

---

# Música

---

Ciento setenta y tres conciertos organizó la Fundación Juan March durante 1995. Diversos ciclos dedicados a «Henry Purcell y la música inglesa», «Webern-Bartók, música de cámara», «Rachmaninov-Scriabin: obra para piano», «Schubert: música de cámara», «Toldrà en su centenario», «Gabriel Fauré», «Hindemith, música de cámara» y «Música para tres poetas: Victor Hugo, Pushkin y Heine» fueron objeto de las series de conciertos monográficos de los miércoles. Asimismo, coincidiendo con la exposición «Tesoros del Arte Japonés», se celebraron dos conciertos dedicados a la música tradicional japonesa.

Los 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 dicha emisora en toda España.

La Fundación mantiene un ritmo de hasta seis conciertos semanales en Madrid, algunos de los cuales se ofrecen regularmente en Albacete y Logroño, dentro de «Cultural Albacete» y «Cultural Rioja», respectivamente, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación.

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 un concierto-homenaje al compositor Claudio Prieto, en su sesenta aniversario.

Siete ciclos ofreció durante 1995 la Fundación Juan March en los «Conciertos del Sábado»: «Música para tecla, arpa y vihuela», «Piano a cuatro manos», «Castelnuovo-Tedesco y la guitarra», «Música de salón: el sexteto con piano», «Alrededor de la viola», «Música de cámara: del dúo al quinteto» y «Ernesto Lecuona y la música cubana».

También siguieron celebrándose los habituales «Conciertos de Mediodía», en las mañanas de los lunes, y los «Recitales para Jóvenes». Estos últimos se celebran tres veces por semana, están exclusivamente destinados a alumnos de centros docentes, que acuden acompañados de sus profesores, previa solicitud de los centros a la Fundación Juan March, y poseen un carácter didáctico: se acompañan de explicaciones orales a los programas por un crítico musical.

Un total de 55.091 personas asistieron a los conciertos de la Fundación Juan March durante 1995.

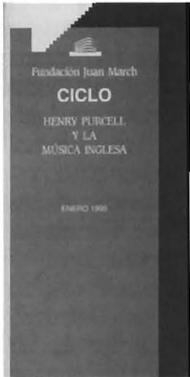
---

## Balance de conciertos y asistentes en 1995

	Conciertos	Asistentes
Ciclos monográficos de tarde	26	11.204
Recitales para Jóvenes	84	19.939
Conciertos de Mediodía	30	10.660
Conciertos del Sábado	28	11.479
Otros conciertos	5	1.809
<b>TOTAL</b>	<b>173</b>	<b>55.091</b>

---

## Henry Purcell y la música inglesa



Con motivo del tricentenario de la muerte del músico inglés Henry Purcell (1659-1695), la Fundación Juan March programó para los cuatro miércoles del mes de enero un ciclo de cuatro conciertos bajo el título «Purcell y la música inglesa». Los intérpretes fueron el grupo **La Stravaganza** (**Luis Vincent** y **Luis Badosa**, contratenores; **Mariano Martín** y **Luis Miguel Novas**, flautas de pico; **Violeta Blanco**, clave; y **Francisco Luengo**, viola de gamba); el conjunto **Parnaso Español** (**Isabel Álvarez**, soprano; **Itziar Atutxa**, viola de gamba; **Daniel Carranza**, tiorba; y **Jesús Gonzalo**, clave y órgano); **La Capilla Real de Madrid**; y el grupo **Zarabanda** (**Álvaro Marías**, flauta de pico; **Renée Bosch**, viola de gamba; y **Rosa Rodríguez**, clave). Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March, se celebró también, los días 9, 16, 23 y 30 de enero, en Albacete, dentro de «Cultural Albacete», y los días 16, 23 y 30 de enero (no actuó el grupo Zarabanda), en Logroño, dentro de «Cultural Rioja».

Como se indicaba en la presentación del programa de mano, Henry Purcell es quizá el mejor músico inglés de todos los tiempos. Ya fue considerado así en vida –corta vida de apenas 37 años– y en la actualidad no hay historia de la música que no le dedique un capítulo esencial. Pero apenas conocemos unos pocos aspectos de su amplísimo catálogo, reducido las más de las veces a su única ópera, *Dido y Eneas*.

El tercer centenario de su muerte en 1695 ha servido de pretexto para escuchar algunas de sus músicas teatrales, sus canciones, su música sacra para voz solista o para coro (incluyendo las muy emotivas que escribió a la muerte de la reina Mary) y su música instrumental para conjuntos o para tecla. Todo ello nos dibuja una imagen más completa del prodigioso compositor, a quien su editor y amigo, póstumamente, le dio un sobrenombre órfico pocas veces tan certero: *Orpheus Britannicus*.

Para resaltar, precisamente, su puesto en el conjunto de la música inglesa, se programa-

ron también obras de algunos de sus contemporáneos, incluyendo uno de los múltiples homenajes que escribieron a su muerte, el muy emotivo de su maestro John Blow; y, en el caso de la polifonía religiosa, de algunos de sus antecesores, en especial de los isabelinos que un siglo y medio antes habían logrado colocar a la música inglesa al nivel del resto de Europa. Muerto Purcell, y esta vez por causas diferentes, habría que esperar dos siglos más para encontrar compositores ingleses (Elgar, Britten...) en los primeros puestos de la historia musical. De ahí la rareza de Purcell en el contexto de la música británica; pero no es ésa la causa de que los no ingleses le amen, sino su calidad, su talento para embellecer al espectador con la belleza inmortal de su arte.

**Luis Carlos Gago**, crítico musical, que fue subdirector de Radio 2, autor de las notas al programa y de la introducción general, afirmaba: «Cuatro son los principales géneros que abordó a lo largo de su carrera Henry Purcell: instrumental, ceremonial, religioso e incidental. Los mayores logros purcellianos dentro de la música instrumental se encuentran en sus tres colecciones para instrumentos de cuerda. La música ceremonial es hija de la Restauración, ya que las obras que integran este apartado nacieron para dar lustre a circunstancias estrechamente relacionadas con el rey o la reina. En cuanto a las composiciones religiosas, éstas fueron una constante en la trayectoria profesional de Purcell, que nos ha legado 65 *anthems*. Su comprensión de la interrelación que debe presidir música y texto y su exhaustivo conocimiento de las posibilidades expresivas de la voz humana impregnan el cuarto de los géneros mencionados, la música incidental, esto es, la música que Purcell compuso para obras de teatro».

«No fue hasta 1963, más de tres siglos después de su nacimiento, cuando se supo con certeza cuánto había dado de sí el ingenio inagotable de un compositor cuya temprana muerte supuso la mayor pérdida de la historia musical inglesa.»

## Música tradicional japonesa

Coincidiendo con la clausura de la exposición «Tesoros del Arte Japonés», se celebraron en la Fundación Juan March, en las mañanas de los días 21 y 22 de enero, dos conciertos de música tradicional japonesa, organizados en colaboración con la Fundación Japón, a través de la Embajada de este país.

La citada muestra artística –de la que se informa con más detalle en el capítulo de Arte de estos mismos *Anales*– ofreció 88 obras de la época Edo (1615-1868) –pinturas en biombos, dibujos a tinta, grabados, lacas, máscaras, armas y armaduras– procedentes del Museo Fuji, de Tokyo.

«En algunas de las imágenes que ofrecía la exposición –se señalaba en el programa de los conciertos–, la música tradicional japonesa hacía acto de presencia junto a otros aspectos de la cultura de aquel país. Muchos se habrán preguntado cómo sonarían esas voces e instrumentos, cuáles son los colores sonoros del paisaje musical japonés.»

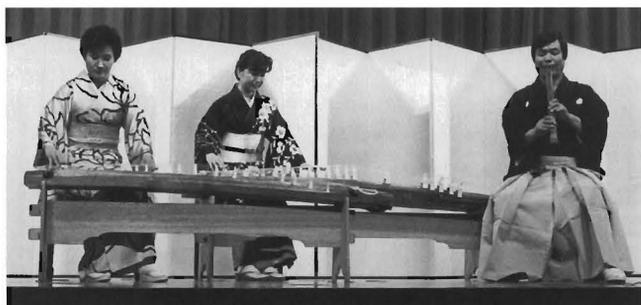
«De los cuatro grandes tipos instrumentales de la música de aquel país quedan fuera del programa los del tipo laúd-vihuela, como la familia del laúd de cuatro o cinco cuerdas que ellos llaman *biwa*, y el de tres cuerdas, *shamisen*. Parcialmente fuera, puesto que algunos rasgos de su música han sido acogidos en las obras interpretadas, como la deliciosa recreación de la enamorada del Príncipe Genji, la bella joven Yugao, con la que comienzan estos conciertos y que pertenece al género lírico (*jiuta*) de la música *shamisen* adaptada luego para la cítara que ellos llaman *koto*.»

