

Música

Un total de 191 conciertos organizó la Fundación Juan March durante 1999. Ciclos dedicados a «Beethoven-Liszt: las nueve Sinfonías» (iniciado en noviembre de 1998); «Violín del Este»; «Poulenc y el Grupo de los Seis»; «Joaquín Turina: música de cámara»; «Mendelssohn, música para tecla»; «Tradición y progreso en la música del siglo XX»; «El violín del siglo XX»; y «El órgano del siglo XX» fueron objeto de las series de conciertos monográficos de los miércoles. Como se hizo en años anteriores, la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE organizaron conjuntamente, en la sede de la primera y en el Teatro Monumental, en Madrid, un ciclo de conferencias y conciertos –con orquesta y coro y de cámara– en torno a «La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX». Los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, por un acuerdo establecido entre ambas instituciones.

La Fundación mantiene un ritmo de hasta seis conciertos semanales en Madrid. A través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, la Fundación Juan March celebró una nueva «Aula de Reestreno»: un homenaje al compositor Carmelo A. Bernalola, en su 70º aniversario. También, en colaboración con el Instituto Alemán de Madrid, la Fundación rindió homenaje al compositor alemán Hans

Werner Henze, en un concierto con su obra para piano, comentado por el propio autor.

Asimismo, la Fundación organizó en el Teatro Principal de Palma de Mallorca, con la colaboración del Consell Insular, además del citado ciclo «Beethoven-Liszt: las nueve Sinfonías» (también ofrecido por las mismas fechas en Logroño), otro de «Sonatas para violonchelo y piano». En Logroño, con la colaboración de «Cultural Rioja», la Fundación Juan March organizó varios de sus ciclos monográficos y uno sobre «Piano español. Siglo XX».

Ocho ciclos ofreció durante 1999 la Fundación Juan March en los «Conciertos del Sábado»: «El Barroco napolitano»; «Alrededor del trombón»; «Cuatro Sonatas de Chopin»; «Sonatas para violonchelo y piano»; «Sonatas para violín y piano»; «Música de cámara del siglo XX»; «Piano y percusión en el siglo XX»; y «El cuarteto de laúdes». Desde octubre los «Conciertos del Sábado» se empezaron a transmitir en diferido por Radio Clásica, de RNE.

También siguieron celebrándose los habituales «Conciertos de Mediodía» y los «Recitales para Jóvenes».

Un total de 59.153 personas asistieron a los conciertos de la Fundación Juan March durante 1999.

Balance de conciertos y asistentes en 1999

	Conciertos	Asistentes
Ciclos monográficos de tarde	44	16.577
Recitales para Jóvenes	79	20.429
Conciertos de Mediodía	33	10.515
Conciertos del Sábado	33	11.130
Otros conciertos	2	502
TOTAL	191	59.153

Beethoven-Liszt: las nueve Sinfonías



El último ciclo de conciertos que la Fundación Juan March programó para 1998 (miércoles de noviembre y diciembre) continuó durante los dos primeros meses del año 99, los días 13, 20 y 27 de enero y 3 de febrero. El ciclo incluyó nueve recitales a cargo de diez pianistas –uno de ellos en dúo de pianos–, quienes interpretaron las Sinfonías de Beethoven en la transcripción para piano que hiciera Franz Liszt, además de otras obras pianísticas compuestas por el compositor de Bonn. Los intérpretes fueron **Silvia Torán, Antoni Besses, Mirian Conti, Jorge Otero y Leonel Morales**, durante el año 98, y **Ana Guijarro, Miguel Ituarte, Mario Monreal y Dúo Moreno-Capelli (Héctor Moreno y Norberto Capelli)**, durante el año 99. 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 (Auditorio Municipal) y en Palma de Mallorca, junto con el Teatro Principal y el Consell de Mallorca.

De Beethoven la Fundación Juan March ha ofrecido en sus ciclos musicales de carácter monográfico diversas integrales: sonatas para violín y piano, las 32 sonatas para piano solo (ofrecidas en dos ocasiones, por José Francisco Alonso y por Mario Monreal), las sonatas para violonchelo y piano; la de tríos con piano y las Variaciones para piano.

Como se indicaba en el programa de mano, «las nueve Sinfonías de Beethoven constituyen desde hace muchos años uno de los monumentos fundamentales de la historia del arte. Lo más habitual en el siglo pasado fue escucharlas en transcripciones muy diversas, especialmente pianísticas. Las nuevas posibilidades técnicas del piano romántico y el genio de Liszt, junto a su admiración por Beethoven, propiciaron sus célebres transcripciones, en las que el prodigioso pianista intentó y consiguió en no pocos episodios trasladar al teclado no sólo la letra sino el espíritu del sinfonismo beethoveniano. Las Sinfonías de Beethoven-Liszt tienen interés por sí solas, son importantes para conocer mejor el arte de Liszt y también para la historia de la literatura pianística».

El crítico musical **José Ramón Ripoll**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

«Para tratar de comprender la compleja personalidad de Liszt es preciso aprehenderla en su totalidad, sin desgajar ninguna de sus múltiples facetas como hombre y artista. El pianista, el poeta, el compositor, el musicólogo, el transcriptor, el vanidoso, el mujeriego, el comprensivo, el generoso y el abate conforman un personaje al que debemos aceptar en su grandeza y en su debilidad si tratamos de hacernos una idea de su importancia en el mundo de la música. Liszt es poliédrico como lo es su música.

Hoy es el Liszt transcriptor quien nos interesa. Su dedicación a la obra de los demás se debe, por una parte a su enorme talento generoso y, por otra, a su inquietud como pianista. Transcribir a los demás era una manera de propagar la Música. Durante el siglo XIX la transcripción era una práctica asidua. Liszt fue el transcriptor por excelencia, no ya por el número de obras 'traducidas', sino por la calidad de la 'traducción'. Con las obras ajenas es muy riguroso, es capaz de hacer más directas determinadas apreciaciones de la obra original, no porque prescindiera de los elementos secundarios, sino porque los traslada a un lugar más lejano, con el fin de posibilitar la comprensión esencial.

Entre la portentosa labor transcriptor de Franz Liszt destaca el conjunto de las *Nueve Sinfonías* de Beethoven. Desde el mítico beso que Beethoven depositara en la frente del niño de once años que fuera Franz Liszt, después de uno de sus virtuosísticos conciertos, la figura del compositor alemán iba a permanecer en el corazón del pianista durante toda su vida. En definitiva, la obra 'traductora' de Franz Liszt es una labor de análisis, de acercamiento y comprensión a uno de los eventos más importantes de la historia del arte, además de un acto de síntesis, de entendimiento de la música como un hecho infinito, sin tiempo y sin historia, como un divino accidente del hombre, en el que redundamos para encontrar una verdad.»

Violín del Este

La Fundación Juan March programó un ciclo de conciertos bajo el título «Violín del Este», los días 10, 17 y 24 de febrero; ofrecido por **Agustín León Ara** (violín) y **Graham Jackson** (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 8, 15 y 22 del mismo mes.

Como se señalaba en el programa de mano, con el título de «Violín del Este» se ofrecieron «tres recitales de violín y piano, con seis Sonatas y otras dos obras en otros géneros, que resumen en brevísima antología lo que este dúo ha propiciado en tres países europeos del Este en la primera mitad de nuestro siglo: una obra anterior (la *Sonata Op. 57* de Dvorák) y otra posterior (la *Partita* de Lutoslawski) nos permiten señalar que, tanto en Chequia como en Hungría o en Polonia, el dúo de violín-piano ha sido destinatario de otras muchas obras que completan el panorama, tanto en el siglo XIX como en la segunda mitad del XX. Sorprende, en todo caso, la insistencia en el género de compositores tan dispares, y las ingeniosas variantes que todos ellos introducen en la vieja pero muy prestigiosa forma de la sonata clásica. También puede sorprender la constatación de un cierto ‘aire de familia’ en las músicas de cada uno de los tres países seleccionados, e incluso –aroma más sutil, pero persistente– en todos ellos como conjunto».

Álvaro Guibert, autor de las notas al programa de cada uno de los conciertos, comentaba:

«En la composición de la *Sonata para violín y piano en fa mayor, opus 57*, (1880), **Antonin Dvorák** mantiene la tensión musical con maestría en largas notas tenidas y en melodías elementales, de muy escasas flexiones.»

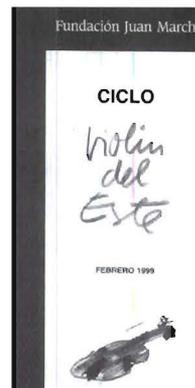
«**Josef Suk** no le dio el título de Sonata a ninguna de sus composiciones pero, por su profundidad constructiva y por su nobleza de escritura, las *Cuatro piezas para violín y piano, opus 17* bien hubieran merecido ese nombre, por mucho que el autor adopte formas más libres de las habituales en la Sonata. La pujanza

inventiva de Suk en esta ‘casi balada’ hacen pensar en su querido maestro –y suegro– Antonin Dvorák, como evidente modelo.» «La *Sonata para violín y piano* de **Leos Janáček** es la única que figura como tal en su catálogo; en ella encontramos la enorme carga de intensidad emocional, la sensación de sinceridad íntima que emana de ésta como de otras obras camerísticas del autor.»

