego, diferente y personal pero creo que el modelo más o menos lejano le viene de ahí.

Con todo lo que un primer cuarteto pueda tener de provisional, esta obra revela ya a un cuartetista de raza y es una obra de primera magnitud en el panorama del cuarteto español de su época.

CUARTETO BRETÓN

Nace en 2003, cuando cuatro músicos con larga experiencia en la música de cámara comparten la necesidad de dar a conocer cuartetos españoles tanto actuales como del pasado. Junto al gran repertorio de la formación, ponen un énfasis especial en la obra de Ernesto y Rodolfo Halffter, Jesús Guridi, Julián Bautista, Jesús García Leóz, Tomás Bretón, Julián Orbón, Joaquín Turina, Julio Gómez, Agustí Charles, Alfredo Aracil, Tomás Marco, José Luis Greco, Mario Carro, Cristóbal Halffter, José María Sánchez Verdú o Conrado del Campo, entre otros.

El Cuarteto Bretón ha participado en series de conciertos en las salas más importantes de España: Auditorio Nacional, Fundación Juan March, Residencia de Estudiantes, CDMC, Auditorio del Conde Duque, Teatro Albéniz, Fundación Canal, Auditorio Reina Sofía, Residencia de Estudiantes, El Escorial, Teatros del Canal, Fundación BBVA, Música Antigua Aranjuez, Musika/Musica de Bilbao, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Auditorio Nacional, Fes-

tival de Música Española de León, Festival de Toledo, Festivales y Ciclos de Música Contemporánea de Córdoba, Compostela, Badajoz y BBVA de Bilbao, Museo Picasso, los Festivales de Úbeda, Granada, Santander y San Sebastián, así como en el Colegio Español de París, los festivales de Cordes en Ballade y de Cuartetos de Luberon (Francia) y Sendesaal de Bremen.

El Cuarteto Bretón mantiene una importante actividad discográfica que incluye las integrales cuartetísticas de Rodolfo Halffter y Jesús Guridi y una selección de los cuartetos de Tomás Bretón (para el sello Naxos), obras de Alfredo Aracil (Verso), los quintetos con piano del Padre Soler con Rosa Torres Pardo (Columna) o música de cámara de Juan José Colomer (Instituto Cervantes).

Cuarteto Francés
(Fotografía de Emilio Velo.
Fondo M. Alonso)



El Cuarteto Francés estaba formado por los violinistas Julio Francés y Odón González, el violista Conrado del Campo (en la imagen, sentado a la derecha) y el violonchelista Luis Villa. Fundado en 1903, fue la formación camerística más importante de su época y mantuvo un fuerte compromiso con la música española.

Programa de mano de la Sociedad Filarmónica Ovetense (Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March)



CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 25 de marzo de 2015. 19:30 horas

I

Conrado del Campo (1878-1953)

Romance de la hija del rey de Francia, de Evocación medieval **

Los niños tenían miedo *

Dónde van los suspiros

Preciosilla que pasa...

Me muero, niña

40

Jaume Pahissa (1880-1969)

El peregrino

Andrés Isasi (1890-1940)

Lieder Op. 58 (selección)

Mariposa

Serenata marroquí

Richard Wagner (1813-1883)

Wesendonck Lieder Op. 91

Der Engel

Stehe still!

Im Treibhaus

Schmerzen

Träume

* *Estreno absoluto*

** *Primera interpretación en tiempos modernos*

II

Julián Bautista (1901-1961)

Dos canciones Op. 3

Villancico de las madres que tienen a sus hijos en brazos
El alma tenía los ojos verdes

Gerardo Gombau (1906-1971)

Dos canciones de Gerardo Diego

Romance del Duero
Calatañazor

Enrique Casal Chapí (1909-1977)

Tres cantares

Serrana
Cantar de siega
Villancico

Richard Strauss (1864-1949)

Befreit, de Fünf lieder Op. 39

Conrado del Campo

Tango triste, de Lola la Piconera

Seis canciones castellanas (selección)

Agosto
Ayer noche vino el lobo
Sin caballero

Anna Tonna, *mezzosoprano*

Jorge Robaina, *piano*

La canción de concierto es un género que vivió por sí mismo durante varios siglos y que se distinguió netamente de la música vocal de origen teatral. Incluso dio origen a toda una especialidad musical que en Alemania se conoció como Lied, pero que tiene manifestaciones en otros lugares como la *chanson* francesa, la canción italiana, con subespecialidades como la canción napolitana y otras y, por supuesto, la canción española. Claro está que los compositores dedicados al cultivo de la música teatral escribieron canciones pero también lo hicieron todos los demás, incluidos aquellos que jamás sintieron inclinación hacia la ópera, como puede ser el caso de un Brahms. Y es que la canción de concierto, en sus diversas especialidades locales, tenía un gran campo de acción que era, por supuesto, el del concierto, pero también el del consumo en veladas musicales en domicilios particulares –la famosa “música de salón”– y el cultivo privado doméstico pues las jovencitas de buena familia e incluso clases medias no muy altas, la cultivaban en su formación y esparcimiento.

Enrique Franco afirmó que “el más modesto de los compositores españoles tenía, al menos, una canción de primera categoría”. Esto es bastante cierto pues la canción española no solo se cultivó mucho, sino también con gran calidad. Desgraciadamente es un fenómeno que, en todo el mundo, y por supuesto en España, no llega más allá de los años cincuenta de este siglo y en la actualidad está en franca regresión. Y no porque los compositores se nieguen a escribir canciones, ya que siguen haciéndolo cuando se les da la ocasión, sino porque los conciertos de canciones ha desaparecido casi totalmente. Los pocos que quedan se dedican a la antología de arias de ópera, y eventualmente de zarzuela, o al Lied del repertorio histórico. No hay ya reuniones musicales en los salones ni la música forma parte de la educación general de nadie. Además, el consumo masivo de la música ligera, con su propia modalidad de canción, generalmente concebida para ser escuchada a través de grabaciones y no para cultivarla activamente ha acabado con algo que, me temo, es ya pura historia.

