
Música

Ciento noventa y tres conciertos organizó la Fundación Juan March durante 1994. Diversos ciclos dedicados a «Músicas para Goya» (coincidiendo con la Exposición «Goya, grabador»), «Palestrina y sus contemporáneos», «Mendelssohn: obra para piano», «Música de cámara de Joaquín Turina», «Música para violín solo», «Cuatro quintetos», «Dos imágenes del nacionalismo ruso: Rimsky-Korsakov y Anton Rubinstein» y «Liszt y España» fueron objeto de las series de conciertos monográficos de los miércoles.

Desde mayo de 1994, estos ciclos de tarde se retransmiten en directo por Radio Clásica, la 2 de Radio Nacional de España, por un acuerdo establecido entre ambas instituciones. Con esta colaboración se pretende, a la vez que enriquecer el archivo sonoro de RNE, que los conciertos de la Fundación sean accesibles al público que conecta asiduamente con dicha emisora en toda España.

La Fundación mantiene un ritmo de hasta seis conciertos semanales en Madrid, algunos de los cuales se repiten regularmente en Albacete y Logroño, ciudades donde esta institución presta su ayuda técnica a los programas «Cultural Albacete» y «Cultural Rioja». También fuera de Madrid, la Fundación programó por tercer

año consecutivo un ciclo de Organos Históricos en Salamanca, esta vez, además de en la capital, en iglesias de Béjar y Ciudad Rodrigo.

A través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, la Fundación Juan March celebró nuevas «Aulas de Reestrenos», en las que a veces hay «estrenos», y conciertos-homenaje dedicados a Francisco Javier Comesaña y a los compositores Julio Gómez y Francisco Calés (ya fallecidos) o a Gonzalo de Olavide.

Siete ciclos ofreció durante 1994 la Fundación Juan March en los «Conciertos del Sábado»: «Músicas para viento», «Dúos en pareja», «Música de cámara francesa», «Chopin: integral de la obra para piano», «Tríos para piano, violín y violonchelo», «La guitarra romántica» y «Canciones de amor».

También siguieron celebrándose los habituales «Conciertos de Mediodía» en las mañanas de los lunes y los «Recitales para Jóvenes», estos últimos tres veces por semana y exclusivamente destinados a alumnos de centros docentes.

Un total de 64.341 personas asistieron a los conciertos de la Fundación Juan March durante 1994.

Balance de conciertos y asistentes en 1994

	Conciertos	Asistentes
Ciclos monográficos de tarde	34	12.462
Recitales para Jóvenes	83	22.221
Conciertos de Mediodía	36	12.364
Conciertos del Sábado	35	15.892
Otros conciertos	5	1.402
TOTAL	193	64.341

Músicas para Goya

Fundación Juan March



Con motivo de la exposición «Goya, grabador», la Fundación Juan March organizó –bajo el título «Músicas para Goya»– un ciclo de tres conciertos los días 19 y 26 de enero y 2 de febrero. Estos conciertos fueron ofrecidos por el grupo **El Arbol de Diana** (María José Sánchez y Ana María Leoz, sopranos; Emilio Sánchez, tenor; y Miguel Ángel Tallante, clave); el grupo **El Siglo de Oro** (Roberto Mendoza y José Carlos Martín, violines; Fernando García Tabares, viola; Jurgen Van Win, violonchelo; y María José Montiel, soprano); y **José Francisco Alonso**, piano. El ciclo se programó en tres vertientes: en el primer concierto se acogió una selección de tonadillas escénicas de la época de Goya, en la que cantan personajes muy parecidos a los que el aragonés pintó en sus cartones para tapices. El segundo giró en torno a Luigi Boccherini, el compositor del infante don Luis, en cuyo palacio de Arenas de San Pedro coincidió con un Goya joven que hacía méritos para entrar en la Corte. El tercero, que cerró el ciclo, incluyó *Goyescas*, de Granados.

José Sierra, catedrático de Rítmica y Paleografía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba: «Viene de antiguo el decir que todo buen músico debe oír con la vista y ver con los oídos, queriendo dar a entender con ello que lo visto en la partitura debe oírse interiormente y lo oído en la interpretación debe verse escrito. La música de la época de Goya, junto con la contemplación de sus cuadros, nos propone un ejercicio de vista y oído en alguna medida semejante: mirar oyendo o, viceversa, oír mirando.»

«Goya nos es próximo. Su obra se identifica en gran parte con la imagen que tenemos de España, una imagen que quizá, sin pretenderlo, fue creada por él; en la que lo popular –y también lo humano– es ingrediente fundamental, y lo castizo y lo majó, concreciones de ese popularismo.

Pero Goya no es, ni mucho menos, el introductor del popularismo en pintura que, en el caso de España, está ya presente en Velázquez. Muchos de los cuadros de costumbres, sobre todo en su primera etapa, le fueron sugeridos y en todo caso se hacían bajo la dirección y supervisión del pintor de cámara. Cuando Goya pinta algo suyo en esta etapa, hace constar que es de su invención. Los temas populares le vienen sugeridos desde el gusto de la Corte. El fenómeno de lo popular en España durante el siglo XVIII es de una trascendencia sumamente importante a la hora de entender la cultura y sus formas. Incluso para entender la vida cotidiana. El ‘plebeyismo’ es un fenómeno que se produce en la España del siglo XVIII con una fuerza que no aparece en ninguna otra época ni nación. No es ya el pueblo quien procura imitar la vida y formas de la aristocracia, sino que son la aristocracia, nobleza y realeza quienes imitarán al pueblo. Decía Ortega que ‘fue el plebeyismo el método de felicidad que creyeron encontrar nuestros antepasados del siglo XVIII’.»

«Pero existe una abundante práctica de la música culta durante todo el siglo XVIII, que pasa de la Casa Real a la nobleza y luego a la burguesía. Y como la costumbre del pueblo se ha hecho moda, no faltarán momentos en que también la música popular encuentre resquicios para irse colando entre la culta, un ejemplo de lo cual encontramos en el propio Boccherini.»

«La cita de lo popular por lo culto encontrará sus más altos exponentes en el siglo XX de manos del nacionalismo musical que tiene en Granados un especial significado y referencia a la época de Goya. Granados se quedó fundamentalmente en Goya por la gran admiración que sentía por esta época y por su obra. El será el gran pintor con paleta de sonidos de la época goyesca, tan aliada, como se ha intentado exponer, del carácter español.»

Palestrina y sus contemporáneos

Con motivo de la conmemoración del cuarto centenario de la muerte del compositor italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594), la **Capilla Real de Madrid** (conjunto vocal e instrumental, compuesto por 16 voces: cinco sopranos, cuatro altos, tres tenores y cuatro bajos; dedicado al estudio e interpretación de la música europea de los siglos XVI al XVIII) ofreció en la Fundación Juan March un ciclo de tres conciertos –los días 9, 16 y 23 de febrero– titulado «Palestrina y sus contemporáneos». Este mismo ciclo, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, se celebró en Logroño, dentro de «Cultural Rioja», los días 17, 24 y 31 de enero, y en Albacete, dentro de «Cultural Albacete», los días 7, 14 y 21 de febrero.

Como se indicaba en la presentación del programa de mano, hay «pocos compositores, en toda la historia de la música, tan prestigiosos como Palestrina, de quien se conmemora el cuarto centenario de su muerte. No podemos decir que pocos tan desconocidos en la práctica, pues el olvido en que su obra está sumida es similar al que sufren todos sus contemporáneos y la mayor parte de los que le antecedieron: los creadores, en suma, del lenguaje polifónico que, junto a unos pocos principios teóricos heredados de la antigüedad, constituyen el pilar fundamental de la música europea; todos los que hicieron posible la que hoy conocemos como ‘polifonía clásica’, que es para muchos expertos la mejor

música que se ha escrito a lo largo de la historia».

«En la gestación de este lenguaje hay unos cuantos nombres señeros: Perotin, Machaut, Dufay, Josquin, Morales..., pero la perfección absoluta de Palestrina ha sido alabada sin desmayos a lo largo de más de cuatro siglos. Con Palestrina y algunos de sus contemporáneos, que también fueron acogidos en este ciclo para una mejor comprensión de su tiempo, la polifonía manejó todas las leyes de la música –laboriosamente ensayadas a lo largo de la Edad Media– con inigualable eficacia.»