«**Leo Weiner** fue uno de los compositores más respetados de la Hungría de su época. De la escritura sonatística de Weiner debe señalarse su apego a la forma clásica, su voluntad firme y bien fundamentada de permanecer fiel al camino romántico; su interés por la música popular húngara; y, por fin, su extraordinario dominio del arte musical.» «En comparación con las de Weiner, las Sonatas para violín solo de **Béla Bartók** nos enseñan la otra cara de la moneda. La firmeza estética y profesional de Weiner parece inmune a los tiempos. A Bartók, por el contrario, el siglo, con sus horribles guerras y sus ominosas entreguerras, le desconjunta el alma y le aprovisiona la pluma de emociones profundas, a veces terribles. Lo que hace de Bartók un genio es la capacidad de convertir esos sentimientos en experiencia artística universal y compartible.»

«No es fácil ver en la Sonata de **Karel Szymanowski** signos de academicismo ni rigideces. Sí se oyen sus admiraciones, sobre todo de la ‘Sonata’ de César Frank; también se nota el espíritu de Brahms, pero ambas influencias están refundidas y bien asimiladas por un talento pujante que no necesita esconder sus modelos.»

«La joven **Grazyna Bacewicz** fue una estu-penda violinista y pianista. Su música para violín y piano constituye una parte muy sustancial de su catálogo. Se escucha en su música el firme asiento neoclásico, pero también su interés por la utilización de motivos y gestos de origen popular.» «Es bien conocida la personalidad y la obra de **Witold Lutoslawski**; es legendario su dominio de la escritura abierta, o aleatoria, en la que el compositor no lo determina todo en la partitura. sino que permite al intérprete participar en el proceso de composición.»



Poulenc y el Grupo de los Seis



Los miércoles 3, 10, 17 y 24 de marzo y con motivo del centenario del nacimiento de dos de los componentes del grupo, Francis Poulenc y Georges Auric, la Fundación Juan March programó el ciclo titulado «Poulenc y el Grupo de los Seis», que se transmitió en directo por Radio Clásica, de RNE. Fue interpretado por **Ángel Luis Quintana**, violonchelo, y **José Gallego**, piano; **Alicia Suescun**, flauta, y **Pablo Puig**, piano; **Luis Michal** y **Martha Carfi**, Dúo de Violines de Múnich, y **Liliana Pignatelli**, piano; y **Quinteto de viento «Aulos Madrid»** (**Marco Antonio Pérez Prados**, flauta; **Ramón Puchades Marcilla**, oboe; **Enrique Pérez Piquer**, clarinete; **Vicente José Palomares Gómez**, fagot; y **Javier Bonet**, trompa) y **Anibal Bañados**, piano.

Como se indicaba en el programa de mano, el hecho de que se cumplan en este año los centenarios del nacimiento de dos de los componentes del célebre Grupo de los Seis, Poulenc y Auric, «parece un buen pretexto para volver a escuchar algunas de sus obras de cámara, enmarcadas en las de los otros cuatro componentes del Grupo: Durey, Honegger, Milhaud y Tailleferre.

Siguiendo las orientaciones estéticas de Jean Cocteau, y con el punto de referencia de Erik Satie, los seis jóvenes músicos franceses dieron un rumbo distinto a la música francesa tras los horrores de la primera gran guerra e influyeron en las orientaciones de otros muchos músicos europeos. Es cierto que no todos los componentes del Grupo tienen –visitos desde el final del siglo– la misma importancia, y que los tres principales compositores (Honegger, Milhaud, Poulenc) siguieron caminos muy distintos.

A lo largo de cuatro conciertos se programaron 24 obras camerísticas: dos de ellas, la *Sonatina* de Durey y la *Pastoral* de Tailleferre se escucharon en dobles versiones. Desde 1914, la obra más antigua de las programadas, hasta 1972, la más reciente, se siguieron las peripecias estilísticas de los entonces ‘jóvenes terribles’, pero ya, desde hace mu-

chos años, verdaderos clásicos de nuestro siglo. Uno de los conciertos, el último, estuvo dedicado íntegramente a Poulenc, sin duda el más grande de todos ellos.»

El crítico musical **Santiago Martín Bermúdez**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

«Según una versión, en un principio se conocían cuatro compañeros del Conservatorio: el jovencísimo **Georges Auric** (1899), el suizo **Artur Honegger**, la parisiense **Germaine Tailleferre** y el judío provenzal (según se definió él mismo), **Darius Milhaud**. Más tarde conocen a **Louis Durey**, cuatro años mayor que Milhaud y Honegger.

En 1917 ya hay un concierto de Auric, Durey y Honegger, junto con Erik Satie. Más tarde se les unirá la compositora Tailleferre y, en 1918, se les suma Francis Poulenc, de 19 años. El grupo no tiene todavía la denominación que pasará a la historia: hay un nuevo concierto, en el que se les une Milhaud (que antes se encontraba en Brasil). A partir de aquí ya están todos los que formarán el Grupo de los Seis.

Todos ellos fueron compositores de talento para la música culta, lo que no está reñido con un eventual sentido del humor, de la iconoclastia y de la destrucción: Poulenc, Milhaud y Honegger. Uno, nada solitario por cierto, era de una inteligencia superior y llevó su desdén al romanticismo hasta el punto de desviarse a menudo de la música culta, al tiempo que su amor por el éxito le conducía hacia la ligera, y a esa otra que está a medio camino, la cinematografía: Auric. Otros dos, en fin, son compositores relativamente menores, aunque ya quisieran muchos: Germaine Tailleferre y Louis Durey, éste tentado por la política enfrentada al sistema.

A estas alturas, cuando se cumplen los cien años del nacimiento de los dos componentes más jóvenes del Grupo, qué remedio nos queda sino aceptar el término, el Grupo de los Seis.»

La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX

Bajo el título «La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX», la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de Radio Televisión Española (finalizada su temporada normal de conciertos) programaron nuevamente, durante el mes de abril, un ciclo conjunto de conciertos (sinfónicos y de cámara) y conferencias. En otras ocasiones estos ciclos se han ofrecido con motivo del centenario de la *Generación del 98* (1998), en torno a la figura de *Serguei Diaghilev* (1997) y por el cincuentenario de la muerte de *Manuel de Falla* (1996).

El ciclo pretendía –se lee en el programa de mano– «ofrecer una antología de las muchas obras musicales y artísticas surgidas por los estímulos de las contiendas bélicas que asolaron el mundo durante este siglo. A lo largo de los 16 actos programados deseamos ofrecer una imagen musical y artística de los cambios de rumbo que las guerras, tanto las dos mundiales como las más localizadas en áreas y países concretos, provocaron en las artes del diseño y en las musicales. Fenómenos como ‘vueltas al orden’, ‘época de los retornos’, ‘neoclasicismos’, ‘fin o muerte de las vanguardias’, y otros muchos, tienen en las terribles contiendas sufridas a lo largo del siglo XX algunas claves que explican –aunque no predeterminan– muchas cuestiones. Por otra parte, pocos asuntos han recibido en los últimos tiempos –sobre todo en el dominio de las artes plásticas– más atención de los estudiosos, aunque en España nos hemos reducido generalmente al asedio de lo que supuso la ruptura de nuestra guerra civil y el exilio de una gran parte de nuestros artistas y músicos.

Es hora de reflexionar sobre todas estas cosas y, al tiempo que ordenamos nuestras ideas y renovamos la información disponible, sobrecoernos de nuevo ante el reflejo que tantas tragedias han tenido en las artes de nuestro tiempo. Y también consolarnos con las que la anhelada Paz ha propiciado, pues no en vano, desde los griegos al menos, arte y música se nos han ofrecido como salvación tras la catarsis.»

Los conciertos de música de cámara se ofrecieron en la sede de la Fundación Juan March,

los miércoles 7, 14, 21 y 28 de abril, y fueron interpretados por **Trío Modus** (**Mariana Todorova**, violín; **Jensen Horn-Sin Lam**, viola; y **Susana Stefanovic**, violonchelo) y **Stefania Pipa** (violín), el día 7, con obras de Viktor Ullmann, Gideon Kein, Dimitri Shostakovich y Karl Amadeus Hartmann. El día 14 actuó el **Trío Velázquez** (**Victor Arriola**, violín; **Claude Druelle**, violonchelo; y **Pablo Puig Portner**, piano) y **Miguel V. Espejo** (clarinete), con obras de Ernest Bloch y Olivier Messiaen. El 21, **Miguel Ituarte** ofreció un recital de piano, con obras de Serguei Prokofiev y Luigi Nono. Por último, cerró el ciclo el día 28 **Modus Novus**, dirigido por **José Luis Temes**, con obras de George Crum, Miguel Franco y Cristóbal Halffter. Integran este grupo **Vicente Cintero**, **Miguel Adria** y **Ana Constancia**, flautas; **Salvador Barberá**, **Carlos Alonso** y **Ramón Varón**, oboes; **Gustavo Duarte**, **Ramón Barona** y **Miguel V. Espejo**, clarinetes; **Emilio Robles** y **Eva Sánchez**, violines; **Jensen Horn-Sin Lam**, viola; **Roberto Terrón**, contrabajo; **Ignacio Fanlo**, violonchelo; **Miguel Barona**, fagot; **Germán Alesi**, trompeta; **Juan Carlos Garvayo**, piano; **Rafael Mas**, **Enrique Llopis**, **Javier Benet** y **Margarita Prieto**, percusión; y **Jorge Lujúa**, bajo.

