

AULA DE (RE)ESTRENOS

miércoles, 7 de octubre de 2009. 19,30 horas



74

AULA DE (RE)ESTRENOS 74

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE.

Aula de (re) estrenos 74 / [notas de Samuel Llano y Octavio Vazquez; intérpretes, Trío Salazar: Anna Baget, violín; Miguel Jiménez Peláez, violonchelo; Susana Sánchez Maceda, piano]. - Madrid: Fundación Juan March, 2009. 16 p.; 19 cm.

(Aula de (re)estrenos, ISSN: 1889-6820; 2009/74)

Notas al concierto: "Trío nº 2 en Si menor, Op. 76" de Joaquín Turina, "Tres piezas originales al estilo español Op. 1 para violín, violonchelo y piano" de Enrique Fernández Arbós, "Trío para violín, violonchelo y piano 'Gernika'" de Octavio Vázquez, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 7 de octubre de 2009.

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

1. Tríos - Programas de mano-S. XX.-- 2. Música Española - Programas de mano-S. XX-- 3. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Fundación Juan March

© Los autores

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

PROGRAMA

I

Joaquín Turina (1882-1949)

Trío nº 2 en Si menor, Op. 76

Lento-Allegro molto moderato

Molto vivace

Lento-Andante mosso-allegro vivo

Enrique Fernández Arbós (1863-1939)

Tres piezas originales al estilo español Op. 1 para violín,
violonchelo y piano

Bolero

Habanera

Seguidillas gitanas

3

II

Octavio Vázquez (1972)

Trío para violín, violonchelo y piano “Gernika”

Lento-Allegro

Lento

Scherzo

Andantino-Allegro

Moderato

Trío Salazar

Anna Baget, *violín*

Miguel Jiménez Peláez, *violonchelo*

Susana Sánchez Maceda, *piano*

NOTAS AL PROGRAMA

Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum

La etapa formativa de **Joaquín Turina** (1882-1949) en la Schola Cantorum de París (1905-1913) representa uno de los hechos más significados por los biógrafos de este compositor. Esto se debe a las peculiaridades del currículo formativo que ofrecía la Schola, centrado en torno a la tradición germana desde Bach hasta Wagner, pasando por Beethoven.¹ En este sentido, la Schola representaba una institución casi única en Francia, y provocaba recelo entre algunos músicos franceses y españoles que observaban la tradición musical germana como un producto del imperialismo cultural alemán. Esta visión prevaleció en una época en que las guerras europeas y los conflictos nacionales dieron lugar a una noción marcadamente anti-germana de la “raza” latina, concepto en el que se solía englobar a España e Italia, situando a Francia a la cabeza.

4

Los críticos y biógrafos de Turina han representado frecuentemente el legado de la Schola como un yugo del que Turina se libera progresivamente, y han ilustrado este proceso señalando una supuesta transformación gradual de los títulos de sus obras hacia lo pintoresco y lo poético, alejándose del formalismo, así como poniendo de relieve el supuesto abandono progresivo de las formas clásicas en favor de las libres. Esta visión pasa por alto que el primer Turina compuso música con títulos referentes a temas españoles y con giros musicales convencionalmente identificados con España, antes de trasladarse a París, como bien sugiere un artículo anónimo aparecido en *Le Guide du concert* (París, 30 de abril de 1910), al señalar que en el *Quinteto en Sol menor Op. 1 para piano y cuerda*, compuesto en su primer periodo

1 Jane Fulcher, *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War* (Oxford, 1999).

scholista “ya no se encuentra el carácter español de las obras precedentes”. Debe entonces considerarse el quinteto como un alto en su trayectoria de compositor de música española, condicionado por las exigencias académicas de la Schola.

