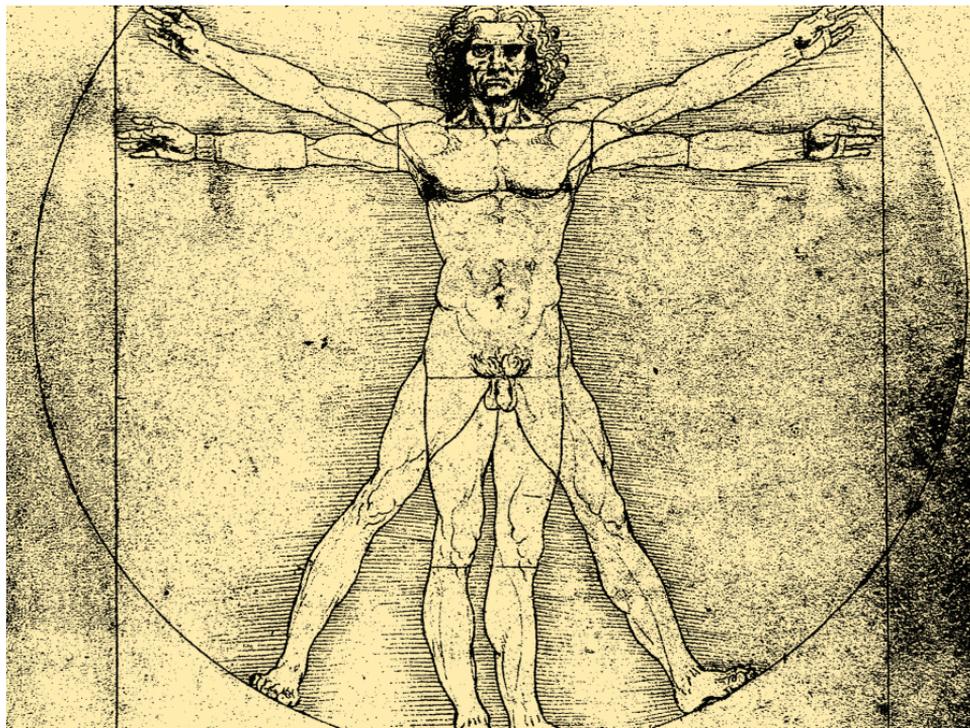


Vuelta al orden: clasicismos y neoclasicismos

DEL 18 DE ENERO AL 8 DE FEBRERO DE 2017

CICLO DE MIÉRCOLES



CICLO DE MIÉRCOLES

VUELTA AL ORDEN:
CLASICISMOS Y
NEOCLASICISMOS



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Ciclo de miércoles: “Vuelta al orden: Clasicismos y neoclasicismos”:
enero-febrero 2017 [introducción y notas de Pablo L. Rodríguez]. - Madrid:
Fundación Juan March, 2017.

48 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero-febrero 2017)

Programas de los conciertos: [I] “1550 Polifonía clásica”, por Coro de la RTVE; Javier Corcuera, director; [II] “1600 La Antigüedad recuperada”, por Scherzi Musicali, Nicolas Achten, barítono y director; [III] “1780 Clasicismo vienés”, por Ana Guijarro, piano; [IV] “1920 Neoclasicismo” por Diemut Poppen, viola y Pallavi Mahidhara, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 18, 25 de enero, 1 y 8 de febrero de 2017.

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

1. Coros religiosos (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XVI.- 2. Coros religiosos (Voces mixtas) con órgano - Programas de mano - S. XIX.- 3. Coros religiosos (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XIX.- 4. Magnificat (Música) - Programas de mano - S. XX.- 5. Himnos - Programas de mano - S. XVI.- 6. Motetes - Programas de mano - S. XIX.- 7. Requiems (Voces mixtas) con órgano - Programas de mano - S. XX.- 8. Óperas - Fragmentos - Programas de mano - S. XVI-XVII.- 9. Canciones (Voz alta) con conjunto instrumental - Programas de mano - S. XVI-XVII.- 10. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII.- 11. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 12. Variaciones (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 13. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 14. Música para viola y piano - Programas de mano - S. XX.- 15. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 16. Ballets - Fragmentos arreglados - Programas de mano - S. XX.- 17. Fundación Juan March-Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

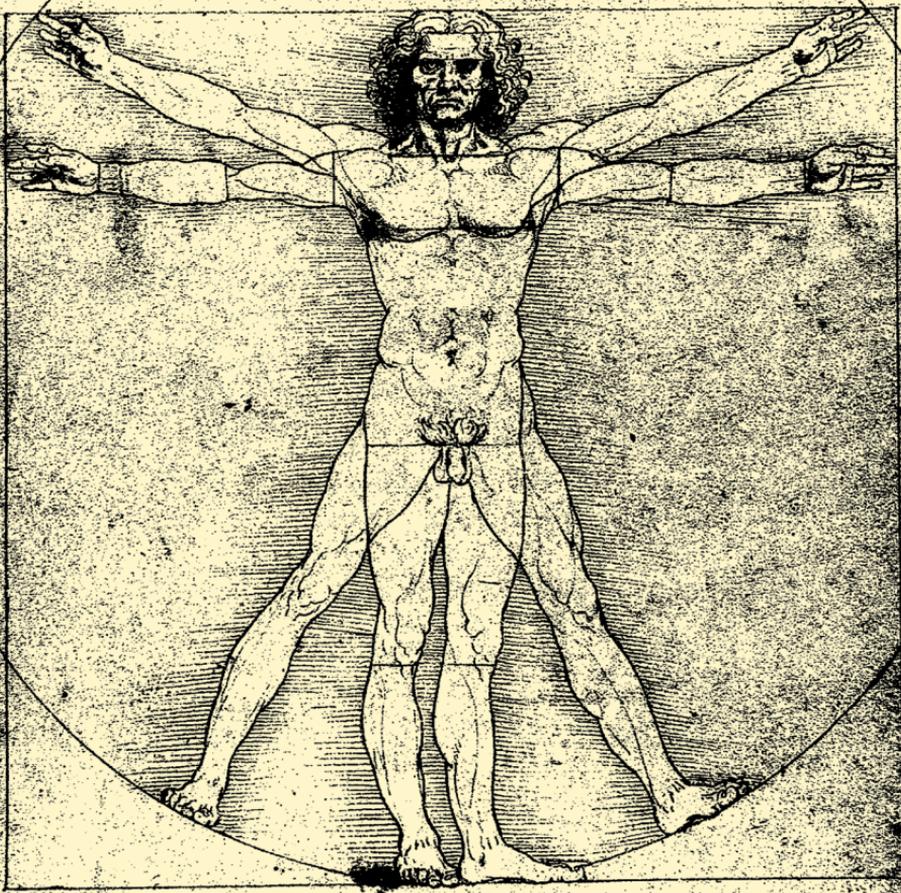
© Pablo L. Rodríguez
© Fundación Juan March
Departamento de Música
ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción: **Cuatro clasicismos**
- 12 Miércoles, 18 de enero - **Primer concierto**
Coro de RTVE. Javier Corcuera, dirección
1550 POLIFONÍA CLÁSICA
- 20 Miércoles, 25 de enero - **Segundo concierto**
Scherzi Musicali. Nicolas Achten, dirección
1600 LA ANTIGÜEDAD RECUPERADA
- 28 Miércoles, 1 de febrero - **Tercer concierto**
Ana Guijarro, piano
1780 CLASICISMO VIENÉS
- 38 Miércoles, 8 de febrero - **Cuarto concierto**
Diemut Poppen, viola y **Pallavi Mahidhara**, piano
1920 NEOCLASICISMO

Introducción y notas de **Pablo L. Rodríguez**

Handwritten text at the top of the page, likely a preface or introduction to the drawing. The text is written in a cursive script and is partially obscured by the top edge of the circular frame.



Handwritten text below the drawing, likely a caption or a note. The text is written in a cursive script and is partially obscured by the bottom edge of the circular frame.

Handwritten text at the bottom of the page, likely a preface or introduction to the drawing. The text is written in a cursive script and is partially obscured by the bottom edge of the circular frame.

Vuelta al orden de simetrías y equilibrios dictados por los ideales de la Antigüedad clásica. Esta es siempre la reacción que se acaba produciendo cuando el artificio extremo domina un periodo de la historia de la música. Estos movimientos pendulares también se constatan en la historia del arte y del pensamiento. Pero en el caso particular de la música, este retorno estético tiene mucho de anhelo quimérico ante la inexistencia de modelos concretos que imitar, esto es, ante la falta de obras musicales de esa etapa. Este ciclo recorre por orden cronológico los cuatro momentos álgidos que reivindicaron la recuperación de los ideales clasicistas, situados aproximadamente en 1550, 1600, 1780 y 1920.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

CUATRO CLASICISMOS

Las historias de la música tratan tradicionalmente de los cambios musicales registrados a lo largo del tiempo. Conforman una sucesión más o menos continua de siglos y estilos con sus características y protagonistas. En ellas, el año 1750 suele ubicarse como paso del Barroco al Clasicismo. Claramente no fue algo ni inmediato, ni sencillo, ni tampoco uniforme. Pero en esa fecha y sus alrededores se experimentó otro cambio todavía más determinante. Algo que afectaría a la consideración del pasado y a la forma de ver el presente. Hasta entonces la concepción del tiempo era cíclica y se regía por la recurrencia de meses y estaciones. Sin embargo, más o menos a partir de 1750 comenzó a tenerse una mayor conciencia de la direccionalidad del tiempo y de lo irrepitable de cada momento vivido. Todo acontecimiento empezó a tener su lugar dentro de una secuencia temporal que partía del pasado y se planteaba las contingencias venideras. Stephen J. Gould explicó esta dicotomía conceptual al oponer lo que denominó tiempo cíclico



frente al tiempo flecha. Uno anclado en un presente continuo y tan reiterativo como un círculo, y otro perfectamente orientado en una dirección.