Los conciertos sinfónicos se ofrecieron en el Teatro Monumental de Madrid, los viernes 9, 16, 23 y 30, y fueron interpretados por la **Orquesta Sinfónica de RTVE** y **Teresa Novoa** (soprano), con **Enrique García Asensio** (director); **Penélope Walmsley-Clark** (soprano), **James Oxley** (tenor), **William Shimell** (barítono) y **Escolanía Ntra. Sra. del Recuerdo** y **Coro de RTVE**, con **Laszlo Heltay** (director); **Leonel Morales** (piano), con **Grover Wilkins** (director); y **Cornelius Hauptmann** (barítono) y **Mariana Gurkova** (piano), con **Alexander Rahbarí** (director). Impartieron las conferencias, en la sede de la Fundación Juan March, los días 6, 8, 13, 15, 20, 22, 27 y 29 de abril, **Santiago Martín Bermúdez**, escritor y crítico musical, y **Guillermo Solana**, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid y crítico de arte. De estas conferencias se informa en estos mismos *Anales*.



Joaquín Turina: música de cámara



La Fundación Juan March programó un nuevo ciclo de conciertos –bajo el título «Joaquín Turina: música de cámara»– los días 5, 12 y 19 de mayo, ofrecido por el **Cuarteto Gauguin**; **Pedro León** (violín) y **Julián L. Gimeno** (piano); y el **Trío Arbós** y **Aroa Sorin** (viola). El ciclo conmemoraba el 50 aniversario de la muerte del compositor sevillano en Madrid. 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 3, 10 y 17 del mismo mes.

«El cincuentenario de la muerte en Madrid del sevillano Joaquín Turina –se leía en el programa de mano– nos proporciona inmejorable ocasión para volver a escuchar sus músicas. En esta ocasión nos hemos centrado en su música de cámara, un conjunto de obras valiosísimo, sobre todo en un compositor nacionalista español. Doce obras de su catálogo en este género nos permitirán seguir su evolución a lo largo de casi treinta años, casi toda su vida, en realidad, a través de muchas de sus obras más logradas. Volveremos, pues, a gustar de su ingenio y facilidad, de su innata capacidad para comunicarse con el público y de aquel ‘equilibrio perfecto entre la idea y su realización técnica’, según expresión certera de su amigo el compositor Julio Gómez».

El crítico musical **José Luis García del Busto**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba: «Estaba muy avanzado el siglo romántico cuando en la ca-

pital de España comenzó a desarrollarse una vida concertística organizada y estable en torno a la música de cámara. A todo esto ¿qué ocurría con la música española? Los autores españoles no estaban impuestos en este exigente y poco reclamado género de la música de cámara y andaban más bien a vueltas con el teatro, que prometía popularidad y benefi-

Joquín Turina, prototipo de compositor nacionalista, fue un fecundo cultivador de la música de cámara, género al que sirvió como pianista y, sobre todo, como autor de espléndidas obras: tres *Sonatas* y el *Poema de una sanluqueña* para violín y piano; el *Cuarteto de la guitarra*, la *Oración del torero* y una *Serenata*, para cuarteto de cuerda; un *Cuarteto* con piano, un *Quinteto* con piano; el sexteto *Escena andaluza*, el mosaico de las *Musas de Andalucía...*, entre tantas otras páginas, son muestra contundente de un oficio que sabe adaptar a las formaciones y a las formas camerísticas tradicionales los elementos de la propia inspiración y la voluntad de expresión nacionalista. La *Oración del torero*, la *Serenata* y los dos *Trios* constituyen, por lo demás, obras maestras dentro de su catálogo y en el contexto global de la música española para cuarteto y para trío con piano.

La abundante y hermosa producción camerística de don Joaquín está ahí, como eje cronológico y estético entre los primeros pasos de la música española en este campo y la creación actual.»



Mendelssohn, música para tecla

La Fundación Juan March programó para el mes de junio, en su sede de Madrid, el último ciclo de conciertos del curso académico 98/99, en esta ocasión bajo el título «Mendelssohn, música para tecla». Los intérpretes fueron **José Manuel Azcue** (órgano); **Begoña Uriarte** y **Karl-Hermann Mrongovius** (piano a cuatro manos); y **Sara Mariauovich** (piano).

Como se reflejaba en el programa de mano, son ya varios los ciclos dedicados por la Fundación Juan March al arte de Mendelssohn (1809-1847), bien a su música de cámara o a su piano. En esta ocasión, y como en las anteriores «sin más pretexto que el de gozar de unas músicas deliciosamente concebidas y escritas con impecable oficio, nos hemos centrado en su música para tecla».

En el tercer concierto se ofreció «una pequeña pero muy pensada antología de su música pianística en la que, junto a obras muy en el repertorio, se incluyen algunas rarezas poco escuchadas. Pero la novedad reside en los dos primeros conciertos dedicados respectivamente, al órgano y al piano a cuatro manos.

El arte organístico de Mendelssohn, uno de los 'descubridores' de J. S. Bach, es el fundamento del órgano contemporáneo, tras el gran declive del 'rey de los instrumentos' en la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Sólo por eso merece nuestra atención, pero no son razones históricas, sino estéticas, lo que nos mueve a programar estas obras bellísimas».

El recital de piano a cuatro manos incluyó «las dos obras de Mendelssohn publicadas y con número de opus y la transcripción que él mismo hizo de su famoso *Octeto* Op. 20 para cuatro violines, dos violas y dos violonchelos: la obra original, una verdadera rareza en nuestros conciertos, pudimos escucharla en uno de nuestros ciclos pasados; esta transcripción, tan endiablidamente difícil como encantadora, sólo pueden abordarla auténticos virtuosos y amantes de la música al mismo tiempo, doble cualidad tan rara como la obra misma, o más».

El profesor **Daniel S. Vega Cernuda**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

«Felix Mendelssohn es una figura privilegiada en todos los aspectos. Ha nacido en una familia judía de muy buena posición social y económica, que ha mantenido un contacto muy directo con la cultura alemana de la época.

Si la Música es el arte más romántico, dicho esto con las reservas que impone toda generalización; si a esto se suma el que el espíritu alemán sea básicamente romántico, como el español siente en barroco; y si finalmente el momento histórico por excelencia romántico es el siglo XIX, se puede comprender desde esta perspectiva y *a priori* el ser y esencia de la música mendelssohniana.

Si la literatura alemana vive intensamente la aurora del Romanticismo, la música se ha asomado y unido pronto a ese espectáculo. En este hábitat se instala la figura de Mendelssohn, que es expresión y resumen de una época, la más genuinamente romántica.

En Mendelssohn el componente romántico no está en discordia con el clasicista que le lleva a respetar de forma insuperable el sentido de la forma, su equilibrio, sus proporciones objetivas para llenarlas de subjetivismo romántico, pero (y ahí marca la diferencia) sin llegar a ser un exhibicionista de sus sentimientos al estilo desaforado de otros románticos; los expresa pero con recato, delicadeza y sutileza. Estos dos filones, el clásico y el romántico, alimentan y animan paradójica y simultáneamente la inspiración mendelssohniana.

Éste es el substrato ideológico, cultural y artístico, el entorno y hábitat de la obra mendelssohniana. Pero el Romanticismo en sí presenta una modalidad, una forma de ser que cubre prácticamente los años que van del Congreso de Viena (1815) a la revolución de 1848, la práctica totalidad de la trayectoria vital de Felix, con una vigencia especialmente intensa de 1825 a 1835».



Piano español. Siglo XX



A lo largo de los cuatro lunes del mes de abril, se celebró en Logroño, en el Auditorio Municipal, un ciclo de conciertos organizado por la Fundación Juan March dentro de «Cultural Rioja». Bajo el título de «Piano español. Siglo XX», los días 5, 12, 19 y 26 de abril, actuaron, respectivamente, los pianistas **Humberto Quagliata**, **Miguel Baselga**, **Eulàlia Solé** y **Guillermo González**. El ciclo ofreció programas compuestos por tres grandes maestros de la música española del presente siglo –Albéniz, Granados y Falla– junto a una pequeña selección del piano español posterior a ellos.

«En la primera década de nuestro siglo –se indicaba en la introducción del programa de mano–, tres compositores españoles abordaron obras fundamentales para la historia del piano español. En dos de ellos, estas obras suponían la culminación de su trabajo como creadores: *Iberia*, de Albéniz, y *Goyescas*, de Granados. En el tercer caso, las *Cuatro piezas españolas*, de Manuel de Falla, estamos ante su primera gran obra ante el público, ya que *La vida breve*, premiada unos años antes por la Real Academia de San Fernando, aún no había sido estrenada.

