

Fundación Juan March



CICLO

**UN SIGLO DE MUSICA
PARA TRIO EN ESPAÑA
1890-1990**

Marzo 1990

CICLO

UN SIGLO DE MUSICA
PARA TRIO EN ESPAÑA
1890-1990

Fundación Juan March

CICLO

**UN SIGLO DE MUSICA
PARA TRIO EN ESPAÑA
1890-1990**

Marzo 1990

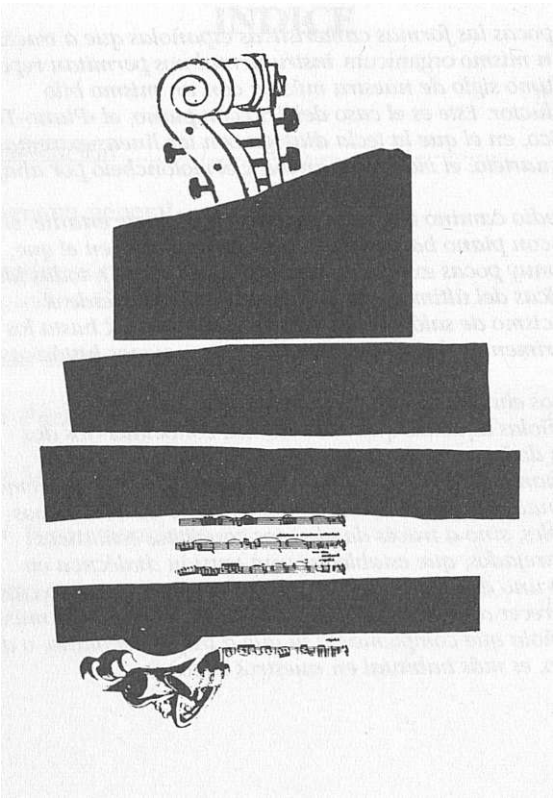
INDICE

	<u>Pág.</u>
Presentación.....	5
Programa general	
Introducción general, por	
Luciano González Sarmiento.....	11
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	20
• Segundo concierto	25
• Tercer concierto	30
Participantes	35

Son pocas las formas camerísticas españolas que a través de un mismo organicum instrumental nos permitan repasar el último siglo de nuestra música con un mismo hilo conductor. Este es el caso del Trío con piano, el «-Piano-Trío» clásico, en el que la tecla dialoga con las líneas extremas del cuarteto: el violín por ai'riba y el violonchelo por abajo.

A medio camino entre lo camerístico y lo concertante, el Trío con piano ha resultado un «-instrumento» en el que, con muy pocas excepciones (Falla a la cabeza), todas las músicas del último siglo han tenido cabida. Desde el casticismo de salón de los últimos años del XIX hasta los experimentos de las vanguardias más o menos históricas.

Hemos eludido en esta breve antología de 14 obras españolas aquellas que nos son más conocidas (los dos Tríos de Joaquín Turina) o que han sido escuchadas últimamente (los dos Tríos de Claudio Prieto). Y las hemos ordenado no por orden cronológico, uno de los muchos posibles, sino a través de algunos conceptos estilísticos emparejados, que establecen una tensión dialéctica en cada uno de los conciertos. Estamos seguros, en todo caso, de ofrecer a nuestro público una nueva visión de la música española que complementa la que a través del piano, o del canto, es más habitual en nuestros ciclos.



PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

NACIONALISMOS Y NEOCLASICISMOS

I

TOMAS BRETON (1850-1923)
Cuatro piezas españolas (1890)

Oriental

Bolero

Polo

Scherzo analuz

MANUEL SECO (1958)

Tríosonata (1990)

Lento

Allegretto

Lento

Allegro moderato

ROGELIO GROBA (1930)

Galicia Anterga (1989)

(Nemetanos)

Foliada

Cantiga

Muñeira

Alalá

Pandeirada

II

MIGUEL ANGEL SAMPERIO (1936)

Trío (1985)

Andantino

Lento

Allegretto

JOAQUIM MALATS (1872-1912)

Trío (1898)

Allegro

Andante

Allegro

Intérpretes: TRIO MOMPOU
Luciano G. Sarmiento, *piano*
Joan Lluís Jordá, *violín*
Mariano Melguizo, *violonchelo*

Miércoles, 14 de marzo de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

IMPRESIONISMOS Y EXPRESIONISMOS

I

JOSE BAGUENA SOLER (1908)

Recitativo adornado, fuga simple y adagio breve (1945)

ROBERTO GERHARD (1896-1970)

Trío (1918)

Moderato

Tranquilo

Vivo

II

GABRIEL FERNANDEZ ALVEZ (1943)

Trío «Mompou» (1983)

ANTON GARCIA ABRIL (1933)

Trío (Homenaje a Mompou, 1988)

EVARISTO FERNANDEZ BLANCO (1902)

Trío (1927)

Alegremente vivo e molto rítmico

Moderato

Alegremente vivo e molto rítmico

Intérpretes: TRIO MOMPOU
Luciano G. Sarmiento, *piano*
Joan Lluís Jordá, *violín*
Mariano Melguizo, *violonchelo*

Miércoles, 21 de marzo de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

TRADICION Y VANGUARDIA

I

JOSE LUIS TURINA (1952)

Trío (1984)

Adagio molto

Allegro molto

Molto moderato

XAVIER MONTSALVATGE (1912)

Trío (1986-1988)

Balada a Dulcinea

Diálogo con Mompou

Ritornelo

II

TOMAS MARCO (1943)

Trío Concertante N.º 1 (1983)

GERARDO GOMBAU (1906-1971)

Trío en Fa sostenido (1954)

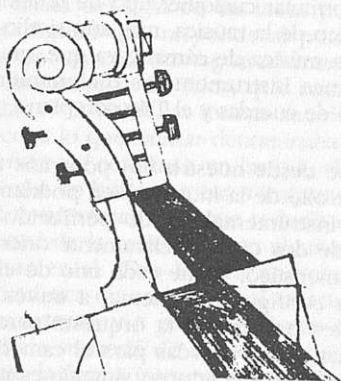
Andantino quasi Allegretto

Andante

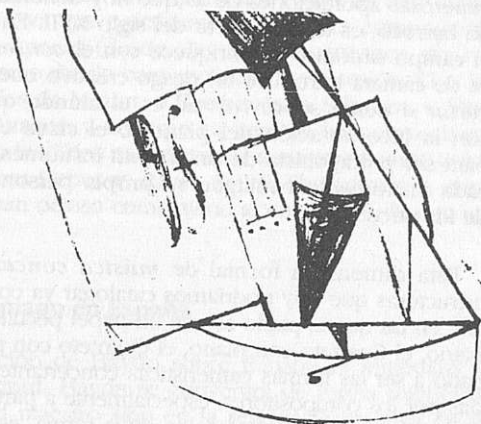
Allegro scherzando

Allegro assai

Intérpretes: TRIO MOMPOU
Luciano G. Sarmiento, *piano*
Joan Lluís Jordá, *violín*
Mariano Melguizo, *violonchelo*



INTRODUCCION GENERAL



El Trío con piano en Europa

La atención que los compositores han prestado al Trío de violín, violonchelo y piano (Trío con piano) ha ido configurando a esta formación instrumental como una referencia ineludible a la hora de formular cualquier tipo de reflexión sobre el desarrollo histórico de la música, más aún si ello se realiza en el ámbito de la música de cámara, ya que, en tal caso, aparecen dos formas instrumentales diáfananamente protagonistas: el Cuarteto de cuerdas y el Trío con piano.