El responsable de esta mala interpretación es el predominio de una narración evolucionista en el género biográfico, una narración en virtud de la cual un compositor evoluciona desde orígenes poco definidos hasta una madurez caracterizada por la personalidad de estilo y, en muchos casos, por una expresión “más nacional”. La consecución de esta narración presenta dos problemas. Por un lado, pasa por alto el hecho de que Turina compuso “música española” desde su juventud. Por otro lado, conlleva la asunción de que a la españolidad se le puede tomar la medida, lo cual encierra un esencialismo ideológico que, en su consecución histórica, no ha servido sino para crear cánones y nociones marginales de españolidad, consagrando así ciertos repertorios en detrimento de otros, y consolidando estructuras de poder dentro de lo que Bourdieu llama el “campo intelectual”.²

Que las biografías sobre Turina y otros compositores españoles hayan representado frecuentemente el estado de madurez como la expresión “más española” de su música evidencia la inclinación nacionalista de buena parte de la historiografía musical española hasta fecha reciente. El supuesto viraje de su estilo hacia el nacionalismo español ha sido objeto de una mitificación propiciada por el propio Turina y legada por uno de sus principales biógrafos, Mariano Pérez Gutiérrez. En su edición del epistolario entre Falla y Turina, Pérez Gutiérrez presenta las tres narraciones de Turina sobre el encuentro que mantuvo con Falla y Albéniz en un café de París, en el que Albéniz desempeñó un papel mesiánico –a juicio de Turina– al instar a Falla y Turina a componer “música española”.³ La realidad es que ambos ya

2 Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual* (Buenos Aires, 2002).

3 Mariano Pérez Gutiérrez, *Falla y Turina a la luz de su epistolario* (Sevilla y Madrid, 1982).

habían compuesto música española. Considerando además que –como señala Chris Collins– la juventud gaditana de Falla transcurrió de espaldas a la música española, y que las composiciones españolas de Falla previas a su marcha hacia París en 1907 –como la primera versión de *La vida breve* que presentó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1905– son concesiones a las modas en tiempos de necesidad,⁴ es muy posible que el encuentro con Albéniz en el café de París más bien tratase sobre las ventajas de comerciar con el bagaje español en una ciudad volcada en el exotismo hispano, aunque esto debe probarse.

6

Por último, la aplicación de la narración evolucionista y anti-scholista al caso de Turina pasa también por alto que este compositor se sirvió durante toda su carrera de los procedimientos con los que se ha caracterizado la impronta de su formación en la Schola, tales como la estructura cíclica –reaparición de motivos en todos los movimientos, como medio de conferir unidad– y la utilización de formas clásicas, como la sonata. El *Trío n.º 2 Op. 76* (1933), estrenado en Groningen (Países Bajos) el 19 de julio de 1933 por el Trio Neerlandés, e interpretado hoy, ilustra este fenómeno. Su primer movimiento presenta una forma sonata no estricta, con un primer tema al estilo de Brahms y un segundo tema contrastado por su estatismo armónico y su carácter improvisatorio. El segundo movimiento, “*Molto Vivace*”, funciona como un scherzo en el que se presentan giros melódicos propios de las representaciones convencionales de España en música. Estos giros se disponen sobre una base rítmica en compás de 5/8, que evoca danzas como la rueda castellana o el zortzico vasco. La profusión de contrapunto en el último movimiento, un recurso tal vez relacionado con los últimos movimientos de las sinfonías de Mozart, así como la aparición de un coral interrumpido, disimulan la estructura de sonata básica, identificable en el retorno del primer tema en la tónica.

4 Chris Collins, “Manuel de Falla’s Formative Years: Filling in the Gaps” Seminario presentado en el Institute of Musical Research, Londres, 19 de febrero de 2009.

El Trío presenta un compromiso entre los convencionalismos propios de la música española, como el uso de la escala andaluza –que presenta un semitono entre sus dos primeros grados– y las enseñanzas de la Schola en materia de armonía ampliada: la construcción de acordes ricos en disonancias que no se someten a las normas clásicas de resolución, y que son usadas como metáfora sonora de la pincelada impresionista. Se trata de un recurso muy al uso en la música compuesta en Francia desde las últimas décadas del siglo XIX. De acuerdo con Andrea Musk, la Schola era muy receptiva a las expresiones “locales”,⁵ término bajo el que la Schola englobaba a los compositores regionalistas franceses y a los compositores de nacionalidad no francesa. El estatus de España y de las provincias francesas como periferias culturales queda así equiparado. El director de la Schola, Vincent d’Indy, apoyó los movimientos regionalistas de Francia desde la perspectiva del centralismo republicano impuesto desde 1789. Ello hizo que la nómina de compositores regionalistas franceses en la Schola fuese numerosa, incluyendo a un compositor tan influyente sobre Albéniz y el pianista Ricardo Viñes como fue Déodat de Séverac, de origen provenzal.

