

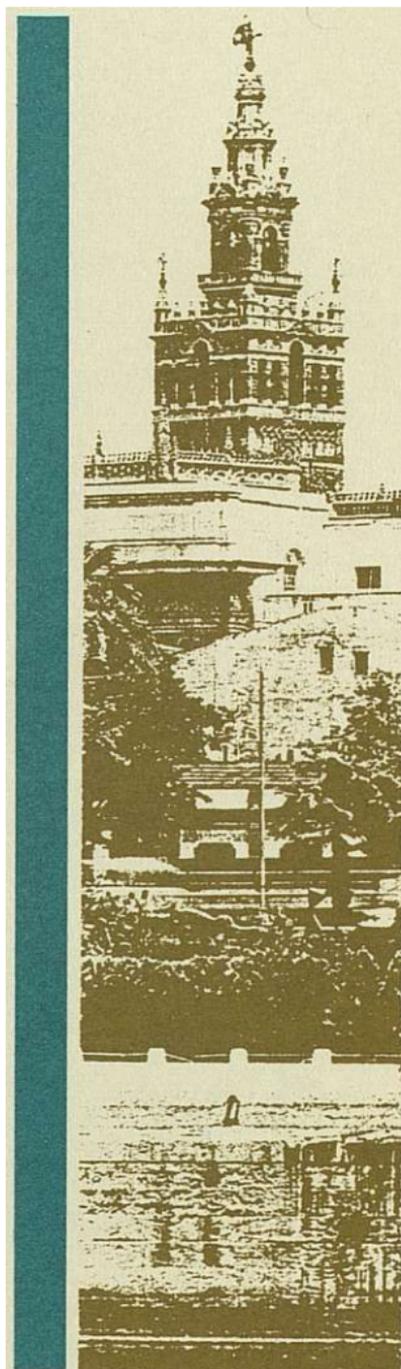
# Fundación Juan March

CICLO

## SEVILLA EN LA MÚSICA

Conferencias  
**y**  
Conciertos

Abril 1992

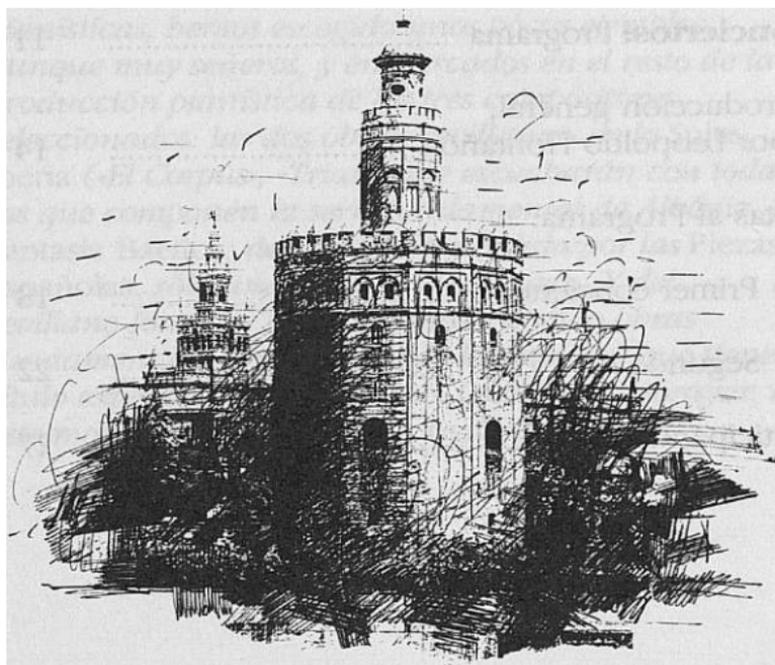


# Fundación Juan March

CICLO

## SEVILLA EN LA MÚSICA

Conferencias  
y  
Conciertos



**Abril 1992**

# ÍNDICE

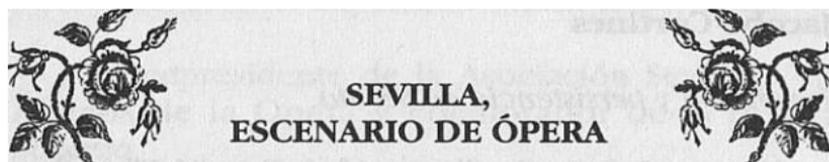
	Pág.
Presentación.....	3
<b>Conferencias:</b> Programa.....	<b>5</b>
Notas a las Conferencias	
• Primera conferencia.....	6
• Segunda conferencia.....	8
• Tercera conferencia.....	9
• Cuarta conferencia.....	9
<b>Conciertos:</b> Programa.....	<b>11</b>
Introducción general, por Leopoldo Hontañón.....	14
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	18
• Segundo concierto.....	22
Participantes.....	27

*Pocas ciudades con reminiscencias músicas tan universales como Sevilla. En estos días en que, gracias a la Exposición Universal, la ciudad es recordada en todo el mundo, deseamos repasar algunos de los muchos asuntos musicales que hacen que Sevilla esté en la memoria de todos los aficionados.*

*No se sabe con certeza cuántas óperas tienen a Sevilla como escenario. Son muchas. Pero sí se sabe que, entre ellas, están algunas de las mejores de todos los tiempos: Don Juan, Fígaro, Carmen y otros muchos personajes del drama lírico deambulan por sus calles y plazas, remedan el habla de sus gentes, bailan fandangos y seguidillas, cantan serenatas con guitarras o mandolinas...*

*Sevilla, por otra parte, ha sido llevada al ballet, ha propiciado sinfonías, conciertos, música de cámara, sonatas y todo tipo de piezas musicales. De entre las pianísticas, hemos escogido unos pocos ejemplos, aunque muy señeros, y enmarcados en el resto de la producción pianística de los tres compositores seleccionados: las dos obras «sevillanas» de la Suite Iberia ("El Corpus", -Triana») se escucharán con todas las que componen la serie fundamental de Albéniz. La Fantasía Baetica, de Falla, es precedida por las Piezas españolas, sólo una de ellas «andaluza». Y del sevillano Joaquín Turina hemos escogido obras fundamentales pero eludiendo las muchas que tienen título explícitamente sevillano: Queremos subrayar, de este modo, que casi todas en realidad lo son.*

CONFERENCIAS



CICLO DE CUATRO CONFERENCIAS DIRIGIDO POR  
JACOBO CORTINES.