«Los compositores posteriores, ante tan rara perfección, hubieron de imaginar nuevas maneras, encontrar nuevos géneros y estilos. El problema se planteó cuando la Iglesia Católica, a cuyo servicio habían estado la mayor parte de los compositores, intentó, a partir de Trento, que el modelo palestriniano fuese para la música polifónica lo que el canto gregoriano había sido para la música monódica. Por los siglos de los siglos. Lo cual tuvo dos consecuencias inevitables: la música religiosa, que había sido el crisol donde se había forjado la música europea, dejó de ser el motor que la conducía y quedó poco a poco relegada frente a la música profana. Y el modelo palestriniano, profusamente imitado a lo largo de los tiempos, pero sin su genio y en otros contextos diferentes, adquirió una pátina anticuada que jamás tuvo el original.»



La Capilla Real de Madrid, en un momento del concierto.

Mendelssohn: obra para piano



La obra para piano de **Félix Mendelssohn** fue el tema del ciclo de los miércoles programado por la Fundación Juan March para el mes de marzo. Los días 9, 16 y 23, los pianistas **Almudena Cano**, **Miguel Ituarte** y **Agustín Serrano**, respectivamente, ofrecieron una selección de la producción pianística del músico alemán, a quien la Fundación dedicó en 1990 otro de sus ciclos monográficos, en aquella ocasión con su música de cámara. Este mismo ciclo, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, se celebró también en Logroño, en «Cultural Rioja», los días 14, 21 y 28 de marzo.

Niño prodigio, hijo muy querido de familia acomodada, admirado por Goethe, Weber y los más famosos músicos de su tiempo, fino escritor de cartas, excelente dibujante, primer descubridor de Bach y virtuoso del piano, Mendelssohn parece mostrarnos la imagen sonriente del primer romanticismo. Como casi todos los románticos, Mendelssohn encontró en las formas breves pianísticas, una especie de diario íntimo en el que se manifestó con mayor originalidad y singular encanto. Este ciclo acogió obras escritas entre 1826, cuando el músico contaba apenas 17 años, y 1845, cuando con 36 años estaba ya en la recta final de su vida: sus 19 años más fecundos, en sus acentos más intimistas.

El crítico musical **Carlos-José Costas**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba: «Prejuicios a la hora de valorar o de interpretar su música, y actitudes antisemitas, han enturbiado la obra de Félix Mendelssohn-Bartholdy. Durante su vida, más bien corta, logró el reconocimiento y la admiración de todos, pero tras su muerte comenzaron las críticas, con frecuencia aludiendo a su ascendencia judía, aunque su familia se hubiera convertido al luteranismo.»

«Lo que crea el ambiente para otro tipo de críticas es su doble filiación clá-

sico-romántica. Parafraseando a Lord Byron, 'soy un griego nacido a destiempo', Mendelssohn podría haber dicho: 'soy un clásico vienés nacido con algún retraso'. Sus modelos y su sentido musical se encuentran en tres grandes nombres de la música alemana: Bach, Haendel y Mozart, pero participa inevitablemente del espíritu del Romanticismo.»

«Nieto de filósofo, hijo de banquero y músico por las evidentes dotes que muestra para ello desde muy niño, es además buen escritor y aceptable pintor. Ese es el ambiente familiar en el que se desarrolla su infancia en Hamburgo, donde nace el 3 de febrero de 1809, bajo el espíritu de la Ilustración. Las obras que compuso cuando era todavía niño demuestran su talento musical para alcanzar el dominio de la técnica. Una técnica que recurre al contrapunto y muy especialmente a la fuga, fruto de su admiración por Bach. Su amistad con Goethe, Hegel, Schlegel y otras figuras del pensamiento de su tiempo, y su relación con prácticamente todos los grandes músicos, que fue conociendo en sus viajes y en sus años de trabajo, completan la imagen de un músico culto, por una parte, y espontáneo en la creación musical, por otra. Su catálogo muestra representaciones en todos los géneros de su tiempo, de la ópera al oratorio, pasando por la música escénica; de la sinfonía a la música de cámara, pasando por la música religiosa y la importante obra para piano.»

«Se ha dicho que la historia de la música en la segunda mitad del siglo XIX no se habría alterado de no existir la obra creadora de Mendelssohn. Es posible que sea cierto en una primera apreciación, pero no sucedería lo mismo si no hubiéramos contactado con su actividad como director y como pianista, sin sus miradas a la música del pasado y a la de su tiempo, de Bach y de Beethoven. Y no es posible valorar su influencia en la música sin tener en cuenta tanto su figura de intérprete como la de compositor.»

Canto y música de cámara de Joaquín Turina

Canto y piano, dúo de violín y piano, trío de piano, violín y violonchelo, y piano solo fueron las distintas modalidades del ciclo dedicado a la música de Joaquín Turina que programó la Fundación Juan March para los cuatro miércoles del mes de abril. Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March, se ofreció también a lo largo del mes de abril en Albacete y Logroño, dentro de «Cultural Albacete» y «Cultural Rioja», respectivamente.

El programa en Madrid fue el siguiente: el 6 de abril, **Inmaculada Egido** (soprano) y **Fernando Turina** (piano) dieron un recital de canciones de Joaquín Turina. El 13 de abril, **Víctor Martín** (violín) y **Miguel Zanetti** (piano) interpretaron: Primera sonata en Re, Op. 51; El poema de una sanluqueña, Op. 28; Variaciones Clásicas, Op. 72; y Segunda Sonata (Sonata española), Op. 82. El 20 de abril, el **Trío Mompou**, compuesto por **Luciano G. Sarmiento** (piano), **Joan Lluís Jordá** (violín) y **Mariano Melguizo** (violonchelo), ofreció: Círculo Op. 91 (1936); Trío nº 1 Op. 35 (1926); y Trío nº 2 Op. 76 (1933). Y el 27 de abril, **Begoña Uriarte** dió un recital de piano basado en Sonata Fantasía, Op. 59 (1930); Cinco danzas gitanas, Op. 55 (1929/30); Cinco Danzas gitanas II Op. 84 (1934); y Sevilla, Suite Pintoresca, Op. 2 (1908).

Inmaculada Egido nació en Salamanca, en donde inicia sus estudios, que completa en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fernando Turina es madrileño y catedrático de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Víctor Martín nació en Elne (Francia) y es concertino de la Orquesta Nacional de España, concertino-director de la Orquesta de Cámara Española y catedrático de Violín en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Miguel Zanetti es madrileño, se ha especializado en acompañamiento de cantantes y en música de cámara, y es catedrático de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid. El Trío Mompou

se fundó en Madrid en 1982 con el propósito fundamental de investigar e interpretar la música española para piano, violín y violonchelo, así como para cultivar el repertorio de la música universal. En su repertorio, que alcanza cerca de un centenar de obras, figuran casi todos los compositores españoles vivos. Begoña Uriarte nació en Bilbao y, becada por el gobierno alemán, estudió durante cuatro años en Munich, habiendo sido invitada a tocar con la Orquesta Filarmónica de esa ciudad bávara.

«La obra de Joaquín Turina –se decía en la nota previa al programa de mano del ciclo– es afortunadamente mucho más copiosa de lo que se refleja en los conciertos habituales. Además de su abundantísima obra pianística y del gran ramillete de sus canciones, Turina es uno de los compositores de su generación con más (y mejor) música de cámara. Este ciclo de cuatro conciertos pretende repasar su biografía artística en estos tres géneros y a lo largo de los casi treinta años que van desde su Op. 2 –la suite pintoresca *Sevilla*– hasta su Op. 91 –el trío *Círculo* compuesto en 1936, pero estrenado en 1942–. Hasta 1949, en cuyo mes de enero murió en Madrid, aún enriqueció su catálogo con una docena larga de obras más, pues hasta el final de sus días fue fiel a ese ritmo metódico y regular de componer un poco todos los días; para que la inspiración, cuando llegase –y llegó muchas veces– le encontrara trabajando.»

«Junto a su amigo gaditano Manuel de Falla, con quien convivió en París en los años anteriores a la Primera Gran Guerra y luego en Madrid, Turina el sevillano formó parte del grupo de músicos que, tras las teorías de Pedrell y los primeros grandes hallazgos de Albéniz y Granados, logró el despegue de la música moderna española y la situó al nivel del resto de las naciones civilizadas, tanto en ambiciones como en afán de universalidad. No disponemos en España de tantos músicos de este calibre y de tan placentera escucha, por lo que nos es necesario esperar a fechas especiales para gustar de sus músicas.»