Es interesante observar el *Trío Op. 76* en el contexto de la España de su tiempo. Dado que el estilo de Turina evolucionó poco a lo largo de su carrera, quedó trasnochado en la década de 1930 con respecto a las propuestas de compositores como los del Grupo de los Ocho. En los años 30, la carrera de Turina se vio perjudicada por el empuje de las vanguardias así como por la impopularidad de sus opiniones políticas conservadoras. Si bien con la llegada de la República en 1931 logró su tan ansiado nombramiento como catedrático del Conservatorio Superior de Madrid y fue invitado por el factótum Adolfo Salazar a integrar la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos –el organismo musical oficial de mayor poder–, pronto dimitió por verse aislado. Ello no impidió –o tal

5 Andrea Musk, *Aspects of Regionalism in French Music during the Third Republic: The Schola, d’Indy, Severac and Canteloube*, tesis doctoral, inédita (University of Oxford), 1999.

vez propició— que los años de la República fuesen los más prolíficos de su carrera.

Arbós: de la sala de conciertos al salón

Enrique Fernández Arbós (1863-1939) ha pasado a la historia como uno de los articuladores del sinfonismo español de la primera mitad del siglo XX desde su cargo de director de la Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM), que ocupó desde el segundo año de vida de la institución (1905) hasta meses antes de su muerte. Si bien su carrera se orientó en su juventud hacia el violín y la composición, su contacto con las élites españolas favoreció no solamente su formación en los centros más cualificados con el mejor profesorado —estudió con Henri Vieuxtemps en Bruselas y con Joseph Joachim en Berlín—, sino también el desempeño de un cargo de tan difícil acceso como la dirección de la OSM. En este sentido, el apoyo de la infanta Isabel de Borbón en su juventud constituyó un verdadero impulso a su carrera.

8

Con la OSM Arbós dio a conocer en España la música reciente de otros países, y promocionó la música de compositores españoles en España y el extranjero. Arbós fue el responsable de la difusión de *La procesión del Rocío* (1913) para piano y orquesta, con la que Turina logró su primer éxito español e internacional. Por esta razón Turina le dedicó esta obra, y también compuso la *Fantasia sobre cinco notas A.R.B.O.S. (La-Re-Si-Do-Sol)* op. 83 para piano, con la que contribuyó al homenaje que catorce compositores ofrecieron a Arbós en 1934, con motivo de su setenta aniversario, y como reconocimiento a su labor difusora. Arbós nunca abandonó su faceta de intérprete, pese a su dedicada e intensiva agenda como director. En su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1924, pronunció un discurso titulado *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la música*. También escribió Arbós crítica musical, colaborando con *El Informador Musical*, *Le Monde musical*, *ABC*, *Berliner Tageblatt* y *Ya*.

Su faceta como compositor es menos célebre. Internacionalmente se conocen sus arreglos orquestales sobre varias piezas de *Iberia* de Albéniz, que pasaron a constituir el ballet *Triana*, estrenado por Antonia Mercé, “La Argentina”, en la Opéra-Comique de París en 1929. Las *Trois pièces originales dans le genre espagnol, pour violon, violoncelle et piano op. 1* datan de 1884, cuando Arbós se encontraba en Berlín estudiando con Joachim. Nótese que el título no menciona la palabra “trío”, tal vez significando un distanciamiento con respecto a una noción genérica del mismo. A diferencia de los movimientos de un trío, las tres piezas de Arbós no presentan interrelación motivica o temática –es decir, su contenido musical es completamente independiente– ni están basadas en las formas clásicas. Asimismo, en lugar de los *tempi* que designan los movimientos de los tríos, tales como allegro o adagio, Arbós emplea los nombres de las danzas cuyos ritmos caracterizan a los movimientos: bolero, habanera y seguidillas gitanas. Este aspecto, unido a una textura caracterizada por el empleo frecuente de unísonos en el violín y el violonchelo, y por la ligereza resultante de evitar los contrapuntos más complejos propios del trío, confieren a las tres piezas un carácter *salonnier*, al tiempo que parece manifestar una clara intención de alejarse de los compositores y los géneros de cámara convencionales.