Martes, 21

**Jacobo Cortines**

*Invención y persistencia de Sevilla.*

Jueves, 23

**Alberto González Troyano**

*Los grandes arquetipos*

Martes, 28

**Jacobo Cortines**

*«Don Juan- o el destino de una ciudad*

Jueves, 30

**Juan A. Vela del Campo**

*«Carmen», entre la fascinación y el rechazo*

Todos los actos comenzarán a las 19,30 horas.

PRIMERA CONFERENCIA  
Martes, 21

**Jacobo Cortines**

*Invencción y persistencia de Sevilla*

Nace en Lebrija, Sevilla, en 1946. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla, de la que actualmente es profesor titular de Literatura Española. Ha sido también profesor del Queens College of the City University of New York (1972-73) y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (1973-75). Ha dado cursos y conferencias en las universidades de Palermo, Florencia, Pisa, Siena y Colonia y fue becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España para ampliar estudios de Lengua y Literatura italianas en Florencia.

Entre sus publicaciones cabe destacar la traducción en verso de los *Triunfos*, de Petrarca (Madrid, Editora Nacional, 1983), y de este mismo autor el *Cancionero*, aparecido en dos volúmenes de la Editorial Cátedra, Madrid, 1989. Como poeta ha publicado *Primera entrega* (Sevilla, 1978) y *Pasión y paisaje* (Barcelona, 1983). En la actualidad prepara un nuevo libro: *Carta de Junio y otros poemas*, del que han aparecido algunas muestras en varias revistas de poesía.

Ha preparado ediciones de Fernando Villalón, Felipe Corines y Murube y Luis Cernuda, y asimismo es autor de artículos sobre Cansinos-Asséns, Cervantes, los Machado, Gerardo Diego.

Ha escrito textos para los catálogos de las exposiciones de pintores como Juan Suárez, Gerardo Delgado, Ignacio Tovar, Enzo Cucchi y recientemente el de Carmen Laffón para el Centro de Arte Reina Sofía.

Participó en los encuentros «En torno a las óperas vinculadas con Sevilla», organizados en 1984-85 por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Estos encuentros fueron posteriormente publicados bajo el título de *Sevilla, un nombre en la ópera* (Sevilla, Galaxia, 1986), donde figuran dos capítulos suyos sobre

Mozart y Rossini. De inmediata aparición es un nuevo y amplio trabajo colectivo: *Sevilla, una ciudad para la ópera*, de la que es coordinador y autor del prólogo, y el ensayo sobre *Don Juan*, que será editado por Electa-Mondadori en colaboración con el Centro de Publicaciones de la Exposición Universal de Sevilla.

Es vicepresidente de la Asociación Sevillana de Amigos de la Opera y colaborador de la revista *Scherzo*.



## SEGUNDA CONFERENCIA

Jueves, 23

**Alberto González Troyano***Los grandes arquetipos*

Nacido en Algeciras en 1940, es profesor de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz. Sus publicaciones versan sobre el teatro popular dieciochesco y los orígenes del casticismo, la imagen romántica de Andalucía y la literatura costumbrista.

Por su libro *El torero, héroe literario* (Espasa-Calpe, 1988), obtuvo el Premio San Patricio de Ensayo. A esta misma obra le fue concedido el Premio Antonio Díaz-Cañabate. En relación con el mundo de la ópera ha publicado *La desventura de «Carmen»* (Espasa-Calpe, 1991), «La letra precursora» en la obra colectiva *La ópera en Sevilla* (Mondadori, 1992), El mito de *Carmen* en *La ópera y Sevilla* (Equipo 28, 1991) y la edición de *Carmen* (Cátedra, 1992).



TERCERA CONFERENCIA  
Martes, 28

**Jacobo Cortines**

•*Don Juan*» o e/ destino de una ciudad

Véase primera conferencia.