Se ofrecieron músicas para instrumentos tradicionales del Japón, como el *shakuhachi* (flauta de bambú del siglo XVI empleada por los monjes de una secta del budismo Zen) y el *koto* (cítara del siglo XVII que tocaban tradicionalmente los ciegos y que nació en la antigua China). Actuaron **Seizan Ishigaki** (*shakuhachi*), **Kiyomi Ishigaki** (*koto*) y **Erina Matsumura** (*koto*).

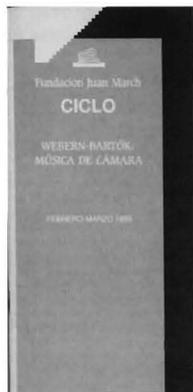
El *shakuhachi* apareció en Japón alrededor del siglo XVI, aunque dos antecedentes fueron introducidos desde China en los siglos VIII y XV. Los monjes mendicantes de la secta Fuke del budismo Zen tocaban el *shakuhachi* como ejercitación espiritual. Un samurai perteneciente a un templo, llamado Kurosawa Kinko (1710-1770), modificó la música religiosa de los monjes de Fuke y la elevó a la categoría de estilo artístico.

El *koto* es una larga cítara de 185 cm. de longitud y 48 cm. de ancho. La caja está hecha de dos planchas de madera de paulonia, la superior más gruesa y la inferior más fina. La plancha superior está ahuecada por la parte posterior para proporcionar un orificio alargado para el sonido. Trece cuerdas de seda están tendidas entre dos puentes sujetos a ambos extremos de la caja. El músico presiona y puntea las cuerdas con tres plectros de marfil fijos a los dedos pulgar, índice y medio de la mano derecha.

La música de *koto* fue creada por Yatsuhashi Kengyo (1614-1685), un músico ciego que perteneció a una organización social para la protección de personas ciegas. La mayoría de músicos profesionales de *koto* han sido hombres ciegos, hasta mediados del siglo XIX; sin embargo, hoy hay más mujeres intérpretes de *koto*, instrumental y vocalmente, que han desarrollado diferentes estilos. La adaptación del *shamisen*, un alargado laúd de tres cuerdas, contribuyó al desarrollo de estilos y escuelas. Hoy en día las dos escuelas principales son: Ikuta y Yamada. El *koto* procede de la antigua China.



## Webern – Bartók, música de cámara



«Webern-Bartók, música de cámara» fue el título del ciclo que la Fundación Juan March programó para los miércoles 8, 15 y 22 de febrero y 1 y 8 de marzo; coincidiendo con el 50 aniversario de la muerte de ambos compositores, en 1945. Los conciertos estuvieron interpretados por el **Brodsky Quartet** (**Michel Thomas**, violín; **Ian Belton**, violín; **Paul Cassidy**, viola; y **Jacqueline Thomas**, violonchelo); **Tasmin Little** (violín), **Joan Enric Lluna** (clarinete) y **Nigel Clayton** (piano); y **Joaquín Palomares** (violín) y **Michel Wagemans** (piano). Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March, se celebró también en Logroño los días 6, 13, 20 y 27 de febrero y 6 de marzo, dentro de «Cultural Rioja».

El compositor y crítico musical **Álvaro Guibert**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba: «Este año se cumple medio siglo de las muertes de Anton Webern y de Béla Bartók, lo que nos sirve de pretexto para recordar a estos dos compositores, sin los que resultaría imposible entender la faceta musical del siglo XX. Los dos son mitos indiscutibles, pero recordemos que fueron mitos póstumos».

«Bartók y Webern se nos aparecen hoy como las cabeceras de dos cuencas fluviales separadas. La herencia de Bartók es vasta, se reconoce en muchos compositores; la cuenca weberniana se muestra más organizada. Sin embargo, las composiciones del propio Webern no se oyen tanto como las de Bartók: el vienés compuso muchas menos obras, frente al centenar del húngaro.»

«¿Son tan distintas las músicas de Bartók y Webern? ¿Tienen rasgos comunes? La cuestión puede simplificarse diciendo que sus caminos no confluyen, pero tampoco discurren en direcciones opuestas, sino que avanzan en líneas paralelas que, como es sabido, han de juntarse en el infinito. En todo caso, compartieron en vida una dirección común: la de la búsqueda interior. Ambos buscaron con especial empeño y tenacidad

la purificación progresiva de sus respectivos estilos.»

«¿Qué barreras mantienen separados estos dos caminos paralelos? ¿En qué se diferencian, en el fondo, Webern y Bartók? Parece inevitable citar la divisoria tonalidad-atonalidad.»

«La radical originalidad de Webern no estaba tanto en romper con la tonalidad, sino en el abandono, o al menos en la seria puesta en cuestión, de la composición a base de motivos, o temas, que se repiten o se desarrollan. Consigue con ello Webern, no ya la emancipación de todos los atributos del sonido, sino la del sonido mismo. Bartók no abandonó nunca la escritura motivica; aun en sus obras más originales está siempre presente el motivo, o el tema, como elemento de construcción, bien que a veces quede en segundo plano.»

«La propuesta de Webern parece una puerta abierta; las propuestas de Bartók, por el contrario, no parecen tan innovadoras y su escuela posterior es más difusa. Uno de los más interesantes logros de Bartók es, precisamente, el de haber recorrido un camino estrictamente personal y haber encontrado soluciones de un solo uso. Su profunda inmersión en el folklore de Hungría tiene muchas facetas y se explica desde distintas perspectivas, representando una de sus características más señaladas en cuanto compositor. En este ciclo de conciertos hemos tenido ocasión de conocer dos aspectos muy diferentes del Bartók compositor hacia el folklore. Por una parte, quiso complementar su ingente tarea de recolector y clasificador de canciones populares con labores de divulgador y compuso para ello versiones para instrumentos de tradición culta de algunas canciones que recogió en el campo. Por otra parte, en casi todo el resto de su obra más propiamente de creación, el folklore está siempre presente de una u otra manera. Este apoyo en la tradición musical popular parece darle además a las obras de Bartók una capacidad de comunicación con el oyente mayor de la que tienen las de Webern.»

## Rachmaninov – Scriabin: obra para piano

Dos compositores rusos, **Serguei Rachmaninov** (1873-1943) y **Alexander Scriabin** (1872-1915), fueron el centro del ciclo «Rachmaninov-Scriabin: obra para piano», que la Fundación Juan March celebró los miércoles 22 y 29 de marzo y 5 de abril. Los intérpretes fueron **Sylvia Torán**, **Ignacio Marín Bocanegra** y **Almudena Cano**. (Estaba previsto asimismo un concierto, a cargo de **Guillermo González**, el 15 de marzo, pero fue suspendido por indisposición del intérprete.) Este mismo ciclo, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, se celebró también en Logroño, dentro de «Cultural Rioja», y en Albacete, dentro de «Cultural Albacete».

Scriabin y Rachmaninov nacieron con un año de diferencia. Si bien Scriabin murió prematuramente en 1915, Rachmaninov –que sobrevivió hasta 1943– hubo de dedicarse, tras la Revolución rusa, más a la interpretación que a la composición, aunque nos legara varias obras importantes acometidas tras la muerte de su colega. Todas las obras de este ciclo nacieron cuando ambos autores vivían, y su cronología nos lleva desde 1888 y 1892 hasta 1913, un cuarto de siglo, pues, en el que ambos escribieron toda o la mayor parte de sus obras. Si hasta hace unos años se estimaba mucho más el carácter progresista y enigmático de Scriabin, en demérito del aparente conservadurismo de Rachmaninov, son ahora bastantes las voces de quienes han comenzado a valorar las aportaciones de este último y a poner en su sitio las de aquél. Conviene resaltar el hecho de que ambos dejaron testimonios sonoros suficientes para estudiar sus criterios interpretativos.