Karol Berger ha explicado esa oposición de forma visual al comparar dos lienzos con poco más de un siglo de distancia. Por un lado, *Il ballo della vita humana* (1639-1640), de Nicolas Poussin, y por otro *Il mondo nuovo* (1791), de Giandomenico Tiepolo. En el primero los cuerpos describen una órbita circular y todo está regido por una regularidad cíclica que gobierna la existencia humana. La realidad representada está definida tanto por la salida y puesta del sol, como por la recurrencia de meses y estaciones. En el segundo se observa desde atrás hacia adelante, como tratando de adivinar las maravillas del nuevo mundo. Representa un momento concreto en la historia que tiene consecuencias futuras, pues supone el paso previo a que emerja un mundo nuevo. A que conozcamos las novedades del porvenir.

Berger aplica este mismo razonamiento a la música. Y plantea otra dicotomía. En este caso, entre un movimiento de sonata de Mozart y una fuga de Bach. En el primer caso, la forma musical permite ser consciente de dónde nos encontramos; sabemos lo



A la izquierda: Nicolas Poussin, *Il ballo della vita umana al suono del tempo* (1640). Londres, Wallace Collection. Este óleo retrata alegóricamente el baile de la vida humana al son del tiempo, bajo el carro de Helios y mientras dos amorcillos sostienen elementos que hablan de la fugacidad de la vida: la clepsidra y las pompas de jabón. Arriba: Giandomenico Tiepolo, *Il mondo nuovo* (1791). Venecia, Museo del Settecento Veneziano Ca'Rezzonico. En este fresco, Tiepolo retrata a una muchedumbre de curiosos que se agolpan para poder contemplar la linterna mágica, atracción característica de la civilización moderna.

que ha ocurrido desde el principio o podemos incluso anticipar lo que está por venir. En el segundo caso, la forma musical no permite predecir la extensión e incluso el propio Bach solía anunciar enfáticamente el final unos pocos compases antes para que no resultara inesperado. Esas diferencias no pueden atribuirse simplemente a las disparidades entre ambos géneros, pues lo mismo sucede cuando comparamos un concierto de Mozart con otro de Bach: uno puede anticipar el final de un movimiento desde el principio en el caso del salzburgués, pero en el compositor de Eisenach resulta imposible hasta que el *ritornello* final hace su aparición.

El fluir temporal, que caracterizó la historia cultural a partir de 1750, también favoreció un renovado interés por el pasado. Surgió la historicidad que se pone de manifiesto en las pioneras historias de la música de Burney o Hawkins, pero también en las primeras biografías de Mozart, Bach o Haydn, publicadas por Niemetschek, Forkel y Griesinger entre 1798 y 1809. El impulso historicista determinó la recuperación o el interés por la música del pasado, algo que marcó el desarrollo de los conciertos históricos desde finales del siglo XVIII que renovarían el interés por la música de Bach o Händel. Por esa razón Mozart reescribió *El Mesías* en 1789 y Mendelssohn reestrenó la *Pasión según san Mateo* en 1829. Igualmente se fomentó la creación de sociedades editoriales para publicar la edición de las obras completas de ambos compositores; de Bach, en 1850 por iniciativa de Hauptmann, y de Händel, en 1858 impulsada por Chrysander.

El hábito de tratar con obras musicales del pasado determinó el fomento del término “clásico” en el vocabulario común. A la definición tradicional relacionada con la calidad y la notoriedad, que encontramos en España dentro del *Diccionario de Autoridades* (1729), se fueron añadiendo a lo largo del siglo XIX nuevas acepciones en las diferentes ediciones del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española. Suelen ser cuatro las acepciones principales que se consolidaron para definir “clásico” en español, al igual que en inglés (“classical”), francés (“classique”) o alemán (“Klassik”): lo relacionado con la disciplina formal, como modelo de excelencia, en relación

con la Antigüedad griega y latina, pero también como oposición a los excesos expresivos o románticos y en favor de la recuperación del orden. Estas cuatro acepciones nos permiten ubicar los cuatro conciertos del ciclo.

La disciplina formal del culto religioso determinó desde el siglo xvii la combinación de varias prácticas o estilos en la música litúrgica. Al uso cotidiano del canto gregoriano se unió la polifonía moderna pero manteniendo la antigua o “clásica”. Se trataba de otro ejemplo de la famosa dicotomía entre la *prima pratica* y la *seconda*, cuya justificación no se hizo como algo moderno que sustituía lo antiguo, sino como la recuperación de una práctica todavía más lejana en el tiempo, y por tanto autorizada, que la denominada “primera”. La presencia de una polifonía clásica *a cappella* se mantuvo en adelante asociada al nombre de Palestrina, cuya recuperación y consolidación encontró en el siglo xviii y xix un rango parecido al de Bach o Händel. Y esa recuperación de su música, junto a la restauración del canto gregoriano emprendida por los monjes de la abadía benedictina de Solesmes, determinó el sustento del cecilianismo. En el primer concierto escucharemos ejemplos italianos de Perosi y franceses de Guilmant, de finales del siglo xix y principios del xx, junto a composiciones polifónicas clásicas recuperadas por entonces de Palestrina, Victoria o Lasso, e inclusive un ejemplo de los vínculos del cecilianismo con la innovación musical de la mano de Duruflé.

El segundo concierto está relacionado con la recuperación idealizada de modelos de excelencia relacionados con la Antigüedad clásica, pero ahora en un ámbito secular y académico en el cambio del siglo xvi al xvii. Fue un momento donde por influencia del humanismo la música recuperó su concepción artística, tras un largo periplo medieval vinculada a las ciencias matemáticas. De todo este proceso también surgió la ópera. Inicialmente sería un experimento erudito vinculado a la Florencia de los Medici. Y, más concretamente, al entorno de la llamada Camerata Bardi donde se especuló acerca de una forma de revivir la música producida por los griegos, ya que no se conocían modelos musicales descifrables. El resultado fue un estilo de canto solístico estrechamente vinculado a las inflexiones del texto del que surgió

lo que conocemos como recitativo. Los postulados teóricos de la referida reunión de eruditos, y en particular los de Galilei, influyeron decisivamente en una generación de compositores que produjeron los primeros espectáculos de ópera conocidos, tales como las versiones de *L'Euridice* de Peri y Caccini, al igual que de una variante sacra del género impulsada por Cavalieri que sería el precedente del oratorio.

El tercer concierto gira en torno al concepto de clasicismo vienés o primera escuela de Viena asociado a las composiciones de Haydn, Mozart y Beethoven. La nueva concepción del tiempo a partir de 1750 permitió que todos ellos tuviesen conciencia de la música pasada, de su momento histórico o del eventual porvenir musical. Ello se refleja en este concierto mediante una constante evolución y transgresión formal que no se circunscribe ni mucho menos a Beethoven. Los postulados clásicos se idealizan y contrastan con los impulsos expresivos que proceden del *Sturm und Drang* o con planteamientos estéticos que se acercan al venidero estilo romántico.

Y el cuarto concierto nace precisamente de la reacción contra ese estilo romántico durante su lenta disolución en los primeros pasos del siglo xx. El neoclasicismo, que en música se ubica en los años siguientes a la Primera Guerra Mundial, supuso una especie de vuelta al orden tras los excesos maximalistas que habían presidido las primeras dos décadas del nuevo siglo. Se recuperó el encanto, pero también el optimismo, de una música que procedía generalmente del siglo xviii. Fue una vuelta al espíritu de Haydn, como queda claro en Prokófiev, pero también se encontró en el barroco napolitano o en la emulación de Mozart un nuevo camino compositivo. Esto último marcó a Stravinsky junto a varios compositores franceses como Milhaud. En el caso alemán, por el contrario, el proceso fue eminentemente una vuelta a la esencia de Bach por el camino de reconsiderar sus procedimientos contrapuntísticos desarrollados en las composiciones para violín o violonchelo solo. Hindemith sería uno de sus principales impulsores, pero el posromanticismo anterior ya había desarrollado todo un monumento musical historicista a partir de las composiciones de Bach que tuvo en Reger a su principal apóstol.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- Tim Carter, *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*, Londres, Routledge, 2000.
- Tim Carter y Richard A. Goldthwaite, *Orpheus in the Marketplace. Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2013.
- Carl Dahlhaus y Friedhelm Krummacher, "Historismus", en Laurent Lütteken (ed.), *MGG Online*, Kassel, Stuttgart, Nueva York, 2016 [Consultado el 15 de diciembre de 2016].
- Hermann Danuser, "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period", en Nicholas Cook & Anthony Pople (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 260-285.
- Ian Fenlon (ed.), *The Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century (Man and Music)*, Londres, Prentice Hall, 1989.
- Ludwig Finscher, "Klassik", en Laurent Lütteken (ed.), *MGG Online*, Kassel, Stuttgart, Nueva York, 2016 [Consultado el 15 de diciembre de 2016].
- James E. Frazier, *Maurice Duruflé. The Man and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2007.
- Stephen Jay Gould, *La fecha del tiempo*, Madrid, Alianza Universidad, 1987.
- Daniel Hertz y Bruce Alan Brown, "Classical", en Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Londres, Oxford University Press. [Consultado el 15 de diciembre de 2016].

