

PROGRAMA

Corales de Leipzig

«KOMM, HEILIGER GEIST, HERRE GOTT», BWV 651.

(Ven, Espíritu Santo, Señor Dios)

«AN WASSERFLÜSSEN BABYLON», BWV 653.

(En los ríos de Babilonia)

«SCHMÜCKE DICH, O LIEBE SEELE», BWV 654.

(Adórnate, alma querida)

«HERR JESU CHRIST, DICH ZU UNS WEND», BWV 655.

(Señor Jesucristo, vuélvete a nosotros)

«O LAMM GOTTES, UNSCHULDIG», BWV 656.

(Cordero de Dios inocente)

II

«NUN DANKET ALLE GOTT», BWV 657.

(Dad todos gracias a Dios)

«VON GOTT WILL ICH NICHT LASSEN», BWV 658.

(De Dios no quiero ser abandonado)

«NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND», BWV 659.

«NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND», BWV 660.

«NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND», BWV 661.

(Ven, Salvador de los paganos)

«ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR», BWV 662.

(Sólo a Dios en lo alto sea el honor)

«JESUS CHRISTUS UNSER HEILAND», BWV 665.

«JESUS CHRISTUS UNSER HEILAND», BWV 666.

(Jesucristo, nuestro Salvador)

«KOMM, GOTT SCHÖPFER, HEILIGER GEIST», BWV 667.

(Ven mi Dios, Creador, Espíritu Santo)

NOTAS AL PROGRAMA

Los «18 Corales de Leipzig» fueron compuestos en Weimar, Cöthen y Leipzig. En 1749, Bach los revisó y reunió en Leipzig, siendo designados con este nombre por ser el lugar de su compilación.

Los «18 Corales de Leipzig» son considerados como la obra cumbre en el arte de escribir Preludios de Corales. Expresan los pensamientos más profundos de Bach. Música y poesía se entrelazan estrechamente, cada dibujo musical corresponde a una idea literaria. Son una serie de poemas de una elocuencia e intensidad sin par.

«Ven, Espíritu Santo, Señor Dios», BWV 651.

Fantasia brillante, en órgano pleno, sobre el coral de Pentecostés. El tema es anunciado todo en el bajo.

«En los ríos de Babilonia», BWV 653.

Sobre el Salmo n.º 137, texto que habla de los hebreos deportados a Babilonia. La ornamentación melódica, en el tenor, declama una tierna lamentación.

«Adórnate, alma querida», BWV 654.

El canto ornamentado en el soprano está reunido en fórmulas intensamente expresivas. Bach hace sentir la alegría del cristiano ante Dios.

«Señor Jesucristo, vuélvete a nosotros», BWV 655.

Coral en forma de trío, con aire de cantata. Hacia el final la melodía del coral se hace oír en el pedal en sus cuatro versículos. El carácter expresivo es de alegría y optimismo cristianos.

«Cordero de Dios inocente», BWV 656.

El Agnus Dei es un tríptico. Las dos primeras estrofas terminan con el Kyrie Eleison y la tercera con Dona nobis pacem. El coral pasa sucesivamente del soprano al contralto, después al bajo. La progresión expresiva es de un dramatismo muy notable.

«Dad todos gracias a Dios», BWV 657.

Coral de forma fugada; cada una de las entradas contrapuntísticas precede los versículos del tema en el soprano. El texto del poema se atribuye a Rinhart, en 1648, para celebrar el fin de la guerra de los treinta años.

«De Dios no quiero ser abandonado», BWV 658.

Ritmo de serenidad confiada a lo largo de toda la pieza. El contrapunto de este coral es de una incomparable meditación. El tema aparece en el pedal con un juego de 4' pies.

«Ven, Salvador de los paganos», BWV 659/660/661.

Tres versiones, tres climas totalmente diferentes en este coral de Adviento.

a) Sobre el Gloria místico se encuentra la forma ornamentada y la gran variación melódica llena de expectación.

b) En forma de trío, estilo Cantata, con la melodía adornada en el soprano.

c) Fantasia en órgano pleno, con el coral en el bajo.

«Sólo a Dios en lo alto sea el honor», BWV 662.

Coral en el soprano, con gran riqueza figurativa que refleja la declamación del contenido del Gloria.

«Jesucristo, nuestro Salvador», BWV 665/666.