Música para violín solo



Durante el mes de mayo se ofreció en la Fundación Juan March un ciclo de cuatro conciertos –los miércoles 4, 11, 18 y 25– bajo el título «Música para violín solo», interpretado por **Angel-Jesús García Martín**, similar al que hace más de siete años se dedicó al repaso de la literatura musical para violín solo.

Como se indicaba en la presentación del programa de mano, «gran parte de las innovaciones técnicas que el violín fue recibiendo a lo largo de su historia se gestaron en obras compuestas para violín solo, sin el recurso de un instrumento acompañante. Instrumento monódico por excelencia, las obras escritas para ser tañidas a solo intentaban hacer de él un instrumento polifónico, ensanchando sus posibilidades técnicas hasta límites casi impracticables; trataban de explorar sus cualidades tímbricas sin la interferencia de otros instrumentos: intentaban averiguar su idoneidad instrumental como vehículo de transmisión de afectos».

«Muchos de los logros que en estas obras a solo se ensayaron por vez primera pasaron luego al violín como instrumento camerístico o sinfónico, y son hoy patrimonio de la técnica de todo buen tañedor. Pero no es solamente este aspecto el que interesó al programar este ciclo, sino otro mucho más fundamental: con el violín solo se han escrito obras de indudable calidad, de las que se seleccionaron algunas de las más represen-

tativas: en el primer concierto se escuchó una selección de obras barrocas; en el segundo, la evolución del violín hasta Paganini, con alguno de los virtuosos románticos que volvieron a aparecer en el tercer concierto, cuya segunda parte acogió ya dos importantes obras del siglo XX; el cuarto, por último, estuvo dedicado al violín español de nuestro siglo.»

El compositor y crítico musical **Alvaro Gui-bert**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba: «No puede decirse que el repertorio para violín solo sea abundante ni esté bien representado en todas las épocas. Es verdad que hay grandísimos compositores que no han escrito nada para violín solo, pero también es verdad que en el género hay verdaderas obras maestras, como las de Bach o Bartók, y que un repaso a la historia del violín sin acompañamiento informa de muchas cosas y ayuda a entender la evolución de la música instrumental en la Europa de los últimos cuatro siglos.»

«Con la llegada del siglo XX, se recuperan para el violín a solo los grandes nombres de la composición. Como factores que facilitan esta tendencia se pueden aventurar la vuelta del gusto por el contrapunto ante el agotamiento de la hiperexpresividad de la melodía, la búsqueda de nuevas formas y nuevas formaciones instrumentales ante la caducidad de las grandes formas clásico-románticas, o el nuevo interés por lo camerístico.»

«Por estas o por otras razones, el hecho es que en 1905 aparecen obras para violín solo de gran formato, de ambición estrictamente musical, cosa que no ocurría desde las *Partitas* de Bach. Son las *Siete sonatas opus 91* del compositor bávaro Max Reger. Fue éste el primer indicio de que el siglo traería una nueva hornada de buena música para el violín independiente. Vendrían después las tres *Sonatas* de Paul Hindemith, la *Sonata opus 115* de Sergei Prokofiev, escrita para violín solo o para grupo de violines al unísono, y la gran *Sonata Sz 117* de Béla Bartók.»



Angel-Jesús García Martín interpretó los cuatro conciertos del ciclo.

Cuatro quintetos

El ciclo «Cuatro quintetos», programado por la Fundación Juan March para los días 8, 15, 22 y 29 de junio, fue interpretado por el **Ensamble de Madrid**, con **Mark Eduard Fielding** al piano; y el **Quinteto Cuesta**, con **Marisa Blanes** (piano). Como se indicaba en la presentación del programa, «dado que eran cuatro los elementos que en las viejas teorías constituían el mundo, y cuatro las complexiones del hombre, y cuatro los modos ‘maestros’ de la modalidad gregoriana..., fueron cuatro también las voces que conformaron la polifonía clásica. La aparición de una quinta voz, o quinta parte, vino a enriquecer un conjunto con el que muchos músicos habían alcanzado la perfección».

«También en la música instrumental, y sobre todo en los instrumentos de cuerda y arco, el cuarteto fue la forma reina del clasicismo, pero ya entonces se ensayó con insistencia la ampliación, bien con dos violas, bien con dos violonchelos, o con la incorporación de un instrumento de distinta familia: pianoforte, clarinete...»

Los cuatro conciertos ofrecidos trazaron un panorama de más de dos siglos de música, desde los neoclásicos hasta la actualidad, pasando por muchos de los estilos y géneros que conforman la historia de la música moderna.

El crítico musical **Alberto González Lapuente**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

«De todas las posibles, sin duda, la combinación de cinco instrumentos con más tradición y solera es la del quinteto de viento. Hay que retornar al siglo XVIII y recordar la predilección por los conjuntos de viento: las *Harmonien*, complemento imprescindible de la música interpretada en el medio social. Cierto es que su plantilla era variable y en algunos casos numerosa, pero lo frecuente era encontrarlas en agrupaciones de cuartetos, quintetos, sextetos, septetos o, más aún, octetos de dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes. Conjuntos en los que rara vez se empleaba la flauta dada su escritura musical más virtuosística y, por lo tanto, protagonista. Sería coincidiendo con el cambio de estructura de la vida social de finales del XVIII, con el declive de las formas aristocráticas de gobierno, cuando estas agrupaciones inicien su disolución en busca de soluciones más prácticas y rentables.»

«Otra combinación de cinco instrumentos de la misma familia es la del quinteto de cuerdas, cuya historia corre muy en paralelo a la del cuarteto de cuerda, pero con una ligera variante: cierto número de obras mezclan el estilo más puramente camerístico con el sinfónico, ya que la transcripción orquestal es más cómoda sobre el soporte de las cinco voces dada su amplitud sonora; sirven de ejemplo las reducciones mozartianas de sus conciertos pianísticos. Las combinaciones son varias.»



A la izquierda, el Ensamble de Madrid, con Mark Eduard Fielding al piano; y a la derecha, el Quinteto Cuesta.



Beethoven: integral de la obra para violín y piano



Los días 7, 14, 21 y 28 de febrero se celebró en Logroño, dentro de «Cultural Rioja», el ciclo «Beethoven: integral de la obra para violín y piano» (ofrecido en octubre de 1993 en la Fundación Juan March). Fue interpretado por el dúo **Agustín León Ara** (violín) y **José Tordesillas** (piano).

«Hace casi catorce años el dúo León Ara – Tordesillas ofreció en la Fundación Juan March la serie de sonatas que Beethoven escribió para piano y violín. Pero el ciclo fue esta vez ampliado a todas las obras que el compositor destinó para el dúo de violín–piano», se indicaba en el folleto del programa.

El autor de las notas al programa del ciclo, **José Luis Pérez de Arteaga**, comentaba: «Las consideraciones previas al estudio de la serie de diez *Sonatas para piano y violín* de Beethoven son, sustancialmente, dos. La primera hace directa referencia al título genérico de las obras, que el compositor ha anotado tal cual se acaba de transcribir, esto es, piano y violín. Es fácil inducir que el pianista Beethoven, que ha tenido que vivir de su arte interpretativo durante un largo período de su vida, haya querido dejar de manifiesto la preponderancia del instrumento de teclado frente al de cuerda, máxime si recordamos que igual orden de prelación ha dado el músico para su otra serie de *Sonatas* con instrumento de arco solista *para piano y violonchelo*.»

«Pero, como Melvin Berger ha subrayado en su reciente trabajo (1991) sobre el total

de las *Sonatas* beethovenianas, la ordenación teclado/cuerda es más seguimiento automático de una práctica de fines del Settecento que declaración de principios; de hecho –cito ahora a Berger–, ‘los dos instrumentos son, esencialmente, socios paritarios en las *Sonatas*; ninguna de las dos voces es consistentemente subsidiaria, y ninguna es primordialmente dominante’. La segunda consideración, paralela a la que puede proponerse de la otra serie camerística, la de las *Sonatas para piano y cello*, es atinente a la duración cronológica de la serie en el contexto global de la existencia del autor: frente a los 40 años abarcados por el ciclo de las *Sonatas* pianísticas –de 1782 a 1822–, las cinco *Sonatas de cello* cubren una gama de 19 años –desde 1796 hasta 1815–, pero aún más recortado resulta el periplo vital englobado en las diez *Sonatas de violín*, el que va desde 1797 hasta 1812, cuando el músico llega a los 42 de su vida. Pero el esquema en su conjunto es aún más precario que lo ya expuesto: nueve de las diez *Sonatas de violín* fueron escritas por Beethoven entre sus 27 y 33 años de edad, o sea, en un lapso temporal de seis años, los que van de 1797 a 1803. ¿Veta este dato del calendario la relevancia o validez de la serie de obras objeto de este comentario? No en cuanto a su calidad global, nada desdeñable y hasta bien considerable en el caso de piezas como las *Sonatas Quinta* (‘Primavera’), *Séptima*, *Novena* (‘Kreutzer’) y *Décima*, páginas integradas en eso que, en términos maximalistas, damos en llamar ‘el repertorio’.»