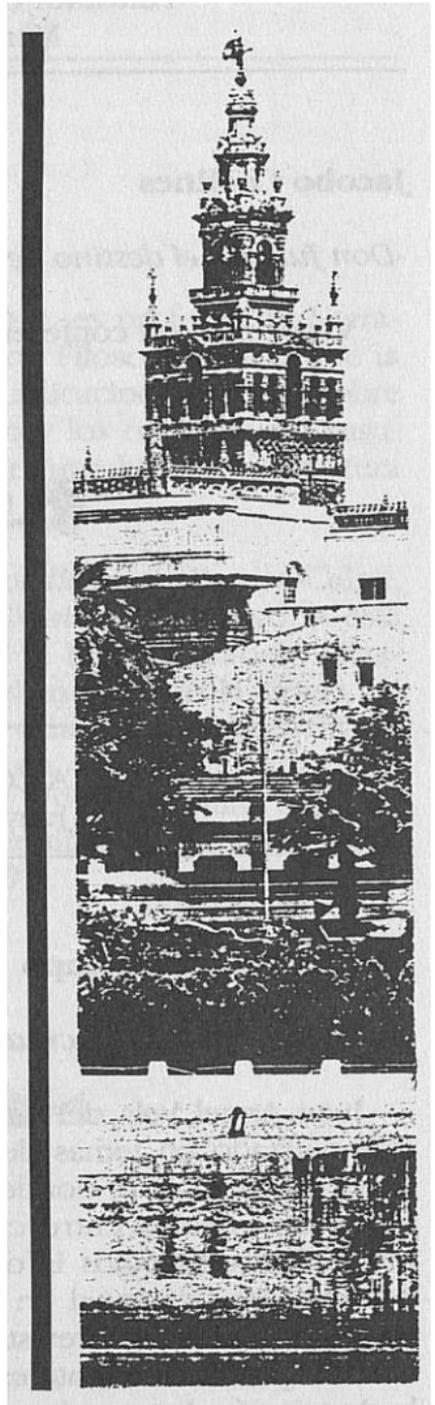
CUARTA CONFERENCIA  
Jueves, 30

**Juan A. Vela del Campo**

-*Carmen*», entre la fascinación y el rechazo

Juan Angel Vela del Campo ejerce como periodista especializado en temas de música clásica desde 1987 en el diario *El País*, donde ha publicado varios centenares de trabajos entre críticas, ensayos, reportajes, entrevistas y artículos informativos. Asimismo ha sido colaborador ocasional en temas de música de varias televisiones, radios y revistas especializadas o de información general. Ponente español en el IV Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Lírico en 1990, ha participado asimismo en diferentes encuentros nacionales e internacionales sobre aspectos relacionados con la ópera.





CONCIERTOS



CICLO

**SEVILLA,  
EN EL PIANO**



Miércoles, 22

**Amador Fernández Iglesias**

*Obras de Isaac Albéniz*

Miércoles, 29

**Rosa Torres-Pardo**

*Obras de Joaquín Turina y Manuel de Falla*

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

**Isaac Albéniz** (1860-1909)

***Suite Iberia***

I

*Primer cuaderno*

Evocación  
El Puerto  
Corpus en Sevilla

*Segundo cuaderno*

Rondeña  
Almería  
Triana

II

*Tercer cuaderno*

El Albaicín  
El polo  
Lavapiés

*Cuarto cuaderno*

Málaga  
Jerez  
Eritaña

*Intérprete:* Amador Fernández Iglesias, *piano*

Miércoles, 22 de abril de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

I

**Joaquín Turina** (1882-1949)

*Danzas fantásticas*, Op. 22

Exaltación

Ensueño

Orgía

*Tres danzas andaluzas*, Op. 8

Petenera

Tango

Zapateado

**Manuel de Falla** (1876-1946)

*Cuatro piezas españolas*

Aragonesa

Cubana

Montañesa

Andaluza

*Fantasia Baetica*

*Intérprete:* Rosa Torres-Pardo, *piano*

Miércoles, 22 de abril de 1992. 19,30 horas.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

**Diversos aspectos de un mismo nacionalismo**

Si en los comentarios de carácter general a este par de conciertos de páginas españolas para piano nos constriñéramos a la horquilla cronológica abarcada por ellas —desde 1906, año en el que Isaac Albéniz comenzó la *Suite Iberia*, hasta 1919, en que Joaquín Turina y Manuel de Falla concluyeron, respectivamente, las *Danzas fantásticas* y la *Fantasia Baetica*—, o la que viene enmarcada por las fechas existenciales más separadas de los tres autores programados —la del nacimiento de Albéniz, 1860, y la de la muerte de Turina, 1949—, quedaría el tema absolutamente incompleto, además de desenfocado. Es necesario no sólo retrotraer el análisis y la búsqueda de antecedentes, hallazgos y emparentamientos a fechas muy anteriores a las señaladas, sino también avanzar hasta casi el hoy mismo para conocer los efectos e influencias que se han podido derivar de esas obras.

Sería sumamente simplista y enormemente parcial, en efecto, centrar la glosa de la *Suite Iberia*, de Isaac Albéniz (1860-1909); de las *Cuatro piezas españolas* y la *Fantasia Baetica*, de Manuel de Falla (1876-1946), y de las *Tres danzas españolas* y las *Danzas fantásticas*, de Joaquín Turina (1882-1949), en su significación y contenido musical concreto, en sus interrelaciones mutuas, ni aun siquiera en su común condición de ejemplificar el pianismo español del primer cuarto de nuestro siglo. Ni siquiera tampoco, únicamente, en su casi omnipresente relación con lo andaluz.

En primer lugar, para encontrar las fuentes más lejanas en las que todavía han seguido apoyando sus soluciones expresivas, y aun de técnica instrumental, algunas de las páginas programadas, tendremos que retroceder nada menos que hasta el italo-español Domenico Scarlatti.

De Scarlatti (1685-1757) habremos de partir, efectivamente, para explicarnos por completo una faceta o,

mejor dicho, ciertas fórmulas instrumentales que nos encontraremos repetidas en varios de los ejemplos pianísticos de estos dos conciertos. No me refiero a otras prácticas que a la de la «*aciaccatura*», es decir, el ataque o, más propiamente dicho, el «*aplastamiento*» cuasi simultáneo de segundas disonantes, y a la utilización de «*clusters*», o racimos de tres o más notas golpeadas al mismo tiempo, que hallaremos con frecuencia tanto a lo largo de la *Suite Iberia*, de Albéniz, como en la *Fantasia Baetica*, de Falla. Porque resulta que ese truco del aprovechamiento expresivo de la disonancia era muy del gusto del italiano, hasta el punto de que alguien ha dicho que fue él, precisamente, el «*inventor de la nota falsa como regalo del oído*».