Con la perspectiva que desde nuestro *hoy* podamos trazar al considerar el desarrollo de la música, bien podríamos concluir que la música instrumental ha ido perfilando su propia síntesis a través de dos campos claramente orientados, el sinfónico y el camerístico, y que cada uno de ellos ha elaborado su propia configuración actual a través de estructuras instrumentales peculiares: la orquesta para el ámbito sinfónico y el cuarteto de cuerdas para el camerístico. No obstante, ambos géneros producen simultáneamente una dimensión fundamental que no sólo enriquecerá su naturaleza, sino ampliará su marco expresivo: me refiero a la forma *concertante*, que aparece como una de las más generosas aportaciones de lo que hoy denominamos periodo barroco, es decir, a partir del siglo XVII. En este sentido, el campo sinfónico se enriquece con el *concerto* y la música de cámara introduce un riesgo creativo que deberá *concertar* si desea sobrevivir: tal es el mundo que se genera con la incorporación del piano, o el clave en su tiempo, para ser protagonista de un *drama* instrumental en el que cada instrumento conjugue su propia personalidad con la de los otros.

Esta dimensión formal de *música concertada* genera estructuras que hoy podríamos catalogar ya como arquetípicas, en las que el piano asume un papel peculiar: el Trío con piano, el Cuarteto con piano, el Quinteto con piano, han llegado a ser las formas camerísticas concertantes más cultivadas por los compositores, especialmente a partir de la época en que se logra la culminación de la forma, es decir, a partir de Haydn. Naturalmente que estamos entendiendo el hecho concertante como algo que se refiere a concertar el piano con los instrumentos de cuerda, porque, aunque también se han dado ejemplos de quintetos de viento con piano o grupos heterogéneos con piano, éstos nunca lograron sino un cultivo esporádico por parte de los compositores.

Hay algunas referencias que aparecen como evidentes a la hora de considerar objetivamente el desarrollo de este género instrumental; una de carácter formal, que nos debe mostrar el momento histórico en que estas estructuras instrumentales, concretamente el Trío con piano, adquieren unos rasgos definitorios. Esto sucede cuando la música se

configura como un lenguaje expresivo en plenitud formal, es decir, cuando los hallazgos formales se asimilan como síntesis de un rico antecedente explorador y, al mismo tiempo, se proyectan como un haz que dará luz a un proceso creador de gran alcance. Este tiempo se define en la segunda mitad del siglo de las luces y se personaliza en una de esas figuras que responde al principio kantiano del genio *que es capaz de dar reglas al arte*: Franz Joseph Haydn. Hasta su treintena de Tríos, que compusiera a lo largo de su vida (1732-1809), las formas anteriores no dejaban de pertenecer a lo que Salazar denominaba el *antiguo mundo de las formas del continuo*, en las que el piano (el clave) rara vez entraba en lucha con otros instrumentos (sentido primigenio del *concertaré*), sino que reducía su papel al apoyo fundamental de la melodía, y en algunos casos a su conjugación ornamental. Con Haydn aparece la forma instrumental camerística que responde al carácter más desarrollado de lo *concertante*, y a partir de Haydn el Trío con piano (y ésta sería la segunda de las referencias evidentes) se configura como la forma instrumental que he pretendido comentar al principio de este relato introductorio, es decir, como una forma de referencia inevitable ante cualquier reflexión acerca de la historia de la música. Como tal, el Trío con piano adquiere dimensiones tan importantes como las del Cuarteto de cuerdas, ya que prácticamente todos los compositores de todas las épocas (desde Haydn hasta nuestros días) lo han usado como medio convencional de expresión. Citar los hermosos Tríos de Mozart, o Beethoven, o Schubert, o Mendelssohn, o Brahms y un largo etcétera de los compositores románticos, o los Tríos más cercanos a nuestro tiempo como los escritos por Debussy, Ravel, Fauré, Shostakovitch, entre tantos, sería tan ocioso como ajeno al enunciado de esta iniciativa.

El Trío con piano en España

La proyección de Haydn sobre Europa es inmediata y, junto con Mozart, Haydn se convertirá de forma fulgurante no sólo en el maestro sino en la referencia creativa de su tiempo, lo que hoy entendemos en el marco de ese inconcreto término de *clasicismo*. Ambos proyectan sobre Europa una nueva síntesis y, por tanto, una nueva actitud creativa. Haydn, la *síntesis formal*; Mozart, la *síntesis expresiva* (Salazar). España no queda fuera de esa onda proyectiva y son sobradamente conocidas las relaciones de Haydn con nuestro país a través de la condesa-duquesa de Benavente y, como consecuencia de los afanes competitivos de los grandes españoles, a través de María Cayetana, duquesa de Alba. Pero al margen de los ejemplos evidentes de los Cuartetos de Canales y algo más tarde los de Arriaga, en los que la influencia de Haydn y Mozart es diáfana, no parece que la forma del Trío con piano hubiera arraigado en nuestro país en este tiempo. También es muy cierto que España no era

en ese momento un buen campo para el cultivo de la música instrumental, dada la manifiesta proclividad de los Borbones para la importación y consumo de la cultura clavecinística y operística italiana. Esto, unido a la escasez de centros donde desarrollar la música de cámara (la Corte y contadas casas privadas) y al retraso con que el pianoforte hace su entrada en España, explica suficientemente la inexistencia de esta forma instrumental en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XVIII y gran parte del XIX, tal como por aquel entonces se realizaba en Europa.

Pero no es solamente el Trío con piano el que brilla por su ausencia a lo largo de casi todo el siglo XIX en España, sino toda la música de cámara, precisamente cuando en Europa se está produciendo el mayor auge en este sentido. La explicación hay que buscarla en el propio desarrollo social y cultural de Europa, al que España no se incorpora. Mientras que en Francia y en el centro de Europa se produce una socialización de la vida musical, en el sentido de sacarla de la Corte para, por un lado, impedir su involución y, por otro, hacer asequible a sectores sociales no cortesanos el placer de su uso y consumo, en España la vida musical se estanca en la Corte y se esconde en un limitado número de casas privadas. Más concretamente, la vida musical camerística es inexistente, tanto desde el punto de vista creativo como desde el interpretativo, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX.

Téngase en cuenta que mientras en España la primera sociedad de conciertos se crea a mediados del siglo XIX, en París la organización de conciertos públicos con *pago de entrada* se remonta al siglo XVIII, al igual que en Londres. La Sociedad *Concerts Spirituels*, de París se fundó en 1725, los *Liebhaber Konzerte* de Leipzig lo fueron en 1763, la *Tonkünstler Societät* de Viena en 1771, por citar sólo algunos ejemplos esclarecedores de nuestro subdesarrollo durante ese tiempo. Carlos Gómez Amat cita en su libro *Historia de la música española - El siglo XIX*, un párrafo escrito por Pérez Galdós en su *Arte y Crítica*, que me permito transcribir por su contenido más que expresivo...:

Veinte o más años lleva de existencia la Sociedad de Conciertos, y cada vez es más robusta su existencia. Compónese de músicos de primer orden, de lo más granado en el arte, y está constituida como una sociedad industrial, de modo que los grandes beneficios que obtiene se distribuyen a prorrata entre los socios y no van a parar al profano bolsillo de un empresario. Admirable muestra del espíritu de asociación, la Sociedad de Conciertos rinde culto al Arte en la forma más propia. Allí el trabajo y la destreza artística tienen galardón cumplido. Gracias a ella nos hemos ido familiarizando con todo el repertorio clásico de música sinfónica, hasta tal punto que bien

podemos jactamos de conocer a Beethoven casi lo mismo que se le conoce en Viena. La ejecución es admirable, cuidadosa, perfecta (...) Este año los conciertos están, como siempre, concurridísimos. Los afortunados empresarios, que son los mismos músicos, no tienen que caldearse la cabeza por discurrir la manera de atraer gente. El público se disputa siempre las localidades, y hay que andar a veces a tropezones para adquirirlas.