El violinista Agustín León Ara y José Tordesillas al piano.



III Ciclo de Organos Históricos de Salamanca

Por tercer año consecutivo, la Fundación Juan March, en colaboración con el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, organizó un ciclo de órganos históricos en esta provincia. Celebrado del 5 al 26 de mayo, incluyó cuatro conciertos, que fueron ofrecidos por los organistas **Cristina García Banegas** (en el Convento de Santa Clara, en Salamanca capital), **Javier Artigas Pina** (en la Catedral de Ciudad Rodrigo), **Montserrat Torrent** (en la Iglesia de Santa María la Mayor, de Béjar) y **Miguel del Barco** (en la Capilla de la Universidad de Salamanca). Además de los conciertos, se organizaron cuatro clases magistrales en las que los organistas participantes, ante los cuatro órganos elegidos, explicaron sus características a un reducido grupo de alumnos del citado Conservatorio.

Las razones de organizar estos ciclos, al igual que en los años anteriores –se explicaba en la introducción del folleto– programa–, son, por una parte, la obligación de cuidar este tesoro de nuestro patrimonio cultural y, como consecuencia, la necesidad de darlo a conocer a todos los ciudadanos para que su aprecio sea la mejor garantía de su conservación cara al futuro. En esta ocasión no se utilizaron los órganos de las catedrales salmantinas, por celebrarse por las mismas fechas la exposición «Las Edades del Hombre». Sin embargo, en este tercer ciclo se organizó un concierto en el órgano de la iglesia de Santa María la Mayor, de Béjar, bello ejemplar dieciochesco, recientemente restaurado, de órgano parroquial castellano. Colaboraron también en la celebración del ciclo el cabildo de la catedral de Ciudad Rodrigo y los miembros rectores de la Universidad de Salamanca. En cuanto al programa ofrecido, se pudieron escuchar obras desde el siglo XVI, en pleno Renacimiento, hasta el siglo XX.

«El Convento de Santa Clara –explicaba **Luis Dalda**, catedrático de órgano del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, en el folleto del ciclo (los

comentarios a las obras y autores eran del también organista y profesor del Conservatorio de Salamanca **Miguel Manzano Alonso**)– es una fundación que data de finales del siglo XIII y cuyo edificio todavía conserva hoy en día parte de lo que fuera su construcción original. El órgano, de autor desconocido, data de la segunda mitad del siglo XVIII y constituye un relevante ejemplo de la organería barroca castellana. Del siglo XII datan los orígenes de la espléndida Catedral de Ciudad Rodrigo. Los dos órganos que hoy se conservan, como era costumbre en nuestros templos catedralicios, se encuentran erigidos el uno frente al otro encima de la sillería del coro capitular y fueron construidos en la primera mitad del siglo XVIII por una de las familias de maestros organeros más descollantes en aquella época: los Echevarría. El órgano de la Iglesia de Santa María la Mayor, de Béjar, fue construido en la primera mitad del siglo XVIII y responde plenamente a los rasgos y características propios del órgano barroco castellano. De los instrumentos que ornamentaron sonora y visualmente la Capilla de la Universidad de Salamanca durante casi doscientos años, nada ha llegado hasta nosotros. La Universidad decidió sustituirlos en la primera década del siglo XVIII por uno nuevo, siendo éste el que en la actualidad podemos contemplar y escuchar. La construcción del nuevo instrumento fue encomendada a Pedro de Liborna Echevarría, quien lo entregó a la Universidad ya terminado en el año 1709.»



Órgano de la Catedral de Ciudad Rodrigo (detalle).

Dos imágenes del nacionalismo ruso: Rimsky-Korsakov y Anton Rubinstein



«Dos imágenes del nacionalismo ruso: Rimsky-Korsakov y Anton Rubinstein» tituló la Fundación Juan March el ciclo programado para los miércoles 19 y 26 de octubre y 2, 16 y 23 de noviembre, con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Rimsky-Korsakov y el primer centenario de la muerte de Anton Rubinstein, dos músicos muy famosos en su tiempo, hoy casi olvidados. (Este mismo ciclo, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, se celebró también en Albacete los días 17, 24 y 31 de octubre y 7 y 14 de noviembre, dentro de «Cultural Albacete»; y los días 24 y 31 de octubre y 7, 14 y 21 de noviembre dentro de «Cultural Rioja».) El ciclo estuvo interpretado por **Joaquín Palomares** y **Brenno Ambrosini**, el **Cuarteto «Martín i Soler»**, el **Cuarteto Cassadó** junto con **Emilio Navidad** y **Dimitri Furnadjiev**, el **Antonin Dvorak Trio** y el **Quinteto Aulos-Madrid**. A la música de compositores rusos ha dedicado la Fundación otros ciclos como el de «Piano ruso del siglo XIX» (en 1991) o los de Prokofiev (1991) y «Tchaikovsky: canciones e integral de música de cámara» (1993).

Como se indica en la presentación del programa de mano, «el hecho de que Rimsky-Korsakov –componente del famoso y radical ‘Grupo de los 5’– fuese considerado el menos ‘ruso’ de los nacionalistas, y que Anton Rubinstein fuese entonces considerado como el menos ‘nacionalista’ de los rusos, permite hoy, tantos años des-

pués, un análisis más desapasionado y, por tanto, más realista de qué es en realidad ser nacionalista en música, y de cómo el hecho de serlo o no afecta muy poco a lo verdaderamente importante: si hicieron buena o mala música».

El crítico musical **Andrés Ruiz Tarazona**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba: «He aquí un ciclo ciertamente excepcional por cuanto nos permite la escucha de la casi totalidad de las obras de cámara de Anton Griгорьевич Rubinstein (1829–1894) y de Nicolai Andreyevich Rimsky-Korsakov (1844–1908). Tanto uno como otro son personalidades señeras en la vida musical y artística de Rusia.»

«Tanto Rimsky-Korsakov como Rubinstein estuvieron en España y le dedicaron algunas de sus mejores páginas: el primero en venir, aunque fuera de modo accidental, fue Rimsky. A comienzos de diciembre de 1864, el navío ruso ‘Almaz’ tocaba las costas españolas tras un largo viaje. En él viajaba el joven guardiamarina Nicolai Andreyevich Rimsky-Korsakov que gozaba de fama de músico entre sus compañeros. El ‘Almaz’ permaneció durante tres días en Cádiz, entonces una de las ciudades más atrayentes de España por su elegancia y cultura. Fue seguramente tras aquel viaje cuando en Rimsky comenzó a bullir la idea de una obra española, lo cual tendría resultado práctico transcurridos más de veinte años, en plena madurez artística del gran maestro.»



Nicolai Rimsky-Korsakov (izquierda) y Anton Rubinstein.



«En el apogeo de su fama, en 1881, a los cincuenta y un años de edad, Anton Rubinstein visitó España, cuando ya tenía entre sus composiciones piezas de inspiración española, como *Don Quijote* o *Toréador et Andalouse*. Es una lástima que Rubinstein no viviese veinte años más. Hubiera dejado seguramente alguna grabación que nos permitiría tener una base sólida para juzgarle como pianista, aunque el concierto en vivo es insustituible.»

Liszt y España

«Liszt y España» fue el título del ciclo con el que cerró la Fundación Juan March sus conciertos de los miércoles en 1994. En cuatro recitales de piano, del 7 al 28 de diciembre, que ofrecieron **Marcelino López Domínguez, Adolfo Bueso y Eugenia Gabrieluk** (que dio los dos últimos conciertos), la Fundación quiso recordar el 150 aniversario del viaje que el compositor húngaro hizo a España (en 1844-45). El ciclo se celebró también en Albacete y Logroño, dentro de «Cultural Albacete» y «Cultural Rioja», respectivamente, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March.

Antonio Gallego, catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y director de Actividades Culturales de la Fundación Juan March, que ha realizado una investigación sobre dicho viaje del músico a España, es el autor de las notas al programa del ciclo. En este folleto-programa se publicaba también en apéndice documental, fruto de una investigación realizada por este mismo autor, el catálogo de las obras «españolas» del músico húngaro, comentadas y ordenadas cronológicamente (obras compuestas antes, durante y después de su viaje a nuestro país); una bibliografía específica sobre Liszt y España, así como la reproducción de artículos y comentarios aparecidos en la prensa española de la época a raíz del viaje.