Doble versión del coral, para ser tocados en la Comunión.

a) Presenta el pensamiento dramático de Bach.

b) Una sola idea, meditativa, que se desarrolla hacia una expresiva coda.

«Ven mi Dios, Creador, Espíritu Santo», BWV 667.

Coral de Pentecostés que presenta un remarcable impulso rítmico, acentuado por el bajo. La segunda estrofa es de concepción melódica.

MARIA TERESA MARTINEZ

Nacida en Reus, el año 1942, realizó los estudios de piano y órgano en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Posteriormente perfeccionó los estudios organísticos en la Academia de Música de Viena, bajo la dirección del profesor Antón Heiller, obteniendo en el año 1970 el Diploma con Distinción de Honor del Virtuosismo del Órgano.

Ha obtenido premios en los Concursos Internacionales de Órgano en St. Albans (Inglaterra), Bolonia, Nürenberg, Arosa (Suiza), Ginebra y Avila.

Numerosos conciertos en España, Italia, Francia, Suiza, Austria, Alemania, Bélgica y Méjico.

Ha participado en los Festivales Internacionales de Órgano de Mahón, Aosta, Ginebra, Viena y Morelia (Méjico).

Ha realizado diversas grabaciones para la radio en España, Suiza, Alemania y Austria.



Fundación Juan March

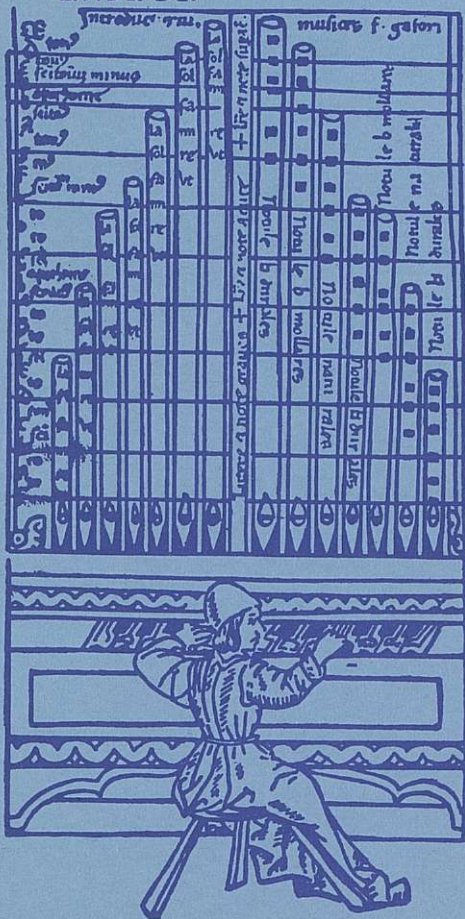
Salón de actos.Castelló 77 Madrid 6

Entrada libre.

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO DE ORGANO DE JUAN SEBASTIAN BACH

THEORICA MUSICE FRANCHINI GAFVRI
LAVDENSIS.



RAMON G. DE AMEZUA

Miércoles 23 de febrero. 20 horas.

PROGRAMA

Corales

CHRIST LAG IN TODESBANDEN

Cristo yacía en el sepulcro.

1. Continuo, BWV 625.
2. Fantasía, BWV 695.
3. Coral (bajo cifrado), BWV 695a.

PUER NATUS IN BETHLEHEM

El niño nacido en Belén.

4. Continuo, BWV 603.

O MENSCH, BEWEIN DEIN ' SÜNDE GROSS

Oh hombre, llora tus pecados.

5. Arioso, BWV 622.

ALLEIN GOTT IN DER HÖH ' SEI EHR '

Gloria a Dios en las alturas.

6. Paráfrasis, BWV 717.
7. Toccata, BWV 715.

II

WER NUR DEN LIEBEN GOTT LÄSST WALTEN

Quien tiene de guía al Señor.

8. Coral (bajo cifrado), BWV 690a.
9. Arioso, BWV 691.
10. Preludio, BWV 690.
11. Continuo, BWV 642.

IN DULCI JUBILO, NUN SINGET

Cantad ahora en dulce alegría.

12. Continuo, BWV 751.
13. Canon, BWV 608.
14. Toccata, BWV 729.

ERBARM DICH MEIN, O HERRE GOTT

Ten misericordia de mí, Señor.

