

Fundación Juan March

CICLO

**EL RESURGIR DE
LA MÚSICA INGLESA**

DICIEMBRE 2002

Fundación Juan March

CICLO

**EL RESURGIR DE LA
MÚSICA INGLESA**

DICIEMBRE 2002

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Luis Suñén.....	9
Notas al programa:	
Primer concierto.....	17
Segundo concierto.....	21
Tercer concierto.....	25
Participantes.....	29

Este breve ciclo musical ha sido programado con motivo de la exposición Turner que aún disfrutamos en nuestras salas. Ligado al ciclo Britten: Música de cámara y canciones que celebramos en abril de este mismo año, nos proponemos ahora el asedio del despertar de la música inglesa tras los dos siglos de atonía que transcurren desde la muerte de Purcell (a quien dedicamos uno de nuestros ciclos en Enero de 1995) a finales del siglo XVII hasta el último tercio del siglo XIX.

No hay, pues, en este ciclo música de la época de Turner. En esa época, cuando Inglaterra tuvo un crecimiento industrial y comercial sin precedentes y florecieron allí las ciencias y las letras, no hubo sin embargo un movimiento artístico similar. Constable y Turner son excepciones y, desgraciadamente, en música no las hubo. Inglaterra, con Londres a la cabeza, mantuvo un vida musical espléndida, semejante a la de las mejores capitales europeas, pero con músicos del continente. Algunos residieron allí largos años (Clementi, Cramer, Moscheles) y otros viajaron a Inglaterra con frecuencia (Spohr, Mendelssohn, Berlioz, Liszt... y prácticamente todos los grandes intérpretes). Los compositores ingleses quedaron literalmente aplastados por los gustos "continentales" del público.

Precedidos por los esfuerzos de Hubert Parry (1848-1918) y de Charles Stanford (1852-1929), los seis compositores que integran este ciclo (por orden cronológico de nacimiento, Elgar, Delius, Coleridge-Taylor, Ireland, Bridge-el maestro de Britten- y Bax) dieron pasos firmes y seguros para consolidar una voz musical propia en el concierto de las naciones del siglo XX. La que habían tenido las islas, y bien esplendorosa, desde el otoño de la Edad Media hasta el Barroco, con ese estallido maravilloso de la época isabelina, la de Shakespeare.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



Frederick Delius, retrato de Jelka Delius en 1912: Al fondo, el cuadro "Nevermore" de Gauguin.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Frederick Dells (1862-1934)

Sonata nº 3 (1930)

Slow

Andante scherzando

Lento. Con moto

Sonata nº 2 (1923)

Con moto-Piú tranquillo-

Lento-Molto vivace

II

Edward Elgar (1857-1934)

Sonata, Op. 82

Allegro

Romance:Andante

Allegro, non troppo

Intérpretes: DÚO PALOMARES-WAGEMANS
(Joaquín Palomares, *violín*
Michel Wagemans, *piano*)

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

John Ireland (1879-1962)

Month's Mind

Columbine

Sarnia

Le Catoroc- Ln a May Morning- Song of the Springtides

Edward Elgar (1857-1934)

Concert Allegro, Op. 46

II

Frederick Delius (1862-1934)

Three Preludes

Frank Bridge (1879-1941)

Three Sketches

April - Rosemary - Valse Capricieuse

Dramatic Fantasía

Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912)

Petite Suite de Concert, Op. 77

Le Caprice de Nannette - Demande et Réponse

Un Sonnet d'Amour- La Tarantelle Frétillante

Intérprete: CHRISTOPHER LANGDOWN, *piano*

Miércoles, 11 de Diciembre de 2002. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Arnold Bax (1883-1953)

I

Sonatina para Flauta y Arpa (1928)

- I. Allegro moderato*
- II. Lento*
- III. Moderato giocoso*

II

Fantasia Sonata para Viola y Arpa (1927)

- I. Allegro molto*
- II. Allegro moderato*
- III. lento espressivo*
- IV. Allegro*

Trío Elegíaco, para Flauta, Viola y Arpa (1916)

- Moderate Tempo*
Much Slow

Intérpretes: MARÍA ANTONIA RODRÍGUEZ, *flauta*
JULIA MALKOVA, *viola*
MICKAELE GRANADOS, *arpa*

Miércoles, 18 de Diciembre de 2002. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Un país con música

Poco a poco la música británica se deja oír en nuestras salas de conciertos, trata de abandonar, también aquí, esa condición de ilustre desconocida que le ha acompañado durante demasiado tiempo fuera de las Islas que la vieron nacer. El presente ciclo se titula, con muy buen criterio, *El resurgir de la música inglesa* y se centra, con gran mérito, en la producción camerística e instrumental de algunos de los nombres mayores que ocuparon los mejores puestos antes de la llegada a la vida pública de Benjamín Britten, el compositor que verdaderamente marca la entrada de la música inglesa en eso que llamamos modernidad.