«En octubre de 1844, hace siglo y medio, –escribe Antonio Gallego–, Franz Liszt llegó a Madrid en una de sus habituales giras de conciertos. Estuvo luego en Córdoba y Sevilla (diciembre), vio nacer el nuevo año en Cádiz, pasó luego seis semanas en Lisboa (enero y febrero), volvió a España por Cádiz y Gibraltar (marzo), continuando viaje hasta Valencia (marzo-abril) y Barcelona, de donde partió a finales de mes hacia Marsella.»

Este ciclo presentaba en sus dos últimos recitales toda la obra pianística de Liszt relacionada con España, tanto la compues-

ta antes de su venida como –más importante aún– la que escribió después: las cinco o seis obras que suelen ser relacionadas con nuestra música han sido aumentadas –tras un minucioso rastreo por la bibliografía y bibliotecas y archivos de toda Europa– hasta 14. «No todas ellas, claro es, son de la misma importancia, e incluso algunas (simples transcripciones de obras ‘españolas’ de otros compositores) son meras ‘curiosidades’. El conjunto, aún no definitivo, muestra a Liszt como un precursor del interés europeo por España y, a su manera, como un innovador.»

«La *Rapsodie espagnole* (S. 254), ultimada en 1863 y publicada en 1867, es la única pieza ‘española’ de Liszt que ha entrado en el repertorio y suele escucharse en conciertos, aunque con cierto desdén, por su excesiva pirotecnia. Es una obra pionera en el interés del músico por lo español, y en la que Liszt conjuga dos visiones de la España musical: una culta (las folías de España, aunque contaminadas por el ritmo del bolero), y otra popular, la jota aragonesa. En cuanto a la *Gran Fantasía de concierto sobre aires españoles*, la compuso Liszt en 1845, hallándose todavía en la Península, aunque no la publicaría hasta 1887.»

Para valorar estas músicas con el resto del piano de Liszt, se seleccionaron un conjunto de obras relacionadas con la música de su país natal (*Rapsodias húngaras*) y con otras obras nacidas de sus ‘años de peregrinaje’ por Europa.



«Aula de Reestrenos»: nuevas sesiones

A lo largo de 1994 se ofrecieron nuevas sesiones de las «Aulas de Reestrenos» (a veces son también de «Estrenos»), que tienen por objetivo propiciar el conocimiento de obras que, por unas u otras circunstancias, han sido olvidadas o cuya presencia sonora ha sido escasa, y que la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March viene programando desde 1986.

Son ya más de veinte las sesiones que se han celebrado desde entonces, habiéndose podido volver a escuchar hasta 130 obras de compositores españoles. Esta iniciativa ha acogido igualmente cinco estrenos absolutos. Prácticamente en todos los casos, las piezas seleccionadas han formado parte de los fondos propios de la citada Biblioteca de la Fundación Juan March.

Un recital de piano a cuatro manos, a cargo del dúo **Miguel Zanetti/Fernando Turina**, y un concierto de viola y piano, a cargo del propio **Zanetti** y de **Emilio Mateu**, ocuparon las dos primeras sesiones del «Aula de Reestrenos» de 1994.

El primero de los dos conciertos tuvo lugar el 12 de enero, con dos estrenos absolutos, y el resto, en primera audición en Madrid. **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina** interpretaron las siguientes obras: Juglares, en versión del autor para piano a cuatro manos, y Atardecer, de Joaquín Rodrigo; Fandangos, Fados y Tangos, de Tomás Marco; Partita sobre un tema de Alban Berg, de Josep Soler; Variaciones sobre un tema original, de Miguel Ángel Coria; y Concierto para piano a cuatro manos, de Gabriel Fernández Alvez. Las dos últimas obras citadas fueron estreno absoluto, y ambas y la de Soler fueron escritas por sus autores especialmente para el dúo.

El segundo concierto se celebró el 2 de marzo, y corrió a cargo de **Emilio Mateu** (viola) y **Miguel Zanetti** (piano), quienes realizaron la versión de las obras para ambos instrumentos: Sonata a la breve y

Siete Canciones Valencianas, de Joaquín Rodrigo; Canciones Negras, de Xavier Montsalvatge; y Melodía, Pieza en Do, Romanza y Siete Canciones Populares Españolas, de Manuel de Falla.

La tercera sesión, que hacía la número 19, se programó el 1 de junio y fue ofrecida por el dúo de violines formado por **Polina Kotliarskaya** y **Francisco Javier Comesaña**, a quien se homenajeó en esa sesión porque, según decía la nota previa al programa de mano, «se ha distinguido siempre por una cuidadosa (amorosa, sería más lógico decir) atención por los compositores actuales, y no sólo españoles».

Y es que en esa ocasión la sesión tuvo otro objetivo además del habitual de las «Aulas de Reestrenos», y éste fue, tal como se señalaba en la citada nota previa, el de «resaltar un hecho que nos parece importante y que a menudo pasa desapercibido: el imprescindible y eficaz papel que en la difusión del arte contemporáneo juegan algunos intérpretes que solicitan, estrenan o reestrenan obras que, sin ellos, corren el grave peligro de no pasar del papel pautado».

El programa de este homenaje al violinista **Francisco Javier Comesaña** fue el siguiente: Diez comentarios irónicos a una idea musical (selección), de Miguel Ángel Samperio; Seis Metaplasmos para dos violines, de José Luis Turina; Tema con derivaciones (Homenaje a Bartók), de Juan Pich Santasusana; Zéjel IV, de Juan Carlos Martínez Fontana; y Academia Harmónica, de Tomás Marco.

Zanetti y Turina son catedráticos de Repertorio Vocal de la Escuela de Canto de Madrid y juntos han dado numerosos recitales por toda España. Mateu es catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid y viola solista, en excedencia, de la Sinfónica de RTVE. Comesaña y Kotliarskaya son profesores en el Conservatorio Profesional «Padre Antonio Soler», de El Escorial (Madrid).

Homenaje a Julio Gómez y Francisco Calés

El dúo formado por **Pedro León** (violín) y **Julián López Gimeno** (piano) ofreció el 5 de octubre un recital de violín y piano con obras de los compositores españoles Julio Gómez y Francisco Calés, en una nueva sesión, que hacía la número 20, de las «Aulas de Reestrenos». De Julio Gómez (1886–1973) se escuchó Sonata en Si menor, y de Francisco Calés (1925–1985) se escucharon Sonata en Sol mayor y Sonata en Re mayor.

Para **Carlos-José Costas**, autor de las notas al programa de mano, son «dos compositores españoles bien distintos, con casi cuarenta años de diferencia en sus fechas de nacimiento, pero con dos importantes puntos de coincidencia. Ambos dedicaron a la enseñanza la parte del león de su actividad musical, en perjuicio de la composición, y a ambos podría corresponder, por extensión, una clasificación que se atribuía al más ‘antiguo’. Julio Gómez dejó escrito en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes: ‘Soy, por nacimiento, por irresistible inclinación de mi gusto personal –y en ello pongo la más alta razón de mi ufanía–, un compositor del siglo XIX’».

«En cuanto a Francisco Calés, Antonio Fernández-Cid, en su libro *La Música española en el siglo XX*, dibujaba su personalidad como compositor ‘con una rabiosa fidelidad a las normas inmutables del ritmo, la tonalidad, la tradición...’, elementos que constituyen igualmente el fundamento de la música de Julio Gómez. Se puede añadir una coincidencia meramente adjetiva: ambos nacieron en Madrid.»

«Don Julio –como era llamado por alumnos y amigos– dejó las huellas de su buen hacer musical en algo más de cien obras y en las enseñanzas de su clase de composición; de su sentido lírico dan fe sus canciones, con acompañamiento de piano o de orquesta, y sus más de veinte incursiones en el teatro, con tonadillas, escenas, zarzuelas y óperas, que tuvieron diversa fortuna, aunque un grupo importante no llegó a estrenarse, y también esta hermosa Sonata

en Si menor para piano y violín, en la que asoman leves referencias del movimiento nacionalista del que Julio Gómez formaba parte en intencionado equilibrio con el posromanticismo.»