15. Continuo, BWV 721.

VALET WILL ICH DIR GEBEN

Te quiero decir adiós.

16. Paráfrasis, BWV 736.

NOTAS AL PROGRAMA

Dentro del riquísimo y subyugante mundo de los «Corales de Bach» para órgano hemos escogido para hoy varios pertenecientes al «Orgelbüchlein», y otros que son parte del grupo —muy amplio— de «no clasificados», que con los otros conjuntos expresamente definidos (Corales del Dogma, Corales de Leipzig, Corales Schübler) suman el total de 211, según la más reciente lista establecida por J. Chailley.

Como es sabido, el «Orgelbüchlein» responde a un plan litúrgico muy ambicioso que preveía un total de 164 corales. Sin embargo, Bach sólo escribiría 45, que corresponden a temas de Adviento, Navidad, Año Nuevo, Candelaria, Pasión, Resurrección y Pentecostés; más otros sobre motivos de instrucción religiosa, la oración, y la muerte del cristiano.

Entre el numeroso grupo de «no clasificados» hay muchos de gran similitud en temas, forma, extensión, etc., a los del «Orgelbüchlein»; ésta ha sido la razón que propicia el incluirlos en el presente programa.

Agrupados por temas se pone de relieve —dentro de una misma base musical— la prodigiosa inventiva e inspiración de Bach al tratar aquéllos de forma tan diversa. Las referencias que preceden en cada coral a la clasificación BWV (del catálogo de Schmieder) son meramente indicativas del género musical.

El 1 es grave y solemne, de gran riqueza polifónica, simbolizando el pedal el descenso al sepulcro. El 2, delicado arabesco en trío, tiene en el «alto» el tema del coral, que se destaca con un registro agudo en el pedal. El 3 (en bajo cifrado) lo utilizaría Bach (igual que en el 8) para acompañar el canto de los fieles o para exponer el tema. El 4 tiene como tema una «berceuse» de la Edad Media; es de una inmensa ternura; las maravillosas cadencias representan —como dice Terry— la ofrenda, rodilla en tierra, del oro, incienso y mirra. El 5 reviste la forma de aria muy ornamentada, con un contrapunto que anuncia en gradación cuidadísima las sucesivas modulaciones. El 6 y el 7 son de la época de Arnstadt —obras de juventud— el primero a modo de preludio muy elaborado, con el tema en el «soprano»; el segundo del tipo coral-toccatina en el que hay que destacar las audacias de armonización. Si hoy nos sigue pareciendo moderno se explica que el Consejo eclesiástico de Arnstadt abriera expediente a Bach por «confundir a la congregación acompañando los salmos con extrañas variaciones y adornos inoportunos...» «Margaritas a puercos», comentaría Bach en voz baja.

Tras la presentación del tema, el 9 es notable por su rica ornamentación «a la francesa» no sólo en el soprano, sino también en las voces de acompañamiento. Sigue el 10 en escalas de perfecto dinamismo, preludiando al 11 que muestra la confianza en Dios: persistencia de intervalos de tercera y sexta paralelos; salto de séptima mayor que según Chailley es como un ancla de salvación echada súbitamente al fondo de la tesitura. El tema de los 12, 13 y 14 es un villancico de la Edad Media. Sobre dos simples notas tenidas de pedal el primero —en tónica y dominante— un alegre repicar de campanas. Admirable «doble canon» en el segundo. Constante transformación en el tercero; las brillantes estelas de alegría terminan por sumergir —según O. Alain— a la primigenia materia armónica. El 15, por sus acordes constantes y repetidos en paulatina gradación armónica —puede verse aquí la influencia de Vivaldi—, simboliza el pesar del hombre abrumado por sus pecados. Cierra el programa el 16 en brillante paráfrasis ampliamente desarrollada, con un inesperado y sobrio final.