En 1914 se publicaba en Alemania un libelo titulado *Das land ohne Musik: Englische Gesellschaftsprobleme (El país sin música: un problema social inglés)*, cuyo autor, Oscar A. H. Schmitz, acuñaba una expresión -precisamente esa: "un país sin música"- que habría de hacer fortuna a la hora de referirse a su sujeto en términos artísticos. La historia de la música inglesa se reducía a nada desde la muerte de Handel, pues se trataba, simplemente, de un país que carecía de ella. Algunos de los lectores de la traducción inglesa, publicada nueve años después con el título de *The Land without Music*, recordarían probablemente las dudas de George Bernard Shaw cuando en sus artículos en *The Daily Chronicle* trataba de poner las cosas en su sitio antes de que Schmitz pensara en sacarlas de quicio. No era lo mismo para el agudísimo Shaw consumir música sin parar, como sucedía y sucede en el Reino Unido desde casi siempre, que crearla. Consumidor y creador son dos cosas distintas y sus crisis suelen ir juntas por más que el mantenimiento de la cantidad de música escuchada pueda engañar con respecto al de la calidad de la música creada. Que es a donde seguramente quería ir Shaw. No ha sido, pues, el Reino Unido un país sin música sino un país sin, digamos, suficiente creación musical en relación con otras artes o ciencias, un territorio donde, como en otros, esta entra en una suerte de periodo de catalepsia a partir de la desaparición de su nombre mayor o de un periodo especialmente esplendoroso. En el caso inglés, Handel -un inmigrante- reunirá en sí mismo el momento álgido y el final, aunque no habría que engañarse respecto a lo primero. Esa época de grandeza será mayor para el propio Handel que para la música inglesa -que ya seesteaba un tanto desde el fallecimiento de Purcell- como demuestra fácilmente un repaso a la nómina de los contemporáneos del genio de Halle, ninguno de los cuales resistiría la más indulgente de las comparaciones con su ilustre contemporáneo.

El caso es que el Reino Unido ha tenido que aguantar el sambenito de la ausencia de música con tanta deportividad co-

mo cuidado para no herirse en su autoestima, aunque quizá le haya venido bien como cura a un exceso de aquella. Algo de ello podemos decir también los españoles, menos dados a considerar la música como algo esencial en nuestras vidas, perdidos igualmente en un desierto más bien áspero durante parecido periodo al de los ingleses. Si considerásemos a Domenico Scarlatti -otro inmigrante de cuyo paso por España no hemos sabido aprovecharnos- como nuestro último gran compositor, el periodo de tiempo sería casi el mismo pero, como nunca nos hemos atrevido a ir más allá de darle una suerte de honoraria ciudadanía madrileña, tendremos que ir más atrás y contar desde el último polifonista de clase hasta la aparición de Isaac Albéniz, con el meteorito fugaz pero intenso de Juan Crisóstomo de Arriaga como mínimo paréntesis. Y dicho sea esto para recordar que en todas partes cuecen habas.

El Reino Unido sale de su aislamiento musical casi al mismo tiempo que se desarrollan los últimos años del victorianismo. La época de la reina Victoria es la del Imperio y, estéticamente, eso supone una suerte de recreo en aspectos de la tradición que, ciertamente, no favorecen demasiado la evolución. Hay una pintura victoriana, a veces no muy afortunada -puede verse en las escenas familiares de un Walter Dendy Sadler- pero que no debe hacernos olvidar lo que de renovación a su manera pudo tener un movimiento tan sobrevalorado como el prerafaelismo -a Turner, que nunca fue un Victoriano, aunque muriera durante el reinado de la augusta soberana, se le entendería de verdad más tarde-, como hay una arquitectura victoriana basada en esa recuperación del gótico que muestran multitud de iglesias construidas en la época. Hasta hay una decoración victoriana -de la mansión al *pub*- y quién que haya viajado a la Islas Británicas no se ha traído de algún mercadillo un objeto en cuyo victorianismo estaba su mérito aquilatado por años de uso desde que se creara. Sin embargo, hay una maravillosa literatura en la época victoriana y los descubrimientos científicos y hasta geográficos florecen también durante ella. Pero no la música, consumida a porfía en los teatros, pero también en los salones, pues no en vano Londres era un centro de primera importancia en tal aspecto. Los estudiosos nos dicen hasta qué punto el piano era importante en las casas de familia -es verdad que el fenómeno se repite en la burguesía continental hasta el punto de crear su propia literatura en solfa-, pero ya sabemos que en tal ámbito no se alcanzaban logros ni siquiera de mediano mérito, a diferencia de lo que en el resto de Europa sucedía con compositores como Grieg o Granados, y se vivía de la repetición *ad nauseam* de piecicillas como *A Maiden's Prayer*, de Tecla Badarzewska, el éxito del siglo en tales ámbitos. En lo político, el victorianismo se mirará a sí mismo y se contemplará con una suerte de seguridad tan difícil de vencer como parecía indicar la longitud en el tiempo del reinado de su protagonista. Tendrá que ver con ello, naturalmente, esa suerte de huida y crítica de la realidad que representa la opereta un