Pero Conrado del Campo conoció todavía el auge de la canción de concierto y el presente programa se dedica a ella en tres vertientes: sus propias canciones, las de aquellos que fueron sus modelos (es decir, los maestros) y los compositores españoles de las generaciones inmediatas que, en general, fueron sus discípulos.

LOS MAESTROS: WAGNER Y STRAUSS

No cabe duda de que el gran modelo musical de Conrado del Campo fue **Wagner**. Sus óperas, que él consideraba como dramas líricos, su concepción melódica, su aportación armónica y sus modelos de orquestación calaron hondo en el compositor madrileño, que siguió su senda como un magisterio que le orientó aunque nunca coartó su personalidad, sino que le permitió expresarse por sí mismo. La música teatral de Wagner es un monumento inmenso de la nueva música de su momento. Pero ni siquiera esta dedicación, ejercida por él casi de manera religiosa, le impidió acercarse al mundo de la canción. Dentro del mismo, su mayor aportación son sin duda los *Wesendonck Lieder*.

Los amores de Wagner fueron variados, y en ocasiones bastante movidos, pues hasta su gran pasión por Cosima Liszt, pasó por variados episodios. Quizá el más intenso fue el vivido con Mathilde Wesendonck, esposa del banquero y mecenas Otto Wesendonck. Aunque en ocasiones se ha descrito esta pasión como “platónica”, no todos están de acuerdo en tal detalle. Pero lo relevante es que la relación de Wagner con Mathilde se establece en el momento en que está componiendo el intenso primer acto de *La Walkiria*, cuyo encendido dúo se supone que está inspirado por este episodio. Y al menos dos de los cinco *Lieder*, el tercero y el quinto, se consideran antecedentes directos de otros fragmentos de *Tristán e Isolda*. Las canciones fueron escritas para soprano media y piano entre 1857 y 1858 pero en el orden en que al final aparecen. Es el invierno de 1852 cuando los Wesendonck y Wagner coinciden en Suiza, donde todos vuelven en 1857-1858, y los textos son escritos febrilmente por una mujer sin duda enamorada

que ha sido comparada exageradamente con *Madame Bovary* (la novela de Flaubert es de la misma época) pero que siempre creyó ser Isolda. Poco antes de morir, en 1902, Mathilde afirmaba: “Wagner me olvidó muy pronto y casi no me reconoció más tarde cuando visité Bayreuth, pero yo soy Isolda”. Wagner le dedicó la obertura de *Fausto* y realizó estos maravillosos *Lieder*. Se ha dicho que la primera de las canciones, “Der Engel” (“El ángel”), es la revelación del propio Wagner a los ojos de Mathilde. El segundo, “Stehe still!” (“¡Detente!”), es una invocación al tiempo para que se pare en el instante de plenitud. “Im treibhaus” (“En el invernadero”) es, en cambio, una evocación de un lugar que sin embargo se siente ajeno. “Schmerzen” (“Penas”) es un canto triste en el que se invoca al Sol como enlace entre la vida y la muerte. Finalmente, “Träume” (“Sueños”), es un canto intenso hacia la ensoñación que embellece la realidad. Las canciones originales son para canto y piano. Posteriormente las orquestó Felix Motl, uno de los grandes nombres de la dirección wagneriana de primera hora, y en 1976 Hans Werner Henze realizó una versión de cámara.

Richard Strauss fue un gran maestro de la ópera, el primer alemán capaz de llevar la herencia de Wagner más allá en ese terreno. También fue uno de los más grandes orquestadores de su tiempo y autor de magistrales poemas sinfónicos de los que Conrado del Campo supo tomar buena nota. Al mismo tiempo, destacó como *liederista* y en ese terreno su labor es ingente, variada y siempre de extrema calidad. De su amplio catálogo en esta especialidad aquí se ha programado “Befreit”, el cuarto número de su Op. 39. Se trata de una de las más grandes canciones del compositor y pertenece a un ciclo de cinco *Lieder* compuestos en el verano de 1898. El texto de la canción, como ocurre en cuatro del ciclo es del poeta expresionista Richard Dehmel. El título significa “Liberación” y, a veces, se le denomina “No debes llorar”. Trata de la devoción del amor más allá de las vicisitudes de la misma muerte. El original es para canto y piano pero Strauss orquestó la canción en 1933.

LAS CANCIONES DE CONRADO DEL CAMPO

Conrado del Campo cultivó intensamente el teatro lírico pero, al mismo tiempo, no descuidó la canción y aunque algunas de este género proceden de obras teatrales, la mayoría son por completo independientes. Aquí se ha escogido una selección de sus canciones de las más variadas procedencias, épocas y estilos. El *Romance de la hija del rey de Francia* (también llamada *Romance de la infanta de Francia*) fue escrita en 1923. Procede en realidad de una obra más compleja que es *Evocación medieval*, escrita en varios números, algunos puramente instrumentales y otros con coro, que tratan fragmentos del romancero español pues, aparte del que hoy nos ocupa están otros como el del *Conde Arnaldos* y *Triste estaba el caballero* o *Abenámar*, incorporado posteriormente y no estrenado en esta ocasión. La versión orquestal se estrenó el 30 de marzo de 1925 en el Teatro de la Comedia de Madrid con la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós, con la mezzosoprano Crisena Galatti y el coro preparado por Rafael Benedito. Se ha creído que la versión original es la orquestal pero Miguel Alonso apunta que para este romance que nos ocupa habría un precedente para canto y piano de 1923, aunque no consta su estreno.

