

Ginastera, del nacionalismo al realismo mágico

DEL 19 DE ABRIL AL 10 DE MAYO DE 2017
CICLO DE MIÉRCOLES



CICLO DE MIÉRCOLES

GINASTERA,
DEL NACIONALISMO AL
REALISMO MÁGICO



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Ciclo de miércoles: “Ginastera, del nacionalismo al realismo mágico”:
abril-mayo 2017 [introducción y notas de Esteban Buch]. - Madrid:
Fundación Juan March, 2017.

40 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; abril-mayo 2017)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de C. Debussy, N. Boulanger,
A. Ginastera, H. Villa-Lobos, M. de Falla y A. Piazzolla”, por Nicolas
Altstaedt, violonchelo y José Gallardo, piano; [II] “Obras de A. Ginastera,
H. Villa-Lobos, A. Piazzolla y M. Nobre”, por Horacio Lavandera,
piano; [III] “Obras de A. Ginastera, H. Villa-Lobos y A. Copland”, por el
Cuarteto Latinoamericano; celebrados en la Fundación Juan March los
miércoles 19 de abril, 3 y 10 de mayo de 2017.

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

1. Música para violonchelo y piano - Programas de mano - S. XX.- 2.
Sonatas (Violonchelo y piano) - Programas de mano - S. XX.- 3. Suites
(Violonchelo y piano) - Programas de mano - S. XX.- 4. Música para
violonchelo y piano – Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 5. Música
para piano - Programas de mano - S. XX.- 6. Tangos (Violonchelo y
piano) - Programas de mano - S. XX.- 7. Música para piano - Programas
de mano - S. XX.- 8. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 9.
Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 10. Ginastera,
Alberto (1916-1983) – Homenajes - Programas de mano.- 11. 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
y en vídeo (*streaming*) a través de www.march.es/directo
Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán
disponibles en www.march.es/musica/audios

© Esteban Buch

© Fundación Juan March

Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

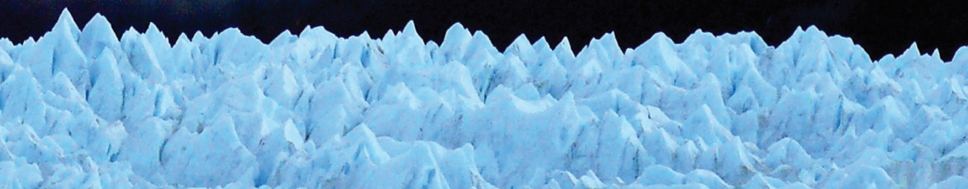
ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción.
 Ginastera, luces y sombras del centenario
- 12 Miércoles, 19 de abril
 Obras de C. DEBUSSY, N. BOULANGER, A. GINASTERA,
 H. VILLA-LOBOS, M. de FALLA y A. PIAZZOLLA
 por **Nicolas Altstaedt**, violonchelo y **José Gallardo**, piano
- 20 Miércoles, 3 de mayo
 Obras de A. GINASTERA, H. VILLA-LOBOS, A. PIAZZOLLA
 y M. NOBRE
 por **Horacio Lavandera**, piano
- 28 Miércoles, 10 de mayo
 Obras de A. GINASTERA, H. VILLA-LOBOS y A. COPLAND
 por el **Cuarteto Latinoamericano**

Este ciclo se organiza en paralelo a la representación de la ópera
Bomarzo de Alberto Ginastera en el Teatro Real

Introducción y notas de **Esteban Buch**





Como todos los compositores americanos del siglo xx, Alberto Ginastera (1916-1983) tuvo que enfrentarse al complicado dilema de cómo mantener su identidad argentina frente al predominio estético europeo. Esta difícil relación subyace en la periodización que el propio autor hizo de su obra y que guía este ciclo: nacionalismo objetivo (1934-1947) inspirado por el paisaje y el folclore argentinos, nacionalismo subjetivo (1948-1957) con elementos folclóricos sublimados por un lenguaje politonal, y neoexpresionismo (1958-1983) de experimentación con las vanguardias, desde el dodecafonismo y el serialismo hasta el surrealismo mágico y el primitivismo.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

GINASTERA, LUCES Y SOMBRAS DEL CENTENARIO

El centenario de Alberto Ginastera, festejado en 2016, ha permitido no solo escuchar su obra musical con un interés renovado, o descubrirla para quienes no la conocían, sino también darle una nueva actualidad a la percepción de su figura histórica. En este último sentido, Ginastera, nacido en Buenos Aires en 1916 y muerto en Ginebra en 1983, aparece hoy en una luz de transición, que acaso vuelva el debate en torno a su obra más interesante que nunca. En cuanto a su música, manifestaciones como el ciclo de conciertos de la Fundación Juan March muestran el vigor de la red de intérpretes e instituciones que, dentro y fuera de su país natal, le dan cuerpo a su combate póstumo con el tiempo, en busca de nuevas maneras de habitar su universo sonoro. Así se lucha contra el olvido que amenaza a todo creador a medida que se aleja el mundo de su primer sentido; en el caso del compositor argentino, ese mundo es la música culta del siglo xx, entendida al menos en parte como una larga querella internacional en torno a los nacionalismos.

Durante décadas, Ginastera fue a la vez un emblema del nacionalismo musical argentino y un prócer del latinoamericanismo ilustrado. Su música pareció encarnar simultáneamente el retorno a las raíces folclóricas de los países sudamericanos, tanto en su vertiente criolla como en su matriz indígena, y las corrientes cosmopolitas de la cultura de sus élites. Fue, por así decir, un Heitor Villa-Lobos del fin del mundo, más joven y menos lírico que el ilustre brasileño consagrado en París, y también un Aaron Copland del Cono Sur, capaz de instalar, como su admirado maestro de Tanglewood, su música modernista y monumental en el repertorio de símbolos del Estado.

Su obra *Estancia*, de 1941, tuvo durante décadas una proyección pública inusitada. El ballet compuesto por encargo del American Ballet Caravan de George Balanchine (quien nunca llegó a ponerlo en escena) representaba musicalmente las contradicciones fundadoras del país de los gauchos y los terratenientes: la historia de un muchacho de la ciudad que visita una estancia —una de esas grandes haciendas de ganado vacuno de la pam-

pa- y que, para seducir a una muchacha del lugar, aprende los más difíciles trabajos del campo, como esa doma de caballos en donde triunfa el machismo acrobático de la aristocracia criolla.

La música de *Estancia*, en donde el compositor explota con metódica obsesión el veloz ritmo en 6/8 del *malambo* –una danza masculina de la pampa, identificada y catalogada por musicólogos nacionalistas como Carlos Vega–, se transformaría rápidamente en el emblema de su nacionalismo modernista. Y ese fue un estatuto cercano al símbolo patrio del cual el propio Estado fue un operador fundamental, al utilizar el último movimiento, precisamente llamado *Malambo*, en numerosas fiestas oficiales de los gobiernos más diversos. Ginastera fue así en la Argentina el hombre de la música de Estado en su variante telúrica.