Las tres obras partían de postulados nacionalistas similares, pero los motivos inspiradores concretos fueron muy distintos y las soluciones de cada compositor muy diferentes. Con una cualidad común a los tres: quisieron, y lograron, hacer música española con ambición universal. Superaron el mero casticismo, la nota colorista en el marco de una música de salón, para conseguir obras rigurosas en un lenguaje vivo y puesto al día.

Oír las series de Albéniz y de Granados, más una significativa antología de Manuel de Falla (con obras anteriores y posteriores a las *Cuatro piezas españolas*), en un mismo ciclo permitirá la comparación y nos dará una nueva perspectiva para matizar la imagen de España que nos legó la generación del 98: imagen no sólo literaria o ética, como estas músicas nos van a demostrar.

El ciclo se completa e inicia con una pequeña

antología del piano español del siglo XX posterior a los tres grandes maestros, pues los caminos que ellos abrieron han sido recorridos, matizados y enriquecidos con primor e inteligencia por compositores de muy diversos estilos.»

Arturo Reverter, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

«Los compositores españoles del 98 para acá cultivaron profusamente la literatura pianística siguiendo en principio las sendas postrománticas y combinándolas, primero, con una veta nacionalista o casticista y, después, con elementos franceses y neoclásicos –amén de recurrir en muchos casos a la mejor música española, popular o culta, del pasado– que terminaron por conducir a una estilización superior de los materiales, que encontró su paradigma en la obra de Albéniz y Granados, en una primera etapa, y en la de Falla y de los creadores de la generación de la República, en una segunda. Fue a partir de ahí que, tras la contienda civil del 36-39, y tratando de recuperar las esencias perdidas, hubieron de trabajar, por muy distintos caminos, los compañeros de viaje o los herederos, cada uno con sus capacidades, saberes y estilos. En el ciclo que organiza esta institución riojana se plantea un ambicioso recorrido por los tres nombres fundamentales del teclado moderno en España y una más breve cala en la obra de algunos de los más significativos de la posguerra y de la actualidad más rabiosa. Dejando a un lado a Mompou, un músico perteneciente en realidad a la generación del 27, todos los demás son producto de las dinastías surgidas tras el conflicto armado del 36; desde el más proveyecto, Montsalvatge, hasta los más jóvenes, Consuelo Díez y Manuel Balboa.

Puede ser útil analizar las líneas maestras por las que se mueven los creadores Albéniz, Granados y Falla. Son muchas las diferencias, pero también las similitudes que existen entre ellos. Vienen al mundo en la segunda mitad del siglo XIX. Los tres tienen durante unos años el mismo maestro, Felipe Pedrell.»

Tradición y progreso: el pasado en la música del siglo XX

La Fundación Juan March ofreció en su sede el ciclo «Tradición y progreso: el pasado en la música del siglo XX» durante los miércoles 6, 13, 20 y 27 de octubre y 3 de noviembre. Se celebró también en Logroño, dentro de «Cultural Rioja», los días 2, 8, 15, 22 y 29 de noviembre. Los conciertos fueron interpretados por **Miguel Ituarte** (piano); **Joaquín Torre** (violín) y **Sebastián Mariné** (piano); **Guillermo González** (piano); **Ángel García-Jermann** (violonchelo) y **Kennedy Moretti** (piano); y **Ramón Coll** (piano).

Como se indicaba en el programa de mano, «una de las características más llamativas de la música del siglo XX, junto a la de la intensa y constante actividad rupturista respecto al pasado, es la no menos intensa e igual de constante utilización de músicas pretéritas como punto de partida para una reflexión nueva. Es lógico que sea más frecuente este hecho en el período de entreguerras, en la ‘vuelta al orden’ provocada por la catástrofe pasada y la que pronto cubrió de nubarrones el horizonte como trágica premonición. Pero el diálogo con el pasado no es sólo patrimonio del Neoclasicismo de los años 20 y 30, ni tampoco del eclecticismo posmoderno de las últimas décadas. El compositor del siglo XX ha tenido que aprender a dialogar por vez primera en la historia con toda la historia de la música, y este hecho ha tenido consecuencias en sus obras.»

Enrique Martínez Miura, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

«El siglo XX se ha caracterizado por unas relaciones con el pasado artístico por completo distintas a las de las centurias precedentes. El peso de la tradición ha hecho crisis en varias oportunidades y ello se ha manifestado de formas diversas, pero tal vez una de ellas sea la que más poderosamente llama la atención: los procesos de autodestrucción. Este fenómeno se ha verificado en todas las artes, salvo en la arquitectura y en el cine.

En el caso de la música, siguió a las vanguardias férreamente constructivistas una indeter-

minación que se abrió paso como una brecha propiciadora de libertad; una restitución al intérprete del papel creativo perdido desde el Barroco. Esa nueva valoración del sonido aislado como un acontecimiento único también derivó hacia el límite sin retorno del silencio. Paralelamente, el acto social del concierto fue cuestionado por los *happenings* de los años sesenta. Tras la disolución y la negación de la música, hoy asistimos a un proceso de reconstrucción del acto compositivo, con una nueva actitud ingenua, una apertura a un mundo de posibilidades al margen de los dogmas de escuela.

Ahora bien, ¿en qué sentido cabe hablar de la vanguardia como una forma de progreso por contraposición a prácticas más convencionales? La idea de progreso en arte la introdujo Giorgio Vasari. El concepto, desde su nacimiento mismo, evidenciaba que un enfoque así, alusivo a la evolución artística como un camino de perfeccionamiento, era inviable sin el sustrato de un juicio estético.

Si los estudios de las artes plásticas cuentan con análisis fructíferos acerca de la influencia que la idea de progreso ha ejercido sobre los creadores, no es posible afirmar otro tanto en relación con la música. Es más: se discute incluso si es o no aplicable esa noción, aunque su manejo por los historiadores pueda remontarse a los textos del siglo XVIII.

Sin embargo, aceptando que ‘progreso como mejora artística’ sea algo muy dudoso, sí que parece, en cambio, que haya zonas determinadas, parcelas cuya evolución tendría que ver con adelantos que beneficiarían a la música. En el siglo XX, la creencia en la posibilidad de un progreso en música ha estado fuertemente contaminada de influjos procedentes de las ciencias sociales, sobre todo de la economía y la sociología. Dos factores tomados en estos campos serían aplicables a nuestro arte: la extensión del saber y el desarrollo de técnicas nuevas. Sin duda, un compositor del siglo XXI va a disponer para la exploración del total sonoro del mayor número de recursos conocidos en la historia».



El violín del siglo XX



La Fundación Juan March programó para los días 10, 17 y 24 de noviembre el ciclo «El violín del siglo XX». Los intérpretes fueron **Ángel-Jesús García** (violín); **Francisco Comesaña** y **Polina Kotliarskaya** (dúo de violines); y **Luis Michal** y **Martha Carfi** (dúo de violines de Múnich) y **Alan Kovacs** (viola).

«El siglo XX tiene sonoridades propias que le diferencian de cualquier otra centuria anterior, sobre todo en los nuevos instrumentos de percusión y en la electroacústica –se indica en el programa del ciclo–. Pero también ha sabido hacer suyos instrumentos que vienen sonando en la música occidental desde hace siglos. Al diseñar este ciclo, que pretende mostrar las maneras propias del siglo XX al hacer música con un instrumento tan antiguo como el violín, nos propusimos mostrar algunos aspectos de la rica literatura para violín solo o para el dúo de violines. Solamente en dos de las dieciséis obras programadas hemos incluido un tercer instrumento, por otra parte el más cercano al protagonista del ciclo, la viola. Con ello hemos pretendido que ningún otro timbre ni manera de obtener el sonido se interfiera en la concentración que requieren obras tan singulares. De las dieciséis obras programadas, seis son españolas, lo que demuestra que el repertorio hispano existe (por si a alguien le puede quedar alguna duda) y que puede y debe coexistir con el de otros países con total naturalidad, dado el oficio, y el talento, mostrado por nuestros compositores en todos los géneros. Y también en éste.»

Álvaro Guibert, autor de las notas a los conciertos, comentaba de las obras del primer concierto: «El *Divertimento* del barcelonés **Xavier Turull** es la obra de un violinista que va mostrando ordenadamente al oyente las posibilidades de su instrumento.» «El *Microtono* de **Joan Guinjoan** va dibujando un camino de progresivo enriquecimiento del sonido.» «**Jordi Cervelló** es otro violinista compositor. O más bien, compositor violinista, porque su carrera ha terminado centrándose en la escritura de partituras más que en su interpretación.» «**Joaquim Homs** es el único alumno de Roberto Gerhard quien, a su vez, fue el único alumno

español de Arnold Schönberg. Homs y Gerhard representan, pues, la rama ibérica del tronco schönbergiano original.»