RAMON G. DE AMEZUA

Nace en Madrid en 1921. A los siete años inicia sus estudios musicales, que cursaría en el Conservatorio de Madrid y en Francia. Paralelamente cursa la carrera de ingeniero industrial, en la Escuela Superior de Madrid (Promoción 96). En 1937 da en Francia su primer concierto de órgano; son muy numerosos sus recitales en España y en varios países europeos. Realiza asimismo diversas grabaciones para discos, radio y televisión. En 1940 funda una empresa constructora de órganos, habiendo instalado unos 400 en España, Francia y diversos países de América, Africa y Asia. Se cuentan entre ellos los grandes órganos de las Basílicas San Pío X y de Nuestra Señora del Rosario en Lourdes (Francia), así como el del Teatro Real de Madrid, que fue inaugurado por él mismo con un recital. Ha dirigido asimismo muchas restauraciones de órganos históricos, destacando los de las Catedrales de Toledo, Segovia, Granada. Salamanca, etc. En 1965 es elegido vicepresidente de la Internacional Society of Organ Builders, siendo posteriormente reelegido en todas las sucesivas votaciones. En 1970 fue elegido por unanimidad académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, de la que actualmente es tesorero. En 1973 hizo el estreno mundial, en el Teatro Real de Madrid, del Concierto de órgano y orquesta de Cristóbal Halffter, que le ha sido dedicado por su autor.



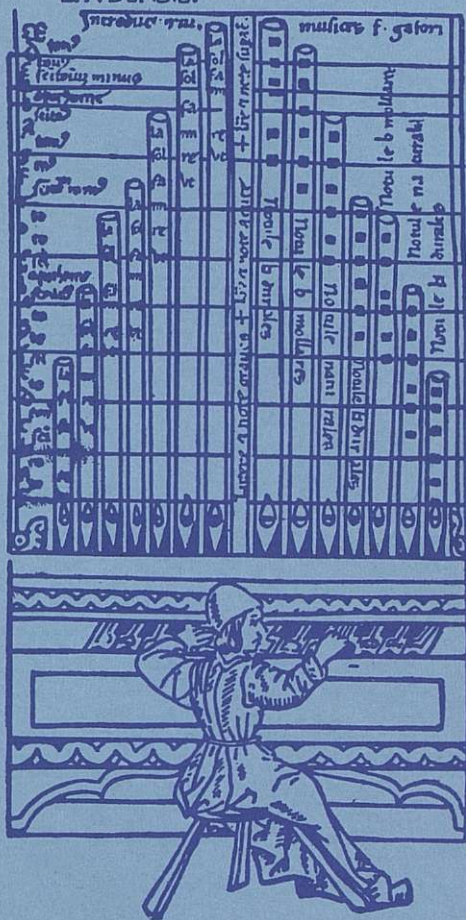
Fundación Juan March

Salón de actos.Castelló 77 Madrid 6
Entrada libre.

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO DE ORGANO DE JUAN SEBASTIAN BACH

THEORICA MVSICAE FRANCHINI GAFVRI
LAVDENSIS.



JOSE RADA

Miércoles 2 y 9 de marzo de 1977. 20 horas

PROGRAMA PRIMER CONCIERTO

Sonatas en trío

Sonata en trío n.º 1 en MI bemol Mayor, BWV 525

Andante

Adagio

Allegro

Sonata en trío n.º 2 en DO Menor, BWV 526

Vivace

Largo

Allegro

II

Sonata en trío n.º 3 en RE Menor, BWV 527

Andante

Adagio e dolce

Vivace

NOTAS AL PROGRAMA

Sonatas en trío

Sobre las sonatas en trío de J. S. Bach escribe su biógrafo, Johann Nikolaus Forkel, en su biografía «Vida y obra de J. S. Bach» (Leipzig 1802): «Son seis sonatas en trío escritas para dos teclados con pedal obligado. Fueron escritas para su hijo Wilhelm Friedemann. No se cansa uno de ponderar su belleza. Están compuestas en la época en que el maestro poseía toda su madurez y se pueden contar como las más importantes en este género de composiciones.»

Bach, que hacia 1727 (fecha aproximada de la composición de las sonatas) ya había compuesto la mayor parte de sus obras para teclado, prescinde de las grandes masas sonoras de los preludios y fugas y de la música litúrgico-funcional de los corales para concentrar toda su atención en la formación artística y técnica de su hijo, para el cual ya había compuesto anteriormente diversas obras, todas con carácter pedagógico. Bach trata de enseñar a su hijo una forma de tocar mucho más precisa y sensible que la de los preludios y fugas. Prescinde de

PROGRAMA SEGUNDO CONCIERTO

Sonatas en trío

I

Sonata en trío n.º 4 en MI Menor, BWV 528

Adagio

Vivace

Andante un poco Allegro

Sonata en trío n.º 5 en DO Mayor, BWV 529

Allegro

Largo

Allegro

Sonata en trío n.º 6 en SOL Mayor, BWV 530

Vivace

Lento

Allegro

todo elemento voluminoso e incluso de los grandes planos sonoros y cierra al mínimo las posibilidades del intérprete, en cuanto a efectos, condensando todo el material en tres planos, dos manuales y un pedal obligado. Con la misma intención concentra en estas sonatas todas las dificultades interpretativas y las obsesiones de su época, haciendo de estas obras, tan poco virtuosísticas en su apariencia exterior, quizás una de las obras capitales para el estudio y la interpretación técnica y artística de la música de órgano.