En cuanto a su veta latinoamericana, la obra clave de Ginastera es *Cantata para América mágica*, de 1960, una obra para soprano y orquesta de percusión en donde –por sugerencia de su primera esposa, Mercedes de Toro– puso en música diversos textos de origen indígena. Allí, mediante el virtuosismo vocal que se combina con una invención tímbrica liberada de toda disciplina etnomusicológica, el primitivismo de los pensadores indigenistas de la primera mitad de siglo xx se transforma en una poderosa experiencia sensible, nutrida por una vasta gama de recursos técnicos contemporáneos. Su estreno en Washington en el marco de un festival de música latinoamericana le dio inicialmente a esa estética abierta una inscripción geopolítica precisa, que hoy se difracta en las múltiples apropiaciones de la cuestión indígena, incluida el mito literario del “realismo mágico”, y también en distintas variantes de la escucha formalista.

El polo “cosmopolita” de la producción de Ginastera está concentrado en su segunda ópera, *Bomarzo*, cuyo protagonista es el aristócrata italiano que a fines del siglo xvi construyera cerca de Roma el famoso Parque de los Monstruos que lleva su nombre. La obra, cuyos referentes estilísticos son Verdi y Berg y cuya estructura también ideara Mercedes de Toro, está basada en una novela de su compatriota Manuel Mujica Lainez, autor del libreto cuyo foco son los amores atormentados de un jorobado asesino. Su historia es indisociable del escándalo desatado en

1967 en Buenos Aires debido a su prohibición por la dictadura del general Onganía, quien sin verla ni escucharla se había convencido de que en ella primaban “el sexo, la violencia y la alucinación”, y que eso era insoportable en un país occidental y cristiano, cuyo principal modelo no era otro que la España de Franco.

En ese mismo año 1967, en una “biografía autorizada” escrita por su alumna Pola Suárez Urtubey, el propio Ginastera se encargó de teorizar su evolución estilística, haciendo de la cuestión nacionalista el eje conceptual de su carrera. Allí introdujo una periodización que, reproducida obedientemente por críticos y comentaristas, iba a volverse canónica: un primer periodo llamado nacionalismo objetivo (1934–1947), inspirado por el folclore argentino en la tradición decimonónica modulado por Bártok y Stravinsky; un segundo periodo llamado nacionalismo subjetivo (1948–1957), en donde esos elementos folclóricos se verían sublimados por la idiosincrasia del compositor; y un tercer periodo llamado neoexpresionista (1958–1983), en donde los temas locales dejarían paso a motivos “universales”, en sintonía con la utilización de recursos de vanguardia tales como el dodecafonismo, el serialismo, el microtonalismo o las técnicas aleatorias.

Como todos los esquemas, la tripartición neobeethoveniana de la producción de Ginastera tiene el encanto persuasivo de lo simple. Por eso solo recientemente una nueva generación de musicólogos ha comenzado a deconstruir ese y otros lugares comunes sobre su obra, insertando a Ginastera en la historia cultural de su país, de América Latina y del mundo. Es cierto que ya antes había perdido crédito la construcción ideológica que subyace a toda pretensión de hacer del folclore de una nación un acceso directo a su esencia colectiva, es decir, a sus “raíces”. Pero más allá de ese principio general, ha quedado claro que la distinción entre un folclore objetivo y un folclore subjetivo oculta el hecho de que en *todas* las etapas de su carrera Ginastera tomó decisiones subjetivas, cuyo motor era menos su relación con el folclore como tal –que por lo demás él nunca conoció de primera mano, como pudo hacerlo en cambio su admirado Bártok en su rol de etnomusicólogo– que su percepción de lo

que era objetivamente interesante, y por ende rendidor, en el panorama nacional e internacional de la música contemporánea.

Esa reconfiguración de la historia de sus estilos es especialmente pertinente al hablar de su música para piano: la relación entre las tempranas *Danzas argentinas Op. 2* de 1937 y la *Sonata n° 1* de 1952, momentos estelares del primero y del segundo periodos según la tripartición canónica, se explica menos por una transición de lo objetivo a lo subjetivo que por el reemplazo de una estética de corte primitivista por otra en donde prima el trabajo motivico y la organización de alturas inspiradas de la Escuela de Viena, dentro del marco constante del legado bartokiano; en cuanto a la tardía *Sonata n° 2*, de 1981, no introduce un hiato expresivo mayor con respecto a su famosa antecesora de treinta años antes, y lo mismo puede decirse de la inconclusa *Sonata n° 3*.

Una continuidad del mismo tipo puede advertirse entre los sucesivos cuartetos de cuerda, por ejemplo el primero de 1948 y el segundo de 1958, en donde los ritmos “folclóricos” transformados en sello personal coexisten con la tensión expresiva, manifiesta en la organización de las alturas; cierto es que en el segundo cuarteto Ginastera emplea la técnica dodecafónica, cosa que no había hecho en el primero. Esboza así un puente con su *Cuarteto n° 3*, de 1973, en donde la filiación schönberguiana se hará explícita mediante el agregado de una voz de soprano. Pero basta escuchar juntos los tres movimientos lentos para comprobar la estabilidad expresiva de esos veinticinco años de proceso creativo.

Por otra parte, por obvias razones, la lectura de su obra propuesta por Ginastera en 1967 no tomaba en cuenta todo lo que vino después, incluidos los años pasados en Ginebra a partir de 1970 junto a su segunda mujer, la violonchelista Aurora Nátola. Ese encuentro iba a darle a su obra un giro subjetivo evidente, es decir, una nueva impulsión biográfica. Prolongando la veta de su *Pampeana n° 2* para violonchelo y piano de 1948, que la joven Aurora ya tocara antes de conocerlo, de esos años en Suiza son la mayoría de sus obras para ese instrumento, como el *Concierto n° 2* de 1980, la *Sonata para violonchelo y piano* de 1979 y la *Puneña*

nº 2 de 1976, una obra solista dedicada a Paul Sacher, en cuya fundación de Basilea recalaban un día los archivos del compositor.

Como lo muestra ya en este último caso la alusión a la Puna andina, el vivir lejos de su patria, lejos de convertirlo al internacionalismo dominante de la vanguardia europea, parece haber estimulado su nacionalismo. De hecho, este aparece en su correspondencia de los últimos años con mayor fuerza que en los años cuarenta, cuando la palabra designaba para él más una manera de componer que una posición política. “Mis obras [...] son, a pesar de todo y de todos, fruto de una cultura nacional”, le escribe Ginastera en febrero de 1982 a un funcionario de la dictadura argentina; cuatro meses después, en plena Guerra de Malvinas, poco antes de la rendición de las tropas argentinas del general Galtieri ante el ejército británico, agrega que “por mi acción cultural y por mis obras que se ejecutan en todas latitudes me siento un soldado de mi patria”¹.