Los niños tenían miedo es una canción cuya fecha de composición no consta, pero se ha apuntado que podría ser de 1923. Usa un texto de Juan Ramon Jiménez. Tampoco hay fecha cierta de composición para *Donde van los suspiros*, una canción de la que tampoco consta el autor del texto y de la que no hay documentación sobre su estreno hasta una fecha tan tardía como el 27 de Octubre de 1980 cuando la interpretaron la soprano Pura María Martínez y el pianista Rogelio Rodríguez Gavilanes. Tampoco se registra autor del texto, fecha de composición o de estreno de *Preciosilla que pasa*, también llamada *Soy gitanilla orgullosa*, aunque se apunta que debía pertenecer a una obra con más números, ya que la partitura finaliza con la indicación “sigue baile”, pero tampoco hay ninguna constancia del mismo. En cambio sí sabemos que *Me muero, niña* fue compuesta sobre un texto de Joaquín

Álvarez Quintero en 1948 y que está dedicada a la cantante Lily Berchman. No hay, en cambio, documentación sobre el estreno, que es probable que se produjera en esa época en la que esa cantante actuaba con profusión. No obstante, la primera audición documentada es de 1968 y la realizaron Blanca María Seoane y Miguel Zanetti. El “Tango triste” es de 1950 y está extraído de la ópera *Lola la piconera* con texto de José María Pemán sobre su propia obra teatral titulada *Cuando las Cortes de Cádiz*. Evidentemente el estreno fue 14 de noviembre de 1950 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

El ciclo de mayor envergadura entre los de canciones de Conrado del Campo es sin duda el de las *Seis canciones castellanas*. La obra surge en 1950 y emplea textos de Enrique de Mesa (1878-1929). Obtuvo un accésit en el Concurso Nacional de Música de 1950, aunque no consta su estreno hasta la versión ofrecida por la soprano Pura María Martínez con el pianista Luis Rego el 28 de Septiembre de 1978. Estos intérpretes también las llevaron al disco.

CONTINUADORES Y DISCÍPULOS

Desde que asumió la cátedra de composición del Conservatorio de Madrid, Del Campo se convirtió en uno de los mentores de varias generaciones de compositores españoles. Todos podrían exhibir alguna canción de interés y aquí se ha seleccionado a una buena representación de los mismos.

Jaume Pahissa (1880-1969) era contemporáneo de don Conrado. Barcelonés, discípulo de Enric Morera, se decantó por la línea Strauss-Mahler coincidiendo así con el compositor madrileño. Compuso óperas como *Gala Placidia*, *La morisca* o *Marianela* y evolucionó hacia el neoclasicismo y luego hacia técnicas avanzadas que culminan en su *Suite intertonal* de 1925. Tras la Guerra Civil emigró a Argentina, donde continuó su trabajo compositivo y publicó la primera biografía de Manuel de Falla. De este periodo procede la canción *El peregrino* escrita en 1956 sobre un texto del escritor argentino Enrique Larreta.

Andrés Isasi (1890-1940) fue un compositor bilbaíno que realizó los mayores intentos de renovación en la música vasca. De 1910 a 1914 residió en Berlín, donde fue alumno de Humperdinck. Compuso poemas sinfónicos como *Amor dormido* o *Zhurafa* así como dos sinfonías. Tras la Guerra Civil se apartó de la vida pública viviendo de su fortuna familiar. Era marqués de Barambio, aunque nunca usó el título. En 1939 compuso los *Lieder Op. 58*, cinco canciones de textos diversos (“Anunciación”, “Mariposa”, “La cuna”, “Navíos” y “Serenata marroquí”) de las que aquí se recogen la segunda y la quinta.

Julián Bautista (1901-1961) fue uno de los más ilustres representantes de la Generación del 27 en su vertiente musical. Madrileño, él sí fue uno de los primeros discípulos de Conrado del Campo. Trabajó con Bacarisse en Unión Radio y fue profesor de armonía en el Conservatorio de Madrid mientras componía obras como el ballet *Juerga* o la suite *Colores*. Tras la guerra se exilia también en Argentina, donde creará algunas de sus más importantes obras como *Sinfonía breve* o *Sinfonía Ricordiana*. Las *Dos canciones Op. 3* fueron compuestas en 1921 sobre textos de Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga, y aquí se interpreta la primera: “El alma tenía los ojos verdes”.

Gerardo Gombau (1906-1971) fue un gran músico salmantino discípulo directo de Conrado del Campo, cuya influencia acusa en *Don Quijote velando las armas*. Su obra evolucionó desde la tradición hasta la vanguardia y, al igual que don Conrado, fue mentor de varias generaciones de compositores. Obras como *3 +1* o *Grupos tímbricos* marcan el ápice de su producción avanzada que también tiene obras de carácter castellano y piezas tan sólidas como *Siete claves de Aragón* estrenada por Teresa Berganza. Las *Dos canciones de Gerardo Diego* fueron escritas para un homenaje al poeta cántabro y denotan la sabiduría de escritura de Gombau.