Sin comentarios a este sustancioso párrafo galdosiano. Sigamos con el dato singular de que en el año 1863, el famoso violinista cántabro Jesús de Monasterio fundó la *Sociedad de Cuartetos*, que perdura durante treinta y un años y cuya existencia resulta ser muy interesante, ya que en ella se involucran los nombres que más activamente han protagonizado el resurgimiento de una vida musical activa en nuestro país. Allí se estimulan unos a otros para interpretar la música de cámara de los *clásicos*, Monasterio, Mirecki y Tragó (precisamente este trío cerraba las puertas de la Sociedad de Cuartetos, en el año 1894, tocando el *Trío del Archiduque*, de Beethoven), Arbós, Bretón, Albéniz, Granados, etc., para componer los primeros-Tríos de piano, violín y violonchelo que se conocen en este nuestro nuevo tiempo. Son obras de diversión para un nuevo público que hay que captar y para la excitación profesional de artistas de renombre internacional. Arbós, violinista de rango europeo, posteriormente director de orquesta, compone su *Op. 1* que, precisamente, es un Trío de matiz y sabor españolista. El propio Arbós lo estrena, con Tragó al piano y Agustín Rubio al violonchelo, en el año 1885. Bretón también compone sus *Cuatro piezas españolas para Trío con piano*, y Granados escribe y estrena, en el Salón Romero (después Teatro Cómico), su *Trío Op. 50*, con el violinista Francés y el violonchelista Casals. Al propio Albéniz se le atribuye un *Trío en Fa* de paradero desconocido, que se supone estrenó con Arbós y Casals. En fin, este tiempo de fin del siglo XIX aparece como algo prometedor que en realidad hará honor a sus entusiasmos, y a partir de entonces la música española para la formación de Trío con piano seguirá una trayectoria tan elocuente y atractiva como la de cualquier país.

La Música contemporánea para Trío en España

Pero todas estas acciones que hoy consideramos como puntos de referencia para nuestra propia historia, poseen un carácter reactivo tanto en su antecedente como en su posterior desarrollo. Las iniciativas aleccionadoras de los Bretón, Arbós, Granados, etc., tienen su origen en el propio contexto del desarrollo español. La reacción que se produce en la España de la segunda mitad del siglo XIX coincide precisamente con un tipo de reacción que se produce en Europa y que va a tener consecuencias interesantes a pesar de sus

contradicciones: el Nacionalismo, que surge en Europa como reacción frente a la asfixia romántica, acentúa el valor de lo autóctono y popular, aunque, como sucede en un gran número de países, no puede prescindir del discurso romántico. Este movimiento que impregna toda la vida social, cultural y política de la Europa del último cuarto de siglo, tiene su presencia en España de forma que sirve para plantear una conciencia nacional ante lo musical, pero en un sentido inverso al que se da en otros países. España desea adquirir conciencia de su propia identidad musical para adentrarse en el mundo de la cultura europea a la que pertenece y, al mismo tiempo, para sacudirse la abulia que el poder cortesano había venido generando con la importación de estereotipos europeos que habían mermado nuestra identidad a lo largo de mucho tiempo.

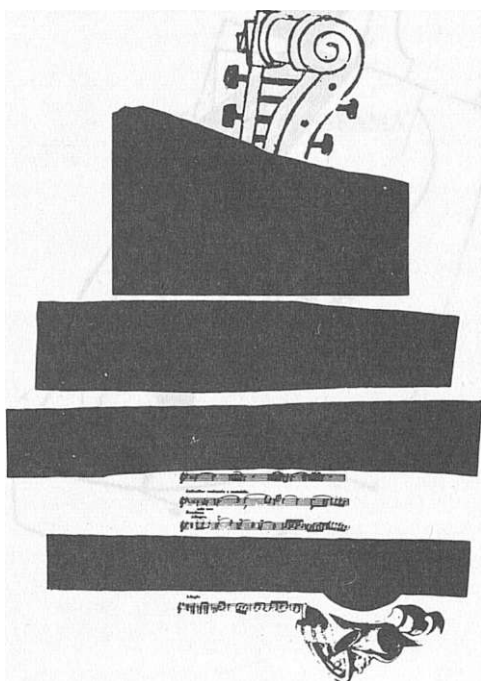
Datos como la atractiva llamada de Pedrell en su especie de manifiesto *Por nuestra música*, como la relación frecuentada por los músicos de entonces, Albéniz, Falla, Granados, Arbós, Malats, Turina, con la cultura viva de Europa, son datos suficientes como para entender el inicio de un renacimiento musical español que hoy ha logrado un desarrollo paralelo al de cualquier país culto de Europa.

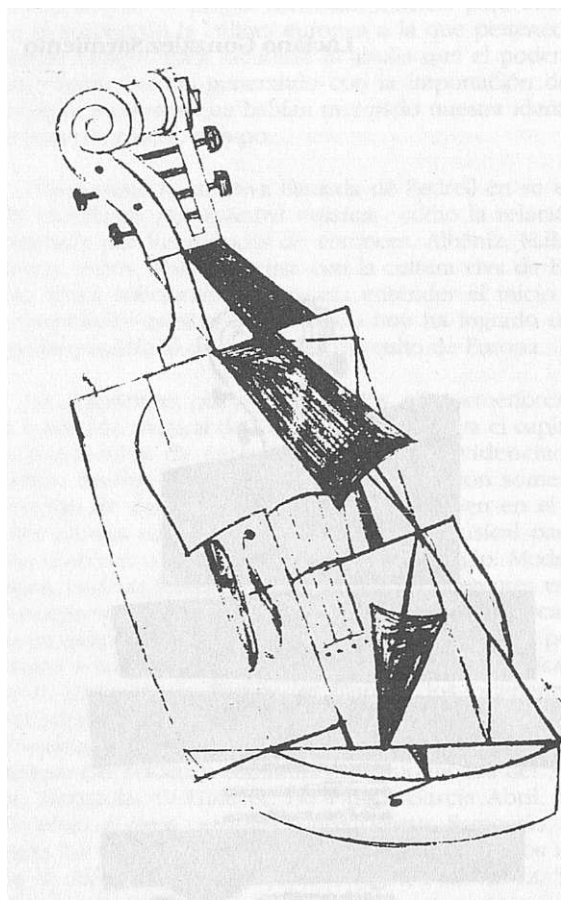
Sin detenerme, por razones obvias, en pormenores sobre la evolución musical de España, y cerrando ya el capítulo de la producción de carácter nacionalista evidenciado por Arbós, Bretón, Malats, basta una observación somera a la relación de autores y obras que se describen en el anexo para darnos cuenta de que la literatura musical para Trío con piano es constante a lo largo de este siglo. Modelos de obras pertenecientes a compositores de diferentes estilos y concepciones estéticas son evidentes en cada época o período generacional: los compositores de la época perteneciente a la denominada *generación de la República* (Gerhard, Turina, Serra, Fernández Blanco); los independientes, situados a continuación de la mencionada generación (Gombau, Montsalvatge, Homs, Báguena, Tapia Colman); la generación posterior comúnmente denominada del 51 (Barce, Bernaola, C. Halffter, De Pablo, García Abril, Groba, Taverna) y otros cercanos a ella (Prieto, Samperio, Baija), hasta las generaciones de los más jóvenes, nacidos a partir de la década de los cuarenta (Marco, Fdz. Alvez, Turina, Pérez Maseda, Casablanca, Seco).