Ginastera murió un año después de escribir esa frase, en vísperas del retorno de la democracia, que el Estado argentino celebró con *Estancia* y la reposición de *Bomarzo* en el Teatro Colón. A 33 años de su muerte, el momento actual –el del centenario– es entonces el de una transición, o al menos una superposición, entre dos interpretaciones de su figura, respectivamente el paradigma heroico nacionalista, indisoluble de su liberalismo, su catolicismo y su antiperonismo, y las luces y sombras del personaje de la historia cultural, en donde todos esos elementos biográficos son reconfigurados y deconstruidos por el análisis histórico. En cambio, en el plano musicológico se ha ido atenuando su polémica con la vanguardia, que durante años le valió acusaciones recurrentes de eclecticismo, en provecho de una integración apaciguada en el canon de la música del siglo xx. Y es notable el que ese cambio en la percepción de su importancia para la música argentina y mundial haya incluido su relación

¹ Citado en Esteban Buch, “Ginastera’s Late Nationalism”, en Angela Ida de Benedictis y Felix Meyer (eds.), *Alberto Ginastera in Switzerland: Essays and Documents*, Londres y Basilea, Boosey & Hawkes / Paul Sacher Stiftung, 2016, pp. 70–80.

con la música popular: si en la economía globalizada de la cultura su obra más famosa es probablemente la versión de su segundo *Concierto para piano* del grupo de rock progresivo Emerson, Lake & Palmer, un título de gloria póstuma recurrente es el haber sido maestro del renovador del tango Astor Piazzolla, que en las últimas décadas le ha arrebatado el título del compositor argentino más famoso de la historia. De lo que no hay dudas es que la fuerza persuasiva de su idioma personal, caracterizado por una energía rítmica avasalladora y el uso virtuoso de recursos de vanguardia estabilizados en lenguaje, continúa nutriendo el imaginario de la música clásica del siglo xx.

De allí el interés que tiene escuchar hoy su música, tanto por la experiencia misma como por lo que esta influye en la percepción de su figura, sea dándole a sus mitologías personales una carnadura sensible, sea colocándolas a prudente distancia del oyente. Y tanto mejor si esa experiencia tiene como objeto obras que, como su música para piano o su música de cámara, no juegan un rol protagónico en los grandes relatos en torno a su figura, sino que ofrecen ventanas hacia dimensiones menos transitadas de su arte, y por ello, tal vez, más excitantes y misteriosas.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Esteban Buch, *The Bomarzo Affair. Ópera, perversion y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- ———, “L’avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera”, en *Circuit*, vol. xvii, n° 2 (2007), pp. 11-33.
- ———, “Ginastera’s Late Nationalism”, en Angela Ida de Benedictis y Felix Meyer (eds.), *Alberto Ginastera in Switzerland: Essays and Documents*, Londres y Basilea, Boosey & Hawkes / Paul Sacher Stiftung, 2016, pp. 70-80.
- Julio Orgas, *La música para piano en Argentina (1929-1983): mitos, tradiciones y modernidades*, Madrid, Música Hispana, 2010.
- David L. Sommerville, *Consistency, Context and Symmetry in Alberto Ginastera’s String Quartets Nos. 1 (1948) and 2 (1958. First Version)*. Tesis doctoral, Universidad de Rochester, 2009.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 19 de abril de 2017. 19:30 horas

I

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata nº 1 para violonchelo y piano en Re menor

Prologue

Sérénade

Finale

Nadia Boulanger (1887-1979)

3 piezas para violonchelo y piano

I. Modéré

II. Sans vitesse et à l'aise

III. Vite et nerveusement rythmé

Alberto Ginastera (1916-1983)

Puneña nº 2 Op. 45, "Homenaje a Paul Sacher", para violonchelo solo

Harawi

Wayno Kamavalito

Heitor Villa-Lobos

Aria (Cantilena), de la Bachiana brasileira nº 5

Toccata: O trezinho do Caipira, de Bachiana brasileira nº 2

II

Alberto Ginastera

Malambo Op. 7, para piano solo

Pampeana nº 2 Op. 71, para violonchelo y piano

Manuel de Falla (1876-1946)

Suite popular española (arreglo para violonchelo y piano de Maurice Marechal)

El paño moruno

Nana

Canción

Polo

Asturiana

Jota

Astor Piazzolla (1921-1992)

Le grand tango, para violonchelo y piano

Nicolas Altstaedt, *violonchelo*

José Gallardo, *piano*

La música para violonchelo de **Alberto Ginastera** es hoy indisoluble de su relación con su segunda esposa, la violonchelista Aurora Nátola, fiel intérprete y supervisora de su repertorio para el instrumento, quien según el relato doméstico en 1970 se acercó a él para decirle su admiración por la *Pampeana* n° 2 Op. 21, que ella había estrenado veinte años antes; “tres días más tarde decidimos casarnos”, escribirá el compositor. Pero si esa música se escucha a menudo como una ofrenda de amor, puede pensarse que para el compositor el instrumento fue un atributo decisivo de la instrumentista, y que su amor por él fue intenso como lo fue su amor por ella.

De las dos obras para violonchelo incluidas en este programa, una (la *Pampeana*, de 1950), es con piano y la otra (la *Puneña* n° 2 Op. 45, escrita en 1976) es solista. La *Pampeana* es de cuando Ginastera tenía 34 años, vivía en Buenos Aires y se hallaba en plena consolidación de su carrera; la *Puneña* es de la última etapa de su vida, cuando vivía en Ginebra con Aurora Nátola. Eso sí, la *Puneña* fue estrenada por otro músico, Mstislav Rostropóvich, en un concierto de homenaje al director de orquesta suizo Paul



Alberto Ginastera, Aurora Nátola y Mstislav Rostropóvich en 1978.

Sacher, cuyas letras del apellido leídas como notas en alemán dan forma a uno de los temas musicales, al modo de Alban Berg y sus mensajes de amor infiel.

A pesar de las diferencias genéricas y biográficas, a pesar también de las novedades técnicas que fueron apareciendo con el tiempo –pérdida de referencias tonales, afianzamiento de la politonalidad, aparición de procedimientos seriales y microtonales, entre otros–, las dos obras de Ginastera tienen mucho en común. Empezando por el predominio del violonchelo mismo, en cuyo tratamiento se destacan la confianza programática en este como voz lírica de lo humano y la explotación virtuosística de breves motivos modales en función de una arquitectura dramática.

Eso redundante ante todo en la fidelidad a una forma musical clásica, perceptible en la estructura cuadripartita de la *Pampeana*, cercana al concierto (introducción lenta, allegro, lento, allegro vivace). En cuanto a la *Puneña*, sus dos movimientos, “Harawi” y “Wayno karnavalito”, remiten a las culturas indígenas de los Andes. Pero, más allá de esa dimensión programática, en esa sucesión parece dilatarse un gesto expresivo recurrente de Ginastera, una larga playa, lenta, a la que sucede un atropellar motórico que en este caso, como una excepción, suena llamativamente introvertido.