Enrique Casal Chapí (1909-1977) fue nieto del gran Ruperto Chapí y alumno de Conrado del Campo. Fue uno de los pri-



Osés

Caricatura de Conrado del Campo por Osés

meros atonalistas españoles aunque también hizo música de corte nacionalista. Tras la Guerra Civil se exilió en la República Dominicana, cuya nacionalidad adoptó, aunque luego marchó a Argentina y Uruguay, regresando en sus últimos años a España. Su obra es hoy día poco conocida y en ella destacan los *Tres cantares de Lope de Vega*, escritos en 1935 y que publicó en 1938 el Consejo Central de la Música. Son “Serrana”, “Cantar de la siega” y “Villancico”.

TEXTOS DE LAS OBRAS

CONRADO DEL CAMPO

Evocación medieval

Romance de la hija del rey de Francia

De Francia partió la niña, / de Francia la bien guarnida:
íbbase para París, / do padre y madre tenía,
errado lleva el camino / errada lleva la guía:
arrimárase a un roble / por esperar compañía.

Vio venir un caballero / que a París lleva la guía.
La niña desque lo vido / de esta suerte le decía:
-Si te place, caballero, / llévesme en tu compañía.
Pláceme, dijo, señora, / pláceme, dijo, mi vida.

50

Apeose del caballo / por hacelle cortesía;
puso la niña en las ancas / y él subiérase en la silla.
En medio él del camino / de amores la requería.
La niña desque lo oyera / díjole con osadía:

Tate, tate, caballero, / no hagáis tal villanía
hija soy de un malato / y de una malatía;
el hombre que a mí llegase / malato se tornaría.
El caballero con temor / palabra no respondía.

A la entrada de París / la niña se sonreía.
-¿De qué vos reis, señora? / ¿de que vos reis, mi vida?
-Ríome del caballero, / y de su gran cobardía,
¡tener la niña en el campo / y catarle cortesía!

Caballero con vergüenza / estas palabras decía:
-Vuelta, vuelta, mi señora, / que una cosa se me olvida.
La niña como discreta / dijo: Yo no volvería,
ni persona, aunque volviese, / en mi cuerpo tocaría:
hija soy del rey de Francia / y de la reina Constantina,
el hombre que a mí llegase / muy caro le costaría.

Los niños tenían miedo... (Juan Ramón Jiménez 1881-1958)

Los niños tenían miedo..., / yo no sé lo que soñaban...
y la noche de diciembre / era cada vez más larga.
Los niños pidieron besos, / más tarde pidieron agua,
más tarde lloraron, y / la noche no se acababa.
Todo era sed; todo era / fiebre y frío...
La campana / del pueblo llamaba entonces
a misa de madrugada. / Hubo un suspiro... la madre
abrió un poco la ventana... / la penumbra de la alcoba
se endulzó de luz de alba. / Era una nieve dormida,
una paz triste y de plata, / un claror de lirios, una
luz melancólica y plácida; / traía las azucenas de
todas las albas, / todos los nardos de Dios
y todas sus rosas blancas... / En su corral, el vecino
andaba hablando a las vacas... / Por la calle pasó un hombre...
después otro, después otro... / a misa de madrugada...
era como un vuelo de ángeles..., / una música lejana...
yo no sé qué acariciares / de manos y de miradas...
los niños se iban durmiendo... / el pueblo se despertaba...
dulcemente, dulcemente / iba entrando la mañana.

Donde van los suspiros

Donde van los suspiros
aire suave aire suave,
al azar de unas manos
que bellas nacen.

Naranjitas tiraba la niña
en Valencia por Navidad,
mas a fe, mas a fe que si las tira
se le van a volver azahar.

Las tres carabelas que cruzan raudas
vienen engalanadas con tres guirnaldas
vienen de Sanlúcar los tres bajeles
con frutas envinadas y ramos verdes.

Donde van los suspiros....

Preciosilla que pasa...

Soy gitanilla orgullosa y en amores me entretengo
por lo que de piedra tengo me llama el mundo preciosa.
Las caricias poco duran en los viejos carcamales
porque son flores cordiales que hacen sudar y no curan
Pero en cuanto yo te vi me perdí.

Que tus ojos me encandilan a mí ¡ah!

Deja que mire las rayas de las palmas de tus manos
quiero saber los arcanos que encierra tu corazón.

Esta dice que eres viejo, que acabaron tus ardores
esta que sientes sudores y que todo es ilusión.

Pero yo te quiero a ti, eso sí.

Que los viejos me enamoran a mí, ¡ay!

Pero yo te quiero a ti.

Que los viejos me enamoran a mí.

Y agora en albricias de dicha tan grande
con las castañuelas quiero echar un baile.

52

Me muero, niña (Serafín y Joaquín Álvarez Quintero)

Me muero, niña.

Cuando me muera cubre tu cuerpo, tu cuerpo blanco, de negras
[ropas.

Pero tan negras como la muerte
que ya me acecha, como la vida que a ti espera,
como las horas que a mí me restan,
como tu llanto, como mi pena.

¿Más negras, dices?

Pues sí, ¡más negras!

Como la sombra de tus pestañas,
como tus ojos, como tus trenzas.

Me muero, niña.

JAUME PAHISSA

El peregrino (Enrique Larreta, 1875-1961)

Ya le falta muy poco al peregrino
para dejar la mundanal posada.
Ha salido al balcón. La madrugada
clareará en la frescura del camino.

Llévese el diablo el canto, el naípe, el vino,
como también la moza enamorada.
Tú sí que importas, libación dorada
de la luz natural y el aire fino.

Qué más diera morir si uno pudiera
llevarse algo de aquello. Qué más diera,
si el alma desde el cielo lo contemplara,
cuando se va de alondra y gira y sube,
la misma luz.