No sería justo cerrar el marco de esta breve introducción sin hacer mención del papel estimulante que para el creador puede jugar el intérprete. En tal sentido la historia es bien elocuente, ya que son numerosos los ejemplos de obras que han sido escritas para ser interpretadas por solistas o grupos determinados. Esta función del intérprete ha jugado un papel importante en cada época reseñada en la relación que se transcribe a continuación, pero cabe destacar el número de obras escritas en esta década que acaba

de terminar, y que son fruto de la existencia de grupos que en nuestro país promueven la cultura musical con el hecho interpretativo, al tiempo que dinamizan la vida musical promoviendo la creación y el estreno de nuevas obras. Tal es el caso del Trío Mompou de Madrid, grupo al que me honro en pertenecer, que ha suscitado el interés de los compositores por este género instrumental, encargándoles obras que en la mayoría de los casos han sido estrenadas merced al apoyo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del INAEM.

Luciano González Sarmiento





NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

NACIONALISMOS Y NEOCLASICISMOS

La reincorporación de España al proceso creativo musical universal se realiza, como hemos escrito, durante el último cuarto del siglo XIX, a partir de una actitud marcadamente nacionalista. Este movimiento, generalizado en el mundo, no obedece a parámetros caprichosos de los compositores sino a causas socioculturales que aún hoy perduran como numen creativo en muchos países y de forma diversa. Es, pues, una constante que surgió como punto de encuentro entre las corrientes de los siglos XIX y XX, y que fácilmente se comprende como nexo o confluencia de dos actitudes culturales que necesitan no perderse de vista: la cultura burguesa, a punto de fenecer con el viejo siglo, y la cultura popular, asida al tren del nuevo.

Una mera observación del desarrollo musical nos hará ver que la situación no ha cambiado, ni como dato de controversia, ni como constante creativa.

Lo mismo sucede con el ambiguo término de *neoclasicismo*. Es como una raíz de la que paradójicamente quisiéramos prescindir porque nos ata demasiado, y a la que inevitablemente retornamos y nos aferramos porque nos protege. Desde el punto de vista musicológico no hay nada que objetar, al igual que desde el psicológico, *las cosas son como son...*, porque la realidad nos proporciona ejemplos de gran valor en ambos sentidos.

El programa de hoy trata de resaltar estas constantes, y es curioso observar que el ciclo de tres conciertos se inicia precisamente con la obra de Bretón, escrita en el marco nacionalista de 1890, junto a la obra de M. Seco, escrita en el más reciente marco neoclasicista de 1990. Un gallego, Groba, pertinente en su discurso de autóctona raigambre, y un cántabro, Samperio, mezclando con el máximo respeto el contenido de matiz popular con el rigor de la forma *clásica*. Finalmente, como el más hermoso colofón, el ejemplo de un músico genial, nacionalista y neoclásico, como correspondía a su tiempo: Malats, que tuvo tiempo en vida de ser uno de los pianistas de mayor prestigio, pero la muerte excesivamente temprana nos privó de lo que su *Trío* nos brindaba.

Tomás Bretón

Cuatro piezas españolas

Este ilustre autor de *La Verbena de la Paloma*, joya indiscutible de nuestro género lírico, paladín donde los hubiera

de la música española, es traído aquí con una obra especialmente bella e interesante por tratarse de un género que el compositor salmantino no prodigara en demasía: el género camerístico. Pero la muestra es elocuente; son cuatro piezas españolas que, manteniendo toda su esencia popular, se desarrollan con una maestría digna de un espíritu de gran refinamiento como el que tuviera Bretón. También aporta, como Arbós, temas tópicos; un aire que él titula *Oriental* y que nos acerca al espíritu lúdico de los *moros y cristianos*; un *Bolero* como mandan los cánones, aunque con la característica del modo menor, que le confiere un sesgo nostálgico muy atractivo; un *Polo gitano* también ortodoxo y un *Scherzo andaluz* que él titula así jugando el aire de sevillanas y coplas de sutil elaboración.

Manuel Seco

Tríosonata

Manuel Seco de Arpe nació en Madrid en 1958 y se formó con Bernaola y García Abril en España, así como con Donatoni en Italia. En la actualidad es catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Murcia. Es, pues, un joven compositor que se identifica con un bagaje formativo de gran solidez y un curriculum plagado de galardones.

La *Tríosonata*, *Op. 38*, está escrita a principios de 1989, por encargo del CDMC, para el Trío Mompou. Se articula en cuatro movimientos, los dos primeros sin solución de continuidad.

La partitura se sitúa entre una serie de obras como son: los *Conciertos de la senda*, núms. 3 y 4, y los *Contornos de púrpura y escarlata para piano*, obras que son el resultado de una búsqueda intensa y decidida, tendente a definir un lenguaje de simbiosis estilística a través de una reflexión historicista, producto del estudio, en este caso, de los elementos compositivos del alto barroco desde una óptica contemporánea.

Al contrario de las otras obras citadas, no aparecen en ésta temas referenciales claramente definidos, sino el espíritu de una época a través de gestos tipificados y procedimientos estilísticos constantemente difuminados por intervenciones distorsionadoras con intenciones de crear una atmósfera atemporal, evitando una escritura *a la manera* del barroco o *a la manera* de la música contemporánea convencional.

Giros y procedimientos de dos épocas relacionadas a través de un acto casi musicológico, en donde la cultura musical del oyente juega un papel decisivo. Procedimientos, no

obstante, basados en los principios de la discursividad musical regida por el contraste entre tensión y relajación, que actúa como elemento unificador de la obra y la idea.

Rogelio Groba

Galicia Anterga (Nemetanos)

Rogelio Groba nació en Guláns, Ponteareas (Pontevedra) en 1930. Pertenece a la generación denominada del 51, pero su trayectoria ha sido coherente con su actitud creativa en el marco de un lenguaje nacionalista galaico. Estudió en Madrid, en el Conservatorio, donde fue premiado como estudiante. Como compositor también es premiado en Suiza (Internacional *Dante Luini*), y en la actualidad es director del Conservatorio de La Coruña y director de orquesta.

Galicia Anterga es una colección de obras breves que Rogelio Groba ha elaborado en forma de ciclo para Trío por encargo del CDMC. Ello supone la realización de un amplio proyecto que expresa aspectos profundos de la nacionalidad galaica, organizado sobre la significación y el significado de nombres gentilicios que Groba usa para penetrar y proyectar el carácter singular de un pueblo. *Nemetanos*, *Supertamaricos*, *Nerios*, *Brittones*, *Artabros*, etc., forman un caleidoscopio de nombres casi mágicos que nos introducen en el mundo fascinante de la etnia galaica. Los temas usados por Groba son esencialmente de un valor étnico musical puro y su desarrollo se produce con estructuras de raíz también popular, es decir, con canciones y bailes de neto sabor galaico: *Alalá*, *Foliadas*, *Cantigas*, *Muñeiras*, *Pandeiradas*, son términos tan sugerentes como los gentilicios usados para todo el ciclo. Hoy se produce el primer estreno absoluto de uno de los ocho cuadernos que configuran el ciclo: *Nemetanos*, uno de los títulos de origen celta (lugar de reunión ritual) que Groba desarrolla con una *Foliada* (variante de la jota gallega), una *Cantiga* (canción de carácter lírico), una *Muñeira*, un *Alalá* (canción de añoranza) y una *Pandeirada* (baile antiquísimo de Galicia).

Miguel Angel Samperio

Trío

Nacido en Santander (1936), Samperio se formó como pianista y compositor en su tierra natal y en Madrid con Calés Otero, entre otros muchos, así como en París con Nadia Boulanger. Es también pedagogo y su vida se desarrolla en ambas direcciones, la Pedagogía (catedrático en la Universidad de Cantabria) y la Composición, con un buen número de obras estrenadas y aplaudidas.

El *Trío* es una obra compuesta por encargo del Festival Internacional de Santander (1985), que no elude procedimientos acaciales y utiliza algunos patrones tradicionales en un deseo evidente de síntesis de procedimientos. La estructura de este *Trío para violín, violonchelo y piano* la describe el autor de esta manera:

El primer movimiento, Andante, muy cromático y rítmico, se basa en varias frases temáticas apoyadas en acordes de estructura nada convencional, aun conservando cierto funcionalismo, cada una de las cuales es desarrollada tras su presentación. El movimiento, como totalidad, adopta una estructura ternaria en muchos aspectos semejante a la sonata.