En la *Pampeana* como en la *Puneña* (y también en el *Malambo Op. 7*, de 1940), se trata de ritmos enérgicos que evocan géneros folclóricos, en la línea del “folclore imaginario” bartokiano. Pero ni uno ni otro título son géneros en sí mismos, sino reenvíos a una serie dentro de la obra del compositor, en este caso una primera *Pampeana* para violín y piano, de 1947, seguida de una tercera para orquesta en 1954; y una primera *Puneña* para flauta, esbozada en 1973 y nunca concluida. Su programación en un mismo concierto permite oír como un viaje, de la pampa a la puna, las huellas del “nacionalismo musical” de Ginastera, núcleo ideológico de su figura pública.

Por eso resulta tan interesante su audición junto a *Le grand tango* de **Astor Piazzolla**, que este compuso en 1982 para Mstislav

Rostropóvich (quien recién estrenaría la obra en 1990). Tanto por su lenguaje como por su historia es una de las partituras de Piazzolla más cercanas al género de la música clásica, con el cual el gran renovador del tango mantuvo relaciones ambivalentes, entre la fascinación por su complejidad y prestigio y la reafirmación airada de su propia diferencia. A esa tensión no fue ajeno Ginastera, pues Piazzolla fue su alumno particular a comienzos de los años cuarenta, recibiendo de él tanto clases de armonía y composición como consejos sobre la importancia de la “alta cultura”. Es cierto que esa experiencia de Piazzolla, en la época en que tocaba en la orquesta del gran bandoneonista Aníbal Troilo, no le hizo renunciar al tango como género, ni a la dimensión popular de su lenguaje. Empezando por la tonalidad, que aquí trona inalterada en las típicas secuencias neobarrocas, o en el *rubato* de la línea melódica del violonchelo.

La *Pampeana* de Ginastera y *Le Grand tango* de Piazzolla parecen resumir en dos actos el drama histórico del nacionalismo musical argentino. Si bien en lo político Piazzolla era nacionalista como lo eran muchos otros argentinos, él nunca se identificó con la etiqueta de un “compositor nacionalista”, al revés de su maestro, que le llevaba cinco años, pero que en eso parecía de otra generación. A la vez, Ginastera nunca usó al tango como huella de las “raíces” telúricas de su obra, en la cual se oye exclusivamente la Argentina rural, la de los gauchos y las estancias, a veces la de los indígenas. Y eso que el género musical que hoy más remite a la nación argentina es sin duda el tango, con Piazzolla como figura indiscutida. Y el hecho de que esa obra dedicada a Rostropóvich sea conocida por su título en francés recuerda, no sin ironía, el mapa en el que se desarrolló el mercado internacional de la música nacionalista del siglo xx, que ya era el del tango en sus comienzos, con la gran moda parisina de vísperas de la Gran Guerra.

En ese sentido, puede decirse que Piazzolla, más que Ginastera, es el gran heredero de **Heitor Villa-Lobos**, el brasileño que en la primera mitad del siglo xx puso a América latina en el mapa “mundial” de la música contemporánea, por ejemplo con el pintoresquismo motórico de “O trenzinho do Caipira”, último movimiento de la *Bachiana brasileira nº 2* de 1933; o con la famo-

sísima “Aria” que abre la *Bachiana n° 5*, estrenada en 1939 en su versión para soprano y ocho violonchelos.

Puede decirse que esa internacionalización del nacionalismo musical convirtió a París en el epicentro de la cultura musical del primer tercio del siglo xx; en el lugar en el que iban a reunirse todas las vanguardias y todos los nacionalismos. Sin salir de Francia, **Claude Debussy** había hecho del eclecticismo exotista una de sus señas de identidad, refugiándose hacia el final de su vida en un nacionalismo francés de corte historicista. Su *Sonata n° 1 para violonchelo y piano* (1915) forma parte de una inconclusa colección de seis sonatas para diversos instrumentos y, en su estructura, rinde homenaje a François Couperin, padre de la música francesa. Por su parte, **Nadia Boulanger** (autora de las *Tres piezas para violonchelo y piano*, de 1914) ejerció una trascendental influencia en la música del siglo xx, pues fue maestra de personalidades tan distintas como George Antheil, Elliot Carter o Philip Glass. Su legado se proyecta, además, sobre las obras de Ginastera y Piazzolla, ya que fue profesora de Aaron Copland (lo que la convierte en maestra indirecta de Ginastera) y de Astor Piazzolla, a quien animó para que siguiera componiendo tangos.

Como recuerdo de que todo nacionalismo es una producción internacional, el español lo mismo que el argentino o el brasileño, completa el programa la *Suite popular española* de **Manuel de Falla**, compuesta en París en 1914 y arreglada para violonchelo y piano en 1926 por Maurice Maréchal. Este músico francés, además de ser uno de los mejores violonchelistas de su tiempo, es hoy conocido por los instrumentos de fortuna que construyera en las trincheras de la Gran Guerra, festival trágico de los nacionalismos en el momento de su abismo.

NICOLAS ALTSTAEDT

Ganador de varios concursos internacionales, una beca de la Fundación Borletti Buitoni y el Premio Credit Suisse Young Artist, en 2010 debutó con la Filarmónica de Viena y Gustavo Dudamel en el Festival de Lucerna. Esta temporada destacan sus actuaciones con la Tonhalle de Zúrich, las orquestas filarmónicas Checa, Holandesa y de Róterdam, y la Orquesta Sinfónica Chaikovski, Tokio Metropolitan, Orquesta Sinfónica de Viena, Orquesta Sinfónica Bamberg y Stavanger, Kremerata Báltica, Orquesta Simón Bolívar, Tapiola Sinfonietta, las sinfónicas de la Radio de Viena, Berlín, Hannover, Fráncfort, Stuttgart y Helsinki junto a directores como Ashkenazy, Fedoseyev, Marriner, Norrington, Andrew Davis, Andrej Boreyko, Ádám Fischer, Russell Davies, Andrea Marcon y el clavecinista Jonathan Cohen.

Actúa con asiduidad en el Festival de Salzburgo, la Konzerthaus y el Musikverein

de Viena, el Concertgebouw de Ámsterdam y el Wigmore Hall de Londres. Ha encargado obras a Jörg Widmann, Thomas Adès, Fazil Say y Matthias Pintscher. Suele hacer música de cámara con Alexander Lonquich, Vilde Frang, Pekka Kuusisto y el Cuarteto Ebène y es artista invitado de la Chamber Music Society del Lincoln Center de Nueva York. Su discografía incluye conciertos desde Haydn hasta Ligeti, música de cámara de Schumann y Killmayer, obras concertantes de Schumann, Chaikovski y Gulda, conciertos de C.P.E. Bach, Shostakovich y Weinberg. Próximamente publicará un disco a dúo con Fazil Say.