Dejara y no dejara
la brisa, el agua, el prado, el sol, la nube.
Qué más diera, qué más diera,
si el alma desde el cielo lo contemplara.

ANDRÉS ISASI

Lieder Op. 58 (selección)

Mariposa (Andrés Isasi, 1890-1940)

Mariposa, que hablas en cada flor / del amor del ruiseñor,
de la queja sin fin / de la fuente del jardín.

Yo también tengo una rosa / y un cántico en la garganta
que mi corazón cincela;

Y una queja rumurosa, / y un ruiseñor que me canta,
y un pensamiento que vuela / con alas de mariposa.

Finas velas de tul / por el amor del cielo azul;
Príncipe de marfil / en la mañana de abril

¡Ay, la mariposa de mi rosal, / mariposa!

Serenata marroquí (Andrés Isasi, 1890-1940)

Cien dromedarios no bastan, / no bastan para llevar
mi tesoro de oro y de marfil: / mi corazón pesa más, vale más,
pesa más, ¡porque está lleno de ti!

En la noche del Magreb / hay pedrerías de plata;
en el hilo de mi queja, / ¡ay, quién pudiera ensartarlas!

Tres reyes moviendo guerra, / tres reyes nunca podrían
de tu recuerdo apartarme: / mi corazón puede más, puede más
mi corazón ¡y no podría olvidarte!

En la guerra de la noche / hay una cuerda de plata:
la fuente ¡quién fuera fuente / para cantar como el agua!

Añafiles y tambores, añafiles / en el triufo de la fiesta
van cantando para todos: / mi corazón canta más, dice más
canta más ¡y canta para ti solo!

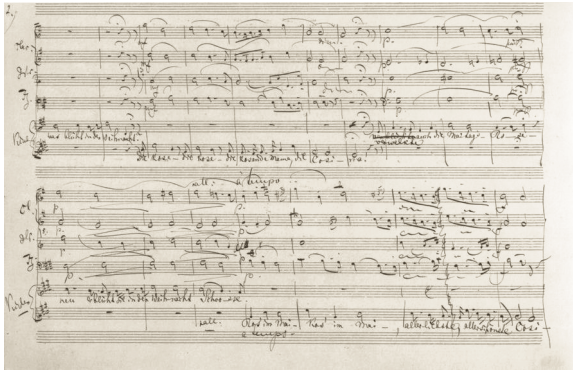
RICHARD WAGNER

Wesendonck Lieder (Mathilde Wesendonck, 1828-1902)

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,



Fragmento del manuscrito de *Wesendonck Lieder* de Richard Wagner

Canciones sobre poemas de Mathilde Wesendonck

El ángel

*En los primeros días de la niñez
oí hablar a menudo de ángeles
que cambiarían las delicias sublimes
del cielo por el sol de la tierra,*

*de modo que cuando, oculto del mundo,
añora y se amedrenta un corazón acongojado,
cuando quiere desangrarse
y disolverse en un mar de lágrimas,*

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!

56

Halte an dich, zeugende Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den 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,
Und alles Hoffens Ende sich kündigt,
Die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,
Keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen:
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

Im Treibhaus

Hochgewölbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,

cuando eleva ardentemente su plegaria
con el solo anhelo de la salvación,
entonces el ángel desciende por el aire
y lo eleva suavemente hacia el cielo.

¡Sí, un ángel ha bajado también hasta mí,
y, con sus alas resplandecientes,
conduce ya, lejos de todo sufrimiento,
a mi espíritu hacia el cielo!

Detente

Fragosa y fragorosa rueda del tiempo,
medida de la eternidad;
esferas relucientes del vasto universo,
que rodeáis la esfera del mundo;
creación eterna y primigenia, deténte,
cesa tu devenir; ¡déjame ser!

¡Contente, fuerza engendradora,
pensamiento primero, eterno creador!
¡Calmad la respiración, amainad el impulso,
callad solo un segundo!
Pulsos acuciantes, refrenad vuestro latido;
¡concluye, eterno día de la voluntad!
¡Que en dulce y bienaventurado olvido
sea capaz de valorar toda mi dicha!

Cuando un ojo bebe dichosamente en otro,
el alma se sumerge enteramente en el alma;
el ser se encuentra en el ser
y se alcanza el fin de toda esperanza,
los labios callan en un silencio absorto,
el corazón no muestra ya ningún deseo:
¡el hombre reconoce la huella de lo eterno
y resuelve tu enigma, sagrada naturaleza!

En el invernadero

Coronas de hojas de altas bóvedas,
baldaquinos de esmeralda,

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!

58

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;

Doch erstehst in alter Pracht,
Glorie der düstren Welt,
Du am Morgen neu erwacht,
Wie ein stolzer Siegesheld!

*hijas de lejanas tierras,
decidme, ¿por qué os lamentáis?
Silenciosas inclináis las ramas,
trazáis dibujos en el aire,
y mudo testigo de vuestros pesares
se eleva una dulce fragancia.*

*Con amplios deseos anhelantes
se extienden vuestros brazos,
y rodeáis con conciencia engañada
el fútil horror del vacío yermo.*

*Bien lo sé, pobres plantas:
compartimos un sino,
pues aunque nos inunden el brillo y la luz,
no está aquí nuestra patria.*

*Y qué alegremente se separa el sol
del vacío resplandor del día,
quien sufre realmente se recubre
con la oscuridad del silencio.*

*Se hace la calma, una susurrante agitación
llena medrosa el espacio sombrío:
veo flotando pesadas gotas
junto al verde filo de las hojas.*

Angustias

*Sol, lloras todas las tardes
hasta que tus hermosos ojos enrojecen,
cuando, bañándote en el espejo del mar,
te alcanza la muerte prematura;*

*pero te elevas con el antiguo esplendor,
gloria del lóbrego mundo,
despertando de nuevo de mañana
como un altivo héroe victorioso.*

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 Wonne nur:
O wie dank ich, daß gegeben
Solche Schmerzen mir Natur!