poco por todas partes, también en las Islas. Gilbert y Sullivan se llevan de calle al público Victoriano enraizando el género en Gran Bretaña con obras como *HMS Pinafore* o *El mikado*, que gozan todavía del fervor de las audiencias. La ópera, más ligada a la creación, por así decir -y sin ánimo de menospreciar-, en serio, será otra cosa y habrá, también ahí, que esperar a Britten para que los logros de Handel -que marcarán, sin embargo, el camino del oratorio hasta bien entrado el siglo XX con el mismísimo Walton- hallen su renovación.

Es verdad que los ingleses han generado una buena -crítica también en ciertos momentos- relación con su propia creación musical, se han autoabastecido de compositores y obras perfectamente encuadrables en el marco de lo que se supone había de ser su idiosincrasia: el idilio como forma y expresión de la naturaleza, el desarrollo del género sinfónico o la creación viva y constante de una música coral destinada en muchas ocasiones a su uso en la liturgia anglicana o católica. Con ello han convivido sin sobresaltos hasta llegar, vía el trabajo, bien distinto, de Britten, Tippett o Gerhard, a un nuevo momento culminante en los años más cercanos a nosotros, los que verían, primero, el surgimiento del llamado Grupo de Manchester y, una generación después, la eclosión de una respetable cantidad de jóvenes talentos cuya obra en marcha está a la cabeza de la creación musical de nuestro presente. Hoy no es precisamente Gran Bretaña un país sin música. Pero para llegar a este punto ha habido que atravesar un periodo de búsqueda y asentamiento, de tanteo, de aciertos y de fracasos del que son protagonistas todos los compositores incluidos en estos tres programas. De ellos hablaremos con más detenimiento en las notas correspondientes a los conciertos que protagonizan, aunque necesariamente habremos de citarlos en este repaso.

Así, pues, si los siglos XVI a XVIII -este, es verdad, con sólo una gran figura: Handel- representan un florecimiento extraordinario de la música inglesa, con nombres que van de Byrd y Dowland a Blow y Purcell, la segunda mitad del XVIII y casi todo el XIX aparecen como un paisaje árido y con pocos rastros de vegetación. Habrá que esperar a la llegada de Charles Villiers Stanford y Hubert Parry para que surja la conciencia no ya de recuperar el pasado sino de construir el presente antes de pensar en el futuro. Los dos compositores citados beben de la fuente brahmsiana e introducen temáticas que tienen que ver con su propio país pero carecen, en realidad, de una personalidad suficiente. Son intentos homologables, no nos engañemos, con lo que podríamos llamar la segunda división de la música europea de finales del XIX, con los epígonos de los románticos mayores, en un anticipo de lo que determinados compositores de extraordinaria importancia en la historia de su arte influirán en sus homólogos británicos. Así, lo que Brahms supuso para Stanford y Parry significará, más adelante, Sibelius para Vaughan Williams, Walton, Rubbra y hasta un contemporáneo nuestro co-

mo Peter Maxwell Davies. Sin olvidar otros nombres de menor presencia pero de intensa influencia, como Ravel o Nielsen.

Edward Elgar, un sinfonista de raza, un gran constructor de edificios orquestales y sinfónico-corales que posee, sin embargo, una muy estimable música de cámara, será quien se inserte con mayor empuje en la inicial renovación, por mor, sobre todo, de sus propias capacidades, del desarrollo de un lenguaje, por fin, decididamente personal. Elgar ha sufrido a menudo el que se le tilde de compositor adicto al *stablihsment*, al cotarro, que diría un castizo. Su estilo nos ha parecido mucho tiempo -y con razón pero de un modo demasiado unívoco- el de la grandeza británica. Pero también, todo hay que decirlo, eran los tiempos de esa crisis imperial a la que se sumará la Gran Guerra como cementerio de tantas ilusiones. También en el terreno del arte, pues las consecuencias de ella en la música y en la literatura inglesa están a la vista con sólo considerar la lista de jóvenes creadores cuyas esperanzas murieron con ellos en los campos de batalla de Europa y cuyo ejemplo más evidente en música lo ofrece Georges Butterworth, muerto en 1916 y autor, cinco años antes, de un magnífico ciclo de canciones sobre poemas de Housman: *A Shropshire Lad*. El papel de Elgar es, pues, el de un renovador de las posibilidades reales, de la ilusión, diríamos, por alcanzar glorias pretéritas mucho más que el de un verdadero innovador, que no lo fue. Su propia trayectoria adquiere mayor relevancia como camino interior -como demuestran sus últimas obras de cámara, su *Sonata para violín y piano*, su *Cuarteto de cuerdas* y su *Quinteto con piano*- que como una travesía estética, aunque esta sea, dentro de sus límites, perfectamente rastreable.