Y no sólo por ello. También ha de rememorarse al profesor de doña Bárbara de Braganza, siquiera mediatamente, en cuanto maestro, a su vez, del padre Antonio Soler. Porque no ya las páginas citadas, sino la totalidad de las programadas en esta doble convocatoria, y aun la gran mayoría de todas las que conforman nuestro nacionalismo pianístico, han de reputarse deudoras, más o menos lejanamente, del popularismo españolista, literal o imaginario, que el fraile de Olot combinó en sus sonatas, bajo el visto bueno de su mentor, con los ineludibles materiales italianizantes de turno.

Más o menos lejanamente, decía, porque el modelo cercano, inmediato, en el que se inspiran para el tratamiento del dato popular los músicos programados hoy no es otro que Felipe Pedrell. Si se quiere, pasado, quintaesenciado, hasta depurado cabría escribir, pollos aprendizajes parisiense -los academicistas de la Schola Cantorum y los sensitivos del impresionismo-, pero fidelísimamente asumidos sus postulados por los tres. Federico Sopena escribió que «*cuando muere Felipe Pedrell, Falla, en un artículo emocionante publicado en la Revue Musicale, se proclama discípulo de unas ideas que habían sonado como voz en el desierto durante muchos años. Superación del pintoresquismo, ahondamiento en la entraña de la música popular española: éste es el programa pedrelliano que Falla acepta como lema. Esta fase hacia lo hondo del "nacionalismo" musical da a la obra de Falla un alegre sentido de eficacia y de comienzo*».- Esto escribía Sopena sobre Falla; pero, «*mutatis mutandis*», perfectamente trasladable es a la *Iberia* y a las *Danzas fantásticas*.

Especial escritura «de retorno» para el teclado; apelación a estructuras escolásticas, vía la forma sonata más o menos rigurosamente tratada; elevación del germen folklórico hasta altas cimas de cultura, pueden sintetizar lo apuntado hasta ahora. Pero ello, con ser básico, no explicaría por sí sólo la categoría suprema que títulos como *Iberia*, *Fantasia Baetica* y las *Danzas fantásticas* han alcanzado —y por ese orden— en la historia del piano de todos los tiempos. Si ayudarán a explicarlo del todo, me parece, un par de evidencias. Por una parte, la de la rigurosa excepcionalidad creadora de nuestros tres músicos -arrebataadora, de exuberante imaginación, la del catalán; más reflexiva, más ordenada, aunque lúcidamente inventora también, la de los meridionales-, sin la que no valdría precedente alguno por egregio que fuera. Por otra, la autenticidad máxima, recibida por nacimiento en éstos, cuidadosamente aprendida y profundamente aprehendida por mil medios en Albéniz hasta empapar su inconsciente, del recto entendimiento por los tres del más veraz andalucismo. De ese andalucismo de honda entraña, de ese secreto sentido de la pureza flamenca que protagoniza, prácticamente, estas dos sesiones.

Pero no es sólo hacia atrás hacia donde es preciso dirigir la vista para encontrar parentescos con el gran piano español con el que nos vamos a enfrentar en este par de conciertos. No sólo hay antecedentes de él, sino también consecuentes. Escribe Enrique Franco que *4a suite de doce piezas o "impresiones" agrupadas en cuatro cuadernos bajo el título de Iberia, supone la cima de la creación albeniziana y uno de los puntos culminantes y más originales del piano europeo contemporáneo, como no ha cesado de testificar Olivier Messiaen, que, según propia confesión, aprendió en la Iberia el gusto por la disonancia. Es más, pienso que sin Iberia de por medio serían difícilmente explicables obras como la Tercera Sonata, de Boulez*». Pero es que tampoco reconoce menos sobre el particular un musicólogo francés, Harry Halbreich. «*Iberia se inscribe -ha dicho Halbreich- en la primera fila de las más altas obras maestras de la literatura pianística, y sucede, por la vía real, al virtuosismo trascendente, de Chopin a Liszt, para rivalizar con Gaspard de la Nuit, de Ravel (compuesta también en 1908)*». Su influencia sobre el futuro de la música de piano se ha probado determinante, y en concreto la

obra de Olivier Messiaen sería inconcebible sin este modelo prodigioso. El maestro de las *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, de donde proviene a su vez Pierre Boulez, último eslabón por el momento de esta evolución, nunca ha dejado de proclamar bien alto su deuda y su admiración sin reservas hacia Albéniz. «*Es la maravilla del piano-*, ha dicho a propósito de *Iberia*, «*la obra maestra de la música española, que toma su lugar -¡puede que el más alto!- entre las estrellas de primera magnitud del instrumento-rey.*»

¿No son también trasladables estos pensamientos por lo menos a la *Fantasia* de don Manuel?