PABLO L. RODRÍGUEZ

PRIMER CONCIERTO

1550 POLIFONÍA CLÁSICA

I

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

Motete “Sicut cervus”, a cuatro voces

Lorenzo Perosi (1872-1956)

Magnificat, para coro y órgano

Tomás Luis de Victoria (c. 1548-1611)

Motete “O vos omnes”, a cuatro voces

Hilarión Eslava (1807-1878)

Motete “Jesu dulcis memoria”, a cuatro voces

Orlando di Lasso (1532-1594)

Motete “Jubilate Deo”, a cuatro voces

Alexandre Guilmant (1837-1911)

Himno “Ave verum corpus” Op. 1, para coro y órgano

William Byrd (1543-1623)

Himno “Ave verum corpus”, a cuatro voces

Anton Bruckner (1824-1896)

Motete “Os justi” WAB 30

Miércoles, 18 de enero de 2017. 19:30 horas

II

Maurice Duruflé (1902-1986)

Réquiem Op. 9, para mezzosoprano, barítono, coro y órgano

Introitus

Kyrie

Domine Jesu Christe

Sanctus

Pie Jesu

Agnus Dei

Lux aeterna

Liberame

In Paradisum

Coro RTVE

Anna Moroz, mezzosoprano

Carmelo Cordon, barítono

David Malet, órgano

Javier Corcuera, dirección

CECILIANISMO

El 22 de noviembre de 1903, festividad de Santa Cecilia, el papa Pío X promulgó su motu proprio titulado *Tra le sollicitudini*. Con este documento pretendía establecer los principios generales de una música litúrgica aquejada, por entonces, de una creciente influencia profana. Y más concretamente operística. La solución pasaba por promover el canto gregoriano y la polifonía “clásica” en el estilo de **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (1525-1594). Pero también por denostar cualquier reminiscencia teatral en la música litúrgica. Para ello se prohibió el uso de instrumentos, a excepción del órgano. Y se prescribió que las partes de soprano debían ser cantadas por niños y no por mujeres.

Las directrices del motu proprio de Pío X suponían la culminación de un proceso restaurador iniciado varias décadas atrás. Dicho proceso había comenzado en la década de 1830, con la restauración del canto gregoriano emprendida por la refundada abadía benedictina de Solesmes (Francia). Pero también el renacer del canto polifónico sin acompañamiento, o *a cappella*, y la música de Palestrina. E. T. A. Hoffmann se refiere a ello pomposamente en 1814 dentro del *Allgemeine musikalische Zeitung*:

Palestrina, siguiendo la práctica de su tiempo, escribió tan solo para voces sin acompañamiento instrumental. Su alabanza emana desde lo más alto y más sagrado del pecho humano, sin atisbo de mezclas ajenas o intermediarios.

Era una música del pasado, pero cuyo estilo estaba muy presente en las primeras décadas del siglo XIX. Hasta el mismísimo Beethoven reconoció en 1823, dentro de una carta a Zelter, que el canto *a cappella* “estaba indicado especialmente para un verdadero estilo eclesiástico”. El compositor de Bonn seguramente escuchó obras de Palestrina en los conciertos organizados por el barón Van Swieten, durante sus primeros años en Viena, o poco después en los conciertos históricos de Kiesewetter, donde se programó precisamente el motete *Sicut cervus* que abre el concierto de hoy. Incluso la música

de Palestrina y el canto *a cappella* se convirtieron en sinónimo de pureza musical, tal y como se puede verificar en un tratado publicado en 1825 por Anton Friedrich Justus Thibaut donde afirma: “Cuando las voces en la iglesia mantienen un tono refinado, delicado y fluido, la adición de instrumentos es casi un insulto al oído”.

Las ideas de Thibaut resultaron determinantes para impulsar el principal movimiento musical reformista religioso del siglo XIX: el cecilianismo. El nombre surgió de las congregaciones vinculadas a la santa patrona de la música durante el siglo XVIII en ciudades como Múnich, Ratisbona o Viena. Estaban formadas por músicos de iglesia que seguían el ideal purista que propugnaba la polifonía *a cappella* de Palestrina. El arranque de este movimiento coincidió con las primeras etapas de la industrialización, donde el clima restaurador historicista coincidió con una propensión hacia una nueva sencillez y austeridad. Pero también encontró un decisivo apoyo en el rey Luis I de Baviera a partir de 1830, que envió a Karl Proske a Roma para conocer los criterios interpretativos y el repertorio de la Capilla Sixtina. De eso se beneficiaron las sucesivas asociaciones cecilianistas impulsadas por Franz Witt y Franz Xaver Haberl, que continuaron la labor editorial emprendida por Proske. Por ejemplo, Witt y Haberl fueron los responsables, entre 1862 y 1907, de la primera edición de las obras completas de Palestrina en Breitkopf & Härtel, publicadas en 33 volúmenes.

Un breve del papa Pío IX, fechado el 16 de diciembre de 1870 y titulado *Multum ad movendos animos*, dotó al cecilianismo de carta de naturaleza pontificia, lo que permitió su rápida difusión por Europa. En Italia tuvo su más conspicuo representante en **Lorenzo Perosi** (1872-1956), un discípulo de Haberl que en 1898 se convirtió en director vitalicio del Coro de la Capilla Sixtina. Perosi había estado vinculado en sus inicios a la Giovane Scuola junto a otros operistas de su generación, como Mascagni, Leoncavallo o Giordano, pero se centró en la música sacra y creó un estilo ecléctico inconfundible donde combinó, especialmente en sus oratorios, la polifonía “clásica” de Palestrina con elementos barrocos y acompañamientos or-

questales wagnerianos. Sin embargo, el *Magnificat para coro y órgano*, que escucharemos en este concierto, está más claramente relacionado con los ideales del cecilianismo.

El principal representante del cecilianismo en España fue **Hilarión Eslava** (1807-1878). Este músico navarro, cuyas primeras labores compositivas estuvieron más vinculadas a la ópera, pronto se centró en la música sacra. Adoptó y difundió los postulados de sencillez vocal *a cappella* propugnados por las asociaciones cecilianistas alemanas e italianas. Podemos comprobarlo en el motete *Jesu dulcis memoria*, aunque prevalezca en él un mayor interés por la melodía. Con todo, Eslava es hoy más recordado por su labor de recuperación del patrimonio musical sacro español, tras recopilar numerosas composiciones en archivos de España y del extranjero que, siguiendo el modelo de Proske, publicó en una antología titulada *Lira sacro hispana* (1852-1860) donde se incluye, entre otras composiciones, el motete *O vos omnes*, de **Tomás Luis de Victoria** (c. 1548-1611). Su labor de impulso al estudio de la historia y la edición musicales sería determinante para la siguiente generación, tal como puede verificarse en la figura de Felipe Pedrell y en su edición de la *opera omnia* de Victoria.

Francia fue otro de los ámbitos de influencia bien temprana del movimiento cecilianista. Aparte de lo relacionado con la recuperación del canto gregoriano emprendida por Solesmes, cabe destacar las asociaciones impulsadas desde las primeras décadas del siglo XIX en París, como la Société de musique vocal religieuse et classique fundada en 1843. Con Louis Niedermeyer al frente, esta sociedad emprendió una labor de recuperación y edición de composiciones de polifonía *a cappella* de Palestrina, pero también de **Orlando di Lasso** (1532-1594). El avance del cecilianismo en Francia culminó en 1894 con la fundación de la Schola Cantorum de París por Vincent d'Indy, Charles Bordes y **Alexandre Guilmant** (1837-1911). El último de ellos llegaría a ser uno de los principales organistas franceses del momento, y sustituyó a Charles-Marie Widor en la cátedra de órgano del Conservatorio de París en 1896. Guilmant compuso alguna obra vocal con órgano, como por ejemplo su *Ave verum Op. 1*, donde evidencia la influencia del cecilianismo, pero también del *Volkstümlichkeit* (“estilo popular”) de Mozart.

Incluso en Gran Bretaña hubo representación del movimiento cecilianista y su influencia llegaría también al entorno anglicano. Un ejemplo es la labor emprendida en la Inglaterra victoriana por Frederik Ouseley en el St. Michael College de Tenbury. Ouseley desarrolló un estilo compositivo ecléctico combinando las instrumentaciones de Mozart, elementos de Händel o procedimientos vocales de los polifonistas ingleses de los siglos XVI y XVII como **William Byrd** (1543-1623), cuyo *Ave verum corpus* figura entre los motetes para la comunión utilizados en la capilla de su College junto al *Christus factus est*, de **Anton Bruckner** (1824-1896). Y es que incluso el movimiento cecilianista influyó en el compositor de Ansfelden, tal como podremos comprobar hoy en el gradual *Os justi* WAB30, que compuso en 1879 para los oficios de la abadía de San Florián, en Linz.

Pero el cecilianismo y el motu proprio de Pío X no estuvieron reñidos con la innovación musical. En pocos compositores fue tan evidente como en **Maurice Duruflé** (1902-1986). Este compositor francés combinó una sólida formación en música eclesiástica en Ruan, especialmente relacionada con la restauración del canto gregoriano de Solesmes, con las modernas armonías de Debussy, Ravel o Dukas. Su objetivo fue dotar al canto gregoriano de un uso moderno sin contravenir los principios promulgados por Pío X, pero también demostrar cómo los usos operísticos relacionados con la música religiosa eran cosa del pasado. El *Réquiem Op. 9* para mezzosoprano, barítono, coro y órgano, terminado en 1947, es su principal composición y una de las principales obras corales del siglo XX.