Desde 2012 es Director Artístico del Festival de Lockenhaus y Director Artístico de la Orquesta Filarmónica Austrohúngara Haydn. Toca un violonchelo Giulio Cesare Gigli (Roma 1770) y un violonchelo moderno del luthier alemán Robert König (2012).

JOSÉ GALLARDO

Nacido en Buenos Aires (Argentina), es uno de los músicos de cámara más solicitados de su generación. Comenzó a recibir lecciones de piano en el Conservatorio de Buenos Aires a la edad de cinco años y en 1997 obtuvo el posgrado en interpretación musical en la Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia bajo los auspicios de la pianista Poldi Mildner.

De 1998 a 2008 fue miembro del Departamento de Música de dicha universidad y, desde el otoño de 2008, ha sido profesor en la misma; miembro de la facultad del Centro Leopold Mozart para la música y la educación musical perteneciente a la Universidad de Augsburgo. Artistas como Alfonso Montecino, Menahem Pressler, Karl-Heinz Kämmerling, Sergiu Celibidache, Rosalyn Tureck y Bernard Greenhouse han influido en su perfeccionamiento musical. Ha obtenido numerosos premios nacionales e internacionales entre los que se incluye el Primer Premio en el Concurso Internacional de Piano de Cantú en Como, (Italia).

Desarrolla una intensa carrera en el repertorio de concierto y camerístico en Europa, Asia, Oriente Próximo, Oceanía y América del Sur, compartiendo el escenario con solistas como Alberto Lysy, Gidon Kremer, Linus Roth, Barnabás Kelemen, Chen Zimbalista, Julius Berger, Miklós Perényi, Danjulo Ishizaka, y Nicolas Altstaedt. Ha actuado en salas de conciertos como la Filarmónica de Berlín, la Tonhalle de Zúrich, la Musikhalle de Hamburgo, la Wiesbaden Kurhaus, el Teatro della Pergola de Florencia y en la Academia Santa Cecilia de Roma. Es un invitado habitual en festivales como Lockenhaus, Verbier, Asiago, Ludwigsburg, Schwetzingen, Schleswig-Holstein y Rheingau y el Festival de violonchelo de Kronberg. Numerosas grabaciones discográficas y actuaciones para radio y televisión documentan su carrera interpretativa.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 3 de mayo de 2017. 19:30 horas

I

Alberto Ginastera (1916–1983)

Danzas Argentinas Op. 2

Danza del viejo boyero

Danza de la moza donosa

Danza del gaucho matrero

Heitor Villa-Lobos (1887–1959)

A prole do bebê, primera serie

Branquinha (A boneca de louça)

Moreninha (A boneca de massa)

Caboclinha (A boneca de barro)

Mulatinha (A boneca de borracha)

Negrinha (A boneca de pau)

A pobresinha (A boneca de trapo)

O polichinello

A bruxa (A boneca de pano)

Alberto Ginastera

Sonata nº 1 Op. 22

Allegro marcato

Presto misterioso

Adagio molto appassionato

Ruvido ed ostinato

II

Astor Piazzolla (1921–1982)

Cuatro Estaciones Porteñas

Invierno porteño

Verano porteño

Otoño porteño

Primavera porteña

Marlos Nobre (1939)

Sonata para piano sobre un tema de Bartók Op. 45

Con giubilo

Estatico

Vivo nervosamente

Alberto Ginastera

Sonata nº 3 Op. 54

Horacio Lavandera, *piano*

“Branquinha”, “Moreninha”, “Caboclinha”, “Mulatinha”, “Negrinha”... Cada número de la suite *A prole do bebê nº 1* de **Heitor Villa-Lobos** evoca una muñeca, y el conjunto, “los hijos del bebé”. Las tres series con ese título escritas por el gran compositor brasileño (la primera en 1918) son un monumento musical a la infancia, en la tradición de las *Kinderszenen* de Schumann. A la vez cada muñeca representa un tipo racial del degradé de mestizajes al que solía reducirse la pluralidad étnica y social de la nación brasileña. Mientras que “Polichinela” es probablemente un muñeco blanco, no se sabe a ciencia cierta de qué raza es la última muñeca, “Bruxa”, la bruja, pero una larga tradición permite asociarla a rituales afrobrasileños como la *macumba*. Por eso *A prole do bebê* es también un monumento musical a los nacionalismos del siglo xx.



El compositor Heitor Villa-Lobos.

Los tipos raciales de Villa-Lobos se parecen a los tipos sociales que en sus *Danzas argentinas Op. 2*, de 1937, hace bailar **Alberto Ginastera**: “El viejo boyero”, “La moza donosa”, “El gaucho matrero”. Esas estampas musicales también corresponden a tipos éticos: del noble boyero que conduce plácido bajo el cielo de la pampa al peligroso gaucho sublevado contra la autoridad, pasando por la mujer joven y deseable en frágil equilibrio entre el vicio y la virtud. En eso ambos compositores prolongan las taxonomías de los exploradores positivistas del siglo XIX, a la vez que se explayan en galerías técnicas, correspondientes a su estética modernista moldeada por las vanguardias europeas.

En pos de color local, el compositor argentino utiliza el repertorio de danzas folclóricas que por entonces catalogan musicólogos nacionalistas como Carlos Vega, como ese malambo politonal que cierra la tercera de las *Op. 2*, y que con el paso del tiempo se convertirá en un emblema personal de Ginastera. Pero esas danzas son sobre todo un espectáculo imaginario, digno sucesor del ballet indigenista *Panambí* con el que Ginastera se había dado a conocer, y eco indirecto del “folclore imaginario” que el crítico Serge Moreux descubriera en la música de Bartók. Más que ser una radiografía de la pampa, como Ginastera lo sugerirá años después al hablar de “nacionalismo objetivo” para describir su primera época, las *Danzas argentinas* muestran lo subjetivo de su aparición en el campo de la música nacional, al explotar simultáneamente en clave modernista la tradición posromántica internacional representada por músicos como Falla, y el auge de lo gauchesco en las películas y canciones populares argentinas de los años treinta.

Eso permite relativizar el hiato entre esa obra de 1937 y la *Sonata n.º 1*, a veces llamada *Sonata 1952* en referencia al año de su composición, la más famosa de las obras para piano de Ginastera. Buena parte de su prestigio entre los pianistas se basa en su escritura virtuosística, por ejemplo, la de su último movimiento, “Ruvido ed ostinato”, donde vuelve a oírse en clave atonal aquel malambo de la *Danza del gaucho matrero* –o alguna de sus variantes, dado el aire de familia de los movimientos rápidos en 6/8 que pueblan la obra del argentino, a menudo alejados de la especie pampeana de los etnomusicólogos-. Sin la misma

cinética inexorable, pero con similar primitivismo basado en motivos modales en un contexto politonal, se despliega ya el primer movimiento, ese “Allegro marcato” que tanto evoca el mítico *Allegro barbaro* de Bartók.