**Leopoldo Hontañón**

## NOTAS AL PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

**La Suite Iberia, esa cumbre**

Creo que, en no escasa medida, han quedado subrayados en la anterior introducción el valor y el peso rigurosamente extraordinarios que entraña la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz. No sólo para la historia del pianismo español, sino para la del universal, y aun para la música de todos los tiempos. Algunos juicios y testimonios de autoridad incontestables han salpicado, al respecto, los párrafos precedentes. Sin embargo, aún pueden ser enriquecidos por el parecer que, probablemente, otorga más honroso y definitivo marchamo a la genial obra: el que el mismísimo Claude Debussy dejó expuesto en diciembre de 1913 en la revista de la *Société Internationale de Musique*. Baste recordar el último párrafo de los escritos en aquella ocasión por el gran compositor francés. «*Hay muchas otras cosas en estos volúmenes de Iberia —escribe Debussy tras haber ponderado en concreto "El Albaicín" y "Eritaña"— donde Albéniz ha dejado lo mejor de sí mismo y ha plasmado sus escrúpulos de "escribir" hasta la exageración, en las que, llevado de esa generosa necesidad, ha llegado al extremo de "tirar la música por la ventana".*»

Los cuatro cuadernos de *Iberia*, de tres títulos cada uno, fueron completados durante los años 1906, 1907 y 1908. Y constituyen el último trabajo realmente terminado por Isaac Albéniz (Camprodón, 29 de mayo de 1860 - Cambo-les-Bains, 18 de mayo de 1909). «Navarra», en efecto, título que habría de continuar la colección, no pudo ser terminado por Albéniz, muerto antes de lograrlo, siéndolo más tarde por el compositor y pianista galo Deodat de Séverac.

Cada una de las doce piezas concluidas presenta características propias, y acierta a dibujar hasta con una casi palpable objetividad el escenario que se propone evocar; aunque, en rigor, más tengan de «imaginarias» sus alusiones folklóricas que las que por entonces había utilizado Falla en sus *Cuatro piezas*.

Son tres, como ya he dicho, los títulos que componen cada uno de los cuatro cuadernos de la *Suite Iberia*; cuadernos, por cierto, que van viendo aumentada progresivamente su duración global. Corresponden al primero los de «Evocación», «El Puerto» y «El Corpus Christi en Sevilla». Se trata el primero, «Evocación», de una auténtica exposición de motivos, de un preludeo o introducción de sencilla y poética traza y nada complicada ejecución, concebido en la clásica forma de sonata bitemática -fórmula muy repetida en la serie-, en la que el desarrollo ha sido sustituido por un breve episodio de carácter melódico. El segundo título de este primer cuaderno, y el más corto de toda la colección, «El Puerto», no es sino inmediato y eficaz contraste con el que lo inicia por el brillo y la luminosidad que se hacen derivar de las invocaciones al polo o a la seguiriya, en contraposición al aire vascuence a que se alude en aquél. (Por cierto, que no atinan aquí ni Hariy Halbreich ni James Gibb, al pensar el primero que se trata de un «puerto» innominado, abstracto, aunque sí del sur, el evocado por Albéniz, e identificarlo el segundo con el de Cádiz capital. No marran, claro, exégetas como Enrique Franco o Antonio Iglesias, que sí saben que ese *El Puerto* -con mayúsculas y por antonomasia- no es sino el de Santa María.) Cieña el cuaderno esa gran y ambiciosa propuesta sonora que es el «Corpus Christi en Sevilla», pieza desposeída ya de cualquier reminiscencia impresionista, complejo modelo de sonata y acercadora fiel, sin embargo, de los ecos de las procesiones de la festividad que rememora, saeta incluida, y de los esplendores religiosos y primaverales que la acompañan.

El segundo cuaderno de la *Suite Iberia* lo conforman «Rondeña», «Almería» y «Triana». La primera pieza, que recibe el nombre de la localidad malagueña, es una danza que se mueve entre el 3/4 y el 6/8, y que alterna dos apuntes melódicos, vigoroso el primero, insinuante el segundo, reflejado éste en la copla a la que enmarcan las secciones específicamente danzantes. También con empleo de los compases citados, aunque aquí con peso decisivo del segundo, lo tiene también mucho mayor en «Almería» que en la pieza anterior el aliento cantor de la copla, que busca raíces evidentes en el taranto de la ciudad que se evoca; sin que, no obstante, falten tampoco a su alrededor las de las carceleras y aun del fandango. Clausura muy con-

trastante encuentra este cuaderno en «Triana», muestra espléndida de alegría, colorido y sevillanismo de la mejor ley; trasunto fidelísimo del popular barrio de la capital andaluza a través no de un pasodoble, como se ha escrito, sino de sus seguidillas sevillanas o, más concisamente, de sus no menos populares y elegantes sevillanas a secas.

El tercer cuaderno de la *Suite* está integrado, a su vez, por «El Albaicín», «El polo» y «Lavapiés». Ya en la primera pieza, Albéniz compagina genialmente lo que apriorísticamente se antojaría antitético por esencia: dibujar con un pianismo sencillo y aun ingenuo, apoyado en el ritmo de las bulerías, toda la complejidad tópica del paisaje y de las noches granadinas. En sus frecuentes ataques en segundas se han querido ver antecedentes de la *Fantasia Baetica* fallasca, pero no me parece ocioso recordar aquí lo dicho en la introducción al respecto. Probablemente sea «El polo» sucesivo -cante y baile en una pieza— el fragmento más profundo, más patético y elegiaco y, al propio tiempo, menos popular de la *Suite* entera. ¿El más genial también? Sí al menos para Olivier Messiaen, que acierta a describir entre sus sollozos hasta «*las estrofas fúnebres, los trenos, los coros de plañideras de la tragedia griega*». Nueva y tercera genialidad de este cuaderno: el mayor y más intenso contraste, casi brutal pero inmensamente lógico, que surge con los ritmos alegres y los colores rabiosos de «Lavapiés». La única pieza de toda la serie, con la «Evocación» telonera, no dedicada a lo andaluz. Quiso rendirle aquí el compositor un recuerdo al Madrid confiado, castizo y verbenero, insinuando sonos de organillo allá en el fondo de una complejísima y enrevesada textura pianística.