No es difícil destacar en ella su sensibilidad, luminosidad, sobriedad, serenidad y unidad. Se trata de la primera misa que, desde el Renacimiento, había adoptado estrictamente el canto llano, pero Duruflé trabajó a conciencia para integrar su lenguaje con las sutilezas de las líneas gregorianas y el texto latino. Y consiguió encontrar en la alternancia de ritmos ternarios y binarios una natural y determinante flexibilidad creativa. En las nueve secciones de la obra encontramos desarrollos alejados de la línea de canto original, pero en otros prácticamente

se limita a su armonización. No obstante, mucho más determinante resulta su capacidad para integrar las melodías medievales y la armonía modal con un lenguaje que tiene evidentes reminiscencias de Debussy, Ravel o Fauré. La obra tiene cuatro versiones que difieren en el acompañamiento: para gran orquesta y órgano, orquesta reducida y órgano, órgano solo y piano solo. De todas ellas, escucharemos la tercera, que fue publicada en 1948 y es la más habitual.

JAVIER CORCUERA

Desde mayo de 2015 es el director titular del Coro RTVE. Durante nueve años había desempeñado las funciones de ayudante de dirección de este mismo coro en el que ingresó como profesor en la cuerda de tenores en 1998.

Comienza sus estudios de canto, piano y violín en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao, su ciudad natal. Después de haber conseguido el título de Profesor Superior de Canto y el Título Superior de Dirección de Coro en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, completa su formación en análisis, instrumentación, orquestación y dirección de orquesta, graduándose con las máximas calificaciones en la Royal School of Music de Londres.

Gracias a su sólida formación y experiencia, Javier Corcuera afronta un amplio y variado repertorio, desde la música anti-

gua a estilos más contemporáneos, ya sea en formatos sinfónico-corales o en formas a capela y de cámara.

Reconocido por su especial habilidad en la dirección, técnica vocal, e interpretación coral, Javier Corcuera es invitado con frecuencia para impartir clases magistrales de dirección o para preparar formaciones corales en proyectos tan singulares como los conciertos participativos impulsados por la Obra Social La Caixa. En 2011 asumió la dirección musical del Coro de la Universidad Politécnica de Madrid y desde 2013 colabora con la Orquesta Filarmónica de España. Ha dirigido también a la Orquesta Barroca de Granada, la Orquesta Metropolitana de Madrid, la Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, la Orquesta de Cámara de España o la Orquesta Clásica Santa Cecilia, entre otras formaciones.

CORO RTVE

Roberto Pla fundó el coro en 1950 con el nombre de Los Cantores Clásicos y lo dirigió hasta 1952, cuando pasó a llamarse Coro de Radio Nacional. En ese año asume la dirección Odón Alonso hasta 1958, cuando pasó a ser dirigido por Alberto Blancafort y se convirtió en el coro sinfónico de RTVE. Posteriormente han sido titulares Pedro Pírfano, Pascual Ortega, Jordi Casas, Miguel Amantegui, de nuevo Alberto Blancafort, Laszlo Heltay, Mariano Alfonso, Josep Vila y nuevamente Jordi Casas hasta agosto del año 2013. Desde mayo de 2015, el director titular del Coro RTVE es Javier Corcuera Martínez.

Es el coro profesional más antiguo de España y está considerado como uno de los mejores conjuntos corales de nuestro país. Su repertorio abarca desde las primeras obras religiosas y profanas hasta los títulos contemporáneos de compositores nacionales y extranjeros, incluidos numerosos estrenos.

Aparte de sus actuaciones con la Orquesta Sinfónica de RTVE y de sus numerosos conciertos tanto a capela como con otras agrupaciones instrumentales, ha participado en los Festivales Internacionales de Música de Barcelona, Santander o Granada, así como en las Semanas de Música Religiosa de Cuenca,

Festival de Música en Toledo, Festivales de Ópera en Madrid o EXPO 92. Además de colaborar en múltiples campañas y eventos conmemorativos ha sido invitado por numerosas orquestas españolas como la Orquesta Nacional de España, las Sinfónicas de Madrid y Sevilla o la Orquesta Ciudad de Barcelona.

En el ámbito internacional es de destacar su participación en el Festival de Flandes y, en junio de 1990, en el Festival Internacional de San Petersburgo. En su plantilla de profesores han figurado cantantes como Teresa Berganza, Isabel Penagos, Teresa Tourne o Pedro Lavirgen. Y entre los cantantes que han actuado con el Coro RTVE, ya sea en temporadas de ópera, zarzuela o galas líricas, destacan Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Alfredo Kraus y José Carreras, entre otros.

Su grabación del *Oficio de Difuntos* de Tomás Luis de Victoria para Decca fue premiada por la Academia Francesa de la Música.

En el año 2000 el Coro conmemoró el 50 aniversario de su creación con conciertos extraordinarios y con una edición discográfica que recoge grabaciones históricas desde su fundación hasta la actualidad.

SEGUNDO CONCIERTO

1600 LA ANTIGÜEDAD RECUPERADA

I

Florençia, 1589. *La pellegrina*

Anónimo

Aria de Firenze

Emilio de' Cavalieri (1550-1602)

Dalle più alte sfere

Giulio Caccini (1551-1618)

Io che dal ciel

Jacopo Peri (1561-1633)

Dunque frà torbid'onde

Emilio de' Cavalieri (1550-1602)

O che nuovo miracolo, de Intermedii et concerti

Florençia, 1600. *L'Euridice*

Prólogo

Giulio Caccini (1551-1618)

Aria de romanesca

Jacopo Peri (1561-1633)

Io che d'alti sospir "La tragedia"

Giulio Caccini

Al canto, al ballo (acto I, escena 1)

La morte d'Euridice

Jacopo Peri

Lassa, che di spavento (acto I, escena 2)

Giulio Caccini

Per quel vago boschetto (acto I, escena 2)

Non piango e non sospiro (acto I, escena 2)

Miércoles, 25 de enero de 2017. 19:30 horas

Jacopo Peri

Non piango

Giulio Caccini

Cruda morte (acto I, escena 2)

II

Lagrimate al mio pianto

Giulio Caccini (1551-1618)

Se fato invido e rio (acto I, escena 3)

Funeste piaggie (acto II, escena 4)

Aria di romanessa. Scorto da immortal guida (acto II, escena 4)

Jacopo Peri (1561-1633)

Funeste piaggie, ombrosi orridi campi (acto II, escena 4)

Roma, 1600. Rappresentatione di Anima, et di Corpo

Emilio de' Cavalieri (1550-1602)

Sinfonia (acto I)

Ogni cor ama il bene (acto I, escena 3)

Anima mia, che pensi? (acto I, escena 4)

O Sinor, santo e vero (acto III, escena 9)

Chiostru altissimi e stellati (acto III Festa)

SCHERZI MUSICALI

Deborah Cachet, *soprano*

Pieter de Moor, *tenor*

Eriko Semba, *lirone*

Haru Kitamika, *clave*

Solmund Nystabakk, *archilaúd*

Nicolas Achten, *barítono y dirección*

HUMANISMO

Entre los años finales del siglo xvi y los primeros del siglo xvii, la música cambió de concepción por influencia del Humanismo. Ganó la elocuencia frente a la ciencia. La música volvió a ser vista como un arte y no como una disciplina matemática, tal como se había mantenido durante toda la Edad Media. Por esa razón se había incluido a partir del siglo v dentro del *quadrivium* junto a la aritmética, geometría y astronomía, en lugar de las materias vinculadas a la elocuencia retórica del *trivium*. Ese fundamental cambio de concepción fue el resultado de un proceso diferente y mucho más prolongado en el tiempo que lo acontecido en literatura, artes plásticas o arquitectura.

Si la cronología normal del Humanismo en otras artes culmina principalmente durante el siglo xv y comienzos del xvi, en música se produjo con posterioridad. Para encontrar las primeras manifestaciones musicales relacionadas con el Humanismo hay que irse hasta la segunda mitad del siglo xvi y las primeras décadas del xvii. La razón es sencilla. En música no había textos, esculturas o edificios que imitar y los pocos fragmentos de música escrita procedentes de la Antigüedad eran todavía indescifrables. Sin embargo, esta situación no impidió que la música comenzase a valorarse más por su factura artística que por su contenido aritmético. Fue necesario imaginar cómo era la música de la Antigüedad clásica a través de los vestigios escritos conservados. Y de esa fantasía surgiría algo tan determinante como la ópera.

El origen de la ópera está directamente relacionado con las intenciones de recuperación de la cultura griega emprendida por algunos nobles florentinos. El paso de la república al ducado de los Medici en Florencia durante el siglo xvi provocó que algunas familias optaran por conservar su distinción vinculándose más con el mecenazgo artístico que con el poder político. Ese fue el caso de Giovanni de' Bardi cuya labor se relacionó con varias academias florentinas o reunió en torno a él a varios profesionales y diletantes de la música en lo que se llegaría a llamar la Camerata Florentina.

Tres fueron las principales figuras de la Camerata Bardi: el historiador Girolamo Mei, el noble y compositor amateur Piero Strozzi y el laudista, compositor y teórico Vincenzo Galilei (padre del famoso astrónomo). Los tres trabajaron a conciencia los vestigios escritos acerca de la práctica musical en la Antigüedad clásica. El objetivo era tratar de revivir el tipo de música producida por los griegos para conseguir un efecto retórico determinado. De los tres, Galilei se afanó en sus escritos teóricos por determinar un estilo musical dominado por una voz solista acompañada homofónicamente, con una melodía de ámbito limitado y un ritmo vinculado a las inflexiones del texto declamado. Ese estilo se llamó *rappresentativo*, y su resultado fue la monodia dramática o acompañada.