Mucho se ha hablado sobre la autenticidad organística de estas sonatas. En primer lugar, hay que decir que este género de composiciones no es muy frecuente en la literatura para órgano. Forkel dice: «Son las más importantes en su género.» Con toda seguridad, están pensadas como música de cámara y no como música litúrgica, ya que la denominación «música de cámara» atañe también al órgano. Todo parece indicar que están concebidas para órgano de cámara u órgano positivo, instrumento usadísimo en el barroco.

PROGRAMA PRIMER CONCIERTO

Sonatas en trío

Sonata en trío n.º 1 en MI bemol Mayor, BWV 525

Andante

Adagio

Allegro

Sonata en trío n.º 2 en DO Menor, BWV 526

Vivace

Largo

Allegro

II

Sonata en trío n.º 3 en RE Menor, BWV 527

Andante

Adagio e dolce

Vivace

NOTAS AL PROGRAMA

Sonatas en trío

Sobre las sonatas en trío de J. S. Bach escribe su biógrafo, Johann Nikolaus Forkel, en su biografía «Vida y obra de J. S. Bach» (Leipzig 1802): «Son seis sonatas en trío escritas para dos teclados con pedal obligado. Fueron escritas para su hijo Wilhelm Friedemann. No se cansa uno de ponderar su belleza. Están compuestas en la época en que el maestro poseía toda su madurez y se pueden contar como las más importantes en este género de composiciones.»

Bach, que hacia 1727 (fecha aproximada de la composición de las sonatas) ya había compuesto la mayor parte de sus obras para teclado, prescinde de las grandes masas sonoras de los preludios y fugas y de la música litúrgico-funcional de los corales para concentrar toda su atención en la formación artística y técnica de su hijo, para el cual ya había compuesto anteriormente diversas obras, todas con carácter pedagógico. Bach trata de enseñar a su hijo una forma de tocar mucho más precisa y sensible que la de los preludios y fugas. Prescinde de

PROGRAMA SEGUNDO CONCIERTO

Sonatas en trío

Sonata en trío n.º 4 en MI Menor, BWV 528

Adagio

Vivace

Andante un poco Allegro

Sonata en trío n.º 5 en DO Mayor, BWV 529

Allegro

Largo

Allegro

Sonata en trío n.º 6 en SOL Mayor, BWV 530

Vivace

Lento

Allegro

todo elemento voluminoso e incluso de los grandes planos sonoros y cierra al mínimo las posibilidades del intérprete, en cuanto a efectos, condensando todo el material en tres planos, dos manuales y un pedal obligado. Con la misma intención concentra en estas sonatas todas las dificultades interpretativas y las obsesiones de su época, haciendo de estas obras, tan poco virtuosísticas en su apariencia exterior, quizás una de las obras capitales para el estudio y la interpretación técnica y artística de la música de órgano.

Mucho se ha hablado sobre la autenticidad organística de estas sonatas. En primer lugar, hay que decir que este género de composiciones no es muy frecuente en la literatura para órgano. Forkel dice: «Son las más importantes en su género.» Con toda seguridad, están pensadas como música de cámara y no como música litúrgica, ya que la denominación «música de cámara» atañe también al órgano. Todo parece indicar que están concebidas para órgano de cámara u órgano positivo, instrumento usadísimo en el barroco.