«Tal vez hubiera podido incorporarse –se refiere **Carlos-José Costas** a Francisco Calés– a las llamadas nuevas tendencias, pero para entonces estaba profundamente sumido en su vocación docente. El eje de esa vocación se encuentra en su cátedra de Contrapunto y Fuga, pero cuenta también su dedicación, a partir de 1954, como vicesecretario del Conservatorio; y desde 1966, como director del mismo centro.»

«Las fechas son decisivas, ya que las referencias sobre su labor como compositor parecen concluir en 1956, cuando compone un Divertimento para piano. En su compromiso con la enseñanza coincide en el tiempo con los últimos años de ejercicio docente de Julio Gómez. En cierta medida representa la figura de la continuidad, cuando Julio Gómez ‘hereda’ alumnos de Conrado del Campo y de Joaquín Turina. No es tanto una sucesión real en el tiempo como una prolongación del espíritu de la música del siglo XIX, que se atribuía Julio Gómez. En otras funciones igualmente relacionadas con su ocupación principal, Calés se hizo cargo durante cierto tiempo de la Comisaría Nacional de la Música.»



Pedro León (violín)
y Julián López
Gimeno (piano).

Homenaje a Gonzalo de Olavide



Al compositor madrileño **Gonzalo de Olavide**, que «se ha forjado –se decía en la nota previa al programa de mano– una sólida reputación europea como compositor de espléndido oficio, abierto a todas las nuevas corrientes de la música contemporánea», dedicó la Biblioteca de Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March, una nueva «Aula de Reestrenos», que tuvo lugar, con la presencia del autor, el 30 de noviembre de 1994.

En esa sesión, en la que se conmemoraba su sesenta aniversario, la pianista **Elisa Agudiez** interpretó *Sonata della Ricordanza* y *Tres fragmentos imaginarios para piano*, y el dúo formado por **Rafael Ramos** (violonchelo) y **Josep Colom** (piano), *Precipiten*.

Olavide, «siempre preocupado –seguía diciendo la nota previa– por la realidad sonora de sus especulaciones musicales», posee «una reputación que ha conseguido el aprecio de muchas instituciones, y entre ellas, el de la Fundación Juan March». De ésta recibió, hace veinte años, una de sus becas en el extranjero, «con la que compuso dos obras importantes de su catálogo: *Clamor I*, electroacústica, y *Clamor II*, para cinta magnetofónica y gran orquesta, a la que seguiría posteriormente *Clamor III*, para voz, dos pianos y percusión. Y en 1986 le hicimos el encargo de una obra de

cámara que estrenamos con su presencia en un concierto monográfico realizado el 3 de diciembre: *Ricercare* para arpa, violonchelo, clarinetes y percusión».

Señalaba Gonzalo de Olavide en el programa de mano a propósito de la *Sonata della Ricordanza*: «Escrita entre abril de 1974 y enero de 1975, se presentó en Ginebra en estreno europeo. Se funda en un motivo de seis sonidos que –a través de una serie de transformaciones tonales–modales– va desde la escala de tonos enteros hasta un hexacorde de seis sonidos con modulaciones de semitonos. El desarrollo del motivo se presenta cíclicamente, en permanente transformación. El resultado variado es una rememoración irreversible (la *ricordanza*) y quasi ostinato de la vivencia (esto es, de la escucha). El encadenamiento de los elementos nos lleva de la tensión a la distensión en función del cromatismo hacia un diatonismo, de una densidad polifónica a una densidad armónica.»

«Escrita en 1987 a petición de la Fundación Isaac Albéniz, la obra *Tres fragmentos imaginarios* fue estrenada en Madrid y en Barcelona por Pedro Espinosa. Estos ‘fragmentos’ son de hecho un enfoque –a través de los caminos de la memoria– de mi *Suite para piano*, cuyo manuscrito extravié durante un viaje en 1970. Como su nombre indica, se trata de una obra fraccionada, en la que he intentado recuperar la memoria de aquella música, poniéndola en evidencia como única vía de reconocimiento. Cada uno de los fragmentos presenta, de la misma idea, un aspecto diferente en el tempo, la dinámica, el carácter.»

Sobre la tercera, *Precipiten* (1994) escribía Olavide: «Encargo del INAEM, esta obra parte de un pequeño motivo del que se van deduciendo otros (desarrollo), hasta que aparece dentro de ellos la célula melódica que acaba siendo el eje vertical y formal sobre el que gravita y soporta el peso de toda la trama polifónica y armónica de la obra.»

De izquierda a derecha, Rafael Ramos, Gonzalo de Olavide, Elisa Agudiez y Josep Colom, al término del concierto.



«Recitales para Jóvenes»

Seis modalidades (piano; violonchelo y piano; canto y piano; oboe y piano; órgano; y música de cámara) se ofrecieron en los «Recitales para Jóvenes» que celebró la Fundación Juan March durante 1994 en su sede. Un total de 22.221 estudiantes asistieron en dicho año a los 83 conciertos organizados dentro de esta serie musical, exclusivamente destinada a grupos de alumnos de los últimos cursos de bachillerato de colegios e institutos de Madrid, y que se celebran los martes, jueves y viernes a las 11,30 horas. Estos jóvenes acuden acompañados de sus profesores, previa solicitud de los centros a la Fundación. En cada ocasión, para facilitar la comprensión de la música, un experto explica a los jóvenes cuestiones relativas a los autores y obras del programa.

Los programas que se fueron ofreciendo a lo largo del año, con los paréntesis correspondientes, por las vacaciones escolares, fueron los siguientes:

- **Jorge Robaina** (piano), con comentarios de **Antonio Fernández-Cid** y obras de Antonio Soler, Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Sergei Prokofiev y Federico Mompou (enero).
- **Alvaro Quintanilla Kyburz** (violonchelo) y **Daniel del Pino** (piano), con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** y obras de Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Johannes Brahms, Gabriel Fauré y Gaspar Cassadó (enero).
- **María José Montiel** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano), con comentarios de **Javier Maderuelo** y obras de Gioacchino Antonio Rossini, Robert Schumann, Enrique Granados, Federico García Lorca, Jaime Ovalle, Alberto Ginastera y Carlos Guastavino (enero).
- **Leonel Morales** (piano), con comentarios de **Antonio Fernández-Cid** y obras de Antonio Soler, Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin, Isaac Albéniz y Antón García Abril (febrero–mayo).
- **Carmen Guillem** (oboe) e **Isabel Hernández** (piano), con comentarios de **Javier Maderuelo** y obras de A. Corelli, W. A. Mozart, Camille Saint-Saëns, Maurice Ravel, Francis Poulenc y B. Britten (febrero–mayo).
- **Roberto Fresco** (órgano), con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** y obras de J. S. Bach, Johann Gottfried Walther, Carl Philip Emmanuel Bach, Felix Mendelssohn, Léon Boëllmann y J. Alain (febrero–marzo).
- **Anselmo Serna** (órgano), con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** y obras de H. Purcell, C. Kolb, G. Gabrieli, anónimo del siglo XVIII, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, F. Chopin–Franz Liszt, Georg Friedrich Haendel y J. S. Bach (abril–mayo).
- **Rafael Ramos** (violonchelo) y **Chiky Martín** (piano), con comentarios de **Javier Maderuelo** y obras de Antonio Vivaldi, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Gabriel Fauré y Gaspar Cassadó (octubre–diciembre).
- **Mauricio Vallina** (piano), con comentarios de **Antonio Fernández-Cid** y obras de D. Scarlatti, L. van Beethoven, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Claude Debussy e Isaac Albéniz (octubre–diciembre).
- **Cuarteto Arcana** (compuesto por **Francisco Romo** y **José Enguñados**, violines; **Roberto Cuesta**, viola; y **Salvador Escrig**, violonchelo) (música de cámara), con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** y obras de Juan Crisóstomo Arriaga, Joaquín Turina y Dimitri Shostakovich (octubre–diciembre).
- **Jorge Marcet** (piano), con comentarios de **Antonio Fernández-Cid** y obras de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin y Claude Debussy (octubre–diciembre).

«Conciertos de Mediodía»

A lo largo de 1994, la Fundación Juan March organizó un total de 36 «Conciertos de Mediodía». Estos conciertos se ofrecen los lunes a las doce de la mañana.