Galilei no dejó modelos prácticos de sus planteamientos teóricos sobre la monodia acompañada, pues sus lamentaciones y responsorios de Semana Santa o su lamento del conde Ugolino del *Infierno* de Dante, que se cantó en una sesión de la Camerata en 1582, no se han conservado. Sin embargo, está claro que estableció un planteamiento estético que sería desarrollado por compositores como Emilio de' Cavalieri (1550-1602), Giulio Caccini (1550-1618) y Jacopo Peri (1561-1633) tal y como podremos verificar en este concierto.

La pellegrina

Empezamos por la música para los intermedios de la obra teatral *La pellegrina*, de Girolamo Bargagli, en 1589. Aparte de sus labores intelectuales en la Camerata, Giovanni de' Bardi diseñó los entretenimientos nupciales de dos enlaces vinculados con la política matrimonial de los Medici: la boda de Virginia de Medici con César de Este en 1586 y, todavía más importante, la del gran duque Fernando I con Cristina de Lorena en 1589. El procedimiento de estas celebraciones tenía en la Florencia medicea siempre una agenda parecida que incluía entradas triunfales, ceremonias religiosas, banquetes y diversos entretenimientos en lugares concretos de la ciudad. No obstante, el evento públicamente más determinante era la representación teatral. Un espectáculo ligado a la representación del poder que además incluía intermedios cantados y suntuosamente escenificados.

El tema de los intermedios de 1589 fue el poder de la música, algo que tenía una fuerte resonancia política. Lo podemos comprobar en el primero, donde se representa la armonía de las esferas: la teoría pitagórica de un universo regido por proporciones armoniosas. En él vemos a la propia Armonía descender de una nube cantando “Dalle più alte sfere” acompañada por una tiorba. El espectáculo impresionaba en lo visual, pero también en lo sonoro. A los efectos mágicos de la escena se añadía una solista que ornamentaba profusamente su canto. Lo virtuosístico aparecía vinculado a lo sobrenatural. Y así seguiría en adelante en la historia de la ópera hasta convertirse en un lugar común.

No está clara la atribución de este ejemplo característico de la monodia acompañada que se incluyó en el primer intermedio, pues figura adscrita al marido de la cantante que lo estrenó y acompañó, Antonio Archilei, pero también a Cavalieri. Mucho más claro está el autor del texto, que fue el propio Bardi. El noble vierte aquí el habitual molde métrico y estrófico vinculado al madrigal. Aparte de otras dos composiciones de Peri y Caccini, escucharemos la más venturosa de las composiciones vinculadas con estos intermedios florentinos de 1589: la danza final del sexto intermedio conocida como “Ballo del Granduca”, de Cavalieri, la alabanza “O che nuevo miracolo” que cantan los dioses a la ciudad de Florencia. Y donde, junto a la escenografía y el canto, encontramos el aderezo de la danza.

Los inicios de la ópera en Florencia se circunscriben a la década que va desde 1598 a 1608. Fue la continuación natural de los intermedios precedentes, pero su resultado fue fallido. Tras varios experimentos de espectáculos teatrales íntegramente cantados, al final se volvió en 1608 al planteamiento inicial de los intermedios, coincidiendo con la boda del príncipe Cosme II de Medici con María Magdalena de Austria. Los protagonistas de esa primitiva década operística fueron el arquitecto, escultor y pintor Bernardo Buontalenti, el poeta Ottavio Rinuccini junto a Cavalieri, un músico romano que se había afinado en Florencia como superintendente artístico de Fernando I de Medici, y los cantantes pero también compositores rivales Caccini y Peri.

El paso de los intermedios de 1589 a la primera ópera escrita en 1598 dejó por el camino varios experimentos donde Cavalieri adquirió un protagonismo determinante. Se trata de tres pastorales teatrales salpicadas de monodia acompañada y coreografías tituladas *Il satiro*, *La disperazione di Fileno* y *Il gioco delle cieca*. Las dos primeras estaban fechadas en 1590 y la tercera en 1595, aunque no se ha conservado la música de ninguna de ellas.

Entre unas y otra se produjo un hecho determinante en el arranque del género operístico en Florencia. Bardi dejó Florencia en 1592 y se fue a Roma, y sus labores fueron asumidas por otro noble: Jacopo Corsi. El mecenazgo de Corsi como medio de promoción de su familia, unido a la reputación que adquirió el uso del nuevo estilo *rappresentativo* como emulación de la tragedia griega clásica, dieron un impulso decisivo al origen de la ópera. Corsi encontró en el poeta Rinuccini y el cantante Peri los colaboradores ideales como libretista y compositor de sus experimentos venideros. Así, la primera ópera fue la *Dafne*, compuesta en 1594 y estrenada privadamente en el Palacio Tornabuoni cuatro años más tarde. Se trata de una ópera en un prólogo y seis escenas cuya música fue compuesta por Peri pero también por el propio Corsi, aunque se ha perdido casi en su totalidad.

L'Euridice

Bien diferente fue el destino del segundo drama promovido por Corsi en Florencia. Se estrenó en octubre de 1600 en el Palacio Pitti coincidiendo con la boda de María de Medici con Enrique IV de Francia y se tituló *L'Euridice*. De nuevo el libreto fue de Rinuccini, pero la música fue enteramente compuesta por Peri. La diferencia decisiva fue que tanto el libreto como la música se publicaron en febrero de 1601 y, por tanto, conservamos la obra en su totalidad.

En el prefacio de esta edición, Peri se apropia la invención del estilo *rappresentativo* de la monodia acompañada, aunque deja bien claro su punto de vista en relación con la supuesta recuperación de la Antigüedad clásica: “No quiero proclamar que

este sea el tipo de canto utilizado en el teatro griego y romano, si bien he creído que era el único tipo que proporciona nuestra música para adaptar nuestra lengua”. Sin duda, la preferencia de Corsi hacia Peri desencadenó el enfrentamiento entre Cavalieri, Caccini y Peri por la paternidad de este estilo.

La composición de las versiones de *L'Euridice* de Peri y Caccini en 1600 es sintomática de su rivalidad artística. Caccini retrasó todo lo posible los ensayos de la ópera de Peri para los esponsales mediceos con el fin de tener tiempo para componer su propia versión musical del libreto de Rinuccini. Incluso llegaría a publicarla antes que Peri, si bien *L'Euridice*, de Caccini, no sería estrenada como tal hasta diciembre de 1602. No obstante, sabemos que esa rivalidad determinó que en el estreno de *L'Euridice*, en octubre de 1600, no se interpretase tan solo la música de Peri, que cantó la parte de Orfeo, sino también varias monodias y coros de Caccini.

A ello responden las interpolaciones de ambas versiones de Peri y Caccini del libreto de Rinuccini que escucharemos en el concierto de hoy, cuyo final original fue alterado para mostrar el triunfo del poder de la música sobre la muerte y relacionar el amor de Orfeo y Eurídice con el de los esposos. De todas formas, queda claro el mayor dramatismo de la música de Peri, con un uso más expresivo del recitativo, poblado de disonancias y de armonías sorprendentes, frente al estilo de Caccini que resulta mucho más lírico y próximo a las inflexiones del texto cantado. Lo podemos comprobar en la escena segunda del primer acto en las narraciones y reacciones a la muerte de Eurídice.

La rappresentatione di Anima, et di Corpo

Cavalieri también clamó por su autoridad como creador del estilo *rappresentativo* en una carta a un amigo. Y quizá tenía razón si atendemos a lo publicado por Alessandro Guidotti en el prefacio de la edición de otoño de 1600 de *La rappresentatione di Anima, et di Corpo* donde se le asigna la invención del recitativo a imitación de las antiguas producciones teatrales de griegos y romanos. Aunque *La rappresentatione* de Cavalieri suele citarse como el primer oratorio, se trata de una ópera sa-

cra que se representó con escenografía y vestuario dos veces en febrero de 1600 en el oratorio de Santa Maria in Vallicella de Roma. Es, por tanto, la primera ópera conservada y también la primera en ser publicada. Su temática es alegórica y se centra en los conflictos entre Alma y el Cuerpo, donde se suman otros personajes como el Intelecto o el Placer. Puede vincularse como continuación de las pastorelas humanistas y las laudas contrarreformistas aprovechando el nuevo estilo *rappresentativo*. El estilo general es más movido y variado que las óperas florentinas, algo que se nota en la profusión de coros madrigalescos en los que se mezclan homofonía, recitativo y contrapunto junto a interpolaciones de danzas instrumentales. Prueba de ello fue el testimonio comparativo con las versiones de *L'Euridice* de Peri y Caccini que encontramos en el prefacio de la *Rappresentazione*, donde se afirma que “movió [a los oyentes] a las lágrimas, la risa y les agradó mucho”.

SCHERZI MUSICALI

En unos diez años, el conjunto Scherzi Musicali asentado en Bruselas ha alcanzado un gran renombre en el campo de la música antigua gracias a su trabajo en el repertorio de los siglos XVII y XVIII. Con formaciones que van desde los tres a los veinte cantantes e instrumentistas, el grupo es dirigido por Nicolas Achten, uno de los pocos cantantes capaces de acompañarse a sí mismos con el laúd, la tiorba, el arpa o el clave.

Scherzi Musicali actúa regularmente en toda Europa, en prestigiosas salas y festivales. Su discografía incluye ocho álbumes hasta la fecha, seis de los cuales son primeras grabaciones mundiales con obras de Caccini, Mazzocchi, Sances, Bertali y el bruselense Joseph-Hector Fiocco. Estos álbumes han sido publicados por Ricercar, Alpha, Sony y Musique en Wallonie.