El segundo movimiento, Lento, se estructura sobre dos frases, una inicial de dos compases (6/8) que se presenta varias veces con arriadidos y transformaciones diversas, dando nacimiento a sendos episodios; y otra en valores más breves que aparece en dos ocasiones a modo de segundo tema tras el primero y último de los episodios señalados.

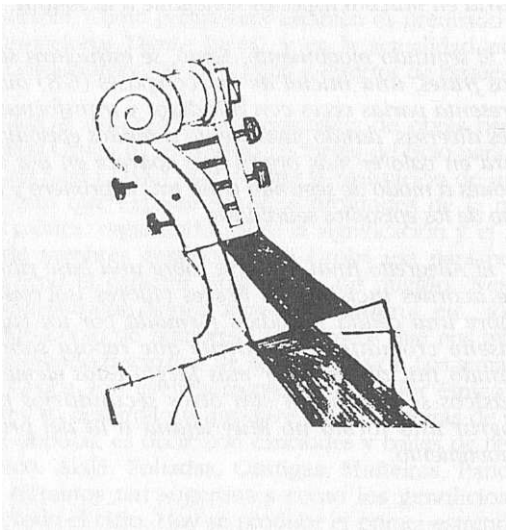
El Allegretto final discurre sobre una base rítmica de acordes incisivos en breves valores isócronos y sobre una célula melódica formada por un rápido diseño cromático ascendente que reposa sobre el sonido inicial, de valor más largo. Estos elementos básicos se combinan con otros secundarios para lograr una forma no muy lejana a la del primer movimiento.

Joaquim Malats

Trío

Malats pertenece a la arraigada estirpe de *malogrados* de la música española, como Arriaga, Usandizaga y otros. Nacido en Barcelona en 1872, la muerte nos lo arrebató, también en Barcelona, en el año 1912. Había sobresalido como eminente pianista de renombre mundial al lado de Albéniz y Granados, pero su categoría como compositor no le va a la zaga, aun siendo su obra escasa y corta, como su vida. Estudió en el Conservatorio de París, donde consiguió el *Gran Premio*, y en la memoria están sus grandiosos éxitos como pianista. Su recuerdo como compositor aparece reseñado en las enciclopedias con la famosa *Serenata española* y con un *Trío*, como ejemplos de *música de salón*. Tiene razón y gracia Tomás Marco cuando escribe que *si el Trío de Malats es música de salón, el Parsifal de Wagner debe ser un sainete en un acto...*

El *Trío* de Malats es una obra maestra del mejor cuño nacionalista y una sólida estructuración dentro de la gran tradición de la música de cámara romántica. Sus tres movimientos están ordenados según la tradición de la *sonata clásica*, Allegro-Andante-Allegro, y su estructura formal también responde a la tradición: I, Forma Sonata; II, Lied; III, Forma Rondó.



SEGUNDO CONCIERTO

IMPRESIONISMOS Y EXPRESIONISMOS

De nuevo usamos una titulación ambigua y hasta confusa, pero no por ello deja de ser significativo e; enunciado, ya que en él se recoge algo que, aunque de forma artificiosa, surgió y motivó una actitud controvertida que dio lugar a un proceso creativo intenso y duradero, y en el que la música española se ve inmersa por suerte.

No hay duda de que el denominado *estilo impresionista*, que se origina y desarrolla en el país francés, no sólo fue un movimiento histórico resaltado en la cultura francesa, sino que genera dos consecuencias de gran impacto: una, la de haber servido de manantial técnico para una forma creativa que se expande por todo el mundo; otra, la de haber formulado una metodología creativa que aún hoy perdura en muchos compositores, si no como copia del sentido originario, sí como recurso de indudable valor.

Lo mismo puede decirse del invento *expresionista*, gestado en los ámbitos berlineses más como controversia ante lo *impresionista* que como antinomia sustancial. Pero el hecho habrá que valorarlo sobre todo en la dimensión de sus consecuencias. También ese movimiento expresionista posee un valor intrínseco por las obras creadas en ese determinado marco estético, pero quizá donde resalte aún más su valor sea en el de su acción proyectiva. Dicho en otros términos, no hay duda del valor artístico de la obra de Schoenberg, Berg o Webern, pero el resultado de la metodología resultante del dodecafonismo y del serialismo se ha proyectado felizmente en multitud de ámbitos insospechados.

En el marco de tales consideraciones se ha organizado un programa que responde de forma variable, según cada autor, a una u otra concepción metodológica.

El serialismo aparece diáfano en Báguena; el que fuera discípulo de Schoenberg, Gerhard, se presenta precisamente con una obra de juventud que aún responde a parámetros estéticos nacionalistas e impresionistas; García Abril y Fernández Alvez desarrollan su discurso técnicamente diferente, pero sumergidos en esa peculiar atmósfera que Mompou libara en su vida parisina. Por último, el astorgano Fernández Blanco con su obra representativa de los felices años veinte.

José Báguena Soler

Recitativo adornado, fuga simple y adagio breve

Báguena Soler nació en Valencia en 1908. En su obra se han reflejado algunas de las corrientes estéticas más impor-

tantes del siglo: impresionismo, politonalidad, dodecafonismo serial. León Trello describe atinadamente su personalidad musical:

Báguena ofrece su obra con rasgos propios, genuinos e irreductibles y se proyecta en ella una musicalidad nítida, pulcra y precisa; no renuncia a los gratos efectos sensoriales de la sonoridad ni a las combinaciones más ingeniosas de la fantasía, pero conforma el material sonoro con rigor intelectual: tiende en sus partituras a una configuración perfecta. Supera el fácil nacionalismo folklorista..., se muestra atento a las comentes estilísticas que se suceden en la música contemporánea e incorpora y asimila las que le permiten enriquecer sus ideales artísticos...

El *Recitativo adornado*, *fuga simple* y *adagio breve* está construido con tres partes cortas que se tocan seguidas. El *Recitativo adornado* (lento) presenta una serie dodecafónica en el piano constituyendo una estructura rítmica característica que va a servir de eje formal. La *Fuga simple* parte igualmente de una serie y se desarrolla de manera muy personal. El *Adagio breve* repite la estructura rítmica del recitativo y, por decirlo así, la lleva a su término, que había quedado interrumpido en la primera parte por el desplazamiento constante de los materiales rítmicos e interválicos. Es ésta quizá una característica de la obra: todas las recurrencias son variadas, a cada momento la variación continua elude todo tipo de repetición estricta. También es de notar que las series, más que desarrollarse de manera ortodoxa, sirven cada vez de modelo cambiante para nuevas presentaciones de los diseños.

Roberto Gerhard

Trío

Con Roberto Gerhard nos encontramos ante una de las figuras de mayor profundidad en la música española desde el momento en que España recobra su identidad musical. Nacido en Valls (Tarragona), abandonó España tras la instauración de la dictadura franquista y se trasladó a Inglaterra, donde murió en 1970. Roberto Gerhard es otra de las figuras que los españoles deseamos y necesitamos recobrar (los españoles nos pasamos la vida recobrando tantos datos de nuestra personalidad patológicamente dispersa...), como una fantasía proustiana, y en el intento lograremos, sí, recuperar sus obras para nuestro consumo «cultural», pero qué difícil nos será recobrar su realidad esencial, su magisterio perdido inútilmente, su personalidad humana cuyo recuerdo nos es regalado de vez en cuando por otra personalidad atractiva de la música española, su discípulo Joaquim Homs.