A propósito del programa del segundo concierto, señalaba: «No todas [las obras] llevan en el título la palabra 'dúo'. Los dúos titulados 'dúo' muestran por lo general con más claridad la voluntad dialogante del compositor. **Hindemith** se batió en la lucha de la normalización de la música para tender puentes entre los grandes genios y los simples aficionados. En esa lucha, el dúo es el arma ideal». «En cuanto a la obra de **Béla Bartók**, se trata de que los estudiantes puedan interpretar obras de la música popular, así como sus particularidades melódicas y rítmicas.» «**Luciano Berio** pone a sus dos intérpretes en actitud de conversar; celebró la amistad de sus amigos dedicándole a cada uno un breve dúo para dos violines. La dedicación consiste en poner como título a cada pieza el nombre de pila de un amigo.» «Además del diálogo llano de los dúos, se nos da, por una parte, el diálogo algo más abstracto y estructurado de las sonatas de Prokofiev y Pettersson y, por otra, el extraño diálogo que **Tomás Marco** establece entre el firmamento y el paraíso.» «En la *Sonata para dos violines* de **Allan Pettersson** hay amargura, como corresponde a un músico de carácter difícil y de biografía dura.» «*Academia Harmonica* es la pieza de música que **Tomás Marco** compuso para que sonara el día de su recepción pública como académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando.» En cuanto al tercer concierto, afirmaba: «En el terreno de la música para violín sin acompañamiento, **Max Reger** es un compositor de importantísima talla. Su obra lanza un recuerdo al gran Bach.» «La de **Bohuslav Martinu** forma parte de una serie de cuatro obras del mismo género.» «Por su parte la de **Zoltan Kodaly** se debate entre dos tendencias: el clasicismo formal, cuadrado y equilibrado, o bien la estructura, rapsódica, abierta y libre.» «La *Sonatina* nº 5 de **Jean Martinon** es una atractiva muestra de la actividad compositiva de su autor.» «La *Sonata para violín solo* de **Béla Bartók** es una obra maestra del género y un hito en la escritura violinística del siglo XX.»

El órgano del siglo XX

El último ciclo del año ofrecido por la Fundación Juan March los miércoles 15, 22 y 29 de diciembre llevó por título «El órgano del siglo XX»; fue interpretado por **Ramón González de Amezúa**, **Miguel Bernal** y **Felipe López Pérez**.

«Suele afirmarse que el siglo XX no es el mejor siglo para la música organística. Dejando aparte lo discutible de tal afirmación, sí que puede decirse que el siglo XX ha sido una buena época para el órgano como instrumento musical. Desde las primeras décadas del siglo se sintió la necesidad de regeneración de un instrumento que en el siglo XIX había intentado compararse con la orquesta sinfónica, abandonando algunas de sus características naturales. Ese 'Organ Revival' no sólo se concretó en los organeros, sino también en los organistas y en los compositores», podía leerse en el folleto dedicado al ciclo.

Juan Pagán, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba: «Desde que Ctesibio de Alejandría aportara a la cultura musical griega del siglo III a. de C. un nuevo instrumento musical denominado *Hydraulis* (flautas de agua u órgano de agua), el órgano inició un largo viaje a través del tiempo hasta llegar al siglo XX. En los albores del Renacimiento comienza a fraguarse una literatura específica para este instrumento con compositores-organistas, hasta llegar en el Barroco a la figura de Johann Sebastian Bach, cuya obra organística alcanza cotas de universalidad casi insuperables. Tras la muerte de Bach, el órgano entró en una larga decadencia de la que no se recuperará hasta mediados del siglo XIX. Pero llegado el siglo XX el órgano vuelve a entrar en crisis motivado por circunstancias socio-económicas y religiosas.

Este ciclo dedicado al órgano del siglo XX se ha centrado, fundamentalmente, en dos importantes escuelas: la española y la francesa. No obstante, también abarca de forma algo más tangencial otras como la húngara y la de los países bálticos, en concreto la de la

República de Estonia.

La escuela organística española está representada por **Eduardo Torres**, defensor de las nuevas estéticas que representaban el impresionismo y el nacionalismo, su obra para órgano destaca por la belleza de su lenguaje.» «La labor pedagógica del compositor y organista **Juan Alfonso García** ha sido muy importante, pudiéndose hoy hablar de una auténtica escuela granadina.» «**Jesús Guridi** desarrolló una importante labor pedagógica, concertística y compositiva.» «El lenguaje musical de **Oscar Esplá** está dentro de las pautas nacionalistas marcadas por Falla.» «**Federico Moreno Torroba** es, junto a Pablo Sorozábal, el último eslabón de los grandes compositores de zarzuelas.» «El reconocimiento de su talento como compositor, a **Ernesto Halffter** le llegó muy pronto, al recibir el Premio Nacional de Música cuando tenía veinte años de edad.» «**Xavier Montsalvatge** es una de las instituciones que ha guiado la vida musical catalana durante este siglo. Partiendo de una etapa nacionalista, pasa a una fase de acercamiento al folklore y ritmos cubanos, para después entrar en una etapa neoclásica y posteriormente postimpresionista, hasta llegar al universo de la abstracción.» «**Josep Soler** es autor de un amplio catálogo de obras. El papel desempeñado como pedagogo es verdaderamente importante.» «**Tomás Marco** ha sido un infatigable difusor de la música de nuestro tiempo; se ha convertido en un punto de referencia incuestionable de la música española de la segunda mitad del siglo XX.»

La escuela organística francesa estuvo representada en este ciclo por cuatro de sus más destacadas figuras: **Louis Vierne**, **Marcel Dupré**, **Olivier Messiaen** y **Jehan Alain**.

La escuela húngara estuvo representada en este ciclo con dos de sus máximas figuras de la primera mitad del siglo XX: **Béla Bartók** y **Zoltán Kodály**.

La escuela organística de la República de Estonia estuvo representada por el compositor y organista **Edgar Arro**.



Sonatas para violonchelo y piano, en Palma



Organizado por la Fundación Juan March, con la colaboración del Teatre Principal y el Consell Insular de Mallorca, del 9 al 29 de noviembre se celebró en el Teatre Principal de Palma de Mallorca un ciclo de conciertos titulado «Sonatas para violonchelo y piano». Los cuatro recitales corrieron a cargo de los intérpretes rusos **Vladimir Atapin** (violonchelo) y **Olga Semoushina** (piano).

A lo largo de este ciclo se programaron ocho Sonatas para violonchelo y piano que desde Beethoven (1808) a Britten (1961) forman una antología de las mejores obras para esta formación camerística. Para completar programas, y también para ofrecer puntos de comparación –se apunta en el programa de mano–, se incluyeron una Sonata para violonchelo solo, unas Variaciones (frecuentemente integradas en un tiempo de la Sonata), una Suite, y otras obras «de fantasía» o «de lucimiento».

El crítico musical **Carlos-José Costas** comentaba en la introducción general: «El presente ciclo dedicado al violonchelo, acompañado por el piano con la única excepción de la *Sonata* de Hindemith, recorre aproximadamente la segunda mitad de los poco más de tres siglos de la presencia, hoy esencial, de este instrumento entre los de cuerda. La primera mitad de ese tiempo arranca de 1665 cuando aparece la edición de unas sonatas italianas anónimas, desde mediado el siglo XVII figura en diversos conjuntos instrumentales, y en los últimos años del mismo surgen los primeros testimonios de su participación como solista. Es un período en el que se producen algunos cambios que facilitan su manejo, por lo que se refiere a sus dimensiones, y un acoplamiento de la forma que permite que el intérprete permanezca sentado. Las formas con violonchelo solista o integrado en el *concertino* frente al *ripieno* se desarrollan definitivamente entrado ya el siglo XVIII. Arcangelo Corelli es el responsable de su integración en el concertino mientras que su protagonismo como solista prolifera en obras de Vivaldi, Albinoni, Marcelllo, Geminiani y muchos otros. Es el momento en el que, al igual que sucede

con el violín, se cimentan las exigencias del concierto para violonchelo, dividido en tres tiempos, que de hecho se han conservado hasta el presente.

El paso siguiente llega, como en tantos otros aspectos de la música, de la mano de Johann Sebastian Bach. Al margen de la habitual presencia del violonchelo en sus conciertos y suites instrumentales, su aportación más significativa está representada por sus seis *Suites para violonchelo solo*, de 1720, en las que las dificultades técnicas y su planteamiento virtuosístico abren un nuevo horizonte al instrumento. A ese salto cualitativo se suman las 27 sonatas y los once conciertos de Luigi Boccherini para cubrir el camino hasta los muy primeros años del siglo XIX, cuando se cumple la primera mitad de la historia del instrumento. Un período en el que, junto a algunos compositores que se interesan y continúan enriqueciendo y mejorando el repertorio, destacan Carl Philip Emmanuel Bach y Joseph Haydn.

Sin embargo, el violonchelo había contado con un antecedente relevante, la *viola da gamba*, con la que ha compartido y comparte repertorio, presente hasta mediado el siglo XVIII, y que ha sido recuperada en el nuevo interés por las sonoridades de la música barroca.

Unas veces han sido grandes compositores los que han provocado con sus obras el interés de otros por el instrumento, lo que sin duda ha sucedido con las de Bach, y otras el empuje para una mayor atención al instrumento ha llegado a través de los intérpretes. Es el caso, por citar algunos, de Franchomme, amigo de Chopin, responsable directo de la única Sonata del compositor polaco para piano y violonchelo, y, en nuestro siglo, Pablo Casals, Gaspar Cassadó, entre otros y, en nuestro mismo tiempo, el de Mstislav Rostropovich. Los doce compositores reunidos en los cuatro conciertos del ciclo son ejemplos esenciales de las más diversas motivaciones de la literatura para violonchelo de algo más de siglo y medio, es decir, de todo el XIX y de gran parte del XX.»