En 1994 se celebraron los siguientes conciertos, que se enumeran agrupados por modalidades e intérpretes y con indicación de día y mes:

Individuales	• Piano	Marta Maribona (10-I); Alvaro Cendoya (31-I); Alexandru Preda (21-II); Mariano Ferrández (28-III); Alberto González Calderón (4-IV); Miyuki Yamaoka (25-IV); Stanislav Judenitch (16-V); Andrés Sánchez Tirado (30-V); José María de Eusebio (13-VI); Tatiana Pavlova (27-VI); Elena Riu (17-X); Marie-Vida Obeid (31-X); Roberto Bravo (7-XI); Esperanza Aldana (21-XI); y Marina Manuskovskaya (5-XII).
	• Guitarra	Pedro Martín Martín (23-V); Ana Carpintero (6-VI); Gonzalo Martín-Merino (24-X); y Marco Socías (19-XII).
	• Clave	Mercedes Pomilio (7-III).
Conjuntos	• Canto y piano	Pilar Jurado y Elena Aguado (17-I); Montserrat Muñumel y Josu Gallastegui (14-III); Pía Moriyón, Daniel Gaspari y Xavier Parés (11-IV); Ernesto Grisales y Luis Celada (3-X); Mihoko Izumi y Pablo Puig (14-XI); y Charo Palomino y Julián Perera (12-XII).
	• Clarinete y piano	Dúo Mozart (Agapito Verdeguer Agustí y María Rosa Greco) (28-II).
	• Violonchelo y piano	Asier Polo Bilbao y Miguel Angel O. Chavalas (14-II); Miguel y M ^a Eugenia Jaubert Rius (28-XI).
	• Violín y violonchelo	Dúo La Folía (David y Aldo Mata) (18-IV).
	• Flauta y guitarra	Raúl Pérez Hernández y Piotr Krawczyk (24-I).
	• Viola y piano	Alvaro Arrans y Jesús Gómez (21-III); Rona Tavior y Aníbal Bañados (9-V); Ana Borrego y Francisco Luis Santiago (20-VI).
	• Violín y piano	Berent Korfker y Graham Jackson (7-II); Joaquín Torre y Sebastián Mariné (10-X).

«Conciertos del Sábado»

Siete ciclos ofreció durante 1994 la Fundación Juan March en los «Conciertos del Sábado». Estos ciclos, matinales, que viene organizando esta institución desde 1989, consisten en recitales de cámara o instrumento solista que, sin el carácter monográfico riguroso que poseen los habituales ciclos de los miércoles, acogen programas

muy eclécticos, aunque con un argumento común. A lo largo del año se celebraron los siguientes ciclos: «Músicas para viento», «Dúos en pareja», «Música de cámara francesa», «Chopin: integral de la obra para piano», «Tríos para piano, violín y violonchelo», «La guitarra romántica» y «Canciones de amor».

Músicas para viento

A la música para viento dedicó la Fundación Juan March los «Conciertos del Sábado» del mes de enero. En cuatro conciertos, los días 8, 15, 22 y 29 de dicho mes, se ofreció un repaso al repertorio para los instrumentos de lengüeta, también conocidos (junto a la flauta) como el grupo de *la madera*. Actuaron los siguientes conjuntos: el **Cuarteto de Saxofones «Homenaje a Pedro Iturralde»**, el **Grupo Muriac**, el **Octeto Académico de Caracas** y el **Quinteto de Viento «Aulos Madrid»**.

Los instrumentos de viento han sido ya protagonistas de muchos ciclos de los «Conciertos del Sábado», tanto individualmente como en conjuntos. El grupo de los de este nuevo ciclo, los instrumentos de lengüeta-madera, puede dividirse en dos apartados: los que utilizan doble lengüeta (los oboes y sus derivados y el fagot) y los que obtienen el sonido con una lengüeta simple (clarinetes y saxofones).

El primer concierto del ciclo consistió en un recital para cuarteto de saxos, la familia instrumental más moderna, a pesar de haber cumplido ya siglo y medio de existencia. Los otros tres mezclaron los tres sonidos básicos del grupo de la madera-lengüeta con sonidos de otros aerófonos. Así el quinteto de viento más usual –se explicaba en el programa de mano– acoge a una flauta en los sonidos más agudos y a una trompa para el mejor sostenimiento armónico del conjunto.

El octeto ofrecía la posibilidad de más combinaciones con mayor número de instrumentos: oboes, clarinetes, fagotes y trompas produciéndose en parejas y dando lugar a múltiples conexiones sonoras como las de la *Serenata K. 375*, de Mozart (en su 2ª versión de 1782, con el añadido de dos oboes).

El ciclo presentó músicas de cuatro siglos, algunas no muy frecuentes.

Dúos en pareja

Los dúos en pareja fue el título del ciclo ofrecido en febrero. En cuatro conciertos, los días 5, 12, 19 y 26, se ofreció una selec-

ción de obras para otras tantas parejas de instrumentos a dúo: de claves, por **Madrona Elías** y **Jordi Reguant**; de violines, por **Poli-**

na **Kotliarskaya** y **Francisco Javier Comesaña**; de violonchelos, por **Dimitri Furnadjiev** y **Miguel Jiménez**; y de guitarras, por **Carmen María Ros** y **Miguel García Ferrer**.

«Es práctica musical muy antigua –se apuntaba en el programa de mano– la de formar dúos (o tríos, cuartetos e incluso agrupaciones más numerosas) con instrumentos idénticos. No se trata en estos casos de completar con instrumentos similares de distintos tamaños las carencias de cada uno en lo que se refiere a las alturas de los sonidos, sino de hacer *música en compañía* y, lógicamente, explorar nuevas posibilidades sonoras con aumento del volumen y de las complejidades polifónicas. Estas son especialmente ricas en el

caso de instrumentos normales monódicos, como el violín o el violonchelo, pero de ningún modo son desdeñables en los instrumentos polifónicos.»

El dúo tal vez más utilizado en los dos últimos siglos es el formado por dos pianos, y a él ya dedicó la Fundación Juan March dos de sus ciclos de tarde con música romántica y música del siglo XX, respectivamente. También se han organizado sendos ciclos con el dúo de violines y con el de guitarras, y en alguna ocasión se ha escuchado en esta institución el dúo de claves. Con estos últimos, y el muchísimo menos frecuente del dúo de violonchelos, «hemos desempolvado algunas obras que raras veces se programan».

Música de cámara francesa

A la música de cámara francesa se dedicaron los «Conciertos del Sábado» de marzo. Este nuevo ciclo, celebrado los días 5, 12, 19 y 26 de ese mes, fue ofrecido por el dúo **Manuel Guillén** (violín) y **Luis Rego** (piano), el de violonchelo y piano que forman **Rafael Ramos** y **Chiky Martín**, el **Antonin Dvůřák Trio** (**Jiri Hurnik**, violín, **Frantisek Maly**, piano, y **Daniel Veis**, violonchelo); y **Santiago de la Riva** (violín), **Angel Gago Bádenas** (piano) y el **Cuarteto de Cuerda de Córdoba**.

La música francesa ha sido objeto de varios ciclos monográficos organizados por la Fundación Juan March: así el dedicado al «Piano francés en la época impresionista» (1985); a «Maurice Ravel» en el 50 aniversario de su muerte (1987); «El viento en la música francesa» (1989); la «Integral de piano de Debussy» (1990); el de «Músicas para una exposición Monet»

(1991); y «Darius Milhaud en su centenario» (1992).

En este nuevo ciclo se proponía una visión general sobre la música de cámara francesa entre 1880 –fecha del juvenil trío de Debussy– y 1943 –año en el que Poulenc compone su *Sonata para violín y piano*–. El hilo conductor de los cuatro conciertos fue Maurice Ravel.

Los renovadores de la música francesa en la segunda mitad del siglo XIX –se explicaba en el programa– tuvieron en la música instrumental germánica, tanto sinfónica como camerística, uno de sus principales puntos de referencia. Quisieron elevar el nivel musical francés en los géneros camerísticos más difíciles, tomando de lo germánico la experiencia formal y la ambición de contenidos, pero sin renunciar a lo que ellos consideraban propio del arte francés: claridad, sutileza, refinamiento sonoro.

Chopin: integral de la obra para piano

La integral de la obra para piano de Chopin fue el contenido de los «Conciertos del Sábado» a lo largo de tres meses. Ofrecida por el pianista valenciano **Mario Monreal**, en once recitales, desde el 9 de abril hasta el 18 de junio, se pudo escuchar toda la producción del músico polaco para piano solo, en sus diversos géneros: mazurcas, sonatas, preludios, valsos, polonesas, nocturnos, scherzos y otras piezas, sin olvidar los 24 Estudios de los Op. 10 y 25. Esta integral ofreció todo lo que ha sido incluido en la edición oficial polaca de las obras del músico y algunas piezas más. Pero hay un grupo de obras catalogadas por M.J.E. Brown (*Chopin: An Index of his Works in Chronological Order*, Londres, 1960) que no fueron incluidas por diversas razones, que se detallaban en el programa de mano.