El *Trío* de Gerhard es el producto lógico de la creatividad de un joven equilibrado en el sentido psicológico (Robert, hijo de padre de origen suizo y madre alsaciana, gozó en Valls de una infancia agradable: la solidez socioeconómica de su familia le permite trasladarse a Suiza, al iniciarse su adolescencia, para estudiar en la Escuela de Comercio, abandonando tal actividad a los diecisiete años para estudiar en la Academia Real de Munich, estudios que prosigue dos años más tarde con Granados y Marshall en Barcelona, hasta centrarse en los estudios de composición con Pedrell), no exento de dependencias propias de su edad, pero anunciando ya una personalidad creadora de gran impacto. Es un *Trío* de clásica textura, con tres movimientos, desarrollando con libertad la forma sonata del primero, el «*lied*» del segundo y el rondó del tercero, construyendo un mundo sonoro rico y, sin duda, permeable a la influencia del entorno (Ravel había compuesto su *Trío* cuatro años antes; Debussy moría precisamente ese mismo año de 1918; Fauré impactaba a Mompou y los compositores de esa generación sublimaban a través de su música los sentimientos de la cultura popular catalana). Estamos, pues, ante la obra de un joven que sabe heredar sin traumas el último legado del XIX y supo proyectar con la mayor seriedad el desarrollo musical del XX.

Evaristo Fernández Blanco

Trío

Fernández Blanco, nacido en Astorga el año 1902, es otro de los compositores que tuvo que sufrir el rigor de la incompreensión y el ominoso destino del olvido, como tantos compositores de su época. Fue alumno de Conrado del Campo y se trasladó a Alemania para estudiar con Schrecker, maestro que influyó intensamente en Alban Berg y Krenek, entre otros. Estudioso de la obra de Schoenberg, ha cultivado en alguna de sus obras sinfónicas el dodecafonismo, aunque de forma peculiar, y su actitud es fiel reflejo de su tiempo (influjo del grupo de los «seis», Stravinski y el universo del jazz y la música de café).

El *Trío* está escrito el año 1927 y es muy característico de ese tiempo. Las texturas incesantes y rápidas, o *motóricas*, tan empleadas por Stravinsky, llenan por entero este *Trío*. Y, a manera de movimiento perpetuo, reflejan una realidad externa: el salón de baile de la época, en el que alternan las danzas casi orgiásticas de origen negro (el jazz) y las lánguidas canciones sentimentales. El piano con su pulso nervioso deja aparecer en las melodías, más que lentas arrastradas, de la cuerda esa blandura escasamente articulada. Los dos tiempos extremos se remansan en el tiempo central de modo muy original, distendiendo un poco los materiales y conservando la misma estructura básica. De

esta forma, el frenesí inicial y final se mantiene, aunque en estado latente y como reprimido en el lento. Pero no hay soluciones de continuidad: la obra corre de un solo trazo y nos asombra por su precisión y capacidad de símbolo, representación extraordinaria y perfecta de un estilo y una época.

Gabriel Fernández Alvez

Trío «Mompou»

Fernández Alvez nació en Madrid en 1943. Es uno de los compositores españoles de las últimas generaciones de mayor actividad. Su formación la adquiere en el Conservatorio madrileño y es ampliada con Bernaola y en diversos cursos en Italia y Alemania. Premiado en numerosas ocasiones nacionales e internacionales, en la actualidad es profesor en el Conservatorio Superior de Madrid.

Gabriel Fernández Alvez reúne en su título la doble dedicatoria, al compositor y al grupo, *Trío «Mompou»*. El *Trío* está elaborado desde una perspectiva sonora muy típica de Mompou, utilizando incluso un tema de «Música callada». Ya en la parte introductoria Fernández Alvez teje una atmósfera que fantasea ese sutil mundo sonoro tan peculiar, con el juego de cromatismos armónicos y esbozos lineales a modo de premonición o elaboración metamórfica del tema de «Música callada». Tal elaboración conduce a un primer punto álgido planteado con un contrapunto en forma de fuga deliberadamente académica, desembocando al momento pretendido y motivador de la obra: el tema original de Mompou, que surge con nitidez melódica y armónica y que al fin se va perdiendo como en una lejanía plástica, terminando el *Trío* tal y como se inicia.

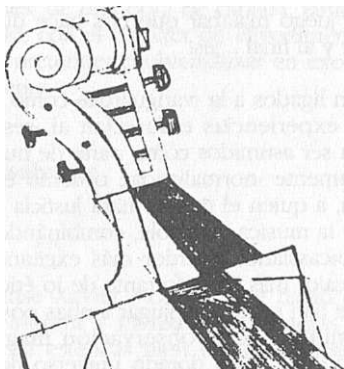
Antón García Abril

Trío homenaje a Mompou

García Abril nació en Teruel en 1933. Se formó en Valencia, Madrid, Siena y Roma. Es uno de los compositores de mayor prestigio, fundador el año 1959 del grupo «Nueva Música», posee una gran producción musical tanto en el campo sinfónico y camerístico, como en el ámbito cinematográfico y de televisión. Es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El *Trío* está escrito el año 1988 por encargo del CDMC para ser estrenado por el Trío Mompou en el Festival Internacional de Santander. Está dedicado a la esposa de Mom-

pou, Carmen Bravo, y su textura se realiza en el ámbito afectivo del «homenaje» al compositor catalán, utilizando como motivo generador y conductor el mínimo interválico que da origen a la VI Canción mompouana. Se elabora a través de episodios de cierta envergadura y confiere a los instrumentos un papel muy concertante, siempre dentro de un entramado complejo y sutil, virtuosístico, a manera de glosas de sólida arquitectura.



TERCER CONCIERTO

TRADICION Y VANGUARDIA

Quizá no haya existido tiempo alguno en el que la controversia tradición-vanguardia no haya desatado ríos de tinta y torrentes de discusión. Es lo normal, y peligroso sería si dejara de ser habitual. Pero lo cierto es que la propia controversia no deja de ser un artificio, quizá necesario para la diversión, que se difumina en instantes, ya que siempre sucedió que lo que hoy es vanguardia mañana pasa a ser tradición y lo que aparece repentinamente como un torrente revolucionario, en pocos instantes se convierte en un remanso de aceptado bienestar. Pero nuestro título no pretende más que la referencia sobre la que construir multitud de programas en los que recoger lo que siempre aparecerá dentro de ese juego malabar que nos hace disfrutar con lo que parece ser y al final... ¡es!

Nombres tan ligados a la «vanguardia» como los de Tomás Marco, cuyas experiencias enfurecían al «respetable», comienzan hoy a ser asumidos como parte de nuestra piel histórica absolutamente «normalizada»; o como el insigne Gerardo Gombau, a quien el tiempo hará justicia como uno de los grandes de la música española, combinándose él mismo, en un juego picassiano, el ardor más excitante de lo vanguardista y el calor más reconfortante de lo ético. En medio, dos figuras que han sabido conjugar ambas posturas, uno en el sosegado mundo de la observación magistral, Xavier Montsalvatge, y otro en el dorado universo de la juventud, José Luis Turina. Y los que no han sido incluidos en el programa, que serían todos menos los incluidos, bien podrían estarlo, porque de esta ingenua filigrana no se libra ni... el apuntador.

José Luis Turina

Trío

Nació en Madrid en 1952 y se formó en Barcelona y Madrid (García Abril y Alís). Posteriormente estudió con Bernaola, R. Halffter y Donatoni en Roma. Es un compositor con numerosos premios en su haber y dedicado también a la enseñanza como profesor en el Real Conservatorio de Madrid.

El *Trío* fue escrito al final de 1983 para el Trío Mompou, a quien está dedicado, y se sitúa entre sus obras orquestales *Pentimento* y *Ocnos*.