Quizá el compositor que mejor revela la situación de despegue definitivo del momento renovador sea Ralph Vaughan Williams, de nuevo un creador que maneja el lenguaje tradicional -los coqueteos de la música inglesa con la vanguardia europea no llegarán hasta algo más tarde y sólo en nuestros días se producirá el encuentro definitivo- pero que también se empeñará en otra vía decisiva: la recuperación del legado tradicional en su doble acepción de rescate de los logros de la gran época de la música inglesa y de uso de la canción popular. No será el único, como iremos viendo, pero sí el iniciador en serio de semejante impulso. Vaughan Williams evolucionará creciendo hacia lo profundo, yendo más allá de ese tópico que le incardina al idilio como forma y a la tradición como espejo para complicarse la vida poniendo el alma propia en sus obras. Experiencias como las dos guerras mundiales tendrán acomodo en sus páginas -que van de lo descriptivo a lo íntimo- de manera muy directa, y su buen hacer y la calidad legítima de su inspiración le van colocando en un puesto de cada vez mayor relevancia, sobre todo como uno de los buenos sinfonistas -y no sólo británicos- del siglo XX.

Al nombre de Vaughan WiHiams hay que sumar el de Granville Bantock -considerado un modernista por la crítica

cuando hoy nos parece un inteligente epígono de cierto decadentismo continental-, sobre todo por lo que su actitud supone de apertura a un horizonte si se quiere mejor planteado por otros más allá del canal de la Mancha -pensemos en el primer Schönberg, en Diepenbrock, en Koechlin o en cierto Respighi- pero que dará frutos tan excelsos como su ciclo de canciones con acompañamiento orquestal *Sapho*. Samuel Coleridge-Taylor será también una figura interesante en este periodo. Se moverá a veces en los límites de la *Light Music* -mezcla inequívocamente inglesa de teatro, baile de salón y opereta-, estará influido por Dvorák y pondrá un énfasis especial en su condición de mulato -era hijo de un médico nacido en Sierra Leona y de una inglesa- para tratar de elevar el rango de consideración hacia las gentes de color incluyendo, a su manera y hasta donde podía, sus raíces en el estro propio. Ello nos lleva a un aspecto nada desdeñable de la música inglesa que marcará también su evolución. Su maestro Stanford le dijo en cierta ocasión a Vaughan Williams que escribiera para coro como un inglés y como un demócrata. Esta conciencia de sí a través de ambas premisas -que en Coleridge Taylor se especificaban en la peculiaridad de un modo de ser inglés que hoy es absolutamente normal- alcanzará a buena parte de la creación musical británica del siglo XX, a la coral como ejemplo más evidente, pero sobre todo a su actitud, también por eso conservadora. Incluso en músicos menos tradicionales en sus maneras como Britten o Tippett hallaremos esa necesidad de comunicación, de democratización de una expresión cuyo lenguaje olvidará en el continente ese aspecto en beneficio de una investigación formal que hoy, tan injustamente en muchas ocasiones, parece ponerse en cuarentena. Permítaseme insistir en que no será esa la única razón del talante generalmente conservador de la música inglesa pero sí una de sus causas. La contrapartida estará en la demasiado restringida circulación de sus autores y sus obras y, también por ello, salvo Vaughan Williams y William Walton, ninguna de las figuras que comienzan su obra en los años anteriores a la eclosión britteniana disfrutará fuera de las fronteras del Reino Unido de la consideración que merecieron en su patria. Como si se tratara de un arte para casi exclusivo consumo interno que, como se dice de algunos vinos especialmente delicados, viajara mal.

Siguiendo nuestro recorrido más o menos cronológico por la música inglesa anterior a Britten y llegados a este punto en el que, en otros lares, confluirían tradición y modernidad, nos encontramos con Peter Warlock, recuperador también de viejas canciones inglesas pero volcado en otras zonas de su obra hacia las novedades que llegan del continente, como en *The Curlew*, donde se hacen presentes los ecos de la Segunda Escuela de Viena, esos mismos que aparecerán igualmente en determinadas composiciones del Frank Bridge maduro, mayor que Warlock en edad y en importancia y, seguramente, la figura más necesitada de recuperación de toda la música britá-