Träume

Sag, welch wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfassen,
Daß sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts vergangen?

60

Träume, die in jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blühn,
Und mit ihrer Himmelskunde
Selig durchs 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,
Träumed spenden ihren Duft,
Sanft an deiner Brust verglühen,
Und dann sinken in die Gruft.

*Ah, ¿por qué habría de lamentarme,
por qué verte tan apesadumbrado, corazón mío,
si el sol mismo debe desanimarse,
si el sol debe extinguirse?*

*Y si la muerte solo engendra vida,
y los tormentos solo traen delicias:
¡oh, cuánto agradezco a la naturaleza
que me concediera semejantes angustias!*

Sueños

*Dime, ¿qué sueños maravillosos
se han apoderado de mis sentidos
que, como espuma vacía,
no se han desvanecido en la desolada nada?*

*Sueños que hora tras hora,
día tras día, más hermosos florecen,
y con sus nuevas celestiales
surcan dichosamente mi corazón.*

*Sueños que como gloriosos rayos
se sumergen en el alma
para pintar allí una imagen eterna:
olvidando todo, con solo un pensamiento.*

*Sueños como cuando el sol primaveral
besa las flores salidas de la nieve,
de modo que con placer jamás presentido
saluda el nuevo día,*

*de modo que crecen, florecen,
exhalan mientras sueñan su fragancia,
dulcemente se extinguen en tu pecho
y luego se sumergen en la tumba.*

JULIÁN BAUTISTA

Dos canciones Op. 3

Villancico de las madres que tienen a sus hijos en brazos

¡Dulce Jesús, que estás dormido! / ¡Por el santo pecho
que te ha amamantado, / te pido que este hijo mío
no sea soldado! / Se lo llevarán
¡y era carne mía! / Me lo matarán
¡y era mi alegría! / Cuande esté muriendo, dirá:
¡Madre mía! / Y yo no sabré, la hora ni el día.
¡Dulce Jesús, que estás dormido! / ¡Por el santo pecho
que te ha amamantado, / te pido que este hijo mío
no sea soldado!

El alma tenía los ojos verdes (María Lejárraga, 1874-1974)

62 Tenía los ojos verdes, / qué tormento...
búscame a mí en el agua / y el agua la rige el viento,
verde como el mar, / qué agonía.
Eché mi pregunta al agua / pero no respondía.

Tenía los ojos verdes, / por mi fe,
que le daba dos palabras / y hay una verdad que no sé.
Verdes como el verde del mar, / alma mía,
tiré el corazón al agua / y el agua no respondía.

GERARDO GOMBAU

Dos canciones de Gerardo Diego

Romance del Duero

Río Duero, río Duero, / nadie a acompañarte baja,
nadie se detiene a oír / tu eterna estrofa de agua.

Indiferente o cobarde, / la ciudad vuelve la espalda.
No quiere ver en tu espejo / su muralla desdentada.

Tú, viejo Duero, sonrías / entre tus barbas de plata,
moliendo con tus romances / las cosechas mal logradas.

Y entre los santos de piedra / y los álamos de magia
pasas llevando en tus ondas / palabras de amor, palabras.

Quién pudiera como tú, / a la vez quieto y en marcha,
cantar siempre el mismo verso, / pero con distinta agua.

Río Duero, río Duero, / nadie a estar contigo baja,
ya nadie quiere atender / tu eterna estrofa olvidada,

sino los enamorados, / que preguntan por sus almas
y siembran en tus espumas / palabras de amor, palabras.

Calatañazor

Azor, Calatañazor, / juguete.

Tu puerta, ojiva menor, / es tan estrecha,
que no entra un moro, jinete, / y a pie no cabe una flecha.

Descabalga, Almanzor. / Huye presto.

Por la barranca brava, / ay, y cómo rodaba,
juguete, / el atambor.

ENRIQUE CASAL CHAPÍ

Tres Cantares de Lope de Vega

Serrana

Salteáronme los ojos / de la mozuela;
diles más que pedían, / ¿de qué se quejan?

Érase la niña / libre de las penas
que el amor me causa / porque vine a verla.

Era yo arrogante, / burlé de sus flechas,
pero destas burlas / vine a tantas veras.

Vi los bellos ojos / de la mozuela;
diles más que pedían, / ¿de qué se quejan?

Cantar de siega

Blanca me era yo / cuando entré en la siega;
diome el sol y ya soy morena.

Blanca solía yo ser / antes que a segar viniese
mas no quiso el sol que fuese / blanco el fuego en mi poder.

Mi edad al amanecer / era lustrosa azucena;
¡diome el sol y ya soy morena!

Villancico

Cogiome a tu puerta el toro, / linda casada,
no dijiste: ¡Dios te valga!.

El novillo de tu boda / a tu puerta me cogió;
de la vuelta que me dio / se rió la aldea toda,
y tú, grave y burladora, / linda casada,
no dijiste: ¡Dios te valga!

RICHARD STRAUSS

64

Fünflieder Op. 39 (Richard Dehmel, 1863-1920)

Befreit

Du wirst nicht weinen. Leise, leise
wirst du lächeln: und wie zur Reise
geb' ich dir Blick und Kuß zurück.
Unsre lieben vier Wände! Du hast sie bereitet,
ich habe sie dir zur Welt geweitet;
o Glück!