El musicólogo **Xoán M. Carreira** afirmaba: «Después de las *Klavierstücke op. 119* de Brahms (1983) y las *Estampes* de Debussy, Rachmaninov y Scriabin son, *de facto*, los mayores compositores de música para piano, los únicos que ofrecen aportaciones novedosas a la literatura del instrumento. Diversa la personalidad de ambos y diverso el alcance de su obra, se podría decir que son ejes de las bisagras que unen la literatura decimonóni-

ca con la novecentista y que, habiendo partido ambos de la cultura romántica, el uno la habría concluido y el otro habría comenzado a transformarla (Rattalino, 1988)».

«El prestigio de la música procedente de Rusia facilitó la difusión en Occidente de las obras de Rachmaninov y Scriabin aun antes de que alcanzasen su estilo maduro, pues el público y los pianistas vieron en ellos dignos herederos de Chopin y de Tchaikovsky, respectivamente. Rachmaninov era el continuador de la tradición y Scriabin era el reformador.»

«Pocas personalidades pueden imaginarse más antitéticas que las de Rachmaninov y Scriabin, formados ambos como pianistas en el Conservatorio de Moscú. Sergei Rachmaninov (Oneg, 20 de marzo/1 de abril de 1873; Beverly Hills, 28 de marzo de 1943) no sólo fue el director del Bolshoi y el ídolo musical ruso, sino que compuso en Rusia casi todas sus producciones importantes. Afortunadamente, Rachmaninov nos ha legado más de diez horas de grabaciones fonográficas, tanto de su propia obra para piano, piano y orquesta y orquesta (como director) como del repertorio que habitualmente interpretaba. Sus versiones de su propia obra, como pianista y como director, muestran un gusto por el detalle y un refinamiento tales que no han sido aún sobrepasados, y raramente igualados. Alexander Scriabin (Moscú, 6 de enero de 1872 / 27 de abril de 1915) era un megalómano egocéntrico que desembocó en un proceso paranoide de autoidentificación con el Superhombre nietzscheano, convencido de poder crear obras capaces de reflejar el *ontoi* cósmico. Además de ser un precursor de los megaespectáculos del pop, poseía un desbordante talento musical. Su influencia, de todos modos, se puede rastrear no sólo en Debussy y Schönberg, también en el Prokofiev de la época soviética, en la música religiosa de Szymanowsky y en Messiaen. Que esta influencia resulte de reconocimiento incómodo no se debe tanto a la pretensión de originalidad cuanto al rechazo hacia el mesianismo visionario de Scriabin.»



## Schubert: música de cámara



«Schubert: música de cámara» es el título del ciclo que la Fundación Juan March programó para los miércoles 19 y 26 de abril y 3 de mayo en su sede, interpretado por la **Camerata Concertante** (**Enrique Pérez Piquer**, clarinete; **Enrique Abarques**, fagot; **Javier Bonnet**, trompa; **Domingo Tomás** y **Yoom Im Chang**, violines; **Emilio Navidad**, viola; **Dimitri Furnadjiev**, violonchelo; y **Antonio C. García Araque**, contrabajo); el **Trío Brahms** (**Víctor Arriola**, violín; **Claude Druelle**, violonchelo; y **Jorge Otero**, piano); y **Víctor Correa** (violín) y **Mariana Gurkova** (piano). Este mismo ciclo, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, se celebró también en Albacete («Cultural Albacete») los días 17 y 24 de abril y 8 de mayo; y 8, 15 y 22 de mayo en Logroño («Cultural Rioja»).

A Schubert le ha dedicado la Fundación Juan March otros ciclos monográficos, como el organizado en 1978 coincidiendo con el 150 aniversario de su muerte, o el de sus Sonatas para piano, en 1992. Este breve ciclo en torno a la música de cámara de Schubert no tenía más pretensiones que la de saborear algunas de sus obras más célebres, sin incluir los quintetos –que ya han sido escuchados en el marco de otros ciclos– o los cuartetos de cuerda, cuya integral se está preparando para futuras temporadas. Se procuró, no obstante, incluir obras de distintas fechas y, por lo tanto, «estilos», desde el juvenil cuarteto de Danzas alemanas de 1813 (quinteto en nuestra versión con contrabajo, para hacer más patente su función de música de salón), pasando por las Sonatas/Sonatinas o Dúos para violín y piano de 1816 y 1817, el importantísimo Octeto de 1824 y los dos Tríos con piano de los dos últimos años finales del compositor, 1827 y 1828.

El crítico musical **Arturo Reverter**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

«El niño Franz Schubert desde muy pronto se familiarizó con el piano y empezó rápidamente a trabajar con otras combinaciones instrumentales, que tenían usualmente al

piano como base de operaciones y que darían lugar con el tiempo a notables partituras: dúos, tríos, quintetos.»

«Los estudiosos dividen habitualmente la producción de cámara schubertiana en dos períodos: de 1812 a 1816, centrado sobre todo en la forma cuartetística, y de 1819 a 1828, en el que aparecen composiciones destinadas a combinaciones variadas.»

«Las más importantes cualidades del lenguaje schubertiano residen en la riqueza de la invención melódica propiamente dicha y en la ciencia de la armonía. Otra gran aportación es el empleo de la modulación como color tonal, su atrevimiento para hacer excursiones a tonalidades remotas, su deliciosa habilidad para conducir a la repetición de los temas por caminos floridos. Y esa búsqueda armónica viene propulsada por la carencia general en las obras del autor de un proceso de lucha, de abierta confrontación dramática, de desarrollo en sentido estricto.»

«Bajo este aspecto aparece como sustrato esencial el lirismo, que pocos artistas han poseído en tan alto grado y que imprime a toda la producción del vienés un sello particular; el lirismo, la efusión, que anuncia de una forma indudable el romanticismo y que, como factor sustantivo, resume todas las contradicciones de una época y de una cultura. En esta línea puede decirse que Schubert fue un músico conflictivo, contradictorio, que detrás de su sencilla apariencia externa –e incluso de su consciente modo de vivir y entender la vida– alojaba tensiones, inquietudes, soledades y angustias. Muchas de ellas se reflejan de manera especial en esta música de cámara.»

«La fuerte agresividad y la a veces insostenible intensidad sonora, nacidas de esos permanentes e incandescentes procesos armónicos y rítmicos y de esos subrayados tímbricos convierten al artista austriaco no solamente en un adelantado, sino en uno de los máximos exponentes del romanticismo en su grado más puro y profundo; y así es como será recordado siempre.»

## Toldrà en su centenario

En los tres últimos miércoles del mes de mayo, los días 17, 24 y 31, se ofreció en la Fundación Juan March un ciclo dedicado a Eduardo Toldrà (1895-1962), de quien se cumplía el centenario de su nacimiento, interpretado por **María José Montiel** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano); **Víctor Martín Jiménez** (violín) y **Miguel Zanetti** (piano); y el **Cuarteto Cassadó** (**Víctor Martín**, violín; **Domingo Tomás**, violín; **Emilio Mateu**, viola; y **Pedro Corostola**, violonchelo).

La figura de Eduardo Toldrà es tan querida y respetada entre los músicos y buenos aficionados porque reúne una serie de cualidades difíciles de repetir. Era un músico completo, y todo lo que hizo lo hizo bien, dejando bien plantada una semilla que aún hoy sigue dando buenos frutos.

Toldrà fue un buen violinista, fue también un excelente cuartetista, fundador del célebre Cuarteto Renacimiento, fue asimismo un formidable director de orquesta, fundó y fue el primer titular de la Orquesta Municipal de Barcelona, y fue, sobre todo, un exquisito compositor.

En los tres conciertos se presentó lo más esencial de su actividad camerística y un buen ramillete de sus deliciosas canciones.

El académico y crítico musical **Antonio Iglesias**, autor de la introducción general y de las notas al programa, afirmaba: «Límite, muchísimo, el empleo del adjetivo ‘maestro’, en todos mis escritos, porque lo estimo como vocablo de muy alta valoración. Naturalmente conviene a la perfección, si me refiero a Eduardo Toldrà, porque de él aprendimos no pocas cosas que enriquecieron nuestra vida musical».

«Otra palabra, consustancial con la de ‘maestro’, asimismo rebajada en su mejor acepción, la de ‘persona que ejerce, profesora o sabe el arte de la música’, resulta imprescindible en la referencia a Toldrà: la de ‘músico’, que se me antoja como ejemplificada magníficamente por su trayectoria artística.»