nica. Bridge no fue solamente el maestro de Britten sino un creador permanentemente inquieto que evoluciona desde posiciones comunes a sus compañeros de generación para ir adentrándose, por la vía de una creciente relación entre el arte y la vida, en un camino de admirable energía creadora. La misma que mostrará Arnold Bax, un excelente cruce de sinfonista y autor de obras de cámara, capaz de describir la naturaleza como pocos de sus contemporáneos y, al mismo tiempo, de ahondar en las intimidades a que siempre es proclive la música de cámara. John Ireland se moverá en parecidos derroteros, recuperando el pasado y construyendo un presente en su caso progresivamente más íntimo, como muestra su creciente aislamiento personal. Delius es uno de los compositores más considerados en Inglaterra aunque su producción sea reconocida muy parcialmente fuera de las Islas. Delius vivió casi toda su vida fuera del Reino Unido y sus influencias más notorias serán Grieg primero y el impresionismo francés más tarde, por más que no pareciera apreciar demasiado la obra de Debussy. Gustav Holst es un compositor mal conocido, que comienza por el oficio y termina por el talento, desde sus clases en los colegios de señoritas de Hammersmith a sus densas obras sinfónico corales pasando por el éxito apoteósico de *Los planetas*. Havergal Brian fue un sinfonista tardío, extraño, comprometedor para quien trate de juzgar una obra que se escapa de cualquier clasificación al uso. John Foulds se movió por territorios tan distintos como la *Light Music* y una obra de cámara de razonable ambición, quedando hoy como una de las figuras a redescubrir sin duda en la música inglesa de los nacidos antes que Britten. Lord Berners era un excéntrico millonario que tenía la música como un entretenimiento pero que, como quien no quiere la cosa, consigue que sus ballets sean algunas de las creaciones más claramente homologables en su estética a lo que se hacía en el continente -sobre todo en Francia- en los años veinte y treinta del siglo pasado.

La figura de William Walton emergerá por encima de la mayoría de sus contemporáneos desde sus comienzos ligados al modernismo que representaba en la vida intelectual inglesa la familia Sitwell -y cuya esencia será *Façade*- para luego irse refugiando -voluntariamente, bien es cierto- en un más cómodo estilo neorromántico que le servirá a la perfección para decir lo que se proponga. Walton ya fue un compositor de éxito internacional, bien relacionado con los grandes intérpretes de su tiempo y con una vida social que, igualmente, favorecería a Arthur Bliss, quien llegaría a ser maestro de música de la reina Isabel II. Más recogidos en su tendencia a una música más introspectiva hallaremos a Gerard Finzi -memorable por un puñado de magníficas canciones y un formidable concierto para clarinete y orquesta- y a Herbert Howells, volcado en la música coral para uso litúrgico y, dentro de ella pero también más allá, autor de una de las más ambiciosas y mejor logradas obras de todo el siglo XX inglés: la *Missa Sabrinensis*. Edmund Rubbra

fue uno de los grandes sinfonistas británicos, ambicioso en la gran forma pero suave y delicadamente funcional en la música litúrgica -obsérvese la dedicación de tantos nombres a este género-, cuya conversión al catolicismo se reflejará con claridad en buena parte de su obra. Constant Lambert será el genialoide del grupo. Director de orquesta, compositor, animador de la vida musical, hombre de mundo, personalidad compleja y extrañamente atractiva que dejará una de las obras que más claramente propondrán un itinerario para lo nuevo: *The Rio Grande*. Benjamín Frankel soltará en sus sinfonías las amarras de la tradición para acercarse respetuosamente a la atonalidad, como le sucederá a Elisabeth Luytens en sus piezas más arriesgadas, que sabrá combinar con otras de sabor más case-ro. Elisabeth Maconchy seguirá el mismo camino, como para insistir en que las mujeres han desempeñado en la música inglesa un muy principal papel renovador. Tras ella, y nacidas después de Britten, Thea Musgrave, Nicola LeFanu -hija de Maconchy-, Judith Weir, Sally Beamish y Rebecca Saunders serán nombres a considerar a la hora de valorar la definitiva homologación británica a la música de nuestro tiempo. En lo que respecta a luchar por la emancipación femenina con la música como arma bien eficaz hay que señalar el nombre, no decisivo en lo artístico pero extraordinariamente atractivo en su pelea, de Ethel Smith.

El compositor más cercano en este repaso a Benjamin Britten ha de ser, necesariamente, Michael Tippett, ocho años mayor que aquel pero cuya producción comienza a desarrollarse casi al mismo tiempo. De forma un tanto arbitraria se ha tratado de comparar la obra de los dos cuando, en realidad, sus rasgos diferenciadores son evidentes. Les une el afán de modernidad, su posición política de izquierdas, su pacifismo. Les separa el mayor compromiso de Tippett con lo que entonces se llamaba vanguardias, aunque no esté de más recordar sus aventuras en un neoclasicismo también en aquellos tiempos casi obligatorio. Britten es más consciente. Tippett, más buscador, perderá frente a su compatriota la batalla de la ópera en el intento que ambos realizan por hacer de ella un género que, también en Inglaterra, se afinque definitivamente en los nuevos tiempos. Esos nuevos tiempos serán ejemplificados mejor que nadie -y hablando siempre de los creadores nacidos antes que Britten- por Roberto Gerhard, el músico español que se exiliaría al Reino Unido huyendo de los horrores de la Guerra Civil. Con Gerhard -discípulo de Schönberg- alcanzará la música inglesa su punto más alto en su relación con las nuevas formas continentales. Su figura ha de crecer con el tiempo como lo que es, la de un creador absolutamente ligado a su época, indagador de lenguajes nuevos, añorante también de su España natal, muestra señera de cómo nada es ajeno a un espíritu libre.