Para mejor entender el lenguaje musical del barroco hay que remontarse a una concepción que, desde Monteverdi hasta Mozart, dominó el gusto (hoy diríamos estilo en vez de gusto) de los compositores y que fue una regla respetada a través de los distintos estilos y caracteres de las épocas y autores del barroco, así como de las escuelas de Mannheim, primero, y Viena, más tarde: ¡El canto! La música de tecla, así como la música práctica en general, era dominada por la dialéctica del idioma. Las reglas de la gramática, en el idioma de cada país, diseñaban la estructura musical y el canto que, como consecuencia de su unidad con el texto, dominaba totalmente el lenguaje musical. Este factor es importantísimo para el estudio de la interpretación de la música barroca. Frases cortas (como frases habladas), acentuación de las partes acentuadas (como en las palabras), una cierta dependencia de las reglas de la retórica hablada (ejemplos de fidelidad a la retórica nos muestra, hasta la pedantería, Händel en sus composiciones), distinción y diferenciación entre consonancia y disonancia, así como la ornamentación, eran los factores que movían el ambiente musical del tiempo de Bach.

Bach trata de inculcar estas reglas a su hijo y alumno con la intención de madurar y perfeccionar su forma de tocar y de enseñarle a expresarse con una perfección de orador, más que de virtuoso, en el sentido de nuestro tiempo. Como un buen pedagogo, Bach compone una música especialmente difícil para el alumno y la dota de una calidad y belleza que hace sentirse al intérprete algo así como hechizado.

Bach entrega al intérprete, con música de primera calidad, todas las dificultades y obsesiones interpretativas del maestro y el intérprete. Un ejemplo parecido de pedagogo musical y músico de gran altura, que hace transmitir al alumno no sólo la sustancia, sino todo el complejo mundo de la interpretación de la música, lo encontramos en la moderna pedagogía musical de Bartok. Como en el caso de Bach, unas obras hechas para la enseñanza aparecen también llenas de hermosura musical.

José Rada

JOSE RADA

Nace en Madrid en 1947.

Estudios de piano, órgano, composición, etc.

1968: Premio de Honor en la enseñanza de Organo en Madrid.

1971-1974: Estudios en Alemania becado por la Fundación A. v. Humboldt.

1974: Diploma en la especialidad de cémbalo en la Facultad de Música de Hamburgo.

Cursos de música antigua con Gustav Leonhard y Nikolaus Harnoncourt, así como diversas grabaciones de música antigua en varios radios de Alemania.

Es nombrado organista y cantor en la iglesia luterana de la ciudad de Reinbek (Hamburgo), donde en la actualidad reside.

En 1976 participó en el Ciclo de Conciertos de Música Española para órgano de la Fundación Juan March.



Fundación Juan March

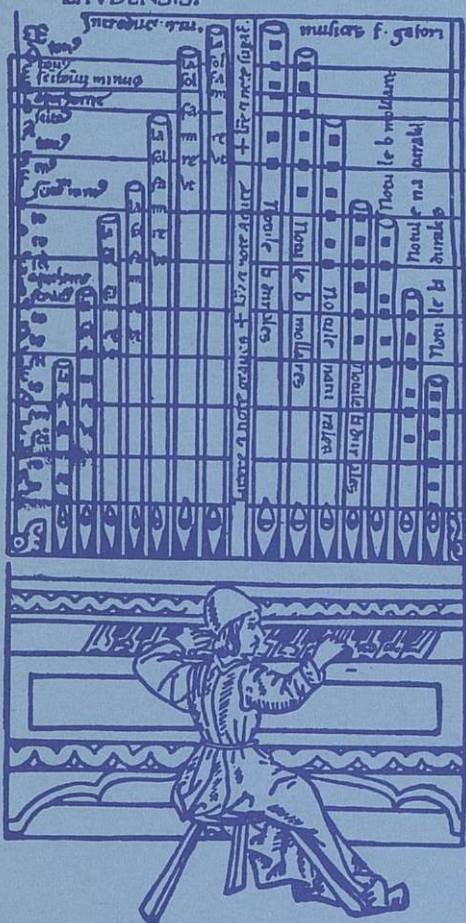
Salón de actos. Castellò 77 Madrid 6

Entrada libre.

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO DE ORGANO DE JUAN SEBASTIAN BACH

THEORICA MUSICE FRANCHINI GAFVRI
LAVDENSIS,



MONTSERRAT TORRENT

Miércoles 16 de marzo. 20 horas.

PROGRAMA

Preludios y fugas

I

Preludio y fuga en FA menor, BWV 534.
Preludio y fuga en SOL menor, BWV 535.
Preludio y fuga en LA menor BWV 543.
(Pertenece al período de Weimar).