Los movimientos más singulares, sin embargo, son probablemente los dos centrales, el “Presto misterioso” en posición de “Scherzo”, cuyo vértigo murmurado parece una transposición criolla del “Allegro misterioso” de la *Suite lírica* de Berg. O el “Adagio molto appassionato”, cuyas lentas suspensiones arpegiadas, desplegadas en un amplio arco A-B-A, parecen retomar el gesto temporal de la guitarra de concierto, en su variante vértigo horizontal y cabeza en las estrellas.

Claro que los rápidos motores en 6/8 son el combustible cognitivo que da forma al estilo de Ginastera en toda época y latitud. Por eso reaparecen en la *Sonata n° 3 Op. 54*, compuesta en 1982 y estrenada por Barbara Nissman en noviembre de ese año. Su brevedad (poco más de 4 minutos), el constar de un solo movimiento, y la inscripción *Deo Gratias* al final del manuscrito recuerdan que se trata de una partitura inconclusa, escrita por un hombre ya enfermo. Y quizás lo más llamativo, aun sin ser del todo inédito, es el gesto de fractura que Ginastera introduce en el esquema rítmico de este *Impetuosamente*, que por otros aspectos recuerda al movimiento final de la *Sonata n° 1*: su proverbial energía ternaria se difracta, como trastabillando, en tiempos irregulares, los 3/8, 6/8, 9/8 alternan con 5/8, 7/8, 8/8. En cuanto a los motivos modales, más que nunca parecen edificios paradójales de un atonalismo casi mineral, dada la ausencia del movimiento lírico que Ginastera sin duda hubiese escrito de haber estado menos apremiado por la muerte. Esta le llegará unos seis meses más tarde, el 25 de junio de 1983, a los 67 años de edad.

Sería tentador asociar la obsesión de Ginastera por los ritmos ternarios durante casi medio siglo con la insistencia de la rotación terrestre, y proyectar esa metáfora sobre las *Cuatro estaciones porteñas* de **Astor Piazzolla**, compuestas en 1965 como música incidental para una obra de teatro, y luego traspuestas para diversas formaciones. Menos poético, pero más útil, es se-

ñalar hasta qué punto ambos compositores argentinos lograron asociar su nombre a un pequeño repertorio de rasgos de estilo, que reaparecen en distintos contextos genéricos e instrumentales. Y eso que nada obliga a escucharlos en clave nacional, menos aún nacionalista, dado que su eficacia misma es ya un modo de desmentir el mito nacionalista, como ejemplos de invención de la tradición.



Astor Piazzolla tocando el bandoneón.

El comienzo de “Primavera porteña”, en su versión para piano como en otros arreglos, pone algunos de esos rasgos piazzollianos por así decir sobre la mesa, o sobre el teclado: una célula rítmica impetuosa, derivada del tango sin ser su copia conforme, y declinada sobre una secuencia armónica neobarroca, que aquí actúa como eco de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi, las cuales también comienzan con la “Primavera”; un tema lento contrastante, ligeramente rubato, que puede parecer el eco de un violín tanguero o un espectro de la respiración de Piazzolla,

mejor dicho de su bandoneón (la versión original era para su quinteto, es decir bandoneón, violín, piano, guitarra eléctrica y contrabajo). Esa polaridad reaparece en los movimientos siguientes, con la sutil modulación de intensidades que supone la secuencia de las estaciones de Buenos Aires, esa ciudad donde la gente transpira en verano, tiritita en invierno, y se cambia todo el tiempo de ropa en primavera y en otoño sin parar de quejarse de la humedad.

Cuánto de la música latinoamericana del siglo xx está relacionada con Bartók y su manera de articular la música erudita con la música popular, en ese universo modernista o vanguardista moderado que integran entre otros Villa-Lobos, Ginastera y Piazzolla, corresponde señalarlo aquí a **Marlos Nobre**, con su *Sonata para piano sobre un tema de Bartók Op. 45*. Es la obra más reciente del programa, comenzada en 1977 y estrenada en 2003, pero su presencia en este ciclo dedicado a Alberto Ginastera remite a los años sesenta y a la presencia en Buenos Aires del joven compositor brasileño, como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, fundado y dirigido por este en el Instituto Di Tella. Junto al rol de Ginastera en la vida de Piazzolla, el dato recuerda que entre los legados más perdurables del autor de los *Preludios americanos* se cuenta su rol pedagógico e institucional como maestro de compositores de toda América latina.

HORACIO LAVANDERA

Tras ganar el Concurso Internacional de Piano Umberto Micheli de Milán con dieciséis años, Horacio Lavandera ha desplegado una carrera que le ha llevado a actuar en los más importantes escenarios de Europa, América y Asia.

Ha actuado en la Herkulesaal (Múnich), Radio France (París), el Wigmore Hall (Londres), el Jordan Hall (Boston), la Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma), la Musikverein (Viena), el Hamariky Asahi Hall (Tokio), el Teatro Real (Madrid) o el Teatro Colón (Buenos Aires), junto a prestigiosas orquestas como la Mozarteum de Salzburgo, la Sinfónica RTVE o los London Chamber Players. Comprometido con la música contemporánea, ha trabajado con compositores como Stockhausen y Boulez y ha creado el ciclo Noches de

Música y Ciencia en colaboración con el Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Argentina.

Ha participado en programas de televisión y en cine. Fue presentador del programa *Tendiendo puentes*, emitido en el canal Encuentro perteneciente al Ministerio de Cultura de la Nación Argentina y participó en la película *Zonda, folclore argentino*, de Carlos Saura. Entre sus diez producciones discográficas destacan los registros *Compositores Españoles de la Generación del 51*; *In London* y *Chopin* (EPSA), ganadores ambos de un Premio Gardel al Mejor Álbum de Música Clásica en Argentina. En 2016 el sello NIBIUS lanza *Horacio Lavandera plays Astor Piazzolla*.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 10 de mayo de 2017. 19:30 horas

I

Alberto Ginastera (1916–1983)

Cuarteto n° 1 Op. 20

Allegro violento ed agitato

Vivacissimo

Calmo e poetico

Allegramente rústico

Heitor Villa-Lobos (1887–1959)

Cuarteto n° 3

Allegro non troppo

Molto vivo

Molto adagio

Allegro con fuoco

II

Aaron Copland (1900-1990)

Dos piezas para cuarteto

Lento molto

Rondino

Alberto Ginastera

Cuarteto nº 2 Op. 26

Allegro rustico

Adagio angoscioso

Presto magico

Libero e rapsodico

Furioso

CUARTETO LATINOAMERICANO

Saúl Bitrán, *violín*

Arón Bitrán, *violín*

Javier Montiel, *viola*

Álvaro Bitrán, *violonchelo*

Al pensar en la música de **Alberto Ginastera** lo primero que viene a la mente suelen ser sus movimientos rápidos, que en modo sublimado evocan una figura vertical desplazándose veloz en línea recta sobre una superficie horizontal. Sus tres cuartetos de cuerda, compuestos respectivamente en 1948, 1958 y 1973, son perfectos ejemplos de esa insistencia, allí donde la formación clásica permite resistir mejor a la tentación de darle a esa figura el nombre de gaucho, y a esa superficie los atributos de la pampa. En ese sentido, el ciclo de los cuartetos parece animado por una coherencia avasalladora, donde por ejemplo al último movimiento del primer cuarteto, “Allegramente rustico”, sucede el primero del segundo, “Allegro rustico”. Lo rústico, en efecto, es una categoría estética central de la música y la ideología de Ginastera, pues nada puede ser rústico sin la distancia de quien lo percibe desde un mundo que no lo es, en este caso el mundo venerable y urbano de la música de cámara.