Basta de repaso. El lector perdonará la cantidad de nombres. Quizá alguno le diga poco, otros le sonarán más y unos

cuantos están en algunos libros. Los discos nos acercan continuamente ejemplos de la música británica del siglo XX, con lo que crecen las posibilidades de conocerla mejor y, por tanto, de comprenderla y hasta de amarla. Las generaciones más jóvenes han hecho mucho para paliar esa anomalía que, como decíamos antes, también nace de la idiosincrasia propia, de un curioso anhelo de crecer en el jardín privado, mirando el mismo paisaje, sin querer romper lo que pareciera ese trámite de obligado cumplimiento de la comunicación, de lo reconocible. Compositores como John Casken, Oliver Knussen, James MacMillan, George Benjamín, Mark Anthony Turnage o Thomas Adés han tomado el relevo de la primera generación que, tras Tippett y Britten, puso en circulación una música inglesa verdaderamente nueva: Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle, Nicholas Maw y, apurando un poco, Brian Ferneyhough, es decir el Grupo de Manchester y sus adláteres.

Escuchemos las obras que se nos ofrecen en este ciclo con la mente abierta a un mundo, sí, en buena medida, desconocido pero, también, abierto como nunca. Incluso los ejemplos de autores más habituales en los programas -Elgar sobre todos- o en los discos -Bax- que escucharemos estos días pertenecen a obras que difícilmente se ofrecen entre nosotros. Cuando concluya la última nota todos sabremos más de la música del Reino Unido y, sobre todo, seremos más capaces de demostrarnos a nosotros mismos que en música, como en tantas otras cosas, pocos placeres pueden igualarse al del descubrimiento. Ojalá estas líneas colaboren en ello.

Luis Suñén

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Dos paisajes del alma

Aunque nacido en Bradford, el 29 de enero de 1862, Frederick Delius pasó buena parte de su vida fuera de Inglaterra. Primero en Florida, adonde consiguió que le enviara su padre en 1884, más que para trabajar en los negocios familiares para sentirse libre e independiente. Tras formarse musicalmente en Jacksonville con Thomas Ward, regresaría a Europa para estudiar en el Conservatorio de Leipzig con Reinecke y Grieg, siendo finalmente el compositor noruego quien convencería a su progenitor para que consintiera que su hijo se dedicara profesionalmente a la música. Luego se trasladaría a París, donde frecuentaría los círculos de Gauguin, Strindberg y Munch. En 1896 conoció a la que sería su mujer, entonces una estudiante de pintura, Jelka Rosen, y poco después los dos se instalarían en Grez-sur-Loing, cerca de París, en la casa que sería ya para siempre su casi retiro del mundo hasta su muerte el 10 de junio de 1934. Los últimos años de Delius estuvieron atravesados por la enfermedad que le sobrevino como consecuencia de la sífilis adquirida probablemente en los años de Florida. Ciego y parálítico, delgado hasta el extremo, las fotografías del último Delius en la silla de ruedas, siempre con su amanuense Eric Fenby al lado, son un testimonio, ciertamente impresionante, a la vez de deterioro y grandeza.

Para Delius la expresión musical fue cada vez más un reflejo de la intimidad, del estado del alma frente a una realidad que podía llegar del paisaje idílico -*In a Summer Carden, On Hearing the First Cockoo in Spring*-, de la gran ciudad -*Paris: The Song of a Great City*-, o de la poesía -*Sea Drift*-. Incluso sus óperas -citamos las mejores: *A Village Romeo and Juliet, Fennimore and Gerda*- muestran esa dialéctica entre la realidad y lo interior que atraviesa su obra toda, eso sí, teñida siempre de una sensualidad temperada. Con mayor razón encontramos al Delius más recogido en la música de cámara, el territorio más breve del conjunto de su obra, en la que destacan sus sonatas para violín y piano y sus dos cuartetos de cuerda. El crítico y compositor Anthony Payne acierta cuando dice que Delius es fiel al vocabulario del último romanticismo pero su sintaxis es plenamente personal. La importancia del cromatismo, la frecuente utilización de *tempi* muy lentos, la simplicidad melódica y el gusto por un desarrollo basado en la leve variación armónica son elementos que hallamos a todo lo largo de su trabajo compositivo.