Dann wirst du heiß meine Hände fassen
und wirst mir deine Seele lassen,
läßt unsern Kindern mich zurück.
Du schenktest mir dein ganzes Leben,
ich will es ihnen wiedergeben
o Glück!

Es wird sehr bald sein, wir wissen's beide,
wir haben einander befreit vom Leide;
so gab` ich dich der Welt zurück!
Dann wirst du mir nur noch im Traum erscheinen
und mich segnen und [mit mir]³ weinen
o Glück!



Conrado del Campo con un grupo de amigos

Liberado

*No llorarás. Tímidamente me sonreirás
y como si te fueras de viaje, te devolveré la mirada y el beso.
Nuestras queridas cuatro paredes!
Tú las has levantado, yo te las he convertido en un mundo;
¡Oh, felicidad!*

*Entonces tomarás mis manos con calor
y me dejarás tu alma,
dejándome atrás con nuestro niños.
Me regalaste toda tu vida,
yo se la entregaré a ellos de nuevo.
¡Oh, felicidad!*

*Será muy pronto, ambos lo sabemos.
Nos hemos liberado mutuamente del dolor,
¡y así te devuelvo al mundo!
Entonces, ya solamente te me aparecerás en sueños,
me bendecirás y llorarás conmigo.
¡Oh, felicidad!*

Tango triste, de Lola la Piconera

Encallada está, como una lancha de amor en tu puerto,
mi voluntad se me ha muerto en una noche de luna
me la llevan a enterrar, dos ojitos traicioneros,
¡y ya veis si es mala mar que los quisiera besar
con ser mis sepultereros!

¡Ay si pudiera olvidar y arrancarme del pecho
este afán que me mata!

Y risueña volver a cantar con el garbo
y la gracia de ayer, y por las calles y plazas con
trémula voz y arrogancia gritar: “¡a la lid, gaditanos!”

Piconera tu lancha de amor encalla y no hay esperanzas
ya a la muerte ve gallardamente

66 ¡Virgen bendita préstame amparo en mi dolor,
Madre mía!

Seis canciones castellanas (selección) (Enrique de Mesa, 1878-1929)

Agosto

Quema el sol. Y los ojos / sólo ven la llamada
infinita, surcada / de amarillos rastros

Primavera con lluvia. / Juniol libre de piedra.
¡Cómo se colma y medra, / la troje de mies rubia!

Envuelto en la calina / por la recia solana,
a la aldea cercana, / lento, un carro camina.

Y gigante en la gleba / del llano amarillento,
su majestad eleva / un molino de viento.

Ayer noche vino el lobo

Ayer noche vino el lobo, / Un zagal dice que oyó
un aullido a media noche / que le helara con pavor.

Está loco el zagalillo! / No hay en la sierra un pastor
a quien le falte un cordero. / Es, sin duda, que soñó.

A media noche, en la aldea, / una mozuela murió:
secó la muerte el capullo / de su tierno corazón.

Ayer noche vino el lobo. / Un zagal dice que oyó
un aullido a media noche / que le helara el corazón.

Sin caballero

Un molino, / perezoso al par del viento.

Un son triste de campana.

Un camino, / que se pierde polvoriento,
surco estéril de la tierra castellana.

Ni un rebaño / por las tierras. Ni una fuente
que de alivio al caminante.

Como antaño, / torna al pueblo, lentamente,
triste y flaco sucesor de Rocinante.

Una venta / Un villano, gordo y sucio,
de miserias galeote...

Soñolienta / la andadura de su rucio
¡No aparece en la llanada Don Quijote!

Terruñero / de la faz noblota y ancha,
descendiente del labriego castellano:

Escudero:

Ya no tienes caballero; / ya no templas con prudencia de villano
las locuras del hidalgo de la Mancha.

ANNA TONNA

Titulada por el Mannes College of Music de Nueva York, Anna Tonna combina una distinguida carrera como cantante de ópera con su dedicación a la música de España y Latinoamérica, natural consecuencia de sus raíces y su afinidad con la cultura hispánica. Debutó en el Alice Tully Hall del Lincoln Center Nueva York en la ópera *Guglielmo Ratcliff* de Mascagni en 2004 y también ha cantado con formaciones como la Ópera de Illinois, la New Jersey State Opera, la Orquesta Estatal de Bacau (Rumanía), la Connecticut Grand Opera, la New York Grand Opera y el Teatro Nacional de Santo Domingo. Debutó en el Festival Casals de Puerto Rico en 2009. Entre sus actuaciones como solista en Estados Unidos destaca el estreno norteamericano de *Il Re* de Giordano, *La Griselda* de Vivaldi y *L'equivoco stravagante* de Rossini, además de varios recitales en la Hispanic Society of America. En España ha actuado en el Auditorio Nacional de Madrid, el Festival de Segovia, la Fundación Botín en Santander, Ópera Cómica de Madrid, el Otoño Cultural

Iberoamericano de Huelva, la Semana de música religiosa de Avilés, el Museo de Romanticismo y los Ateneos de Madrid y Barcelona, así como en la Fundación Juan March junto a Jorge Robaina interpretando *Canciones de la Posguerra* en 2012.

Ha sido premiada por numerosas entidades como la Liederkrantz Foundation de Nueva York, el Teatro Grattacielo, la National Opera Association, la Violetta Dupont / Opera at Flo-rham o la Gerda Lissner Foundation, y en concursos como la Marjorie Lawrence International Competition o la New Jersey Association of Verismo Competition.