Si bien la incursión en el mundo del salón se puede deber a las limitaciones técnicas de Arbós como compositor, por otro lado ilustra que las distintas culturas urbanas de la música –la sala de concierto, el salón– no eran compartimentos estancos, como hemos acabado por creer a base de mitificaciones historiográficas. El gran director sinfónico Arbós se interesó por la música popular urbana y, como tantos otros músicos, cruzó sin reparos los umbrales de géneros e identidades que hemos creado desde el presente, por nuestra tendencia a proyectar sobre el pasado nuestras percepciones, prejuicios e inquietudes. Sirvan de ejemplo ilustrativo de la faceta de compositor de música de tintes populares de Arbós, menos conocida que la de director sinfónico, su *Tango op. 2*; su zarzuela *El centro de la tierra*, subtitulada “viaje fantásti-

co e inverosímil” en dos actos, sobre libreto de Monasterio y Lucio, estrenada el 25 de noviembre de 1884 en el Teatro Apolo de Madrid; la *Petite suite espagnole* (Ausencia, Noche de Arabia, Habanera, Baile Andaluz) de 1897; las *Tres piezas para violín y orquesta* (Zambra, Guajira y Tango). Como sucede con las *Trois pièces* hoy interpretadas, los movimientos de estas obras están basados en danzas urbanas.

Con excepción de la orquestación de *Iberia* de Albéniz ya mencionada, la obra de Arbós como compositor data del periodo previo a su intensa actividad como director de orquesta. Por tanto, las *Trois pièces* hoy interpretadas representan las ambiciones del joven Arbós que después han quedado ocultas por su prominencia en la cultura sinfónica de España.

Samuel Llano

El Trío "Gernika"

El *Trío para violín, violonchelo y piano* de Octavio Vázquez, también conocido como Trío "Gernika", fue encargado en 2006 con motivo del 70º aniversario de la Guerra Civil española por el Guernica Project Inc., una organización sin ánimo de lucro basada en Nueva York cuya misión es promover las relaciones y la cooperación internacional a través de la música y las artes en el espíritu de la UNESCO.

La Dra. Maria Yefimova, del College of William and Mary, escribió entonces:

En su música de cámara, Octavio Vázquez a menudo se adentra en las regiones más oscuras de la experiencia humana, retratando un gran espectro de estados psicológicos profundos y emociones crudas. El Trío con piano es un ejemplo perfecto de esto (...) esta pieza aborda algunos de los momentos más traumáticos de la historia reciente de España.

El 26 de abril de 1937, un ataque aéreo masivo de fuerzas combinadas alemanas e italianas arrasó la ciudad vasca de Gernika. Nunca antes en la historia una población civil había sido atacada desde el aire con la intención de producir destrucción total. Noticias de la masacre llegaron a París en pocos días, provocando la mayor manifestación del 1 de mayo que la ciudad ha conocido nunca, e inspirando una de las obras más famosas de Pablo Picasso. Hoy, el *Guernica* del pintor malagueño se alza como uno de los símbolos contra la guerra más poderosos del siglo XX.

El Trío "Gernika" es una monumental obra en cinco movimientos, simultáneamente ecléctica y sobria en su factura. Firmemente enraizada en la gran tradición camerística europea, incorpora asimismo numerosas referencias a la música popular y citas

de conocidas melodías relacionadas con la Guerra Civil española. El resultado es un auténtico *tour de force* de la escritura camerística, una obra que después de su temporada inaugural ya es considerada por muchos como un clásico del repertorio para trío con piano.

La idea de escribir el Trío con piano se me presentó repentinamente y con mucha fuerza en diciembre de 1998. En enero completé el primer movimiento y apunté los temas y características principales de los otros cuatro. Sin embargo, al estar trabajando en otros proyectos en aquel entonces, lo dejé aparcado en espera de una ocasión más propicia para terminarlo. Desde el principio, el trío había estado íntimamente ligado a los eventos de la Guerra Civil española y la posterior represión. En 2006, coincidiendo con el 70º aniversario del comienzo de la guerra, y a raíz de un encargo del Guernica Project Inc., acabé de escribir la partitura definitiva. Creo que es una de mis obras más directas.