Homenaje a Hans Werner Henze

Con la presencia del compositor alemán **Hans Werner Henze**, tuvo lugar, el 26 de mayo, en la Fundación Juan March, en colaboración con el Instituto Alemán, un concierto-homenaje a este músico, nacido en 1926 en Westfalia, y en el que, comentada cada pieza por el propio autor, el pianista **Jan Philip Schulze** ofreció la obra para piano de Henze. Además de este concierto, celebrado en la Fundación Juan March y que fue transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE, se organizaron en Madrid otros dos conciertos y se estrenó, en el Teatro Real, una ópera suya. Además, el día del concierto en la Fundación Juan March se presentó un folleto titulado *Lenguaje musical e invención artística*, publicado por el Instituto Alemán y que recoge varios textos teóricos de Henze.

«Soy Hans Werner Henze, compositor, de setenta y tres años, y por primera vez me encuentro en Madrid como músico». Éstas fueron las palabras iniciales con las que se presentó –y presentó, a su vez, su música para piano– en el concierto-homenaje que se celebró en la Fundación Juan March. «En 1945, al término de la guerra –yo acababa de cumplir dieciocho años–», recordó Henze, evocando sus primeros tanteos musicales; «se iniciaba para los jóvenes alemanes que se interesaban por el arte un proceso de descubrimiento y aprendizaje: el hallazgo de la modernidad artística y filosófica que el antimodernista régimen nazi-fascista nos había escatimado sistemáticamente. De modo especial, en las pequeñas zonas rurales de Westfalia oriental donde yo vivía a la sazón, toda relación con la genuina música de nuestro tiempo era virtualmente imposible, de suerte que llegó a ser necesario trasladarse a las grandes ciudades y a otros países. Allí se abrían nuevas perspectivas al ‘necesitado’ que paulatinamente iba formándose una idea más clara de lo que significa el concepto de la ‘libertad de pensamiento’.

Todavía durante la dictadura yo había leído mucho, con particular fruición los libros prohibidos, y llevaba en mi equipaje un buen número de mis propias composiciones. Fue en-

tonces cuando tuve los primeros encuentros con las grandes obras de la modernidad que me impresionaron y conmovieron profundamente despertando mi admiración y curiosidad artística, particularmente obras como las canciones de Altenberg, la ópera *Wozzek*, las tres piezas para orquesta de Alban Berg, así como, posteriormente, obras como el solemne *Orfeo* de Strawinsky o algunas tempranas obras de arte surgidas del folklore ruso, radiantes de hermosura y energía, como *Les Noces* o *Le Sacre du Printemps*. Descubrí entonces la envergadura estética de las nuevas ideas atribuible, naturalmente, a la diversidad de sus orígenes estilísticos y también a los contenidos de la Segunda Escuela de Viena, a París y a los contenidos de la Segunda Escuela de San Petersburgo.

Mis primeros años de postguerra estuvieron colmados de clases particulares y de repaso, así como de la búsqueda de los vocablos adecuados y apropiados a mi modo de ser. La indecisión, un ciego arrebato espontáneo y el desaliento que sobrevenían rápidamente caracterizaban mi camino jalonado por los pequeños y grandes intentos de aprehender las complejas condiciones tonales del Tiempo Nuevo con miras a su utilización personal para mi propio trabajo creador. En 1947 coincidí con René Leibowitz en Darmstadt y París y gracias a él llegué a conocer el método compositivo de Schönberg, es decir, el trabajo con doce tonos relacionados o no entre sí. Mi nuevo maestro puso orden en mis pensamientos. Y en seguida me di cuenta de las posibilidades que aquí, de modo inmanente, se abrían al teatro lírico.»



Hans Werner Henze (izquierda) y Jan Philip Schulze, al término del concierto.

«Aula de (Re)estrenos»: homenaje a Carmelo Bernaola



Con la presencia del compositor vasco, y con motivo de haber cumplido los setenta años, la Fundación Juan March, a través de la Biblioteca de Música Española Contemporánea, organizó el 1 de diciembre un «Aula de (Re)estrenos» (que hacía la número 37) en homenaje a **Carmelo Bernaola**. En un concierto, que transmitió Radio Clásica, de Radio Nacional de España, el Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) ofreció varias obras suyas: «Tiempos», «Per Due...», «Bela Bartók-I Omenaldia», «Pieza IV», «Argia ezta ikusten» y «Homenaje G. P.». Los intérpretes fueron: **Antonio Arias** (flauta), **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Salvador Puig** (violín), **José María Mañero** (violonchelo), **Gerardo López Laguna** (piano) y **Alfredo Anaya** (percusión).

El crítico **José Luis García del Busto** en el «prólogo a un concierto de felicitación», que se incluía en el programa de mano, escribió que «característica esencial de la obra bernaoliana es su profunda unidad global: muchas de sus composiciones contienen ideas y hallazgos que se desarrollan y amplían en otras, trazando un interesante arco que acaso se resume en una última, que viene a cerrar capítulo y, a la vez, a abrir una nueva vía que supondrá diversidad».

En las notas al programa de mano, refiriéndose a las obras, señaló, entre otras cosas, lo siguiente: de *Tiempos*: «Bernaola fue uno de los compositores que, en 1976, recibió el encargo oficial de componer una obra para violonchelo y piano destinada a homenajear a Pablo Casals con motivo del centenario de su nacimiento. El homenaje se tradujo en la celebración de un concierto, en mayo de 1977,

en el Palau de la Música Catalana de Barcelona a cargo del violonchelista Pedro Corostola y el pianista Manuel Carra». De *Per due*: «Esta pieza data de octubre de 1974, está dedicada al flautista Rafael López del Cid y él la estrenó en Bilbao en 1979. Con este título quiso Bernaola subrayar su voluntad de tratamiento parejo de ambos instrumentos, huyendo del procedimiento camerístico, tan en boga otrora, de otorgar protagonismo a uno y papel de acompañante al otro». De *Béla Bartók - I Omenaldia*: «En 1981, y con motivo del primer centenario del nacimiento de Bartók, la Fundación Juan March organizó en Madrid un ciclo de conciertos en el que se repasaba la obra camerística del gran maestro a la vez que se estrenaban piezas de compositores españoles expresamente encargadas para la ocasión. Éste es el origen de *Béla Bartók - I Omenaldia*, obra pensada para ser estrenada junto a los *Contrastes* del propio Bartók: de ahí que repita su singular plantilla de violín, clarinete y piano». De *Pieza IV*: «La obra está dedicada a Joaquín Soriano. Haciendo gala de un original planteamiento, esta *Pieza IV*, aunque esté protagonizada por el piano, propone una parte de percusión. Pero aquí la percusión no está en modo alguno utilizada como elemento de fuerza acústica, sino como fuente de riqueza tímbrica, de coloraciones sonoras extraordinariamente atractivas». De *Argia ezta ikusten*: «Si la alusión a elementos populares está en el Bernaola juvenil y, muy de otra forma, vendrá a constituir una característica notable de algunas partituras de su etapa creativa más reciente, circunstancialmente la encontramos también en el tramo de su primera madurez. Es el caso de *Argia ezta ikusten* (*La luz no se ve*), poético título para una partitura escrita en 1973 y testimonio sonoro de la condición de vasco hondamente vivida por el compositor». De *Homenaje G.P.*: «Por iniciativa de su director, Jesús Villa Rojo, el grupo LIM planteó un programa de concierto en homenaje a Goffredo Petrassi para felicitarle en 1994, año en el que cumplió 90 años este maestro italiano que lo había sido de varios significativos compositores españoles, Bernaola entre ellos. *Homenaje G.P.* es el título de su aportación».



Carmelo Bernaola con Jesús Villa Rojo y otros miembros del LIM.

«Recitales para Jóvenes»

Cinco modalidades (violín y piano; piano; flauta y piano; clarinete, violonchelo y piano; y oboe y piano) se ofrecieron en los «Recitales para Jóvenes» que celebró la Fundación Juan March durante 1999 en su sede. Un total de 20.429 estudiantes asistieron en dicho año a los 79 conciertos exclusivamente destinados a estudiantes 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 se vienen celebrando desde 1975 en la Fundación Juan March, en Madrid, y en ocasiones en otras ciudades españolas, como Barcelona, Zaragoza, Valencia, Alicante, Palma de Mallorca, Cuenca, Murcia, Zamora, Badajoz, Málaga, Logroño y Albacete. Desde entonces, se han ofrecido 2.100 conciertos para 579.580 jóvenes, quienes acuden acompañados de sus profesores, previa solicitud de los centros a la Fundación. Habitualmente la audición se complementa con el recorrido a la exposición que exhibe la Fundación Juan March, para lo que se edita una guía didáctica de la misma.

Para facilitar la comprensión de la música, un experto explica a estos jóvenes cuestiones relativas a los autores y obras del programa, situándolos en su contexto. Los jóvenes se orientan, además de por las explicaciones orales, por un programa de mano que se edita con motivo del concierto.