El cuarto cuaderno, por fin. Lo componen también, ya se sabe, tres páginas, pero en este caso concreto con amplio lapso entre la escritura de las dos extremas -«Málaga» y «Eritaña»—, que fueron compuestas en julio y agosto, respectivamente, de 1907, y la intermedia, «Jerez», que no lo fue hasta enero de 1909. Y ello después de no pocas dubitaciones y de un par de desistimientos: el de que la tercera de las piezas de este cuarto cuaderno fuera la entonces inconclusa «Navarra», y el de que lo completara una jota valenciana que se habría de titular «La Albufera». Resultado final: acierto absoluto. Con «Jerez» como intermedio pausado, con

base en el ritmo de la soleá, entre los aires vivos, radiantes y alegres de las malagueñas y de las sevillanas, respectivamente, de «Málaga» y de «Eritaña» -nombre de una venta de las afueras de Sevilla-, se arma un tríptico de redondez formal y de unicidad caracterológica y localista máximas.

Con todo, de donde más hondamente nace la admiración rendida e incondicional hacia ese magno monumento pianístico, es de la comprobación de hasta qué grado supone y representa suma y compendio de toda aquella serie de aspectos técnicos e históricos -desde Scarlatti hasta la guitarra flamenca; desde el más riguroso formalismo sonatístico hasta las más audaces innovaciones de estructura; desde los consejos de Pedrell hasta el cosmopolitismo de *L'impresión*- que habíamos repasado, siquiera telegráficamente, en la introducción.

La *Suite Iberia* fue estrenada, completa, por Blanca Selva. Pero no en una sola y única sesión, una vez concluida «Jerez», sino casi a medida que los cuadernos iban siendo terminados. De suerte que las veladas de presentación se extendieron entre el 9 de mayo de 1906 y el 9 de febrero de 1909, teniendo como escenarios la Sala Pleyel, el Palacio de la Princesa de Polignac y la Sociedad Nacional de Música, los tres en París y San Juan de Luz.



## NOTAS AL PROGRAMA

## SEGUNDO CONCIERTO

**El pianismo español de dos andaluces de París**

También de lo dicho en la introducción puede inferirse que los títulos seleccionados para el segundo y último de los conciertos de esta muestra constituyen cabal ejemplo de la aportación pianística cimera de cada uno de los dos autores representados: Joaquín Turina (Sevilla, 9 de diciembre de 1882 - Madrid, 15 de enero de 1949) y Manuel de Falla (Cádiz, 22 de noviembre de 1876 - Córdoba, Argentina, 14 de noviembre de 1946).

Las *Tres danzas andaluzas*, Opus 8, de Joaquín Turina, fueron escritas en París el año 1912 y editadas allí mismo en el siguiente. Se trata ya de tres magníficos exponentes del pianismo turiniano -que sólo contaba en su catálogo con tres antecedentes relativos al instrumento, pero que serían inmediatamente seguidos por un ejemplo sinfónico de completa madurez: *La procesión del Rocío*- en los que, aunque sin ningún tipo de literalidad, acude a otros tantos bailes de inequívoco origen y talante flamenco, por más que el segundo anduviera ya alojado en lo más profundo del alma argentina: «Petenera», «Tango» y «Zapateado». Serie o suite perfectamente equilibrada, en la que lo rítmico de ningún modo veda el canto, ni el tierno ni el angustiado, al paso que sutilmente contrastada en la clásica disposición rápido-lento-rápido que adopta la trilogía.

Las *Trois danses andalouses*, por utilizar también el título de su inicial publicación parisiense, fueron estrenadas por su autor el 13 de octubre de 1912 en la Academia de Santa Cecilia de Cádiz.

Por lo que se refiere a las *Danzas fantásticas*, proceden de 1919- Fueron originariamente concebidas y escritas para piano en agosto de ese año, orquestándolas el propio autor al mes siguiente. No al revés, como se ha dicho en alguna ocasión, quizá por haber tenido lugar antes el estreno sinfónico que el pianísti-

co: 13 de febrero y 15 de junio de 1920, respectivamente.

Las *Danzas fantásticas*, que el autor dedicó a su esposa, se articulan en tres subtítulos -«Exaltación», «Ensueño» y «Orgía», los tres correspondientes a otros tantos párrafos de la novela de José Mas *La orgía*- que, aun poseyendo entidad propia y separada, constituyen al mismo tiempo una propuesta fuertemente unitaria, reforzada por la identidad tonal de los dos extremos.

Sea cual fuere el parentesco lejano con la jota que el mismo Turina adjudica a su «Exaltación», sigue ésta respondiendo a criterios plenamente nacionalistas, siquiera el autor haya trasladado su localización desde la Andalucía natal y no se eludan detalles impresionistas. En todo caso, y como advierte Antonio Iglesias, es «*la concisión de los elementos compositivos*» que se emplean lo que antes debe subrayarse en la escritura de esta primera danza. Concisión que no ha de identificarse, en manera alguna, con deseos de simplicidad o planidad sonoras, como lo demuestra la indicación inicial de «*pedales siempre*» y la gama dinámica amplísima que se utiliza.

Sin llegar a contradecir, ni mucho menos, la vocación de unicidad a que me he referido, sí cumple la segunda danza, «Ensueño», un inequívoco papel contrastante con su carácter hartado más calmado y sereno. Talante que no se altera en su esencia, una vez expuesta la virtuosística cadencia de entrada, porque en esa «*mezcla de elementos rítmicos y melódicos vascos y andaluces*» a que alude el compositor como conformadora de «Ensueño», la expresión un punto apasionada de lo meridional, sobre todo en relación con el tierno aire de zortzico, nunca pierde tampoco su comedimiento.