Delius escribió cuatro sonatas para violín y piano, aunque rechazó la primera, datada en 1892, por considerarla inmadu-

ra. Las tres que sí merecieron pasar a su catálogo fueron trabajadas a lo largo de un cuarto de siglo, es decir, que nos movemos, en relación a sus obras más conocidas, entre *A Mass of Life* y *A Song of Summer*. La *Primera* comenzó a componerse en 1905, pero no sería terminada hasta 1914, siguiendo la costumbre del autor de dejar descansar aquellos intentos de obras que no acababan de cuajar. La *Sonata n° 2* es de 1923 y sería estrenada en Londres, por Albert Sammons y Evelyn Howard-Jones el 7 de octubre de 1924. La *première* de la *Sonata n° 3* tuvo lugar en el Wigmore Hall de Londres el 6 de noviembre de 1930, con May Harrison -la dedicataria de la obra- al violín y el compositor Arnold Bax al piano.

La *Sonata n° 3* ofrece una sorpresa inicial. Se abre con un movimiento en forma sonata, sí, pero marcado *Slow* (Lento), lo que siendo perfectamente de recibo no deja de resultar curioso -y personal- en una composición de este género. Sin embargo, su carácter de apertura es evidente y no remite en modo alguno a lo que podría ser ella misma situada como tiempo intermedio, lo que demuestra la plena conciencia de las intenciones del autor. Comienza con una breve introducción del piano sobre la que el violín introduce el primer tema, lírico y cálido, sobre su registro agudo. Tras un interludio a cargo del piano, el violín expone el segundo tema, en la misma línea expresiva y muy cercano a los tan idílicos de algunas de las obras orquestales del autor, puro Delius en fin. Ambos temas se desarrollan de una forma, a la vez y si cabe, ordenada y rapsódica, con el violín como protagonista casi absoluto hasta el final. El *Andante scherzando* se define a sí mismo en el control de un tempo que parece querer escaparse pero debe ser embriado por el intérprete, quien habrá de plegarse a ese juego que anuncia. En realidad el verdadero *Andante* se encuentra en el episodio a modo de trío que expone el piano y retoma su compañero antes de volver al motivo que abría el movimiento. La obra se cierra con un *Lento*, con lo que queda perfectamente simétrica, con el trío del *Andante scherzando* como eje. El inicio del piano prepara la entrada del violín con un motivo ascendente al que sigue un episodio más agitado -marcado *Con moto*- en el que al lirismo inicial le sucede una cierta tensión. Volvemos a la calma con un nuevo tema en el que parece asentarse la inestabilidad del principio. El piano adquiere mayor protagonismo, enfatiza y subraya los meandros por los que se mueve el violín y, tras llegar a la cima expresiva del movimiento, los dos se dirigen hacia un final que recupera el clima con que se abría este.

Los movimientos que componen la breve *Sonata n° 2* se suceden sin solución de continuidad pero contienen en esencia lo que se le pide a la forma. La sensación del oyente es la de estar ante una obra eminentemente rapsódica, que fluye con libertad y con soltura. Su construcción, sin embargo, parecería otra si se piensa en lo ajustado de su estructura, con una clave fundamental -Do- de la que irradia y una intención que po-

dríamos llamar cíclica, con la repetición al final del tema de apertura, lo que deja a Delius en un buen lugar en lo que respecta al éxito en el uso de la forma como generadora de emociones. La obra muestra muy bien el talento de Delius como constructor y sabe responder en un momento dado a los tópicos sobre su reiteración en motivos demasiado próximos entre sí, a esa cierta unidireccionalidad que se le ha reprochado. El *Con moto* de inicio es una melodía de suave lirismo a cargo del violín en la que el piano ejerce un contrapunto creciente para demorarse algo más en el *Più tranquillo*, cuyo inicio marcará el teclado en forma de segundo tema y del que surgirán como ligeros arrebatos de su compañero. Una suerte de cadenza acompañada nos introduce en el breve Lento, cuyo tema deriva del inicial de la sonata y en el que el violín exhala todo su aliento expresivo. El *Molto vivace*, enérgico, afirmativo, en el que el violín vuela sin límites hasta el final de la pieza, es un buen ejemplo de variación climática, de cómo Delius, sin perder de vista el tono general, podía ser capaz de añadir a un esquema cromático dado, a una expresión controlada, un plus de color, de intensidad, que es también uno de los rasgos de su estilo.

Entre 1918 y 1919 Edward Elgar, que había nacido en Broadheath el 2 de junio de 1857, compone sus tres grandes obras de cámara: la *Sonata para violín y piano*, el *Cuarteto de cuerda* y el *Quinteto con piano*. Nada hay en ellas ya del Elgar considerado como epítome de la pompa. Estamos en un mundo muy distinto, de afirmaciones siempre menos seguras, como ocurrirá en el *Concierto para violonchelo y orquesta*. Es el mundo de quien había crecido -como su éxito- en una sociedad segura de sí misma y ve los resultados de la Primera Guerra Mundial que estaba entonces contando sus muertos, la cercanía del fin de una obra que, en los últimos años del compositor, se reducirá a poca cosa, teñido todo de un creciente escepticismo ante los avatares de la vida. Elgar vivía retirado en la campiña de Sussex, y allí, en su *cottage* de Brinkwells, escribiría estas obras que tienen algo de testamento anticipado o, si se quiere, de agrídulce mirada al presente.