TERCER CONCIERTO

1780 CLASICISMO VIENÉS

I

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Variaciones en Fa menor Hob. XVII/6

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonata en Si bemol mayor KV 333 (315c)

Allegro

Andante cantabile

Allegretto grazioso

Franz Joseph Haydn

Sonata en Mi bemol mayor Hob. XVI/52

Allegro

Adagio

Finale. Presto

Miércoles, 1 de febrero de 2017. 19:30 horas

II

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Variaciones en Sol mayor sobre el duetto “Nel cor più non mi sento” de *L’amor contrastado, ossia La Molinara* de Giovanni Pasiello WoO 70

Wolfgang Amadeus Mozart

Variaciones sobre el aria “Salve tu, Domine”, de la ópera *I filosofi immaginari* de Giovanni Paisiello KV 398

Fantasia en Do menor KV 475

Ludwig van Beethoven

Sonata nº 8 en Do menor Op. 13, “Patética”

Grave. Allegro di molto e con brio

Adagio cantabile

Rondo. Allegro

Ana Guijarro, piano

CLASICISMO

La noción de *Wiener Klassik* (“Clasicismo vienés”) se consolidó a partir de 1830 como oposición al virtuosismo imperante, a los crecientes excesos expresivos del Romanticismo o a la pomposidad de la ópera rossiniana. Se centró en las composiciones de Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827) que pronto conformaron la quintaesencia del periodo clásico en música, un movimiento cultural o escuela análogo al literario del *Weimarer Klassik* (“Clasicismo de Weimar”) de Goethe y Schiller. Se trataba de la “Primera escuela de Viena”, ya que la tan citada “Segunda escuela” surgiría en el siglo xx en torno a Schönberg.

El término fue acuñado por Raphael Georg Kiesewetter en su pionera historia musical europea de 1834, aunque la consideración de Haydn y Mozart como “clásicos” ya puede documentarse tras la muerte del salzburgués. Así, en la noticia de su fallecimiento publicada en la *Oberspostamts-Zeitung* de Praga se afirmaba que “todo lo que escribió lleva claramente el sello de la belleza clásica”, al tiempo que Franz Xaver Niemetschek, en la primera biografía del compositor, de 1798, presenta sus obras como piedras de toque del estilo clásico; como obras maestras comparables con las de griegos y romanos.

La suma de Beethoven vendría poco después por influencia de E.T.A. Hoffman, pero su inclusión no ha dejado de ser objeto de discusión especialmente en el ámbito de la musicología alemana. Por ejemplo, Ludwig Finscher centra el concepto en Haydn y Mozart, Hans Georg Eggebrecht defiende la inclusión de Beethoven mientras que Friedrich Blume reniega de un estilo clásico en música y se decanta por el clásico-romántico. Beethoven sigue siendo un problema para la historiografía. Se le añadió por su estatura artística, aunque su resistencia, extravagancia y personalismo lo distanciaron aparentemente de las otras dos figuras determinantes del triunvirato musical clásico. Siempre suele citarse la famosa y profética frase que escribió Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein, su mecenas en Bonn, cuando se marchó a Viena: “Gracias a una diligencia

ininterrumpida recibiréis el espíritu de Mozart de manos de Haydn”. Pero ese espíritu quizá tampoco fuese la esencia de un clasicismo idealizado.

Hoy los tres compositores muestran mucha más sintonía en los pentagramas que en los libros de historia. De hecho, el programa que vamos a escuchar muestra la capacidad de transgresión formal de los tres o su capacidad innata para la improvisación. Las obras que lo conforman se ubican entre 1783 y 1798, un periodo impulsado por los rescoldos expresivos del *Sturm und Drang*, donde la música se libera de ataduras galantes y camina hacia lo que sería el estilo romántico.

Las dos composiciones de **Haydn**, ambas concebidas originalmente para fortepiano, están relacionadas con la mayor libertad de que disfrutó tras el fallecimiento del príncipe Nikolaus Eszterházy en 1790. El *Andante con variaciones en Fa menor Hob. XVII/6* lo escribió a su regreso del primer viaje a Londres en 1793. Aunque fue dedicado a la baronesa Von Braun con el título *Variaciones* en la primera edición de 1799, la obra fue escrita para la pianista Barbara Ployer, una discípula de Mozart para quien este había escrito sus *Conciertos para piano n.º 14 y n.º 17*. El *Andante* haydniano parece más próximo a un movimiento de sonata inacabada que a una composición independiente, pues el manuscrito está indicado como “Sonata”, a pesar de que existe una copia donde se titula “Un piccolo divertimento”. Mantiene la noción clásica, apuntada por Rousseau, según la cual las variaciones son a la melodía como los bordados a una pieza textil, aunque estemos ante unas dobles variaciones con dos temas contrastantes, uno en Fa menor y otro en Fa mayor, cuya intensidad crece hasta desembocar en una intensa coda próxima a Carl Philipp Emanuel Bach y el *Sturm und Drang*.

La *Sonata en Mi bemol mayor Hob. XVI/52* es la última de Haydn. La escribió en Londres durante su segunda visita, en 1794, junto a otras dos que conforman las llamadas “Sonatas de Londres”. Parece que, en este caso, la destinataria fue Therese Jansen Bartolozzi, una virtuosa discípula de Clementi, lo que explicaría las demandas técnicas de la obra, pero no el cúmulo

de licencias que se toma Haydn. Parece que el viejo maestro quiso provocar al joven Beethoven, por entonces inmerso en el inicio de su catálogo de 32 sonatas. El arranque tiene un ímpetu sinfónico y estructuralmente despliega una forma sonata donde el desarrollo se circunscribe prácticamente al segundo tema. El “Adagio” es muy expresivo y dispone de una sección central muy contrastada en Mi menor. Y, para terminar, el vertiginoso “Finale-Presto” no es un rondó, sino otra forma sonata, pero de construcción monotemática.

Los estudios de papel realizados por Alan Tyson sobre los manuscritos de las llamadas “Sonatas de París” de **Mozart** han cambiado ostensiblemente su cronología. De hecho, la única que se mantiene en 1778 es la famosa y doliente *Sonata en La menor KV 310*, pues así figura fechada en el manuscrito del compositor. Las siguientes (KV 330-333) son posteriores y se sitúan hacia 1783. La explicación de la ausencia de sonatas en esos cinco años se puede resolver echando mano del estudio



Partitura manuscrita de la *Sonata en Si bemol mayor KV 333* de Mozart.

clásico de Alfred Einstein (tal vez pariente del famoso físico) sobre el carácter de Mozart en el que detalla su capacidad para improvisar sonatas y variaciones al teclado.

Concretamente, la composición de la *Sonata en Si bemol mayor KV 333* ha podido ubicarse en Linz, en noviembre de 1783, tal como había vaticinado Wolfgang Plath en un estudio del autógrafo de la obra conservado en la Staatsbibliothek de Berlín; y después de la composición de la *Sinfonía n.º 36 en Do mayor KV425*, que acogió el sobrenombre de la ciudad. La obra fue publicada pocos meses después en Viena por Christoph Torricella y es una de las más composiciones para teclado más exigentes de Mozart desde el punto de vista técnico. En su anterior datación se relacionó este hecho con Johann Christian Bach, pero ahora es una teoría descartada. Sorprende en los dos primeros movimientos la riqueza de las modulaciones utilizadas, especialmente en el “Andante cantabile”, pero también la transgresión formal que supone añadir una cadencia en el “Allegretto grazioso” final.

Mozart también compuso para su propio lucimiento técnico las *Seis variaciones sobre “Salve, tu Domine” de la ópera I filosofi immaginari de Giovanni Paisiello KV 398*. La ópera se había estrenado en Viena en 1781 y Mozart improvisó estas variaciones durante un concierto en el Burgtheater en marzo de 1783. Después las transcribió y se publicaron en 1786 en Artaria, aunque no hemos conservado el autógrafo del compositor.

Por su parte, las *Seis variaciones en Sol mayor sobre el dueto “Nel cor più non mi sento” de L'amor contrastato, ossia La Molinara de Giovanni Paisiello WoO 70*, de **Beethoven**, son fruto de una curiosa anécdota que relata su amigo Franz Gerhard Wegeler. Al parecer, en junio de 1795, Beethoven coincidió en el palco del Kärntnertheater con una bella dama durante una representación de esta ópera de Paisiello. La dama le confesó que había perdido unas variaciones compuestas para ella sobre este dueto que adoraba. Y el compositor le escribió un sencillo conjunto de variaciones a su regreso a casa. Se lo envió a la ma-

ña siguiente con una nota en italiano donde simulaba haberlas encontrado: “Variaciones... perdidas por... encontradas por Ludwig van Beethoven”.

Dejando a un lado lo ocasional de las variaciones, quizá una de las composiciones que más acercan a **Mozart** al espíritu de Beethoven es la *Fantasia en Do menor KV 475* que escucharemos antes de la *Sonata “Patética”* que cierra el concierto, pues ambas composiciones comparten mucho más que la mera tonalidad. Aunque la *Fantasia* mozartiana suela emparentarse con la *Sonata en Do menor KV 457*, conviene recordar que se trata de un azar editorial. Artaria las publicó juntas aunque dista casi un año entre la composición de ambas. Concretamente, Mozart terminó esta *Fantasia* el 20 de mayo de 1785 y la dedicó a su alumna Therese von Trattner. Se trata de una composición claramente orientada hacia un estilo musical venidero. Bernard Paumgartner, en su clásica biografía de Mozart, se refiere a esta obra como “un puente tendido hacia los dominios del arte beethoveniano”. De ahí la oportunidad que nos ofrece este programa de poder escuchar este emparejamiento.