«Orgía», finalmente. Es decir: «*una farruca andaluza, con adornos y dibujos flamencos, falsetas de guitarra, lindando ya con el tipo gitano y los jipios del cante jondo*», por emplear la descripción del autor, con la que éste ha querido trasladarnos la alegría, la animación y el bullicio de una fiesta andaluza bien regada de manzanilla y vino fino. Se trata, así, de la danza más brillante, espectacular y directa de las tres, sin que lo impida la uniritmia binaria que la informa en todo su

curso, en oposición al carácter ternario de la «Exaltación» de arranque. Como en ésta, tampoco «Orgía» cuenta con indicación alguna relativa a los pedales ni a la metronomía. El carácter bailable que le atribuye Turina a la última sí permite, sin embargo, encontrar el tempo más apropiado para ella.

Hemos de retroceder un poco más de veinte años para asistir al nacimiento de las *Cuatro piezas españolas*, de Falla. Porque aunque don Manuel ya se había llevado esbozos, y aun mucho más que esbozos, de ellas cuando viajó a París en 1907, no fue sino en la capital francesa en la que, un año más tarde, verían la luz y en la que serían estrenadas por Ricardo Viñes el 27 de marzo de 1909. Ya hemos repasado en la introducción general algunas de las deudas comunes que encierran las páginas de Falla y de Albéniz. Y las que el compositor gaditano debe reconocer al gran pianismo, entonces naciente, del catalán. Con todo, es evidente y decisiva la diversidad de los enfoques, la diferenciación entre uno y otro a la hora del respectivo acercamiento a nuestras fuentes populares. Alude a ello Adolfo Salazar cuando escribe que *«las piezas de Falla no se llamarán ya "Triana" o "Jerez", sino que responderán a una evocación de líneas mucho más amplias y generales: "Andaluza", "Montañesa", "Cubana", "Aragonesa", presentándose en ellas los rasgos más típicos de nuestro repertorio popular en una fórmula quintaesenciada y sumaria»*. Sucede sin embargo que, en rigor, en forma alguna son menos directas las evocaciones de Falla que las de Albéniz, por más que intente diluirlas en terminología de más anchos límites. Las *Cuatro piezas españolas*, que están dedicadas a Isaac Albéniz, fueron estrenadas en Madrid -y en España- el 30 de noviembre de 1912.

Por lo que se acaba de apuntar, y como bien señala Iglesias, sólo a coincidencia casual puede achacarse el parentesco de los arranques de la «Navarra» albeniciana y de la primera de las piezas, «Aragonesa», apoyados ambos, pero con aprovechamientos posteriores diversos, en los ritmos típicos de la jota, contrastado por Falla con el tema más sereno de la copla, pero sin que el talante vigoroso ceda hasta la misma coda final.

De auténticos remansos -sensual y pastoril, respectivamente- pueden ser consideradas, tras la «Arago-

nesa», las dos siguientes piezas, «Cubana» y «Montañesa». En la «Cubana», ni siquiera la apelación al zapateo después de haberse servido de la ondulante guajira, le hace a Falla modificar del todo el clima general de dulzona languidez que desea para ella, como lo demuestra su perseverancia en la doble rítmica binario-ternaria. La «Montañesa», por su parte, a la que Falla subtítulo «Paisaje», es, en efecto, una suerte de formidable *«impresión ambiental después de un viaje a la montaña santanderina»*, en palabras textuales del propio músico. (De ahí que haya otra afirmación del mismo Falla que no acabo de explicarme muy bien. Habla de que en la «Montañesa» —título inequívoco si se relaciona con su frase anterior— usó *«más estrictamente el canto popular, sirviéndose para la primera parte de cierta frase de una canción montañesa y para la segunda de la conocida canción asturiana "La casa del señor cura".»* ¿Por qué asturiana la segunda? Esa canción es, por lo menos —ya se sabe lo inciertos que son los límites del folklore—, tan montañesa como asturiana. Y viene recogida tanto en *Cantos de la Montaña*, de Rafael Calleja, como en *Canciones populares de la provincia de Santander*, del mismo autor, libros ambos editados en 1901 que figuran en la Biblioteca Menéndez Pelayo de la capital santanderina con las fichas 04476 y 02418, y que bien pudo conocer Falla antes de iniciar la composición de las piezas.)

Con la «Andaluza» de clausura se vuelve en éstas a la viveza, a la animación que caracterizaban la inicial, aunque también la coda se dulcifique después hasta la confidencia. Coexisten aquí, en cambio, con la vibración alegre, no escasas dosis de dramatismo, cual corresponde a la pura esencia del arte flamenco. Porque, en advertencia del mismo autor, es en el polo, en el fandango y, para el «doppio più lento», en el cante jondo, donde han de buscarse las fuentes -manes de lo melismático y de lo guitarrístico— de esta última pieza.

Aun siendo de alta categoría ya, por contenido y por escritura, el pianismo de las *Cuatro piezas*, Manuel de Falla se superó a sí mismo en la concepción y con la conclusión de la *Fantasia Baetica*. Falla —que escribió la obra en 1919 por encargo de Arturo Rubinstein, primer intérprete de ella al año siguiente, en Nueva York, aunque luego la olvidara— quintaesencia y objetiviza aquí, hasta las puertas mismas de la abstracción,

el amplísimo acervo popular de su tierra andaluza que hasta entonces había manejado. Por otro lado, accede a una escritura de síntesis rítmico-melódico-armónica que, plasmada en una auténtica cascada de escalas, arpeggios y trinos, proporciona a la página una densidad, una tensión y una fuerza discursiva verdaderamente admirables.