«Eduardo Toldrà, entonces, fue un excelente maestro –por encima de su cátedra oficial– y un gran músico, violinista, de cámara, director de orquesta y compositor; la melodía era lo principal para ‘el mestre’ –como acostumbraba a llamar a su entrañable amigo el llorado Antonio Fernández-Cid–, hasta tal punto que *El giravolt de maig*, quizá la obra más importante del catálogo no excesivamente abultado, pero sí importante, de Toldrà, lo consideraba como ‘una gran melodía’ el propio autor. Fue una gran figura de la música catalana, española y europea.»

«Eduardo Toldrà nació el 7 de abril de 1895, en Vilanova i la Geltrú (Barcelona); su propia afirmación de ‘no saber cuándo no supo música’ es dato revelador de un comienzo de su formación musical en su más tierna infancia.»

«Todos los comentaristas coinciden en conceder una máxima importancia a su ópera cómica *El giravolt de maig*, en un solo acto. Dentro del género dramático ha de citarse también *La filla del marxant*, inédita en su versión escénica. Otra de sus obras más importantes será el *Cuarteto en Do menor*, inédito hasta hace unos años y prácticamente desconocido. Sí se escuchan con cierta frecuencia sus *Seis sonetos*, para violín y piano. No cabe duda de que la obra más conocida –además de alguna de sus canciones, claro está– resulta ser su cuarteto de cuerda *Vistas al mar*. Una *Suite en Mi* para orquesta y también *La maledicció del Comte Arnau* bien puede decirse que hoy resultan apenas conocidas de nadie.»

«Sus afanes de artista van a permitirle un protagonismo eminente, dirigiendo –el 24 de noviembre de 1961– el estreno mundial de *Atlántida*, la obra inconclusa de Manuel de Falla, finalizada tras larga espera por su discípulo, Ernesto Halffter; ello supone la última aparición en público de Eduardo Toldrà. El 31 de mayo de 1962 fallece en Barcelona, rodeado del cariño y la admiración de cuantos discurrimos por la dura senda de la música española.»



## Ciclo Gabriel Fauré



El ciclo musical de los miércoles del mes de octubre estuvo dedicado a la figura del compositor francés Gabriel Fauré (1845-1924), del que se cumplía en 1995 un siglo y medio del nacimiento. Los conciertos fueron ofrecidos –los días 4, 11, 18 y 25– por **Michel Wagemans** (piano), **Joaquín Palomares** (violín), **Paul Cortese** (viola), **Mark Friedhoff** (violonchelo); **Juan Llinares** (violín) y **Breno Ambrosini** (piano); **Michael Kevin Jones** (violonchelo) y **Graham Jackson** (piano); y el **Cuarteto de Cuerda «Martín i Soler»** y **Mari Blanes** (piano). Este mismo ciclo, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, se celebró también en Albacete, dentro de «Cultural Albacete», los días 9, 16, 23 y 30 de octubre, y en Logroño, dentro de «Cultural Rioja», los días 6, 13, 20 y 27 de noviembre.

Gabriel Fauré es una de las figuras más importantes de la moderna música francesa. Fue, sin duda, el más influyente y avanzado de los compositores de su generación, la que quiso y logró –tras los años aciagos del fin del 2º Imperio y la Comuna– instalar a la música francesa en el primer nivel del panorama europeo. Pero su larga vida de casi ochenta años le convirtió también en el maestro directo (Ravel, Koechlin, Schmitt...) o indirecto de muchos compositores de la primera mitad de nuestro siglo, seducidos por sus refinamientos armónicos y melódicos.

Desde la *Primera Sonata para violín y piano* Op. 13, comenzada en 1875, hasta su único *Cuarteto de cuerdas* Op. 121, estrenado en 1925, unos meses después de su muerte, casi medio siglo de actividad constante nos ofre-

ce la posibilidad de seguir paso a paso la lenta y sutil evolución de su estilo.

El crítico musical **Andrés Ruiz Tarazona**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

«La mayor dificultad para penetrar en el arte de Fauré es su absoluta carencia de virtuosismo, pompa o grandilocuencia. Es un arte sobrio, sutil, de pura y clásica belleza, perfecta encarnación de las nuevas direcciones de la cultura francesa que, a través de sus mejores poetas, acierta con la clave de su originalidad: ser sensitivo, aristocrático y sereno a la vez».

«La belleza y la magia de la música de Gabriel Fauré encuentra, por tanto, su tratamiento más idóneo en las formas breves y más íntimas de expresión musical (canciones, piezas para piano, música de cámara).»

«Hombre reservado, esquivo, solitario, quizá se pueda decir en contra de Fauré que a su música le falta el nervio, la plenitud, el chispazo del genio. Cabe admitir que su aportación no es decisiva, pero no podemos negarle, además de un sentido poético excepcional, innovaciones armónicas que explican mejor la importante revolución debussyiana.»

«El artista debe amar la vida y mostrarnos que es bella. Sin él viviríamos en la duda'. Esta declaración de Fauré nos orienta hacia otro de los aspectos de su personalidad: la del pedagogo. Pero, sobre todo, esas palabras nos dan la clave de sus pretensiones como creador: comunicarnos la belleza, a veces melancólica, de un mundo decadente que lanza sus últimos y casi imperceptibles fulgores.»



«En el piano, en la canción y, de modo más ambicioso, en la música de cámara, nos dejó Fauré su estilo peculiar. Pocos compositores han madurado, sin renunciar a su primer y personal estilo, hacia una tan acendrada esencialidad. Serenidad y equilibrio de un arte tan sobrio como sutil.»

## Hindemith, música de cámara

En los tres últimos miércoles del mes de noviembre, los días 15, 22 y 29, se ofreció en la Fundación Juan March un ciclo dedicado a la música de cámara de Paul Hindemith, con motivo de su centenario, e interpretado por el **Quinteto Aulos-Madrid (Enrique Pérez Piquer, clarinete; Vicente José Palomares, fagot; Javier Bonet, trompa; Marco Antonio Pérez Prados, flauta; y Ramón Puchades, oboe)** y **Aníbal Bañados (piano); el Grupo Manon (Víctor Ambroa, violín; Joan Enric Lluna, clarinete; Amparo Lacruz, violonchelo; y Andreu Riera, piano); y Enrique Santiago (viola) y Josep Colom (piano)**. Este mismo ciclo, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, se celebró también en «Cultural Albacete» los días 13, 20 y 27 de noviembre.

Como se indica en el programa de mano, Paul Hindemith (1895-1963) es uno de los clásicos de la música del siglo XX. Fue un músico muy completo; a su abundante catálogo como creador hay que añadir su labor como intérprete –tanto tañendo como dirigiendo– y su no menos importante trabajo como escritor y teórico.

Herederó y gustoso transmisor de la tradición germánica, fue también, a su manera, un revolucionario, aunque no tan radical como Schönberg y sus discípulos vieneses. Al quedarse en una suerte de revolución moderada, sufrió en vida y sigue padeciendo tras su muerte el desdén de los conservadores y de los rupturistas.

En muchas de sus obras es difícil distinguir lo que en ellas hay de «artístico» o lo que se queda en meramente «pedagógico», sin olvidar un tercer matiz, el de la *Gebrauchsmusik*, la música funcional o utilitaria que preconizó como alternativa válida frente a lo romántico. Música, pues, aparentemente cerebral y fría que esconde celosamente muchos rasgos íntimos o de época.

El crítico musical **José Luis García del Busto**, autor de las notas al programa y de la introducción general, afirmaba:

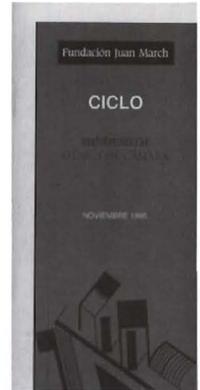
«El 16 de noviembre de este 1995 que corre se cumplió el siglo desde que naciera, en Hanau, en el Hesse, cerca de Francfort, el compositor, violista, violinista, pianista, director de orquesta, teórico y pedagogo Paul Hindemith. Prototipo de músico alemán, hombre de sólida formación, tesonero trabajador, su nombre nunca ha dejado de formar parte de los programas de todo el mundo concertístico occidental. Sin embargo, Hindemith dista mucho de haberse ‘impuesto’ con contundencia fuera del ámbito alemán».