El Trío fue estrenado por el Flatiron Trio en la sala de cámara del Carnegie Hall de Nueva York el 25 de octubre de 2006, conmemorando el 125 aniversario del nacimiento de Picasso, y dentro del European Dream Festival organizado por la Unión Europea. En mayo de 2007, el propio Flatiron Trio realizó la primera grabación de esta obra para Bohemia Music Ltd., en Praga. Desde su estreno, el Trío ha sido interpretado en numerosos países incluyendo los EE.UU. y otros más exóticos como Croacia o Filipinas, por seis conjuntos de músicos de gran prestigio. En julio de 2007 fue interpretado en Santiago de Compostela dentro del Festival Internacional Via Stellae. El concierto de hoy será el estreno en Madrid, y éste será el séptimo conjunto en interpretarlo.

Octavio Vázquez

Sobre el compositor

La música de **Octavio Vázquez** (Santiago de Compostela, 1972) ha sido descrita como “una antorcha ardiente para el próximo siglo... extraordinaria sensibilidad... intensa pasión ... impresionante... soberbia” (*The New Music Connoisseur*, Nueva York), “asombroso... sublime” (*Liceus*, España), “impecable factura... encantadora... irónica” (*Mundoclasico.com*), “un campo de fuerza policromático... profundo sentimiento” (*Kölner Stadtanzeiger*, Alemania).

Sus obras han sido interpretadas por directores como Víctor Pablo Pérez, Hansjörg Schellenberger, Carlos Kalmar, Maximino Zumalave y Teri Murai, y solistas como Daniel Gaisford, Eldar Nebolsin, Viacheslav Dinerchtein, Jonathan Gandelsman, Nurit Pacht, Sharon Roffman, Jennifer Bleick, y Nicholas Cords. Ha recibido encargos del New York State Council on the Arts, Orquesta Sinfónica de Galicia, Real Filarmonía de Galicia, Meet the Composer, Guernica Project y la Fundación Chi-Mei, entre otros. Festivales en los que ha participado incluyen la Kölner Musik Triennale (Alemania), el Prokofiev International Festival (Rusia), European Dream Festival (EE.UU.), Festival Internacional Camarissima (México) y los festivales internacionales AreMore, Via Stellae y Música en Compostela (España).

Octavio Vázquez estudió en el Conservatorio “Adolfo Salazar,” en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el Peabody Conservatory de la Johns Hopkins University en Baltimore y en la Universidad de Maryland, College Park, y fue becario de la Fundación Barrié de la Maza. Desde 1999 reside en la ciudad de Nueva York.

TRÍO SALAZAR

ANNA BAGET

Nacida en Barcelona y formada bajo la dirección de G. Claret y G. Comellas y en la Universidad de Indiana (U.S.A.) con F. Gulli, Y. Yaron y M. Zweig donde obtiene un Master en Violín y Pedagogía.

Forma dúo con el pianista Aníbal Bañados y ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de Cámara Reina Sofía, del Cuarteto Bellas Artes y profesora asistente de violín de la cátedra de Rainer Schmidt en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Como solista ha actuado con las orquestas Solistas de Catalunya, Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona y Orquesta Sinfónica de Quito, Ecuador.

Es profesora de violín en el Conservatorio “Adolfo Salazar”, de Madrid y del “Summer String Academy” en la Universidad de Indiana y de los cursos de verano Cátedra de Música Emili Pujol de Cervera, Curso Internacional de Música de Llanes y Curso de Música Pirineos Classic.

Su interés por la pedagogía le ha llevado a desarrollar y sistematizar técnicas de formación del

profesorado de cuerda, siendo regularmente invitada a impartir cursos, charlas y seminarios por diferentes asociaciones educativas del país tanto públicas como privadas.

Un buen número de sus alumnos han sido galardonados en diferentes concursos, muchos de ellos están ampliando estudios en las escuelas más prestigiosas del mundo y otros ejercen docencia y son miembros de las orquestas españolas.