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

- **Maarika Järvi** (flauta) y **Graham Jackson** (piano), con obras de Bach, Mozart, Schubert/Boehm, Nielsen, Messiaen y Bizet/ Borne y con comentarios de **José Ramón Ripoll** (enero).
- **Juana Guillem** (flauta) y **Anibal Bañados** (piano), con obras de Bach, Mozart, Beethoven, Debussy y Prokofiev y con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** (febrero-mayo).
- **José Gallego** (piano), con obras de Scarlatti, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Prokofiev e Isaac Albéniz y con comentarios de **Javier Maderuelo** (febrero-mayo).
- **Leonel** y **Alexander Morales** (violín y piano), con obras de Beethoven, Schubert, Brahms, Rachmaninov y García Abril y con comentarios de **José Ramón Ripoll** (febrero-mayo).
- **Adolfo Garcés-Sauri** (clarinete), **Jacobo López Villalba** (violonchelo) y **Ana Álamo Orellana** (piano), con obras de Bruch, Beethoven, Brahms y Mendelssohn y con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** (octubre-diciembre).
- **Cayetano Castaño** (oboe) y **Francisco Luis Santiago** (piano), con obras de Telemann, Beethoven, Debussy, Schumann, Bach y Kalliwoda y con comentarios de **Javier Maderuelo** (octubre-diciembre). Excepcionalmente, el 7 de octubre actuaron **Rafael Tamarit** y **Gerardo López Laguna**, con obras de Haendel, Mozart, Lalliet, Ravel, Saint-Saëns y Bozza.
- **Juan Carlos Garvayo Medina** (piano), con obras de Beethoven, Schubert, Schumann, Prokofiev, Granados y Ginastera y con comentarios de **José Luis Pérez de Arteaga** (octubre-diciembre). Excepcionalmente, el 8 de octubre actuó el pianista **Anibal Bañados**, con obras de Haendel, Beethoven, Ravel, Granados, Ligeti y Gershwin.
- **Víctor Correa** (violín) y **Julio Muñoz** (piano), con obras de Vivaldi, Schubert, Paganini, Franck y Sarasate y con comentarios de **Carlos Cruz de Castro** (enero).
- **Sara Marianovich** (piano), con obras de Haendel, Scarlatti, Mozart, Schubert, Chopin, Rachmaninov, Debussy y Rodrigo y con comentarios de **Javier Maderuelo** (enero).

«Conciertos de Mediodía»

A lo largo de 1999, la Fundación Juan March organizó un total de 33 «Conciertos de Mediodía». En abril de 1978 se inició esta modalidad de conciertos, que se ofrecen los lunes a las doce de la mañana y están programados para que no duren más de una hora.

La entrada es libre, pudiéndose acceder a la sala entre una pieza y otra.

En su momento se emprendió esta nueva modalidad tras comprobar que había un público aficionado a la música que, bien por no poder acudir a los conciertos de la tarde o bien precisamente por poder tener libre las mañanas, es-

taría interesado en asistir a una hora como la del mediodía, y entre semana, no demasiado habitual.

Esta oferta se une a otras que ofrece la Fundación Juan March, como los «Conciertos del Sábado», los «Recitales para Jóvenes», los de homenaje a autores y los conciertos monográficos de los miércoles por la tarde, todos ellos abiertos al público.

En 1999 se celebraron los siguientes conciertos, que se enumeran agrupados por modalidades e intérpretes y con indicación de día y mes:

- **Música de cámara** Trío D' Anches (Vicente Fernández Martínez, oboe; Pablo Fernández Martínez, clarinete; y José Luis Mateo, fagot) (11-I).
- **Guitarra** Miguel Trápaga (18-I); Moisés Arnáiz (8-II); Juan Manuel Ruiz Pardo (8-III); José Fernández Bardesio (12-IV); Alirio Camacaro (18-X); Isabel Seoane (8-XI); y Carmen Alonso (13-XII).
- **Canto y piano** Cecilia Lavilla Berganza y Juan Antonio Álvarez Parejo (25-I); Dunia Martínez y Silvia Castellanos (22-II); Enriqueta Höller y Mónica Celagón (15-III); Ángeles Sarroca y José Antonio González (5-IV); Manuela Soto y Xavier Parés (31-V); María Soledad Cardoso y Nina Kereselidze (14-VI); Aurora Serna y Félix Lavilla (11-X); Elena Valdelomar y Virginia Prieto (sopranos) y Francisco Luis Santiago (piano) (22-XI); y Rosa de Segovia y Sebastián Mariné (20-XII).
- **Piano** Nina Kereselidze (1-II); Pedro José Rodríguez (15-II); Marina Rodríguez Brià (1-III); Jordi Camell (19-IV); Sara Marianovich (3-V); Daniel del Pino (10-V); Iván Carlos Martín (17-V); Javier Lizaso (7-VI); Cristina Ferriz (15-XI); y Biruté Vainiūnaitė (27-XII).
- **Dúo de pianos** Ana Barreiro y Elvira Guarás (22-III).
- **Violín y piano** Verónica Pellegrini y Kennedy Moretti (29-III); y Edith Maretzki y Aimar Santinho (24-V).
- **Contrabajo y piano** Gabriel León y Ángel Gago (26-IV).
- **Oboe y piano** Dúo Goen (Juan Sanz y M^a Ángeles Fernández) (4-X).
- **Violonchelo y piano** Claudio Soriano y Eugenia Palomares (29-XI); y Frigyes Fogel y Kennedy Moretti (25-X).

«Conciertos del Sábado»

Ocho ciclos ofreció durante 1999 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 tarde de los miércoles, acogen programas muy eclécticos, aunque con un argumento común. Desde octubre de 1999 estos conciertos se transmiten en di-

ferido por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.

A lo largo del año se celebraron los siguientes ciclos: «El Barroco napolitano»; «Alrededor del trombón»; «Cuatro Sonatas de Chopin»; «Sonatas para violonchelo y piano»; «Sonatas para violín y piano»; «Música de cámara del siglo XX»; «Piano y percusión en el siglo XX»; y «El cuarteto de laúdes».

El Barroco napolitano

Con un ciclo sobre «El Barroco napolitano» se iniciaban los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March de 1999. En cuatro sesiones, los días 9, 16, 23 y 30 de enero, actuaron, respectivamente, **Pablo Cano** (clave y fortepiano), el día 9; el **Trío Zarabanda** (**Álvaro Marías**, flauta dulce y traveso; **Miguel Jiménez**, violonchelo; y **Rosa Rodríguez**, clave), el día 16; el trío **Passamezzo Antico** (**Itziar Atutxa**, viola de gamba; **Pedro Gandía**, violín barroco; y **Juan Manuel Ibarra**, clavecín), el día 23; y **Zarabanda** (**Álvaro Marías**, flauta dulce y traveso; **Francisco Comesaña**, violín; **Pablo Gastaminza**, viola; y **Miguel Jiménez**, violonchelo), el día 30.

Desde 1442 –se explica en el programa de mano–, cuando formó parte de la corona de Aragón, y 1504, año en que pasó a ser un reino de la Corona de España, Nápoles fue un punto de encuentro entre las tradiciones culturales italiana y española hasta las guerras napoleónicas. En este ciclo se escuchó una amplia selección de música instrumental del barroco napolitano, aunque se incluyó a algún músico anterior y a algunos posteriores que trascienden los esquemas barrocos e hicieron música en la estela del neoclasicismo. Muchos de ellos alcanzaron en el teatro sus mejores logros internacionales, pero su música instrumental, y no sólo en el caso de Domenico Scarlatti, brilla con luz propia.

Alrededor del trombón

«Alrededor del trombón» fue el ciclo de los «Conciertos del Sábado» en febrero. En cuatro sesiones, los días 6, 13, 20 y 27, actuaron, respectivamente, el **Trío de Trombones de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias**; **David Moen** (tuba) y **Olga Semonshina** (piano); **Javier Lechago** (trombón) y **Rafael Marzo** (piano); y el conjunto **Spanish Brass «Luur-Metalls»**. Con este ciclo proseguía la Fundación Juan March el repaso que viene ha-

ciendo al repertorio en torno a diversos instrumentos desde el inicio de la serie, en 1989.

Desde entonces se han dedicado ciclos a los siguientes: violonchelo, piano, clarinete (2), flauta (3), oboe (3), arpa, viola (2), contrabajo, saxofón, trompa, violín y fagot. También se han celebrado otros «alrededor de» la percusión y se ha hecho un repaso al repertorio del piano a cuatro manos y de la guitarra. «En es-

te repaso sistemático a las distintas familias instrumentales –se escribe en el programa de mano– le toca ahora su turno a la de los trombones y a su fiel acompañante la tuba, los instrumentos de tesitura más grave del viento-metal en la orquesta sinfónica moderna. Mientras que los trombones comenzaron a sonar en el otoño de la Edad Media y llegaron en el siglo XVI a su madurez con distintos nombres (*sacabuche* en español, *sackbut* en inglés, *sa-*

queboute en francés, todos ellos alusivos a las varas móviles que alargan o acortan el tubo principal), la tuba es instrumento patentado en el siglo XIX para dotar de sonidos graves a la familia de cornetas o bugles; en los siglos anteriores sus funciones las cubrieron diversos instrumentos hoy desaparecidos, como el serpetón.» A lo largo del ciclo se oyó música específicamente compuesta para ellos y también transcripciones modernas de obras antiguas.