II

Preludio y fuga en DO mayor, BWV 547.
Preludio y fuga en MI menor, BWV 548.
(Pertenece al período de Leipzig).

NOTAS AL PROGRAMA

PRELUDIO Y FUGA EN FA MENOR, BWV 534

Compuesta en Weimar, es una obra de juventud, reflejada en el prelude lleno de frescor y fluidez. Este se va desarrollando a partir del motivo inicial en un ritmo constante de semicorcheas para concluir con una pequeña coda virtuosa, corriente en la época.

La fuga, poco estricta formalmente, tiene un carácter severo y noble. Empieza con una sobria exposición a cinco voces, derivando luego hacia formas más libres de tipo sonata.

PRELUDIO Y FUGA EN SOL MENOR, BWV 535

La influencia de Buxtehude (1637-1707) está presente en todo lo largo de esta composición, lo que no debe sorprender ya que fue compuesta cuando J. S. Bach estudiaba las obras de este autor —probablemente en Arnstadt o primeros años de Weimar—.

El preludio, que tiene mucho de «toccata» y de improvisación, contrasta con la fuga que alterna la exposición de su tema, robusto y trágico, con breves episodios. Una última aparición del tema en el pedal da paso a una brillante conclusión.

PRELUDIO Y FUGA EN LA MENOR, BWV 543

Escritos en la época de Weimar, la fuga sufrió varios retoques, el último de ellos posiblemente en Leipzig.

A la primera parte del preludio, formada por arpeggios de factura clavecinística, le sigue una sección imitativa que establece un diálogo entre manual y pedal. Los últimos compases repiten con insistencia un diseño a modo de «ostinato».

La fuga tiene un sujeto largo y rítmico. Ritmo que, junto con el estilo concertante, se mantiene a lo largo de toda la obra incluso en la extensa coda.

PRELUDIO Y FUGA EN DO MAYOR, BWV 547

Obra de grandes proporciones, compuesta en Leipzig en plena madurez.

En el preludio, Bach combina magistralmente la escritura contrapuntista, el principio arquitectónico del «konzert» y el ritmo de la «giga». El bajo está concebido en forma de «ostinato».

La fuga, lírica y de singular belleza, se desenvuelve únicamente en el teclado manual hasta que, por aumentación, aparece el tema en el pedal casi a modo de «cantus firmus». El sujeto está tratado por movimiento directo y contrario de manera rigurosa, sin que por ello pierda esta magnífica composición la gran línea melódica que contiene.

PRELUDIO Y FUGA EN MI MENOR, BWV 548

Con esta obra, compuesta también en Leipzig, se llega sin duda a la cima del arte de J. S. Bach.

En el preludio se conjuga la belleza formal con el dramatismo y la máxima expresividad. Contrariamente a la explosión de alegría del preludio anterior, éste nos sumerge en un mundo que alterna la desesperanza con la rebeldía.

La fuga continúa el clima creado por el preludio, aunque tratado con más severidad. Después de oírse la exposición del tema, cromático y formado por intervalos crecientes, aparece una amplia sección central con largos episodios apenas interrumpidos por breves apariciones del sujeto. Después repite la exposición, tan sólo modificada en sus últimos compases para conducirla al acorde de tónica.

MONTSERRAT TORRENT

Desde su última actuación en el Auditorio de la Fundación March, Montserrat Torrent ha dado numerosos recitales en diversas capitales españolas y efectuó una gira de conciertos por el norte de África y sur de Italia, prestando asiduamente su colaboración como organista a la Orquesta Nacional de España. Asimismo ha intervenido recientemente en Alemania en una grabación discográfica de diversas cantatas de Bach, con la Orquesta Bach-Collegium Stuttgart y Gachinoer Kantorei-Stuttgart, bajo la dirección de Helmuth Rilling, efectuando también una grabación de obras antiguas españolas para la Süd-deutscher Rundfunk.

Sigue desempeñando su cátedra de órgano en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, y dictando los cursos de música antigua para órgano en Santiago de Compostela dentro de los cursos de verano de «Música en Compostela».

Acaba de ser editado su último disco en los órganos históricos de Palma de Mallorca con obras de Cabanilles.

En perspectiva, tiene importantes recitales y cursos de órgano en festivales europeos.



Fundación Juan March

Salón de actos.Castellò 77 Madrid 6

Entrada libre.