«Los motivos son varios. Por una parte, su producción es tan inmensa que multitud de obras se pierden un tanto en la amplitud del catálogo. Por otra parte, los críticos y tratadistas han tenido siempre a Hindemith en un segundo plano frente a los grandes compositores de su época.»

«En definitiva, Hindemith no se equivocó de época puesto que es un producto muy propio y muy meritorio de la que le tocó vivir, pero su imposición en el nivel de los elegidos la tuvo –y la tiene– difícil.»

«Los ritmos aparecen a menudo trabajados mediante agrupamiento en patrones cuya yuxtaposición se traduce en un cierto efecto mecanicista, maquinista. Pero, en otras ocasiones sus entramados de ritmos, a veces complejos, y otras muy sutiles, constituyen un tejido que deriva directamente del tejido polifónico.»

«Son abundantes las obras de Hindemith que apuntan hacia fines didácticos, bien de manera explícita o bien de modo sesgado. Finalmente, y no desvinculada de esta faceta docente de Hindemith, hay que referirse a su *Gebrauchsmusik*, su música funcional o utilitaria, música pensada más para ser tocada que para ser escuchada en el rito convencional del concierto público, música que atiende a esa categoría tan apreciada por Hindemith como es la del intérprete *amateur*, la del aficionado a la música que ha contado con la práctica de la misma como un elemento más de su formación y disfruta ejercitándola.»



## Música para tres poetas: Victor Hugo, Pushkin y Heine



Poemas de **Victor Hugo**, **Alexander Pushkin** y **Heinrich Heine** sirvieron de motivo para el ciclo de conciertos que, bajo el título «Música para tres poetas», programó la Fundación Juan March los miércoles 13, 20 y 27 de diciembre. Dicho ciclo estuvo interpretado por **Iñaki Fresán** (barítono) y **Xavier Parés** (piano); **Glaflra Prolat** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano); y **Manuel Cid** (tenor) y **Ana Guijarro** (piano). Este ciclo, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, se celebró también los días 4, 11 y 18 de ese mismo mes en Logroño («Cultural Rioja»).

Muchos poetas, a lo largo de la historia, han tenido el privilegio de inspirar canciones a grandes músicos. Pero sólo los más excelsos o los más emblemáticos han traspasado las barreras de su propio tiempo y han continuado recibiendo músicas tras su muerte. Así, Petrarca, Shakespeare, Lope de Vega, Goethe... o, en nuestros días, Federico García Lorca.

En este ciclo se escogieron tres poetas románticos, nacidos entre 1797 y 1802 en tres países diferentes (Francia, Rusia y Alemania), para mostrar los diversos niveles de relaciones entre poesía y música a lo largo del siglo XIX.

El *lied* germánico, la *mélodie* francesa o la canción rusa son, en el siglo XIX, algunas de las alternativas que en la música de cámara fueron ampliando el dominio un tanto abusivo y unitario de lo italiano en la música del barroco y del clasicismo.

El catedrático de Musicología **Jacinto Torres** fue el autor de las notas al programa y de la introducción general, donde comentaba:

«No es extraño que los más conspicuos representantes del romanticismo tendiesen a considerar a la música como la causa primera, como la matriz misma donde tenían su origen y justificación todas las demás artes. En relación con el pensamiento y el juicio estético del siglo XVIII, se produjo una profunda metamorfosis en cuanto al significado de la música, pasando ésta a ser considerada como un medio a cuyo través lo inefable se hacía sensorialmente palpable y mediante el cual el espíritu podía acceder a lo misterioso y lo mágico».

«Pero si, por un lado, tal concepción de la música tendía a emanciparla de todo referente lingüístico y conceptual, por otra parte, y simultáneamente también, el romanticismo sentía la necesidad de dotar a la música de la posibilidad de hacerla 'comprensible' mediante una nueva interrelación con la poesía.»

«Pero existía también un nuevo ingrediente, que procedía del estímulo originado en la producción poética, lo que llevó a muchos artistas a tratar de suprimir las fronteras entre poesía y música mediante una combinación inusitada de los elementos literarios y musicales típicamente romántica y que hubiera resultado impensable en el siglo ilustrado, por más que el punto de partida que aspiraba a la unión y convergencia de todas las artes a través de la música tuviese su origen en el concepto iluminista del origen común de la poesía y la música.»

De izquierda a derecha: Victor Hugo, Pushkin y Heine.



## «Aula de Reestrenos»: nuevas sesiones

A lo largo de 1995 se ofrecieron nuevas sesiones de las *Aulas de Reestrenos* (a veces son también de *Estreno*), 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 24 las sesiones celebradas desde entonces, que han permitido volver a escuchar hasta 140 obras de compositores españoles que no suelen formar parte del repertorio, y también han acogido cinco estrenos absolutos. Prácticamente en todos los casos las piezas seleccionadas formaban parte de los propios fondos de la citada Biblioteca.

Dos conciertos –del **Trío Bretón** y del **Montsalvatge Piano Quartet**– y un recital en homenaje a Claudio Prieto en su 60 aniversario fueron las sesiones programadas en 1995 dentro del *Aula de Reestrenos*.

El 1 de febrero, el Trío Bretón, compuesto por **Santiago de la Riva** (violín), **Miguel Jiménez** (violonchelo) y **Alfonso Peciña** (piano), daba en la Fundación un concierto con obras de Ruperto Chapí, José Luis Turina, Leo Brouwer y Joaquín Turina. En dicho concierto se presentaba –por primera vez en Madrid capital– una obra inacabada de Ruperto Chapí (1851-1909) –el *Trío para piano, violín y violonchelo*–, cuyo original manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Sociedad General de Autores de España.

El programa acogía también una obra no estrictamente española, el *Manuscrito antiguo encontrado en una boiella* (1983), del cubano Leo Brouwer (1939), desde hace años afinado en España y muy relacionado con la vida musical española. Las restantes obras eran *Trío* (1983), de José Luis Turina (1952); y *Trio en sí menor* Op. 76, de Joaquín Turina (1882-1949).

Obras de Carlos Cruz de Castro, Salvador Brotons, Ángel Oliver y Xavier Montsalvat-

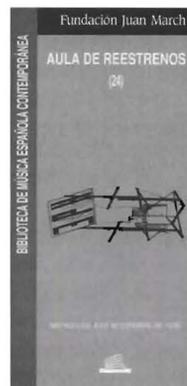
ge integraron el programa del concierto ofrecido el 8 de noviembre por el **Montsalvatge Piano Quartet**. Forman este conjunto **Albert Nieto** (piano), **Santiago Juan** (violín), **Franccesc Gaya** (viola) y **Joachim Alabau** (violonchelo).

Las obras «reestrenadas» fueron las siguientes: *Cuarteto con piano n.º 1* (1993), de Carlos Cruz de Castro (1941), que tuvo en este concierto su segunda audición pública: encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España, se estrenó el 26 de abril de 1994 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

*Piano Quartet* Op. 48 (1988), de Salvador Brotons (1959), refleja –según **Alberto González Lapuente**, autor de las notas al programa– «el mundo personal y evocador de Brotons, que encuentra sus reminiscencias en el conocimiento transmitido por su maestro Xavier Montsalvatge: 'Nunca he entendido la música como una manifestación radicalmente abstracta y, menos aun, formularia. En cada nota, en cada signo musical que escribimos queda inserto algo de nosotros mismos: de nuestra sinceridad, de nuestra intimidad, incluso de nuestras faltas, mentiras o cinismos, si tales somos capaces'».

*Psicograma número 3* (1974), de Ángel Oliver (1937), fue la tercera obra del programa. «Una aptitud de cierta raigambre introspectiva –escribe González Lapuente– hacen de Oliver un autor alejado de toda beligerancia estética, buscador de la verdad musical a través de su propia independencia.»

Cerró el concierto *Recóndita armonía* (1946), de Xavier Montsalvatge (1912), que es, desde su mismo título, «la voluntad de seguir un propósito casi secreto de evocación neorromántica. Concebido inicialmente como quinteto de cuerda y piano, fue adaptado a la actual plantilla tras una audición privada. Desde entonces la obra ha permanecido callada y suena de nuevo para acercarnos al evocador Montsalvatge de los años cuarenta».