Como becaria Fulbright en España realizó un estudio de las obras para voz y piano del compositor Julio Gómez en la Fundación Juan March de Madrid. Fruto de dicha investigación resultó su disco *Las canciones de Julio Gómez*, junto a Jorge Robaina, publicado por Verso en 2010. En septiembre de 2015, el sello The Recording Consort lanzará su disco *España alla Rossini*, junto al pianista Emilio González Sanz. www.annatonna.com

JORGE ROBAINA

Nace en Las Palmas de Gran Canaria, donde comienza sus estudios musicales, y a los 15 años se traslada a Viena. Completa su formación en el Conservatorio Estatal en 1991 con matrícula de honor por unanimidad. En el ámbito del acompañamiento vocal ha recibido clases de Miguel Zanetti, Félix Lavilla y Wolfram Rieger.

Es ganador de diversos premios nacionales e internacionales entre los que cabe destacar el premio Pegasus y el premio Bösendorfer en Viena, además del premio al mejor pianista acompañante del concurso internacional de canto Fundación Jacinto Guerrero en dos ediciones consecutivas. Además, obtuvo el premio de la revista Ritmo por su disco de música para piano de Guridi y el Padre Donostia. Ha realizado las primeras grabaciones mundiales del *Concierto para piano* de Falcón-Sanabria, de

Nostálgico para piano y orquesta de Carmelo Bernaola y del *Concierto para dos pianos y gran orquesta* de Ángel Martín Pompey.

Como solista ha colaborado con la Royal Philharmonic Orchestra, Orquesta Sinfónica de Asturias, Orquesta Filarmonica de Gran Canaria, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta de RTVE, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta de Córdoba, Orquesta Nacional de España, Orquesta de la Radiotelevisión Polaca, Orquesta de la Región de Murcia, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta de Cámara Sinfónica Húngara y Orquesta Mozart de Viena, junto a grandes directores como Charles Dutoit, Víctor Pablo Pérez, Odón Alonso, Manuel Hernández Silva, Rodolfo Saglimbeni, Adrian Leaper, Max Valdés, Jose Ramón Encinar o Antoni Ros Marbá, entre otros.

Lampy. 17.

Nº 170

Pescinella. Lanin Pitara

The first system of handwritten musical notation consists of three staves. The top staff contains rhythmic markings and a melodic line with a large '9' above it. The middle and bottom staves contain rhythmic markings and a melodic line with a large '5' below it. The notation is dense and appears to be a preliminary sketch or a specific style of notation.

The second system of handwritten musical notation consists of three staves. The top staff contains rhythmic markings and a melodic line with a large '7' above it. The middle and bottom staves contain rhythmic markings and a melodic line with a large '3' below it. The notation is dense and appears to be a preliminary sketch or a specific style of notation.

The third system of handwritten musical notation consists of three staves. The top staff contains rhythmic markings and a melodic line with a large '4' above it. The middle and bottom staves contain rhythmic markings and a melodic line with a large '3' below it. The notation is dense and appears to be a preliminary sketch or a specific style of notation.

dog

fi-to-willa-ogya-ko-ra-gi-ama-ru-ka-ka-ta-ta

El autor de la introducción y notas al programa **TOMÁS MARCO** compositor y ensayista, licenciado en Derecho y Doctor *Honoris Causa* por la Universidad Complutense de Madrid. Es académico; en 1993 fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tuvo como maestros a Maderna, Boulez, Stockhausen (del que fue ayudante en 1967), Ligeti y Adorno. Ha sido galardonado con los premios: Nacional de Música en 1969 y 2002, Fundación Gaudeamus (Holanda) en 1969 y 1971, VI Bienal de París, Centenario de Casals, Arpa de Oro, Tribuna de Compositores de la UNESCO y Premio de Música de la Comunidad de Madrid 2003.

Ha publicado varios libros, impartido cursos en Europa y América y ha ejercido de crítico musical. Trabajó 11 años en Radio Nacional de España obteniendo el Premio Nacional de Radiodifusión y el Premio Ondas. De 1981 a 1985 fue director-gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España y de 1991 a 1995 fue director Técnico de los mismos conjuntos. De 1985 a 1995 fue Director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, creando su laboratorio de electroacústica y el Festival Internacional de Alicante. De 1977 a 1996 fue consejero de la SGAE, en 1996 fue Director de Festivales de la Comunidad de Madrid y de Mayo del mismo año a Julio de 1999 fue Director General del INAEM.

Es autor de seis óperas, un ballet, diez sinfonías, música coral, de cámara etc. En la actualidad se dedica esencialmente a componer y a la crítica musical.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

CONCIERTO EXTRAORDINARIO - MÉLODIE DÉCO

con motivo de la inauguración de la exposición
“El gusto moderno. Art Déco en París (1910-1935)”

26 de marzo Obras de F. Poulenc, M. Ravel, M. Spoliansky, E. Satie,
M. Yvain, E. Halffter, A. Ginastera y K. Weill,
por **Laia Falcón**, soprano
y **Carmen Martínez Pierret**, piano.

PREIMPRESIONISTAS

Introducción y notas al programa de Beatriz Montes

8 de abril Obras de G. Fauré, M. Ravel y C. Franck,
por **Daishin Kashimoto**, violín
y **Eric Le Sage**, piano.

15 de abril Obras de G. Fauré, J. Massenet, C. Debussy y C. Franck,
por **Adolfo Gutiérrez Arenas**, violonchelo
y **Graham Jackson**, piano.

22 de abril Obras de G. Fauré, C. Franck y C. Debussy,
por **Jean-Philippe Collard**, piano.

Temporada 2014-2015



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y videos en www.march.es/musica/



CONRADO DEL CAMPO

Fundación Juan March