Concebida de un solo trazo que se aproxima al cuarto de hora, se sucede en ella una casi continua mutación temporal, sin que determine ni en un solo momento no ya quiebra del orden interno -establecido en a-b-c-a'-b'-d-coda-, sino ni siquiera la menor disminución de la lógica más exigente en la línea. Que vencen, al final, cualquier primera y superficial impresión de aspereza sonora y de ideación excesivamente reiteradora, para convencernos enseguida de que se trata, además de una de las más grandes aportaciones a nuestro virtuosismo pianístico, de genial simbiosis entre la esencia popular andaluza más honda y auténtica, con los hallazgos de la música culta de su antecesor y de su hoy más rabioso.





PARTICIPANTES

## PRIMER CONCIERTO

**AMADOR FERNÁNDEZ IGLESIAS**

Nacido en Oviedo, inicia muy joven los estudios de Piano en el Conservatorio bajo la dirección de Mario Nuevo y Josefa del Hierro. Becado por la Diputación, amplía conocimientos en Madrid con los maestros Consolación de Castro y Andrade de Silva. Bajo su guía hace los cursos de Perfeccionamiento en el Conservatorio Superior de dicha ciudad. En diversos cursos, desde 1978, estudia la técnica y la pedagogía de la escuela francesa con la pianista Monique Deschaussées, heredera directa de Fischer y Cortot. También es licenciado en Filosofía y Letras.

Como pedagogo, ha ejercido de profesor de música en la Escuela Universitaria del Profesorado y de Catedrático de Piano en el Conservatorio, ambos de Oviedo. Asimismo ha impartido cursos de interpretación pianística tanto nacionales como internacionales. Como concertista ha trabajado intensamente en diversos centros españoles y europeos, en festivales de música (Montdauphine, Aberdeen, Ayamonte), algunas veces como solista (orquestas Sinfónica de Asturias, Sinfónica de Las Palmas, de Cámara del Conservatorio de Oviedo, Orquesta del Domaine Musical) bajo la batuta de los directores Santimoteo, Merino, Pérez, Zumalave, Morscher, Salenne. En el extranjero es muy reconocido como intérprete de la música española a partir de su actuación en París, en la sala Berlioz del Conservatorio.

Entre otros, es Premio de Honor de Perfeccionamiento, en Madrid; Premio especial sobre música impresionista en el Concurso «Iturbi», en Valencia; Primer Premio Casa Viena, en Oviedo; finalista en los concursos de interpretación del ISME «España Musical a Canadá» y Nacional de piano «Soto Mesa»; Segundo Premio en Concurso de Interpretación, en Sevilla; Diplomado en el Concurso sobre autores románticos Viotti-Valsesia, en Italia.

## SEGUNDO CONCIERTO

### **ROSA TORRES-PARDO**

Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde se graduó con las máximas calificaciones y Premio Extraordinario fin de carrera. En Madrid estudió con Joaquín Soriano y Gloria Olaya. Posteriormente fue becada para estudiar con María Curcio, en Londres; Adele Marcus, en la Juilliard School de Nueva York, y Hans Graff, en Viena.

En 1986 ganó el Primer Premio del IX Concurso Internacional Masterplayers de Lugano (Suiza).

Ha actuado como solista en las sociedades filarmónicas más importantes de España y ha colaborado, entre otras, con las orquestas sinfónicas de Tenerife, Asturias, Sevilla, Orquesta Nacional de España, Phoenix Youth Orchestra of London, RTV de Moscú, Filarmonía Húngarica, Orquesta de Praga, Orquesta George Enescu de Bucarest. Asimismo ha participado en festivales internacionales y realizado giras por EE.UU., Canadá, Brasil, Perú, URSS, Checoslovaquia, Rumania, Italia y Francia.

Igualmente ha dado recitales en las salas más importantes del mundo, como el Carnegie Hall de Nueva York, Kennedy Centre de Washington, Sala de las Columnas de Moscú, Teatro Real de Madrid, Auditorio Nacional y recientemente en el Wigmore Hall de Londres, donde obtuvo un gran éxito. También ha grabado para la RTV soviética, Radio Nacional de España y RTVE.

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

### **LEOPOLDO HONTAÑÓN**

Nació en Santander en 1928 y realizó sus estudios musicales en su ciudad natal con la profesora Remedios Bacigalupi. Es licenciado en Derecho por la Universidad de Valladolid y colaborador musical fijo del diario *ABC* de Madrid desde abril de 1967.

Ha sido comentarista de esta especialidad en las revistas *Vía Libre* (de 1974 a 1979) y *Bellas Artes* (desde 1973 hasta su desaparición en 1979), y colabora en otras especializadas como *Ritmo* y *Scherzo*. Es coautor de la obra *Iniciación a la Música*, editada por el Ministerio de Educación y Ciencia, y autor de diversas monografías sobre autores españoles, así como de numerosos ensayos y artículos sobre temas musicales.

Ha participado en calidad de miembro del jurado en distintos certámenes y concursos de interpretación, y como conferenciante y ponente en diferentes congresos y encuentros de índole musical.

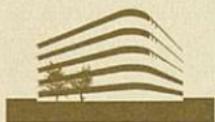
*La Fundación Juan March,  
creada en 1955, es una institución con finalidades  
culturales y científicas, situada entre las más importantes de  
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para  
jóvenes (a los que asisten cada curso más  
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas  
figuras, aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una  
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

Depósito Legal: M. 12.444-1992.

Imprime: Gráficas Jomagar MOSTOLES (Madrid).



## Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid  
Entrada libre.