Es una obra que no plantea grandes dificultades desde un punto de vista estructural, pues se desarrolla dentro de

un equilibrio formal perfectamente inteligible. Es una música transparente y con un planteamiento sencillo, como el mismo Turina escribe: «El *Trío* quiere ser un descanso entre las dos obras orquestales mencionadas, algo que me sirviera para despejarme de la primera y ponerme en condiciones de abordar la segunda; de ahí su aspecto formal, un tanto académico. El primer movimiento es un canon entre violín y violonchelo con algunas intervenciones del piano tendentes a acentuar el carácter de sosiego por mí buscado. El segundo es un breve «Scherzo» a la antigua usanza, y el tercer movimiento, quizá un poco más complejo, responde a la clásica forma de sonata. El resto de elementos (armónicos, melódicos, etc.) son de elaboración libre, aunque su organización responde a un deseo previo de construir una música de desarrollo tradicional en el más estricto sentido.»

Se trata, pues, de una obra de cámara, también en el más estricto sentido, con el carácter de «divertimento» a la manera clásica, sin pretender problematizar en exceso ni al intérprete ni al oyente.

Xavier Montsalvatge

Trío

El gerundense Xavier Montsalvatge nació en 1912 y fue discípulo de Morera y Pahisa. Sus primeras producciones se movieron en estéticas bien dispares, desde el nacionalismo inevitable en su tiempo hasta los politonalismos desenfadados de la música europea de la década de los treinta, sin olvidar el influjo de Schoenberg, a quien conoció en Barcelona. Curiosamente, su voz más personal la encontrará haciéndose eco de ciertas músicas latinoamericanas, en lo que se ha dado en llamar su período «antillano». Mas los planteamientos de relectura del clasicismo europeo estarán siempre presentes en toda su obra, lo cual le hace no adscribirse a ninguna línea estética determinada. Hoy es, sin duda, uno de los patriarcas de la música española.

El *Trío* está compuesto con dos homenajes que escribió por encargo, el primero para las Jornadas Cervantinas de Alcalá de Henares (encargo de la Caja de Madrid) en homenaje a Cervantes (Balada y Ritornelo) y el segundo (encargo de CDMC) para el homenaje tributado a Mompou (Diálogo con Mompou). Dado el carácter y el matiz con que fueron escritos ambos homenajes, Montsalvatge decidió editarlos bajo el título único de *Trío*, organizándose éste en tres partes: I, Balada a Dulcinea; II, Diálogo con Mompou; III, Ritornelo. La relación dinámica entre cada uno de los «nuevos» movimientos del *Trío* es certera por

cuanto que Montsalvatge resume con el recuerdo de su más precioso estilo antillano una unidad no prevista inicialmente.

Tomás Marco

Trío concertante N.º 1

Tomás Marco nació en Madrid en 1942 y estudió violín y composición junto con la Licenciatura de Derecho. Amplió estudios musicales en Francia y Alemania con Boulez, Sotckhausen, Maderna, Ligeti y Adorno. En 1969 obtuvo el Premio Nacional de Música. También ha obtenido premios de la Fundación Gaudeamus, de Holanda, en 1969 y 1971, Sexta Bienal de París, Premio de la UNESCO, Centenario de Casals, etc.

Tomás Marco ha atribuido a su obra un carácter concertante, y así la titula *Trío concertante N.º 1*. Con tal premisa, Tomás Marco obliga a los tres instrumentos del grupo a elaborar una obra como si de un solo instrumento se tratara. Los esquemas o elementos estructurales son utilizados como material de síntesis que los instrumentos van tejiendo con variantes interválicas y métricas. Esto se evidencia especialmente en las dos primeras secciones del *Trío* contrastadas, fundamentales por las sensaciones puntuales de la primera y las sensaciones lineales de la segunda. La tercera sección se elabora, también por contraste, en forma de superficie sonora, y la cuarta surge como una síntesis o amalgama de las tres anteriores.

Gerardo Gombau

Trío en Fa sostenido

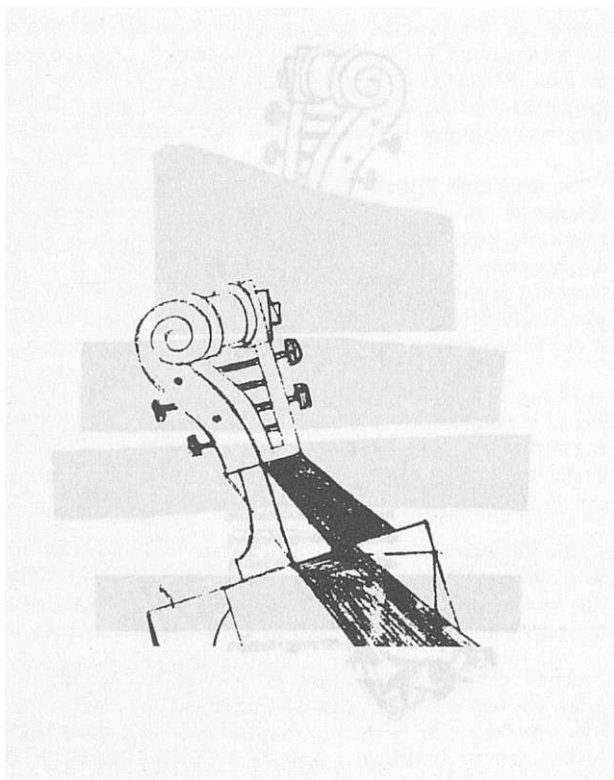
Gombau es una de las personalidades musicales más atractivas de nuestro tiempo, pero aún sumido en un olvido inquietante por parte de la música y los músicos españoles.

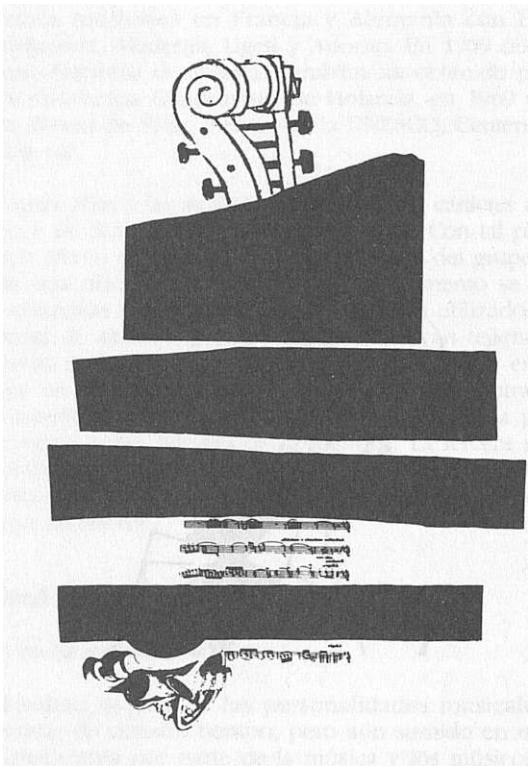
Nacido en Salamanca el año 1906 y muerto en Madrid en 1971, Gombau se comportó siempre como un músico de personalidad finísima, a la vez que persona de destacados valores humanos y profesional intachable como pianista, como profesor y como amigo envidiable. Hombre de una gran curiosidad, su música evolucionaba y se adentraba en todos los campos, desde la vanguardia más absoluta hasta las técnicas más convencionales.

Su *Trío en Fa sostenido* pertenece a su primera época, de marcado carácter nacionalista, aunque ello responde sólo al aspecto ideológico de la obra, ya que técnicamente Gom-

bau se adentra en un magistral discurso camerístico digno de los más grandes.

Está organizado en cuatro tiempos cuya estructura responde a moldes clásicos: I, Andantino en forma de Sonata; II, Andante según la típica forma Lied; III, Scherzo convencional con el Trío intermedio; IV, Allegro en forma Rondó.