Mario Monreal viene interpretando desde hace algunos años integrales pianísticas. En esta misma serie de «Conciertos del Sábado» ofreció en la primavera de 1990 la Integral de Sonatas para piano de Beethoven; y al año siguiente, la de Sonatas para piano de Mozart.

«Una integral de obras pianísticas de Chopin es siempre problemática –se señalaba en el programa de mano–, ya que no dejan de aparecer pequeñas aportaciones musicológicas con obras nuevas, variantes de las ya conocidas, primeras versiones de otras, etc.»

«Chopin es, fundamentalmente, un compositor pianístico. Salvo un ramillete de 19

canciones, cinco obras camerísticas (entre ellas, el Trío Op. 8 y la Sonata para violonchelo y piano Op. 65) y media docena de obras concertantes (entre las cuales, sus dos conciertos pianísticos Op.11 y 21), además de una obra para piano a cuatro manos y otra para dos pianos, todo el resto de su obra es para piano solo. En realidad, como se ha podido observar, incluso en las restantes composiciones también tiene el piano un lugar muy esencial.»

«La aportación de Chopin al piano romántico es no sólo muy abundante y variada, sino absolutamente esencial. En primer lugar, porque abre su técnica a nuevos horizontes y posibilidades, y desde ese punto de mira son piezas ineludibles su colección de *Estudios*, que siguen conservando todavía el doble carácter de piezas obligadas en el aprendizaje del piano, además de ser obras que han conquistado un sitio de honor en los conciertos. Y en segundo lugar, por la altísima calidad estética –que comienza en la perfección técnica, es decir, en la inmejorable adecuación de las ideas con el instrumento en que se expresan– de toda su obra. Raras veces, dejando al margen algunas obras de juventud y algunas obras de circunstancia, un compositor ha mantenido a lo largo de toda su vida un nivel de musicalidad tan exquisito. Y ello tanto en las formas *clásicas* o serias (las sonatas) como en las formas más cercanas al mero consumo del salón burgués: valsos, mazurkas...»

Tríos para piano, violín y violonchelo

Con un ciclo dedicado a los «Tríos para piano, violín y violonchelo» se reanudaban en octubre los «Conciertos del Sábado» tras el paréntesis del verano. En cinco sesiones, los días 1, 8, 15, 22 y 29 de dicho mes, se ofreció una selección del repertorio

clásico para esta formación camerística: tríos compuestos por Haydn, Mozart, Beethoven (dos conciertos) y Schubert, interpretados todos ellos por **Rafael Quero** (piano), **José A. Campos** (violín) y **Alvaro P. Campos** (violonchelo).

«El Trío para piano, violín y violonchelo es una de las más populares y afortunadas formas de la música de cámara moderna –se apuntaba en la Introducción del programa–. Nació con el pianoforte en el siglo XVIII, muy en la onda de las Sonatas y otras piezas con el clave como protagonista y otros elementos acompañantes (algunas veces, ‘ad libitum’). No es casual que sea en 1784 cuando Haydn, con otros vieneses, se vuelque en el Trío con pianoforte. Esta formación se puso de moda en Viena a causa de la expansión del nuevo instrumento de tecla, y el progresivo abandono del clave tuvo como consecuencia la petición, por parte de los aficionados y de los

editores, de nuevas obras que sustituyeran a las anteriores, ya anticuadas.»

«Cuando los músicos incluidos en estos conciertos, los más atractivos del período neoclásico, desaparecieron, dejaban una forma musical muy elaborada en la que los tres instrumentos tenían parecido protagonismo. Muy lejana, pues, al mero acompañamiento por los instrumentos de arco de las ideas expuestas por el de tecla. Prácticamente todos los compositores románticos, nacionalistas y posrománticos escribieron afortunados tríos con piano, y también en el siglo XX ha seguido siendo cultivado con cierta intensidad.»

La guitarra romántica

A la guitarra romántica estuvieron dedicados los «Conciertos del Sábado» de noviembre. En cuatro recitales, los días 5, 12, 19 y 26, a cargo de **Paulino García Blanco, Gerardo Arriaga, Ignacio Rodes y José Miguel Moreno**, se ofreció un repaso al repertorio para la guitarra de varios compositores del siglo XIX, tanto españoles como de otros países europeos.

La guitarra ha sido objeto de otros «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March, como el de «Música para vihuelas, laúdes y guitarras», en 1990, y el dedicado a «Paganini y la guitarra», en 1993. Asimismo esta institución organizó en 1992 un ciclo de tarde sobre Fernando Sor con, entre otras obras, la integral de su música para dos guitarras. En los últimos años, y de la mano del guitarrista Gabriel Estarellas, la Fundación Juan March ha presentado numerosas obras guitarrísticas de los compositores españoles actuales. El ciclo, pues, formaba parte de un sistemático ras-

treo por la historia de nuestra guitarra, hoy instrumento internacional.

«La guitarra moderna de seis cuerdas simples –se explicaba en el programa de mano– es un instrumento muy diferente a la guitarra barroca de órdenes dobles, octavados algunos de ellos, y cuyos orígenes han de ser situados muy a finales del siglo XVIII. El nuevo instrumento requirió nuevas obras, ya que la abundante literatura para la guitarra de los siglos XVII y XVIII se había quedado anticuada.»

«En la fijación de un nuevo repertorio para la nueva guitarra hubo varios españoles que tanto en España como en Europa contribuyeron decisivamente con sus *Estudios* (para la elaboración de una nueva técnica) y otras obras: el madrileño Dionisio Aguado y el catalán Fernando Sor. Sobre este último gira en gran parte este ciclo dedicado a la guitarra romántica, aunque muchas de sus obras pueden adscribirse aún a las formas neoclásicas que

les dan orden y claridad. Pero el romanticismo –así como sus secuelas nacionalistas– no es sólo una manera de pensar la música del siglo XIX: también en el nues-

tro hay mucha música neorromántica, aunque alguna de ellas lo sea sólo como homenaje y recreación de estilos ya periclitados.»

Canciones de amor

Con un ciclo sobre Canciones de amor finalizaban los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en 1994. En tres recitales, los días 3, 10 y 17 de diciembre, se ofreció una selección de canciones amorosas para voz y laúd del Renacimiento inglés, y otras con acompañamiento de piano de los siglos XIX y XX, a cargo de **Luis Vincent** (contratenor) y **Rafael Benatar** (laúd renacentista); **María Aragón** (mezzo-soprano) y **Fernando Turina** (piano); y **María Villa** (soprano) y **Gerardo López Laguna** (piano).

El ciclo se iniciaba con una pequeña monografía de la canción inglesa de la época isabelina, confiada a un contratenor con el preceptivo acompañamiento de laúd. «La voz elegida –se explicaba en el programa– quiere subrayar el carácter manierista de muchas de estas bellísimas canciones, a medio camino de los recursos empleados en el Renacimiento y atisbando ya algunas de las soluciones del Barroco. Son las canciones que oían los contemporáneos de Shakespeare, en cuyo teatro sonaron algunas idénticas o muy parecidas.»

El segundo recital ofrecía un pequeño panorama de las canciones amorosas que

se escucharon en el siglo XIX, el siglo romántico. Comenzaba con ejemplos del *lied* germánico, una de las cumbres del género, y luego hacía una pequeña exploración por la *chanson* francesa, la *romanza* italiana y su reflejo en las *tonadillas* de Granados.

El tercer concierto exploraba el asunto en nuestro siglo con una contrastada propuesta tanto en lo formal como en lo temático. De la frescura popular de «La donna ideale» de Berio al hermetismo de Ives. Del surrealismo de los «Trois poèmes d'amour» de Satie a la desconocida y divertida faceta de autor de cabaret de Schönberg. De la melancolía de Mompou a la frivolidad de Gershwin. De la elegancia de «Après un rêve» al intimismo de «Im Zimmer». De la inocencia de «Sylvie» y «La reine de Coeur» a la pasión de «Nous avons fait la nuit». De la desesperación de «Wie lange noch?» a la alegría de «Je te veux». Encontramos todos los estados de ánimo posibles. Prototipos masculinos, casi siempre anónimos, y femeninos (Amarilis, Corina, Belisa, Claudine, Margarita, Silvia, Hortensia...), que simbolizan las mil variantes del juego amoroso, estaban presentes en los tres recitales del ciclo.