## Homenaje a Claudio Prieto en su 60 aniversario



La Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March ofreció el 10 de mayo, dentro del «Aula de Reestrenos», un concierto dedicado al compositor **Claudio Prieto** con motivo de su 60 aniversario. Los intérpretes fueron el **Dúo Martín-Aguirre** (**Francisco Martín**, violín, y **Belén Aguirre**, violonchelo) e **Inmaculada González** (piano); y el programa fue el siguiente: *Lindajara* (para violín y violonchelo); *Sonata 4 para violín solo* (Manifiesto por la reforma de la enseñanza musical en España); y *Trío en Sol* (para violín, violonchelo y piano).

Claudio Prieto –se indica en el programa de mano– lleva dedicado a la música más de medio siglo, y en prácticamente todas sus facetas. Comenzó –y pudo haber seguido así– como instrumentista; siguió luego –y ahí podía haber recalado definitivamente– como director, obteniendo el difícil y prestigioso ingreso en el Cuerpo de Directores de Bandas Civiles (1958); pero decidió gastar su vida, su talento y energía, en lo más difícil, en lo peor remunerado, en la composición. Sus primeras obras catalogadas, algunas de ellas hoy retiradas de la circulación por el autor aunque sin dejar de mencionarlas, se remontan a 1961, año en que Prieto residía en Roma, donde estudiaba con Goffredo Petrassi, el maestro de tantos compositores españoles. Pero las hay anteriores, ya que en 1958 había obtenido el título de composición en el Real Conservatorio madrileño.

Lo primero que hay que admirar, pues, en Claudio Prieto es la constancia a lo largo de tantos años. En segundo lugar, su inequívoca y voluntaria adscripción a las corrientes más progresivas de la música contemporánea, cuyos secretos estudió en buenas fuentes. Y en tercer lugar, su tenaz lucha por adquirir y luego conservar un lenguaje personal, modificando y aun cambiando radicalmente los planteamientos básicos en aras de la expresión, de una mejor comunicación.

La impresionante lista de premios y encargos obtenidos a lo largo de su carrera ponen en evidencia sus aciertos. Algunas de sus obras han nacido por encargo directo de nuestra Biblioteca de Música Española Contemporánea, y la Fundación Juan March, al dedicarle este sencillo homenaje, desea seguir manifestando el aprecio que le merecen los esfuerzos de los compositores españoles actuales, en medio de tantas incomprensiones. En 1995 le fue otorgado el Premio Castilla y León de las Artes, por el conjunto de su trayectoria artística.

De las obras interpretadas en el concierto explicaba el propio autor: «*Lindajara* debe su título y la intencionalidad de su contenido a la contemplación de la Naturaleza, para mí fuente inagotable de inspiración. Quiere ser una comunión entre los estados de austeridad y generosidad, plasmada a través de dos instrumentos tan tradicionales, a la par que tan intemporales, como son el violín y el violonchelo. *Sonata 4*, subtitulada 'Manifiesto por la reforma de la enseñanza musical en España', fue compuesta por encargo de Víctor Martín para su estreno el 16 de marzo de 1988, dentro del concierto organizado para reivindicar una nueva política educativa en materia musical. En cuanto al *Trío en Sol*, comentaba: «Surgió en abril de 1986 como fruto de un encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, que debía interpretar el Trío Ligeti, un conjunto poco habitual de trompa, violín y piano. El Trío Mompou me sugirió la posibilidad de realizar una versión para el conjunto tradicional de violín, violonchelo y piano, a lo cual accedí gustoso. Se estrenó en el Festival de Santander en 1988».



Claudio Prieto (a la izquierda) con los intérpretes al término del concierto.

## «Recitales para Jóvenes»

Cinco modalidades (música de cámara; violonchelo y piano; piano; piano a cuatro manos; y flauta y piano) se ofrecieron en los «Recitales para Jóvenes» que celebró la Fundación Juan March durante 1995 en su sede. Un total de 19.939 estudiantes asistieron en dicho año a los 84 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 conciertos de carácter didáctico, y que tienen el mismo nivel y calidad que los organizados para el público adulto, se vienen celebrando en la Fundación Juan March, en Madrid, y en ocasiones en otras ciudades españolas, desde 1975, habiéndose celebrado ya, desde entonces, unos 420 conciertos para unos 360.000 jóvenes, quienes 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:

- **Cuarteto Arcana**, compuesto por **Francisco Romo** y **José Enguידanos**, violines, **Roberto Cuesta**, viola, y **Salvador Escrig**, violonchelo (música de cámara), con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** y obras de Arriaga, Turina y Shostakovitch (enero).
- **Rafael Ramos** (violonchelo) y **Chiky Martín** (piano), con comentarios de **Javier Maderuelo** y obras de Vivaldi, Beethoven, Brahms y Cassadó (enero).
- **Mauricio Vallina** (piano), con obras de Brahms, Debussy, Liszt y Albéniz, y **Jorge Marcet** (piano), con obras de Bach, Mozart, Chopin y Debussy, se alterna-

ron. Los comentarios fueron de **Antonio Fernández-Cid** (enero).

- **Dimitri Furnadjiev** (violonchelo) y **Anatoly Povzoun** (piano), con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** y obras de Vivaldi, Tchaikovsky, Ravel, Ibert y Cassadó (febrero-marzo).
- **Ignacio Saldaña** y **Chiky Martín** (piano a cuatro manos), con comentarios de **Javier Maderuelo** y obras de Mozart, Brahms, Moszkowsky, Rachmaninov, Fauré, Poulenc y Meunier (febrero-marzo, abril-mayo).
- **Rafael Marzo** (piano), con comentarios de **Antonio Fernández-Cid** (el 3 de marzo **Fernández-Cid** falleció en Bilbao a consecuencia de un infarto; desde 1978 venía presentando estos conciertos para jóvenes), quien fue sustituido por **José Sierra** (febrero-marzo).
- **Claude Druelle** (violonchelo) y **Jorge Otero** (piano), con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** y obras de Vivaldi, Beethoven, Schumann, Brahms, Fauré y Shostakovitch (abril-mayo).
- **Aníbal Bañados** (piano), con comentarios de **José Sierra** y obras de Mozart, Beethoven, Chopin, Debussy y Ginastera (abril-mayo).
- **Miguel Jiménez** (violonchelo) y **Alfonso Pecina** (piano), con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** y obras de Beethoven, Chopin, Shostakovitch, Cassadó, Popper, Granados y Boccherini (octubre-diciembre).
- **Ignacio Marín Bocanegra** (piano), con comentarios de **Javier Maderuelo** y obras de Beethoven, Chopin, Liszt, Ravel y Ginastera (octubre-diciembre).
- **María Antonia Rodríguez** (flauta) y **Aurora López** (piano), con comentarios de **José Sierra** y obras de Scarlatti, Vivaldi, Mozart, Saint-Saëns, Fauré, Guridi y Varèse (octubre-diciembre).

## «Conciertos de Mediodía»

A lo largo de 1995, la Fundación Juan March organizó un total de 30 «Conciertos de Mediodía». Estos conciertos se ofrecen los lunes a las doce de la mañana. En 1995 se celebraron los siguientes conciertos, que se enumeran agrupados por modalidades e intérpretes y con indicación de día y mes:

Individuales	• <b>Piano</b>	Gabriel Loidi (16-I); Fernando Pariente (6-II); Raquel Boldorini (20-II); Peter Bradley-Fulgoni (13-III); Carolina Bellver (10-IV); Miguel Ituarte (8-V); Pablo Ferreño (9-X); Lidia Tous Mayoral (30-X); y Antonio Toscano (27-XI).
	• <b>Guitarra</b>	Daniel Küper (30-I); Claudio Ferrer (16-X); Gonzalo Salazar (13-XI); y Raquel Escobar (11-XII).
Conjuntos	• <b>Canto y piano</b>	Peter Cloe y Beatriz Lopardo (23-I); Esperanza Rumbau y Juan Hurtado (13-II); Elena Montaña y Xavier Parés (6-III); Charo Valdés y Miguel Álvarez-Argudo (2-X); Agustín Achúcarro y Almudena Ruiz (6-XI); y Eduardo Meliáns y Manuel Valencia (4-XII).
	• <b>Flauta y piano</b>	Gustavo Sánchez López y Caridad Galindo (9-I); y José Miguel Trujillo y Ana María Gorostiaga (24-IV).
	• <b>Oboe y guitarra</b>	Francisco Castillo y Santiago Figueras (27-II).
	• <b>Trompa y órgano</b>	Cayetano Granados y Adalberto Martínez (27-III).
	• <b>Contrabajo y piano</b>	Germán Muñoz y Ángel Gago (3-IV).
	• <b>Violonchelo y piano</b>	Lourdes Lecuona y Patxi Aizpiri (23-X); y Francisco Ríos y Pablo Puig (18-XII).
	• <b>Viola y piano</b>	Claudio Medina y Aníbal Bañados (17-IV).
	• <b>Violín y piano</b>	Gabriel Tamayo y Elisa Agudiez (22-V); y Patricio Gutiérrez y Mir Yampolsky (29-V).
	• <b>Música de cámara</b>	Cuarteto de Madrid (Roberto Mendoza y Víctor Arriola, violines; Mariano Pulido, viola; y Nieves Collado, violonchelo) (20-XI).