La *Sonata nº 8 en Do menor Op. 13* de **Beethoven**, conocida con el sobrenombre de “Patética”, fue compuesta para el príncipe Karl von Lichnowsky. Parece que el compositor de Bonn quería escribir una obra muy especial para quien por entonces era uno de sus principales protectores en Viena. Los primeros bocetos datan de 1796, precisamente durante el viaje del compositor por Praga y Berlín que había financiado el propio Von Lichnowsky. Parte de las ideas para esta composición habían sido inicialmente pensadas para el *Trío para cuerda en Do menor Op. 9 nº 3*, que fue compuesto entre 1797 y 1798, lo que explica el lenguaje camerístico de esta sonata. Beethoven la terminó en 1798 y alteró todavía algunos detalles a comienzos de 1799, pero la obra no se publicó hasta diciembre de ese año como resultado de la exclusividad que disfrutó Von Lichnowsky por espacio de unos seis meses. La edición de Hoffmeister la tituló *Grande Sonate Pathétique*, una denominación que no solo es original de Beethoven, sino que incluso aparece en sus cuadernos de conversación. Procede del ensayo estético *Sobre lo patético* de Friedrich Schiller, donde plantea la doble visión trágica

en el arte, al escenificar la libertad del artista y tener efectos en el espectador a través de lo patético.

La “*Patética*” de Beethoven es un ejemplo de “sonata característica”, un tipo muy habitual a finales del siglo XVIII en el que un carácter o idea concreta constituye la base argumental de toda la obra. Difiere de la “sonata programática” porque en ella no se busca lo narrativo. Una de las pocas definiciones teóricas de la “sonata característica” se encuentra en la *Breve reseña de la historia de la música francesa* (1786), de Carl Friedrich Cramer, donde explica el predominio de un carácter frente a las sonatas habituales que suelen mezclar varios.

Beethoven no se limita aquí a una expresión musical del *pathos*, sino que realiza un estudio retórico sin precedentes del uso de la disonancia y del silencio en música. Busca unificar temáticamente la obra por medio de una sombría célula motívica que escuchamos a modo de introducción al comienzo del “Grave” que inicia el primer movimiento. De ella extrae todo el material temático del tormentoso “Allegro di molto e con brio” y también del peculiar “Rondo final”. Por el contrario, el “Adagio cantabile” central actúa aparentemente como un intermedio expresivo, sensible y sosegado en La bemol mayor, aunque aparecen varias referencias al mismo en el movimiento final de la obra. Beethoven piensa a lo grande armónica y tímbricamente, y no se limita a tomar simplemente en consideración su instrumento. Reina lo camerístico, pero también lo sinfónico. Lo podemos comprobar en el acompañamiento en octavas de la mano izquierda durante el “Allegro molto e con brio”, que representa claramente el redoble de los timbales de la orquesta.

ANA GUIJARRO

Nace en Madrid, donde estudia con Antonio Lucas Moreno y Carmen Díez Martín. Becaria de la Academia Española en Roma, trabaja con Guido Agosti, y en l'École Normale de Musique de París con Marian Rybicki, obteniendo el Diplôme Supérieur d'Éxecution. Ha obtenido el premio juvenil María Canals (Ars Nova, 1973); finalista en el Concurso Internacional Jaén (1976), Mención de Honor en el Concurso Internacional de Santander Paloma O'Shea (1978) y Diploma de Honor en el Concurso Internacional F. Chopin (Varsovia, 1980), entre otros.

Ha actuado en España, Inglaterra, Francia, Austria, Italia, Polonia, Portugal, Estados Unidos y Canadá. Ha tocado como solista con la Orquesta Nacional de Oporto, London Symphony, Montreal Chamber Players y con las orquestas más importantes de España, bajo la batuta de los más prestigiosos directores.

Ha grabado la obra para piano de Manuel Castillo, y tiene numerosas grabaciones para RTVE, Canal Sur TV, RAI, y Radio polaca. Imparte clases magistrales de piano y música de cámara, tanto en España como en otros países. Ha participado en cursos y festivales internacionales como Nueva generación Musical "Valle de Arlanza", Lucena, Calpe, así como en los cursos de Música de Cámara organizados por la Universidad Colgate de Nueva York, Fundación Euterpe de León, Cursos de especialización musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá, Escuela de Música "Berenguela" de Santiago, y Curso Internacional de Música "Matisse" de San Lorenzo de El Escorial. En la actualidad es catedrática de piano y directora del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



Grande Sonate pathétique
Pour le Clavecin ou Piano-Forte
composée et dédiée
A Son Altesse Monseigneur le Prince
CHARLES DE LICHNOWSKY
par
LOUIS VAN BEETHOVEN.

Oeuvre XIII.

*À Paris chez Hoffmeister Gouche
à Leipzig au Bureau de Musique.*

4650

Paris 1797

Portada de la primera edición de la Sonata para piano n° 8, "Pathétique" de Ludwig van Beethoven.

CUARTO CONCIERTO

1920 NEOCLASICISMO

I

Darius Milhaud (1892-1974)

Quatre visages Op. 238 (selección)

La Californienne

The Wisconsinian

La Parisienne

Max Reger (1873-1916)

Cinco canciones Op. 98 (arreglo para viola y piano de Diemut Poppen)

Aus den Himmelsaugen

Der gute Rat

Sonntag

Es schläft ein stiller Garten

Sommernacht

Paul Hindemith (1895-1963)

Sonata en Fa mayor Op. 11 n° 4

Fantasie: Ruhig

Thema mit Variationen

Finale (mit Variationen): Sehr lebhaft

Miércoles, 8 de febrero de 2017. 19:30 horas

II

Max Reger

Sonata en Si bemol mayor Op. 107

Moderato

Vivace

Adagio

Allegretto con grazia

Serguéi Prokófiev (1891-1953)

Piezas del ballet Romeo y Julieta Op. 64

(arreglo para viola y piano de Vadim Borísovski)

Introducción

Julia la jovencita

Danza de los caballeros

Mercutio

Diemut Poppen, *viola*

Pallavi Mahidhara, *piano*

NEOCLASICISMO

El término “neoclasicismo” alude al uso consciente de medios o prácticas pretéritas en una obra de arte. Suele ubicarse en diferentes épocas dependiendo de si hace referencia a las artes plásticas y la literatura o a la música. Por ejemplo, las historias de la poesía y la pintura se refieren al Neoclasicismo cuando tratan de obras del siglo XVIII basadas en modelos de la Antigüedad, pero en música ese periodo es el que conocemos como Clasicismo. Por tanto, en una historia de la música el neoclasicismo denota la vuelta de ese “clasicismo” dieciochesco que se generalizó en varios compositores tras la Primera Guerra Mundial. Fue una alternativa natural que pretendía canalizar la grandilocuencia de los maximalismos, es decir, de la tendencia que había pretendido avanzar hacia la modernidad intensificando los medios musicales heredados, canalizada ahora a través de la esencia del pasado musical.

El prototipo de este proceso lo encontramos en Ígor Stravinsky y en su transición desde *La consagración de la primavera* hasta *Pulcinella*. La primera, estrenada en mayo de 1913, supuso uno de los grandes escándalos de la historia de la música, mientras *Pulcinella* fue recibida en 1920 con algarabía por un público que la consideraba como una especie de *retour à l'ordre* del compositor. Pero la prensa modernista no comprendió este último ballet y se sintió decepcionada. Acusó a Stravinsky de pasticherista y desertor del modernismo. No habían comprendido el “regreso al futuro” que escondía esta composición donde se evoca la comedia del arte a partir de la reelaboración de una veintena de fragmentos de Pergolesi y otros compositores coetáneos. La clave consistía en abstraerse del marco estético original dieciochesco para quedarse simplemente con su esencia musical. No se pretendía recuperar la música del pasado sino encaminarla hacia el futuro. Por ello, Stravinsky opta por desmembrar las composiciones antiguas para volverlas a montar con su propio lenguaje.

Este nuevo camino emprendido le llevó a componer ballets evocando el barroco francés (*Apollo*, 1928) o a Chaikovski (*El*

beso del hada, 1928), conciertos en un remedado estilo romántico temprano (*Capricho para piano y orquesta*, 1929) o emulando a Bach (*Concierto Dumbarton Oaks*, 1938), e incluso una ópera donde combinó guiños desde Monteverdi hasta Bizet, pasando por Mozart y Donizetti (*La carrera del libertino*, 1951). En esa intención de recuperar en la música presente el ingenio y la claridad del pasado hubo muchos compositores que siguieron a Stravinsky, pues el nuevo estilo se hizo compatible en cada caso con las tradiciones nacionales. Resulta muy evidente en el caso francés, donde encontramos ecos neoclásicos en Ravel, pero también en Honegger, Poulenc y **Darius Milhaud** (1892-1974). En el último compositor lo podemos comprobar dentro de las obras para viola y piano de comienzos de los años cuarenta. Se trata de las dos *Sonatas Op. 240* y *244*, precedidas por los *Quatre visages Op. 238* que abren el concierto de hoy. De las dos sonatas, la primera representa un claro ejemplo del neoclasicismo de Milhaud. El compositor francés afirma que está basada “sur le rythmes inédita anonymes et du XVIII siècle”, aunque es muy probable que fueran de su invención, y la composición recuerda mucho a la *Suite Italienne* que preparó Stravinsky a partir de su ballet *Pulcinella*.