Sin embargo, posiblemente sean los movimientos lentos de Ginastera los que más den la impresión de un universo personal, sobre todo en la música para cuerdas, sea esta de cámara o de orquesta. No es casual que, en el *Cuarteto n° 1 Op. 20*, el tercer movimiento, “Calmo e poético”, dure el doble que los otros tres; de los cinco movimientos del *Segundo cuarteto Op. 26*, también es el más largo el “Adagio angoscioso”, en segunda posición. Esa importancia estructural se mantiene en la elaboración para orquesta de esta última obra, el *Concerto per corde Op. 33*, de 1965, donde en cambio el “Adagio” es el tercero de cuatro movimientos. En el “Libero e rapsodico” del Op. 28, cuyos materiales forman la base del primer movimiento de la versión orquestal, la polaridad lento / rápido integra en un solo gesto la dinámica del tiempo que, en los otros casos, cobra todo su sentido en el contraste entre movimientos sucesivos. En cuando al *Tercer cuarteto Op. 40*, compuesto quince años después del precedente, el movimiento lento –que de nuevo es el más largo– se llama “Amoroso”, y una voz de soprano explicita la tensión erótica que, probablemente, anime también a los de los cuartetos anteriores. La calma y la angustia convergen allí en una sola imagen: “Entre mis muslos cerrados / nada como un pez el sol”, canta con los versos Federico García Lorca el compositor o, lo que es lo mismo, el objeto de su deseo.

En el primer cuarteto, sin embargo, el modo personal de dar a sentir el tiempo no contradice el programa de la obra. Al contrario, en el “Calmo e poético” insiste el famoso acorde arpegiado de las cuerdas de la guitarra, Mi-La-Re-Sol-Si-Mi, que Ginastera venía usando desde las *Danzas argentinas para piano Op. 2* de 1937. Es esa una convención nacionalista en la que insistirá toda su vida, incluida –hasta el pleonasma– la *Sonata para guitarra Op. 47* de 1976. Ciertamente es que ese acorde de cuartas y tercera, tantas veces utilizado por los compositores para connotar lo español (por caso, Luigi Nono en *España en el corazón*), no es solo un ícono folclórico sino también un modo de instalar la armonía en un territorio en el que la tonalidad se esfuma como un horizonte que se aleja. Como sea, lo intenso de su sonoridad en el primer cuarteto de Ginastera no proviene de una universalización de lo telúrico sino de que instala del grave hacia el agudo una red de alturas que es también una red de contención para la cantilena solista del primer violín, desplegada en tres frases que duran casi una eternidad. Y eterno sería sin duda el detenerse de ese movimiento si no fuera por el doble *Do grave pizzicato* del violonchelo, que periódicamente viene a recordarle al oyente que la historia no ha llegado a su fin, antes de que vuelva el acorde “característico” en triple *pianissimo*, *perdiéndose*.

Hay que decir que el fluir del tiempo en esos cuartetos para cuerda en absoluto le vuelve la espalda a las convenciones del género. Al contrario, tanto el *Op. 20* como el *Op. 26* buscan claramente un lugar en el repertorio clásico, y por eso actuaron como mojones en la historia de la consagración internacional de Ginastera. Incluso puede decirse que en buena parte fueron pensados con ese objetivo. El *Primer cuarteto* fue compuesto en Buenos Aires en 1948, poco después del regreso de Ginastera de su estadía en los Estados Unidos con una beca Guggenheim para la que lo había recomendado Aaron Copland; tres años más tarde, fue tocado en Fráncfort en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, como paso importante en su carrera europea. El *Segundo cuarteto*, encargado por la Elizabeth Sprague Coolidge Foundation, fue estrenado en 1958 en la Biblioteca del Congreso de Washington durante el Primer Festival Interamericano de Música, organizado en el

marco de una política cultural que pronto vendrá a potenciar la Alianza para el Progreso de Kennedy. Su éxito inspiró comentarios exaltados, como el del crítico Irving Lowens: “Durante esta década Ginastera ha avanzado hasta alcanzar una posición preeminente dentro de la música latinoamericana. En el campo internacional su nombre y el de Villa-Lobos son los que mejor representan ante el mundo a Sudamérica”.



El compositor Aaron Copland con sus alumnos latinoamericanos. De izquierda a derecha, en la fila superior: Julián Orbón (España-Cuba), Juan Orrego Salas (Chile), Aaron Copland, Antonio Estevez (Venezuela), Harold Gramatges (Cuba), Roque Cordero (Panamá), Alberto Ginastera (Argentina). En la fila inferior: Héctor Campos Parsi (Puerto Rico) y Blas Galindo (México).