## «Conciertos del Sábado»

Siete ciclos ofreció durante 1995 la Fundación Juan March en los «Conciertos del Sábado». Estos conciertos, 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: «Música para tecla, arpa y vihuela», «Piano a cuatro manos», «Castelnuovo-Tedesco y la guitarra», «Música de salón: el sexteto con piano», «Alrededor de la viola», «Música de cámara: del dúo al quinteto» y «Ernesto Lecuona y la música cubana».

## Música para tecla, arpa y vihuela

El primero de los «Conciertos del Sábado» del año 1995 estuvo dedicado a la «Música para tecla, arpa y vihuela». En cinco conciertos, los días 28 de enero y 4, 11, 18 y 25 de febrero, se quiso ofrecer un amplio panorama de la música instrumental del siglo XVI en España. Abrió la serie **Pablo Cano**, con un recital de clave; al que siguieron un concierto de dos vihuelas, a cargo de **Juan Carlos de Mulder** y **Daniel Carranza**; un concierto de **Nuria Llopis** (arpa), **Juan Carlos de Mulder** (vihuela) y **Presentación Ríos** (órgano positivo); un recital de arpa de dos órdenes, por **Nuria Llopis**; y un recital de órgano positivo, por **Presentación Ríos**.

El título del ciclo –se explica en el programa de mano– copia casi al pie de la letra dos de los impresos más ilustres de nuestra historia musical: el de Luis Venegas de Henestrosa (*Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557) y el de Antonio de Cabezón recopilado póstumamente por su hijo Hernando (*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, 1578).

Estas músicas, aunque la mayoría pensadas para un tipo instrumental concreto, se podían tañer en cualquier instrumento polifónico.

Así en este ciclo se escucharon algunas obras interpretadas de dos o hasta de tres maneras diferentes. Porque la tecla (bien de un cordófono como el clave o de un aerófono como el órgano) podía ser sustituida por una (o dos) vihuelas, o por un arpa, y viceversa. E incluso estas músicas podían ser adaptadas a pequeños conjuntos indeterminados, como en uno de los conciertos del ciclo, en el que intervinieron a la vez los tres tipos instrumentales del título.

Muchas de las músicas que idearon sus autores partían de obras polifónicas vocales, tanto religiosas como profanas, que adaptaban a sus instrumentos mediante las técnicas de la glosa o las diferencias (las variaciones). Así el programa incluyó –a través de versiones instrumentales españolas– obras de músicos europeos que fueron especialmente famosos: Josquin, Gombert, Morales, Crequillon, Claudin.... También se incluyeron obras del manierismo o del barroco español para apreciar la continuidad que esas prácticas instrumentales renacentistas tuvieron en el siglo siguiente, así como ejemplos de músicos europeos contemporáneos, especialmente ingleses e italianos, que sirvieron para el debido contraste.

## Piano a cuatro manos

El piano a cuatro manos fue la modalidad de los «Conciertos del Sábado» en marzo. En cuatro recitales, los días 4, 11, 18 y 25, actuaron, respectivamente, los siguientes dúos de pianistas: **Fernando Puchol** y **Ana Bogani**; **Francisco Roig** y **Consolación de Castro**; **Chiky Martín** e **Ignacio Saldaña**; y **Clara Romero** y **Ana Vega-Toscano**.

El piano tocado por dos intérpretes (el piano «a cuatro manos» según expresión popularizada a partir de la denominación alemana, o «Piano Duet», «Klavier Duett», etc...), así como su antecedente del clave a cuatro manos, es un fenómeno ligado a la «hausmusik», la música hecha en casa por músicos no profesionales (conocedores y aficionados) para su propio placer.

«En épocas en las que aún no existían los medios audiovisuales de reproducción de sonido

—se escribe en el programa de mano— era frecuente transcribir para piano solo obras sinfónicas, camerísticas o teatrales especialmente famosas; pero estas transcripciones requerían demasiada destreza o, si se reducían o facilitaban demasiado, no conseguían los efectos deseados, por lo que fueron también muy numerosos los arreglos para piano a cuatro manos.»

El ciclo ofreció principalmente obras que fueron ideadas para el dúo de pianistas tocando en un mismo instrumento. Es lógico que comenzase con Mozart y Schubert, autores de un buen número de obras de este tipo en las que, junto a piezas de no excesiva ambición, incluían otras que se codean con total naturalidad con las mejores de su catálogo. Y ya en nuestro siglo el programa incluyó, entre otras, la *Sonata* de Poulenc y la célebre *Rhapsody in Blue*, de Gershwin, así como algunas obras de compositores españoles.

## Castelnuovo-Tedesco y la guitarra

«Castelnuovo-Tedesco y la guitarra» fue el ciclo celebrado en abril y dedicado a la música para guitarra del compositor italiano **Mario Castelnuovo-Tedesco** (Florencia, 1895-Los Angeles, 1968), coincidiendo con el primer centenario de su nacimiento. Los días 1, 8, 22 y 29 de dicho mes actuaron, respectivamente, **Paco Vizcaino** (narrador) y **Pablo Barón** (guitarra), en un recital de fragmentos poético-musicales compuestos por Castelnuovo-Tedesco sobre el libro *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez (con acompañamiento de guitarra); el dúo de guitarras **Carmen María Ros-Miguel García Ferrer**; **Antonio De Innocentis**; y el dúo de guitarras **Avelina Vidal-Pedro Martín**.

Mario Castelnuovo-Tedesco fue alumno de Pizzetti y, con Casella, promotor de la Sociedad Italiana de Música Moderna. Su ascendencia judía le obligó a emigrar en 1939 a Estados Unidos, país cuya nacionalidad

adquirió en 1946 y donde vivió, enseñó (Composición, en el Conservatorio de Los Angeles) y murió. Compositor muy prolífico, numeró con el clásico Opus más de dos centenares de obras que incluyen óperas, ballets, oratorios, música incidental y cinematográfica, para orquesta, conciertos, obras corales, canciones, música de cámara y música para piano.

Nada o casi nada de esta obra ingente —se explica en el programa— suele escucharse hoy día. Las únicas obras de Castelnuovo-Tedesco que se programan en la actualidad son algunas de las que compuso para guitarra, un instrumento que le era extraño y al que se acercó, como otros muchos músicos de su época, por invitación expresa de Andrés Segovia, deseoso de ampliar con nuevas obras el repertorio del viejo instrumento.

El encuentro se produjo en 1932, en el Festival de Venecia, y ese mismo año el florentino de-

dicó al andaluz una primera obra, las *Variazioni attraverso i secoli* Op. 71.

El ciclo comenzaba con una obra posterior, la importante *Sonata* Op. 77 «Homenaje a Boccherini», de 1934, y llegaba hasta una de las obras incluidas en la serie *Appunti*, Op. 210, publicada el mismo año de su muerte. En estas tres décadas y media centrales de nuestro siglo, Castelnuovo-Tedesco produjo una gran cantidad de obras guitarrísticas, tanto para guitarra sola, dos guitarras, canto y guitarra, recitador y guitarra, obras concertantes para una o dos guitarras y ca-

merísticas (flauta, piano o cuarteto de cuerdas más la guitarra). El contacto de la guitarra española produjo en el florentino californiano una conexión con la cultura española que enriqueció sus obras: Boccherini, Goya (los *Caprichos*), Juan Ramón Jiménez (*Platero*) o García Lorca (*Romancero gitano*) tuvieron nueva vida gracias a sus músicas. Este ciclo trató de explorar este rico mundo, insistiendo en sus facetas menos conocidas: las obras para dos guitarras, junto a una selección del *Platero* y de sus obras para guitarra sola, con ejemplos de sus tres periodos estilísticos.