Cuatro Sonatas de Chopin

En marzo los «Conciertos del Sábado» estuvieron dedicados a las «Cuatro Sonatas de Chopin», en conmemoración del 150 aniversario de la muerte del compositor polaco. En cuatro sesiones, los días 6, 13, 20 y 27, actuaron, respectivamente, el **Trío «Clara Schumann»** (**Ala Voronkova**, violín; **Susana Stefanovic**, violonchelo; y **Mary Ruiz-Casaux**, piano); **Ana Guijarro** (piano); **Ignacio Marín Bocanegra** (piano); y **Mario Monreal** (piano). Este ciclo ofreció las cuatro Sonatas de Chopin –tres pianísticas y una para dúo de violonchelo y piano–, acompañadas de algunas de las obras más conocidas del músico polaco: Baladas, Polonesas, Impromptus, Mazurkas y Nocturnos, además del Trío, que es en realidad una quinta sonata para tres instrumentos. En esta

misma serie de «Conciertos del Sábado», en 1994 Mario Monreal –uno de los intérpretes que actuó en este ciclo– ofreció la integral de la obra para piano de Chopin.

Como todos los románticos de la primera mitad del siglo XIX, Chopin prefirió las formas de corta o mediana duración, sin excesivos problemas estructurales, a las formas largas heredadas del clasicismo. Aun así, y desde muy temprana edad hasta la madurez, abordó la forma sonata en siete ocasiones. Cuatro de ellas, con el título bien destacado: Las tres Sonatas pianísticas y la de violonchelo y piano; en otras tres ocasiones, con el título del género: El Trío Op. 8 y los dos Conciertos para piano y orquesta.

Sonatas para violonchelo y piano

«Sonatas para violonchelo y piano» fue el ciclo de los «Conciertos del Sábado» en abril, ofrecido en tres sesiones por **Pedro Corostola** (violonchelo) y **Manuel Carra** (piano). Abrió el ciclo el día 10 un programa Beethoven con las Variaciones sobre un tema de *La Flauta Mágica* de Mozart, y las Sonatas n.º 2 en Sol menor Op. 5 n.º 2 y n.º 3 en La mayor Op. 69

del músico alemán; siguió el día 17 con las Sonatas n.º 1 en Mi menor Op. 38 y n.º 2 en Fa mayor Op. 99, de Brahms; y finalizó el sábado 24 con tres sonatas de otros tantos compositores: Claude Debussy, Xavier Montsalvatge y Manuel Castillo.

El ciclo prosiguió en mayo, los días 8, 22 y 29,

con otros tres conciertos a cargo del dúo formado por **Wladimir Atapin** y **Olga Semoushina**. El programa estuvo integrado por Sonatas de Mendelssohn, Strauss, Rachmaninov, Grieg, Britten y la Suite Italiana de Stravinsky.

Así, a lo largo de seis conciertos, se interpretaron doce Sonatas para violonchelo y piano fechadas entre 1796 y 1974, la mitad de ellas de compositores germánicos y las restantes de otras procedencias: Francia, Rusia, Noruega, Inglaterra y España (dos). Para completar programas y también para ofrecer puntos de

comparación, se incluyeron unas Variaciones (frecuentemente integradas en un tiempo de la Sonata) y una Suite.

De las catorce obras que integraron el ciclo, dos son de finales del XVIII, seis del siglo XIX y otras seis del siglo XX. Muchos y muy variados estilos conviven en la forma más prestigiosa de la música instrumental, lo que permitió de nuevo, además del disfrute de músicas extraordinarias, percibir cómo el paso del tiempo obliga a los creadores a modernizar la herencia del pasado.

Sonatas para violín y piano

Con un ciclo titulado «Sonatas para violín y piano» en junio finalizaban los «Conciertos del Sábado» en el curso 1998/99. En tres sesiones, los días 5, 12 y 19 de dicho mes, actuaron, respectivamente, los siguientes dúos: **Joaquín Torre** (violín) y **Sebastián Mariné** (piano), **Ana Comesaña** (violín) y **Hubert R. Weber** (piano) y **Víctor Correa** (violín) y **José Gallego** (piano). El programa estuvo integrado por Sonatas para estos dos instrumentos de Mozart, Schubert y Beethoven (día 5); César Franck y Johannes Brahms (día 12); y Prokofiev, Debussy y Joaquín Rodrigo (día 19).

Este breve ciclo presentaba ocho sonatas para violín y piano. Las tres primeras son representativas del período clásico, aunque en todas ellas anidan ya premoniciones de lo que más tarde conoceremos como Romanticismo; las dos siguientes son excelentes ejemplos del segundo período romántico; y las tres últimas son buenos testigos de algunos de los diversos estilos de nuestro siglo. Como en las sonatas para violonchelo y piano que ocuparon los sábados de los dos meses anteriores, ofrecían una buena ocasión para seguir el curso de una de las formas más fructíferas de la música de cámara.

Música de cámara en el siglo XX. (XXV Ciclo de conciertos del LIM)

En octubre se reanudaban, tras el verano, los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March con un ciclo titulado «Música de cámara en el siglo XX (XXV Ciclo de conciertos del LIM)». En cinco sesiones, los días 2, 9, 16, 23 y 30 de dicho mes el **LIM (Laboratorio de Interpretación Musical)** ofreció otros tantos conciertos, cada uno de ellos en torno a un tema: Alrededor de Manuel de Falla, Alrededor de la Escuela de Viena, Alrededor del LIM, Aspectos estilísticos y As-

pectos de la música norteamericana.

El grupo LIM, una de las formaciones de cámara más prestigiosas y constantes del último cuarto de siglo, celebraba así en la Fundación Juan March su XXV Ciclo de conciertos, que se organizó en colaboración con la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, del INAEM - Ministerio de Educación y Cultura.

Piano y percusión en el siglo XX

«Piano y percusión en el siglo XX» fue el título de los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en noviembre. En cuatro sesiones, los días 6, 13, 20 y 27, se ofreció un repertorio para estos instrumentos, siempre de compositores del siglo XX, en la línea que a lo largo del curso 1999/2000 siguió la Fundación Juan March dedicando la mayor parte de sus conciertos a repasar la música de esa centuria.

Los intérpretes del ciclo fueron los siguientes: **Neopercusión Centro** y **Ana Jovanovic** (piano preparado), el día 6; **Juan Francisco Díaz Martín** (percusión) y **Duncan Gifford** (piano), el día 13; **Juanjo Rubio** y **Rafa Más** (percusión) y **Duncan Gifford** y **Víctor Hugo Álvarez** (piano), el día 20; y **Juanjo Guillem** y **Juan-**

jo Rubio (percusión) y **Duncan Gifford** y **Ana Jovanovic** (piano), el 27.

Los instrumentos de percusión –se explicaba en el programa de mano– han estado siempre presentes en la historia de la música, bien para subrayar el ritmo o para dar color a determinadas obras. Pero a lo largo del siglo XX han adquirido un protagonismo cada vez más intenso, como se pudo comprobar en el ciclo «Alrededor de la percusión» que programó la Fundación Juan March en octubre de 1997.

El diálogo de estos instrumentos con el piano –instrumento también de percusión– es consecuencia inevitable de este auge, y tiene en la Sonata de Béla Bartók o en el piano «preparado» de Cage sus puntos de referencia.

El cuarteto de laúdes

Con un ciclo sobre «El cuarteto de laúdes» finalizaron en diciembre los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en 1999. En tres sesiones, los días 4, 11 y 18 de dicho mes, se ofreció un repertorio para esta modalidad, a cargo del **Cuarteto de Laúdes Españoles «Paco Aguilar»**.

Durante la tercera y cuarta décadas del siglo XX en España, y luego en el exilio –se explica en la introducción del programa de mano–, los componentes del «Cuarteto Aguilar» lograron la atención de numerosos compositores hacia una formación que procedía de la música popular (aunque con un pasado lejano muy ilustre): el cuarteto de instrumentos de púa formado por el laudín o bandurria, el laudete o laúd contralto, el laúd propiamente dicho –el tenor–, o el laudón o laúd bajo. Los intérpretes de este ciclo han rescatado las par-

tituras y las han llevado a los atriles en los mismos instrumentos para los que fueron compuestas o adaptadas.

El Cuarteto «Paco Aguilar» es un conjunto formado por cuatro laúdes españoles: bandurria, laudete (laúd contralto), laúd tenor y laudón. Se constituyó en 1986 y toma su nombre del más notable miembro del desaparecido «Cuarteto Aguilar», que actuó con gran éxito en los años 20 y 30 por España y América. Lo componen **Antonio Navarro** (bandurria), Premio Nacional de este instrumento en 1977 y Profesor Superior de Bandurria por el Liceo de Barcelona; actualmente dirige el grupo de cámara «Francisco Salinas»; **Luis Miguel Lara** (laudete) y **Pilar Barón** (laúd tenor), ambos miembros del grupo «Francisco Salinas»; y **Esther Casado** (laudón), que formó parte de la orquesta y del cuarteto «Roberto Grandío».