PARTICIPANTES

PARTICIPANTES

TRIO MOMPOU

El Trío Mompou de Madrid fue fundado el año 1981 y su objetivo se centró desde un principio en la divulgación fiel y cuidada de la música española. En este sentido, la crítica ha sido unánime al considerarle como un grupo de «alta categoría técnica y estilística» y como «agrupación realmente modélica...» El propio F. Mompou, a quien el Trío rinde homenaje permanente con su denominación, ha resaltado «la musicalidad y exquisita expresividad de sus interpretaciones». El mismo estimuló y recibió con entusiasmo la versión para Trío de las *Cinco canciones sobre textos de P. Valéry*, realizada por el Trío Mompou.

Su depurado trabajo de investigación e interpretación ha fomentado el estreno de un gran número de obras de compositores españoles de nuestro tiempo, muchos de los cuales han escrito y les han dedicado sus obras, y la recuperación para el concierto de tríos como los de Arbós, Bretón, Granados, Malats, Gerhard, Gombau, Fernández Blanco y otros compositores «clásicos» del siglo XX.

Naturalmente, el Trío Mompou cultiva con el mismo espíritu el repertorio de la música universal desde Haydn hasta nuestros días, y ha desarrollado ciclos monográficos como el dedicado a la Integral de los Tríos de Mozart patrocinado por la Fundación Juan March de Madrid.

Sus actuaciones en España son muy frecuentes en todos los centros musicales de importancia, así como en numerosas universidades y festivales nacionales e internacionales (Santander, Granada, Santiago de Compostela, Alicante, etc.).

En el plano internacional, el Trío Mompou también se proyecta con evidentes éxitos y prestigio. Recitales, conciertos con orquesta y clases magistrales han desarrollado recientemente en Brasil y Argentina (Teatro Colón, de Buenos Aires, etc.). El pasado año 1987 también visitaron Brasil invitados con motivo del centenario de Villalobos, grabando para la televisión brasileña el *Trío N.º 2* del compositor brasileño en un concierto público celebrado en la Sala «Cecilia Meireles», de Río de Janeiro. Han actuado en festivales internacionales como la Bienal Burdeos-Madrid, Brno y ciudades como Viena, Varsovia, Cracovia, Praga, etc.

Poseen grabaciones en radio y televisión (Francia, Polonia, Checoslovaquia, Argentina, Brasil, España) y sus grabaciones discográficas forman ya una hermosa credencial (*Trío Op. 50*, de Granados -Mundimúsica-; Tríos, de Bernaola, García Abril, C. Halffter, Marco, Montsalvatge, De Pablo, Prieto -Etnos-; Trío, de A. Barja -Caskabel-; Tríos, de C. Prieto -Arambol-).

REPERTORIO (MUSICA ESPAÑOLA)

Tomás Bretón (1850-1923)

Cuatro piezas españolas (1890) (15')

Enrique Fernández Arbós (1863-1939)

Trío Op. 1 (1885) (150)

Enrique Granados (1867-1916)

Trío Op. 50 (1894) (300)

Joaquim Malats (1872-1912)

Trío (1910) (220)

Federico Mompou (1893-1987)

Evocación a Paul Valéry (1970) (130)

Roberto Gerhard (1896-1970)

Trío (1918) (300)

Joaquín Turina (1882-1949)

Trío N.º 1, Op. 35 (1926) (200)

Círculo Trío Fantasía (1942) (180)

Joaquim Serra (1907-1957)

Trío (1926) (230)

Evaristo Fernández Blanco (1902)

Trío en Do (1927) (110)

Gerardo Gombau (1906-1971)

Trío en Fa sostenido (1954) (220)

Joaquim Homs (1906)

Dos Impromptus (1960-1988) (140)

José Báguena Soler (1908)

Recitativo adornado, Fuga simple y Adagio breve (1945) (60)

Simón Tapia Colman (1906)

Trío prehispánico (150)

Xavier Montsalvatge (1912)

Trío (1986-1988) (160)

Ramón Barce (1928)

Kampa (1978) (140)

Carmelo Bernaola (1929)

Per a Frederic (1988) (80)

Cristóbal Halffter (1930)

Canción callada (1988) (70)

Luis de Pablo (1930)

Caligrafías (1988) (40)

Rogelio Groba (1930)

Trium (1983) (180)

Galicia Anterga (Ciclo) (1989) (800)

Francesc Taverna Bech (1932)

Graffiti (1982) (120)

Climes III (1989) (120)

Antón García Abril (1933)

Trío (1988) (13')

Claudio Prieto (1934)

Trío en Sol (1986-1988) (25')

Canto al poeta de los sonidos (1988-1989) (28')

Miguel Angel Samperio (1936)

Trío (1985) (22')

Angel Barja (1939-1987)

Trío (1983) (14')

Tomás Marco (1942)

Trío concertante N.^B 1 (1983) (15')

Quinto cantar (1988) (8')

Gabriel Fernández Alvez (1943)

Trío «Mompou» (1983) (12')

Ricardo Miralles (1944)

Tri-84 (1984) (12')

Jesús Legido (1944)

Coloquios (1986) (14')

José Luis Turina (1952)

Trío i (1983) (12')

Eduardo Pérez Maseda (1953)

Trío (1985) (110)

Adolfo Núñez (1954)

Guía concreta (1989) (100)

Benet Casablanca (1956)

Movimentpera Trío (1984) (120)

Manuel Seco (1958)

Tríos onata (1989) (180)

Como complemento a esta relación y dato informativo para el aficionado, hay que mencionar las obras para Trío con piano escritas por:

Rafael Mitjana (1869-1921)

Antonio Torrandell (1881-1963)

Pablo Sorozábal (1897-1988)

Ernesto Halffter (1905-1989)

José Luis Ituralde (1908)

Manuel Valls (1920-?)

Agustín González Acilú (1929)

Manuel Castillo (1931)

Joan Guinjoan (1931)

Manuel Angulo (1931)

Josep Soler (1935)

Jordi Cervello (1935)

Antoni Besses (1945)

Antoni Olaf Sabater

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

LUCIANO GONZALEZ SARMIENTO

Es un prestigioso músico y pedagogo en el panorama actual de España. A su formación como pianista y especialista en el ámbito de la música de cámara, González Sarmiento ha unido una amplia experiencia formativa y de investigación en el campo de la Pedagogía y la Psicología, formándose en Salzburgo y Munich (Música y Pedagogía) y adquiriendo una fundamental formación en el terreno de la psicología profunda y dinámica de grupos con el doctor Rodríguez Piedrabuena en Madrid. Con él trabajó en el Instituto Psicopedagógico de las Artes de Madrid, llevando a cabo una investigación sobre las «Artes de Expresión Dinámica» con una beca de la Fundación Juan March.

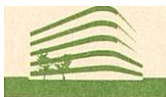
Es autor de varias publicaciones (versión española del *Orff-Schulwerk*, UME, 1970; *Cuadernos de Música para niños*, Alpuerto, 1980; *Psicomotricidad profunda*, Ed. Miñón, 1982) además de numerosos artículos en revistas especializadas. Conferenciante y profesor asiduo en diferentes universidades españolas impartiendo cursos sobre pedagogía musical.

En la actualidad comparte su labor docente y de investigación como profesor titular del INEF (Universidad Politécnica de Madrid) y como pianista miembro del Trío Mompou de Madrid.

*La Fundación-Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales,
científicas y asistenciales, 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, la Tribuna de Jóvenes Compositores,
encargos a autores y otras modalidades.*

*En 1983 organizó un Centro
de Documentación de la Música Española Contemporánea,
actualmente denominado Biblioteca de Música Española
Contemporánea, que cada año edita un catálogo
con sus fondos.*



Fundación Juan March

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