MIGUEL JIMÉNEZ PELÁEZ

Estudia con R. Vivó y P. Corostola en Madrid -donde en 1987 obtiene el Premio de Honor Fin de Carrera- y en Freiburg con M. Cervera. Completa su formación asistiendo a clases con C. Coin, J. Baumann, M. Rostropovich, A. Bylsma, W. Pleeth y el cuarteto “Mosaiques”.

Ha sido primer violonchelo de varias orquestas sinfónicas y de cámara. Mantiene una intensa actividad en el campo de la música de cámara y como solista. En 2006 estrenó en España el “Concerto da Chiesa” de José Luis Turina.

Ha sido profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es habitualmente invitado como profesor por orquestas jóvenes así como por diversos conservatorios y cursos de violonchelo y música de cámara para impartir clases de perfeccionamiento.

En 1991 ingresa en la ONE de la que, desde 2001, es violonchelo solista, puesto que desempeña asimismo en la orquesta de cámara “Reina Sofía”.

SUSANA SÁNCHEZ MACEDA

Nace en Madrid. A los siete años comienza sus estudios de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde se inicia bajo la tutela de María Teresa Fúster y Prudencia Gámez, desarrollando y finalizando su formación pianística

en la cátedra de Pedro Lerma y de música de cámara con Luis Rego.

Amplia sus conocimientos con María Curcio, Christopher Elton, Rosa Sabater, Manuel Carra, Ramón Coll y Hans Graf.

En 1979 comienza su actividad profesional docente, especialidad que siempre deseó realizar y en la que destaca por su capacidad de trabajo y comunicación. Desde 1990 es profesora de piano en el Conservatorio “Adolfo Salazar” de la Comunidad Autónoma de Madrid. Siempre con su continuo afán de formación, ha realizado numerosos cursos de pedagogía, educación musical y psicología evolutiva, que han convertido a esta madrileña en una carismática docente.

El autor de las notas al programa, **SAMUEL LLANO**, es investigador posdoctoral del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Birmingham, desde 2008. Previamente trabajó como investigador en la Universidad de Valladolid. Se formó en la Universidad de Londres (Royal Holloway) y en la Complutense de Madrid, donde se doctoró en 2007. Recibió el Premio Extraordinario Fin de Carrera por sus estudios de licenciatura en musicología.

Su trabajo versa sobre la música y los músicos del exilio español de 1939 y, en particular, sobre la producción de una identidad migratoria a través de la música y del teatro musical, especialmente la zarzuela. En su tesis doctoral, estudió los procesos de construcción de una identidad española en el París de la Tercera República (1875-1939), a través de las producciones de ópera y la crítica musical.

16

Ha publicado sobre la actividad musical del British Council en el primer franquismo, sobre la lectura disidente del flamenco por parte del compositor exiliado Roberto Gerhard, sobre los escritos musicales del hispanista francés Henri Collet, sobre la ópera *La habanera* (1908) del compositor francés Raoul Laparra y sobre la relación entre la moda española en Francia y el neoimperialismo de la Generación del 98 en España. Ha impartido conferencias en las universidades de Birmingham, Dublín, Kent, Keele, Complutense, Salamanca, La Rioja, Granada y Valladolid.

Ha contribuido con varias entradas sobre músicos españoles al diccionario *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), y ha escrito el prefacio a la edición de *Cataluña* de Albéniz. Es crítico y colaborador de la revista *Mundoclásico.com*.

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

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMO CICLO

COMPOSITORES DE LA NATURALEZA

Con motivo de la exposición

Caspar David Friedrich: arte de dibujar

- 16 de octubre - Lieder de F. Schubert y R. Schumann,
por Daniela Lehner y José Luis Gayo
- 21 de octubre - Obras de F. Schubert, por el Cuarteto Isasi
- 28 de octubre - Obras para piano de F. Mendelssohn, F. Listz
y F. Schubert, por Miguel Ituarte
- 4 de noviembre - Lieder de F. Schubert,
por Manuel Cid y Ángel Cabrera
- 11 de noviembre - Obras para piano de R. Schumann,
F. Mendelssohn y L. van Beethoven,
por Josep Colom

Depósito legal: M-42227-2008. Imprime: Ediciones Peninsular, S.L. . Madrid



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · música@march.es

Entrada libre hasta completar el aforo