Las tres obras están inspiradas por su amistad con el violista Germain Prévost, del Cuarteto Pro Arte. Concretamente, los *Quatre visages* tratan de emular cuatro lugares donde el compositor y el intérprete habían vivido como si se tratase de cuatro relaciones amorosas con una mujer. El primer “semblante” es “La Californienne”, donde refleja la forma de vida tranquila y elegante de California casi evocando una especie de vals. El segundo, “The Wisconsinian”, retrata a ritmo más frenético la laboriosidad de los campesinos colonos del Medio Oeste. La tercera “cara” es “La Bruxelloise”, que despliega un canon politonal donde la viola sigue al piano, con una sección central en la que el instrumento de cuerda toma el control, para volver a perderlo en la sección final. Y la obra termina con “La Parisienne”, la más compleja de las tres a pesar de su aparente simplicidad; por medio de múltiples cambios de compás se consigue hasta desdibujar el pulso que adereza con cambios armónicos y dinámicos.

Pero el neoclasicismo nació también por oposición. Fue un rechazo directo y sin contemplaciones de la tradición posromántica alemana que coincidió con su declive político tras la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, la República de Weimar sería precisamente uno de los principales y más tempranos bastiones favorables al neoclasicismo, que coincidió con el utilitarismo estético de la llamada Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*). En ese contexto destacó la figura de **Paul Hindemith** (1895-1963), cuya *Sonata para viola y piano Op. 11 n° 4*, data precisamente de 1919, por lo que coincide con la composición de *Pulcinella*, de Stravinsky. El modelo aquí no sería Pergolesi sino Bach. Hindemith se concentró en la composición de obras para violín y también para viola, especialmente después de centrarse en 1919 en ese instrumento. Era el resultado de la influencia del tratado de Ernst Kurth sobre los principios del contrapunto lineal, donde había revelado la configuración melódica de la polifonía bachiana.

La preeminencia romántica de la armonía como elemento constructivo daría paso ahora a la melodía como fuente para la continuidad musical. De una visión vertical se pasó a una idea horizontal, aunque sería algo progresivo. Esto se hace evidente al escuchar el inicio de esta sonata de Hindemith, donde el estilo remite todavía a los sonidos vaporosos del impresionismo francés. Al movimiento inicial de fantasía, le sigue sin pausa un tema con cuatro variaciones, con un leve perfume popular, que concluye con un final con otras siete variaciones todavía más extenso y elaborado. En realidad, este movimiento final es una propuesta personal híbrida de varias formas clásicas con referencias temáticas hacia el movimiento anterior, pero que funciona con una sorprendente lógica constructiva a pesar de la enorme variedad que encierra; incluye hasta una fuga atonal de carácter muy marcado.

Max Reger (1873-1916) también cultivó el interés por la viola como instrumento solista y emulación de Bach, pero su punto de vista tuvo más que ver con el historicismo romántico que con el neoclasicismo propiamente dicho. Lo demostró en sus tres *Suites para viola sola Op. 131d*, de 1915, aunque seis años antes había escrito una *Sonata para viola (o clarinete) y piano*. Las

suites lo convierten en un visionario al considerar el modelo de Bach, pero esa *Sonata en Si bemol Op. 107*, de 1909, lo revelan también como un epígono de Brahms. El lenguaje posromántico de la sonata concuerda a la perfección con cuatro de las *Cinco canciones Op. 98*, de 1906, que escucharemos arregladas para viola y piano. Son un ejemplo de la riquísima paleta armónica y la imaginación dramática de Reger que lo acercan al expresionismo.

El programa concluye con otro compositor seducido por el neoclasicismo desde muy temprano: **Serguéi Prokófiev** (1891-1953). Quizá su composición más claramente vinculada con la mirada hacia el Clasicismo sea su *Sinfonía n.º 1*, denominada “*Clásica*”, de 1917. Si Hindemith trata de pensar en cómo compondría Bach en la actualidad, argumentando que quizá en los años veinte habría inventado el *shimmy* (un precedente del charleston), Prokófiev hace lo propio con Haydn buscando un lenguaje más sencillo, pero también por ello más provocativo y no exento de sarcasmo. Su estilo posterior fuera de Rusia mantuvo este espíritu neoclásico con una firme voluntad a favor de la claridad de ideas y el laconismo, pero también en contra de toda expresión superflua. El ballet *Romeo y Julieta* marcaría, en 1936, su regreso a la entonces Unión Soviética, una composición que destacó primero por la calidad de su música que el compositor difundió a través de suites orquestales. Para terminar el concierto se han seleccionado cuatro números arreglados para viola y piano por Vadim Borísovski (1900-1972), el famoso integrante del Cuarteto Beethoven y colaborador de compositores como Shostakóvich, Jachaturián y Schnittke. Con aprobación del propio Prokófiev, Borísovski preparó una suite en ocho movimientos donde expresó con imaginación todas las posibilidades tímbricas de la viola para retratar la riqueza de la partitura orquestal.

DIEMUT POPPEN

Es reconocida entre las violistas más relevantes de su generación. Nacida en Múnster, Alemania, recibió sus primeras clases de violín a los siete años y se presentó en público dos años más tarde. Pasó a tocar la viola a temprana edad, y entre sus profesores figuran Kim Kashkashian, Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Hariolf Schlichtig, George Janzer y el Cuarteto Amadeus. Ha actuado como solista bajo la dirección de Frans Brüggen, Heinz Holliger, Claudio Abbado, y con orquestas como la Orquesta de Cámara Mahler, Orquesta Gulbenkian, Orquesta Mozart o la Orquesta de Cámara de Europa, entre otras. Ha tocado con músicos como Gidon Kremer, Leónidas Kavakos, Andrés Schiff, Renaud y Gautier Capuçon, Julia Fischer o Maria João Pires, entre otros.

Diemut Poppen es cofundadora de la Orquesta de Cámara de Europa, ha sido primera viola y miembro fundador de la Orquesta del

Festival de Lucerna bajo la dirección de Claudio Abbado, y fue galardonada con el Premio Europeo de la Música. Ha sido fundadora de varios festivales en Alemania, Portugal y Suiza, y actualmente es directora artística del Festival Cantabile de Lisboa y de Rigi Musiktage en Suiza. Es jurado en varios concursos internacionales, como el Concurso Internacional de Música de la ARD de Múnich. Además, es profesora de viola en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, en la Escuela Superior de Música de Detmold y en la HEMU de Sion en Lausana.

Ha grabado para distintos sellos discográficos como Deutsche Grammophon, Live classics, Cappriccio, Teldec, Ondine, Ars musici, Tudor o EMI. Su repertorio incluye desde 2004 los nuevos conciertos para viola y orquesta de Mijaíl Pletnev y Kancheli Styx, y desde 2016 el nuevo *Concierto para viola y orquesta* de António Pinho Vargas.

PALLAVI MAHIDHARA

La pianista indoamericana Pallavi Mahidhara realizó su primera actuación con acompañamiento orquestal a los diez años en el Ravinia Festival de Chicago. Reconocida por su carismática presencia en el escenario, ha actuado de forma regular en recitales como solista y con orquesta en América, Europa, África y Asia.

En 2008 obtuvo el cuarto premio, el premio del público y el premio a la mejor interpretación de un concierto romántico en el Concurso Internacional de Piano UNISA. Ese mismo año, habiendo sido avisada con pocas horas de antelación, sustituyó a Van Cliburn en la ceremonia de los Premios Medalla de la Libertad en honor de Mijaíl Gorbachov. En 2013

ganó el segundo premio en el Concurso Internacional Prokófiev en San Petersburgo y un año más tarde se alzó con el segundo premio en el Concurso Internacional de Piano de Génova.

Ha participado en los festivales Marlboro y en la Verbier Academy, entre otros. Se graduó en el Curtis Institute of Music y en 2010 se unió a la clase del profesor Dimitri Bashkirov en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. En 2012 y 2013 recibió, de manos de la Reina Sofía, la máxima calificación por su excelencia y su destacado trabajo. Actualmente estudia un máster en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín con el profesor Eldar Nebolsin.

El autor de la introducción y notas al programa, **PABLO L. RODRÍGUEZ**, es musicólogo y crítico musical. Trabaja como profesor del Máster en Musicología de la Universidad de La Rioja y es crítico musical en el diario *El País* donde además colabora en *Babelia* y *Jot Down*. Se ha especializado en música cortesana de la Edad Moderna, interpretación musical, dramaturgia y discología. Ha sido colaborador en las ediciones revisadas del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* y del *Oxford Companion to Music*. En la actualidad es coordinador de la sección de reseñas discográficas de la *Revista de Musicología* y su última publicación es el capítulo titulado “Ad maiorem Dei gloriam (aut regis): la música en latín y el órgano” dentro del libro *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3. La música en el siglo XVII* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 85-188), editado por Álvaro Torrente.

La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar dicha misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

LA DISOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS. CUARTETOS SINFÓNICOS

Notas al programa de Cibrán Sierra

15 de febrero Obras de F. J. Haydn, L. Janaček y F. Schubert,
por el **Cuarteto Armida**

22 de febrero Obras de A. Pärt, B. Bartók y B. Smetana,
por el **Cuarteto Pavel Haas**

1 de marzo Obras de F. Schubert y L. van Beethoven,
por el **Cuarteto Stadler**

MELODRAMAS (2) RICHARD STRAUSS DRAMATURGO

Integral de los melodramas para narrador y piano

Notas al programa de Miguel Ángel González Barrio

Paco Azorín, *dirección artística*

Rosa Torres-Pardo, *piano*

Pedro Aijón Torres, *actor*

8, 10, y 11 de marzo



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2016-2017



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo.

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