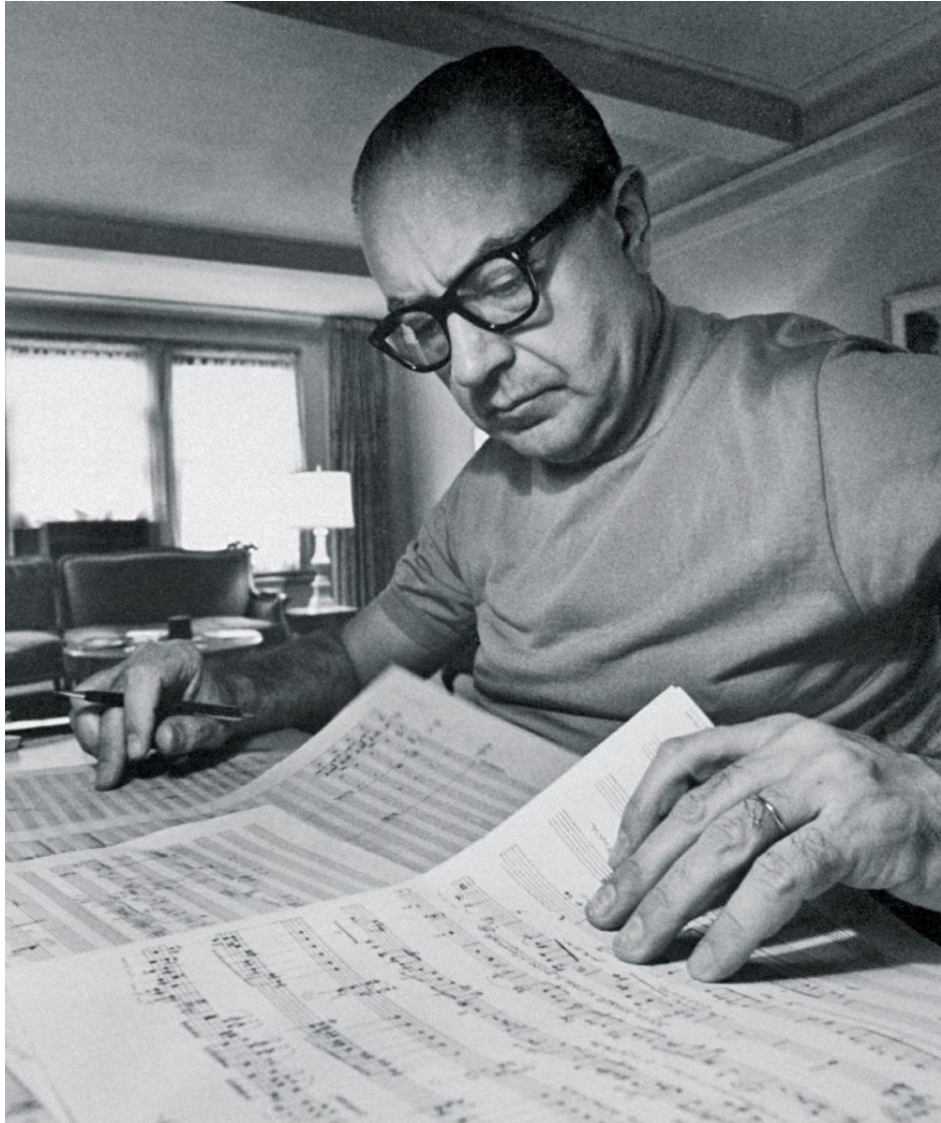
La asociación con **Villa-Lobos** era sin duda inevitable, a pesar de que más de treinta años separaban el triunfo panamericano de Ginastera de la consagración internacional del brasileño tras sus visitas a París en los años veinte. Para ese entonces Villa-Lobos ya había escrito cuatro de sus diecisiete cuartetos para cuerda, de los cuales el tercero, compuesto en 1916 y estrenado en 1919 en Río de Janeiro, es uno de los más famosos, en parte por los *pizzicati* de su segundo movimiento, que le valieran el sobrenombre de *Quarteto de pipocas* (pochoclo, esto es, palomitas de maíz). Pero también la comparación con **Copland** hubiera sido adecuada, dada la trayectoria asintótica de ambos compositores desde la vanguardia hacia el Estado. La escucha de las *Dos piezas para cuarteto* de Copland, que como el *Concerto per corde* de Ginastera son también conocidos en su versión para orquesta, parece en cambio situarse en las antípodas del organicismo que le da sustento a los cuartetos de este último. Mientras que “Rondino” es de 1923 y “Lento molto” de 1928, el compositor eligió asociarlos bajo un título que se limita a indicar la yuxtaposición: *Two pieces* (*Dos piezas*), sin más.

CUARTETO LATINOAMERICANO

Fundado en 1982, el Cuarteto Latinoamericano ganó el Grammy Latino 2012 por su disco *Brasileiro, works of Francisco Mignone*. Esta formación representa una voz única en el ámbito internacional, al difundir la creación musical de América Latina en los cinco continentes.

Integrado por tres hermanos, los violinistas Saúl y Arón y el violonchelista Álvaro Bitrán, junto con Javier Montiel, violista, fue considerado por el *Times* de Londres como “poseedor de un instinto que definitivamente lo coloca en la primera división de los cuartetos de cuerdas” y por el *Houston Chronicle* como “uno de los mejores cuartetos que hayamos oído en años”.

En 1992, el cuarteto llevó a cabo la primera grabación del *Concierto grosso para cuarteto y orquesta* de Julián Orbón con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela bajo la dirección de Eduardo Mata, para el sello Dorian. Esta misma obra ha sido interpretada con la Orquesta Sinfónica de Dallas, la Orquesta Sinfónica de Los Ángeles, la Orquesta Sinfónica de San Antonio y la Orquesta del Centro Nacional de las Artes de Ottawa. Por su contribución a la vida cultural de las ciudades de Pittsburgh y Toronto, sus respectivos alcaldes le rindieron honores en 1991 mediante sendas declaraciones de Día del Cuarteto Latinoamericano en ambas ciudades.



Alberto Ginastera, fotografía de Bob Gomel. The LIFE Picture Collection.

El autor de la introducción y notas al programa, **ESTEBAN BUCH**, es profesor en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París, donde dirige el Centro de Investigaciones sobre las Artes y el Lenguaje (CRAL). Especialista de las relaciones entre música y política en el siglo xx, entre sus libros, escritos alternativamente en castellano y en francés, se cuentan *Música, dictadura, resistencia* (Fondo de Cultura Económica, 2016), *O juremos con gloria morir* (1994, segunda ed. Eterna Cadencia, 2013), *El caso Schönberg* (FCE, 2010), *Historia de un secreto* (Interzona, 2008), *The Bomarzo Affair* (Adriana Hidalgo, 2003), *La Novena de Beethoven* (Acantilado, 2001) y *El pintor de la Suiza argentina* (Sudamericana, 1991). También es autor de libretos de ópera, para *Richter* de Mario Lorenzo (2003) y *Aliados* de Sebastián Rivas (2013). Becario de la Fundación Guggenheim, obtuvo el Prix des Muses (1999 y 2007) y el diploma al mérito en musicología de la Fundación Konex (2009).

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. Tanto su historia y su modelo institucional –garantía de la autonomía de su funcionamiento– contribuyen a definir un plan de actividades destinado a atender las necesidades cambiantes de una sociedad en permanente transformación. En la actualidad, organiza programas propios para sus tres sedes, con tendencia al 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 de 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

EL UNIVERSO MUSICAL DE MARCEL PROUST

Introducción de Jean-Jacques Nattiez
y notas al programa de Blas Matamoro

- 17 de mayo **Wagner**
Arreglos para piano de óperas de Richard Wagner,
por **Francesco Libetta**, piano
con narrador (por determinar)
- 24 de mayo **La sonata de Vinteuil**
Obras de C. Frank, C. Debussy y M. Ravel,
por **Birgit Kolar**, violín y **Malcolm Martineau**, piano
con **Mario Gas**, narrador
- 31 de mayo **Cartas íntimas de Reynaldo Hahn**
Monográfico de R. Hahn,
por **Sophie Junker**, soprano y **Marek Ruszczyński**, piano
con **Pedro Casablanc**, narrador

CLAUSURA DE LA TEMPORADA 2016-2017

- 2 de junio Obras de W. A. Mozart, J. Haydn y J. L. Dussek
por **Daniela Lehner**, mezzosoprano
y **Richard Egarr**, fortepiano



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