## Música de salón: el sexteto con piano

«Música de salón: el sexteto con piano (De Barbieri a Jacinto Guerrero)» se tituló el ciclo de mayo. Organizado con motivo del centenario del nacimiento del compositor toledano Jacinto Guerrero, ofrecía fundamentalmente una antología de músicas de zarzuela en las habituales transcripciones que de sus melodías más famosas se hacían para que los sextetos con piano las difundieran fuera del teatro.

El ciclo estuvo interpretado por el **Ensamble de Madrid**, dirigido por **Fernando Poblete**, y con **Bucan Matich** al piano; y por el **Cuarteto Bellas Artes**, con **Jaime Robles** (contrabajo) y **Menchu Mendizábal** (piano).

«El consumo de la música en la España de la Restauración—se explica en el programa—tuvo en los pequeños conjuntos instrumentales uno de los medios más eficaces para llegar a capas muy amplias de la sociedad española. Entre ellos, uno de los más extendidos fue el sexteto, formado habitualmente por un cuarteto de cuerdas clásico al que se añadía el contrabajo y el piano conductor. Los sextetos actuaron en teatros de verso, cafés, hoteles,

balnearios, casinos... y lograron en pocos años hacerse con un repertorio que incluía músicas teatrales (selecciones generales de los principales 'números' de una zarzuela, o bien, un 'número' concreto que se hacía especialmente famoso), reducciones de piezas orquestales, arreglos de obras para piano o guitarra, e incluso un número importante de piezas especialmente compuestas para esta formación.»

De todo ello hubo en el ciclo, que ofreció un pequeño panorama antológico que, con el hilo conductor del sexteto y sus «músicas de salón», abarcó casi un siglo de música española. Desde las zarzuelas grandes de los años finales del reinado de Isabel II, pasando por la eclosión del teatro por horas y las piezas en un acto (el «género chico» de las últimas décadas del XIX y primeras del XX), hasta el nuevo auge de la zarzuela grande que surge en los años 20 y perdura hasta los tiempos de la Segunda República. En este último período, una de las estrellas indiscutibles del género, y una de las más populares en todo este siglo de zarzuela moderna, fue el toledano Jacinto Guerrero.

## Alrededor de la viola

Con el ciclo «Alrededor de la viola» se reanudaban en octubre los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March, tras el paréntesis veraniego. En cuatro conciertos, los días 7, 14, 21 y 28 de dicho mes, cuatro dúos ofrecieron un repaso al repertorio musical de la viola (en dúo con el piano), como en anteriores ciclos matinales de los sábados se había hecho con el violonchelo, el clarinete, la flauta, el oboe y el arpa.

En el ciclo «Alrededor de la viola» actuaron **Luis Llácer** (viola) y **Francisco Navarro** (piano); **Thuan Do Minh** (viola) y **Graham Jackson** (piano); **Emilio Navidad** (viola) y **Sebastián Mariné** (piano); y **Emilio Mateu** (viola) y **Menchu Mendizábal** (piano).

Con el nombre de viola conoce la historia de la música múltiples instrumentos. Este ciclo se dedicó exclusivamente a la viola moderna, la que surge en la familia del violín, e intentó ofrecer un breve panorama de la literatura musical que este instrumento ha generado.

«Casi siempre en funciones un poco secundarias tanto en la orquesta como en la música de cámara –se explica en el programa–, la viola es un instrumento de timbre bellissimo y muy difícil de unificar: sus sonidos agudos tienden hacia el violín, mientras que los graves miran hacia el violonchelo, y en esta misma ambigüedad está el secreto del instrumento y de los intérpretes que a él se dedican.»

«Desde el punto de vista de la organología, y dadas las funciones que ha de cumplir en el entramado polifónico, la viola moderna es un poco más pequeña de lo que hubiera debido ser; hay un salto excesivo entre su tamaño y el del violonchelo. Pero en esto de las familias instrumentales hay misterios tan insondables como en otros aspectos de la vida. Hacer sonar las cuatro cuerdas de la viola con personalidad propia y lograr que en el paso de unas a otras continuemos oyendo el mismo instrumento es el secreto a voces de un buen violista.»

## Música de cámara: del dúo al quinteto

El **Cuarteto de Moscú**, integrado por solistas de la Orquesta Virtuosos de Moscú, con la pianista rusa nacionalizada española **Eugenia Gabrieluk**, fue el intérprete de los «Conciertos del Sábado» de noviembre, en el ciclo titulado «Música de cámara: del dúo al quinteto». En cuatro conciertos, los días 4, 11, 18 y 25 de dicho mes, ofreció un repaso al repertorio camerístico en sus diferentes modalidades de dúo de violín y piano, cuarteto de cuerda solo, con piano y quinteto con piano.

Se escribe en el programa de mano: «Afirmar los músicos, e incluso los físicos y acústicos, que el piano y el violín no ligan bien, y que se debe tener mucho cuidado a la hora de enfrentarlos. También se plantean problemas cuando el piano conforma con violín

y violonchelo el 'Trío con piano' (que ha sido ya objeto de algunos de nuestros ciclos), el 'Cuarteto' con piano (añadiendo al trío una viola), o el 'Quinteto' con piano (añadiendo al cuarteto un segundo violín)». En este ciclo se tuvo la oportunidad de oír cómo los resuelven algunos de los muchos autores que han escrito para estos instrumentos.

Por otra parte, y dada la especial relación entre Schumann y Brahms, los dos cuartetos y quintetos programados permitían «un análisis para comprender mejor sus afinidades y también las diferencias; no sólo las personales, sino las colectivas que separan el primer romanticismo y el segundo período romántico que surge en Europa tras 'las tormentas' revolucionarias de los años centrales del siglo XIX».

## Ernesto Lecuona y la música cubana

«Ernesto Lecuona y la música cubana» fue el ciclo que cerró los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March del año 1995. Coincidiendo con el centenario del nacimiento del músico cubano, la Fundación Juan March programó para los días 2, 9 y 16 de diciembre tres conciertos –uno dedicado a canciones con acompañamiento de piano y dos recitales de piano solo– que ofrecieron, respectivamente, la soprano **Emelina López** y el pianista **José Luis Fajardo**; y los pianistas **Antonio Queija Uz** y **Leonel Morales**.

Ernesto Lecuona (Villa de Guanabacos, Cuba, 1895 - Santa Cruz de Tenerife, 1963) es, sin duda, el más popular de los músicos cubanos de nuestro siglo. Conocedor y heredero de la tradición pianística y sinfónico-teatral de la Cuba decimonónica (estudiada por Alejo Carpentier, entre otros), Lecuona introdujo en el nacionalismo musical cubano no sólo los acentos criollos del pasado hispánico, sino los colores y polirritmias de la música afrocubana. Y aprovechó admirablemente la moda que otras músicas «caribeñas» provocaron en Estados Unidos, así como los nuevos mecanismos de difusión de la música: los rollos per-

forados de las pianolas, los cilindros de los organillos callejeros, la incipiente industria del disco y, sobre todo, la radiodifusión. Todos ellos, además de los medios tradicionales (el teatro musical, los bailes y conciertos populares), sabiamente manejados, le convirtieron en uno de los músicos más populares de su época, la *belle époque* de los «felices» años de entreguerras, la de Cole Porter o Gershwin.

Lecuona instaló en la memoria colectiva algunas de esas melodías que el mundo canta sin saber quién es su autor. Algunas de ellas son españolas, ya que Lecuona estuvo aquí muchas veces, fue miembro de nuestra Sociedad de Autores Españoles, y aquí murió; y si el *Canto Siboney* es uno de los motivos musicales de una película italiana (*Amarcord*, de Federico Fellini), la *Malagueña* de Lecuona –el último episodio de la *Suite Española (Andalucía)*– ha dado la vuelta al mundo en tantas versiones como intérpretes.

De los tres conciertos del ciclo, dos ofrecían músicas de Lecuona; el otro estuvo dedicado a tres antecesores suyos cubanos del siglo XIX.