La *Sonata para violín y piano* fue estrenada en el Aelion Hall de Londres, el 21 de marzo de 1919, por William Henry Reed y Landon Ronald. De ella dirá el propio Elgar: "El primer movimiento es audaz y vigoroso, luego un fantástico, curioso movimiento con una sección central muy expresiva: una melodía del violín tan buena o mejor que cualquiera de las que he escrito. El último movimiento es amplio y punzante como el final de la *Segunda Sinfonía*". Y su mujer, Alice, anotaría en su diario: "Edward está escribiendo maravillosa nueva música, diferente de cualquiera de las suyas". Es verdad que Elgar dominaba bien la escritura violinística -compuso también un puñado de obras, líricas unas, pimpantes otras, virtuosísticas todas- y la sonata lo demuestra, aunque tampoco conviene olvidar el protagonismo en ella de un piano que no se limita, ni

mucho menos, a acompañar. El *Allegro* inicial es una sucesión de temas, comenzando con el muy vehemente del inicio -de raigambre brahmsiana- y siguiendo con otro más lírico marcado *Espressivo* y un tercero en arpeggios. Sigue un desarrollo, muy breve, y la reexposición conduce a una coda pletórica que surge de la última presencia del tema inicial. El segundo movimiento es una romanza marcada *Andante* en forma ternaria. El primer tema tarda en afirmarse a través de un diálogo, como una suma de interrogaciones, entre los dos instrumentos, hasta que el violín impone al fin una melodía que, de todas formas, nos parecerá incompleta o, por mejor decir, sin cerrarse del todo. El piano introduce la exposición, por parte del violín, de un segundo tema que irá afirmándose progresivamente en una amplia línea expresiva hasta su eclosión final. Tras una cadencia del violín punteada levemente por el piano vuelve el primer motivo del movimiento, esta vez expuesto con mayor decisión, como si se intuyera la respuesta a las preguntas del principio. El *Allegro, non troppo*, en forma sonata, nos introduce, curiosamente, en un mundo que puede recordar al de Gabriel Fauré en su mezcla de lirismo e inquietud solapada. A ese primer tema le suceden otros tres, marcados, respectivamente, *Molto largamente*, *Poco sostenuto* y *Semplice espressivo* para volver al tema principal. Tras la reexposición, y antes de la vibrante coda, aparece una cita del segundo tema de la romanza que es un homenaje añadido a Marie Joshua, la dedicataria de la sonata, muerta sólo cuatro días después de que Elgar finalizara la obra.

SEGUNDO CONCIERTO

Delicias del piano inglés

Christopher Langdown, de cuya inestimable colaboración para la elaboración de las notas a este concierto quiero dejar constancia, nos propone un muy interesante recorrido por la música para piano escrita en Inglaterra en el primer tercio del siglo XX. Sus autores son algunos de los más significativos en la evolución de su conjunto en el periodo de renacimiento y consolidación que precede al surgimiento de la figura de Benjamín Britten y aunque en algunos casos la música para piano no pertenezca a lo esencial de su catálogo sí resulta un excelente ejemplo de sus actitudes y sus maneras. La producción pianística en la música inglesa del periodo citado se centra, más que en grandes obras, en pequeñas piezas o conjuntos de ellas que se acercan a idénticos intereses a los de la música orquestal o de cámara: recuperación de la tradición culta y popular, tono idílico, guiños a la modernidad, proveniente de Francia sobre todo, y esa misma actitud un tanto autocontemplativa que tiñe toda la creación musical de las Islas en la primera mitad de la centuria. Sólo hallaremos dos obras cuya ambición supere con claridad el esquema más bien cómodo a que nos referimos: la *Sonata* de Frank Bridge (1921-1924) y el *Opus Clavicembalisticum* de Kaikhosru Shapurji Sorabji (1929-1930). Y las dos no se interpretan casi nunca, la primera por manifiesta injusticia y la segunda -aquí sí que hay coartada perfecta- por su duración: tres horas y cuarenta y cinco minutos para 225 páginas de partitura.

El programa se abre con John Ireland, compositor nacido en Bowdon, en Cheshire, el 13 de agosto de 1879, y fallecido en Rock Mill, Washington, Sussex, el 12 de junio de 1962. Sufrió los crueles métodos de Stanford cuando era estudiante en el Royal College of Music, aunque siempre le estuvo agradecido. Trabajó como organista en la iglesia de San Lucas en Chelsea y posteriormente sería profesor en el Royal College of Music, con discípulos como Arnell, Britten -a quien enseñaría composición tras Bridge-, Moeran y Searle. John Ireland fue una personalidad introvertida, insegura, siempre llena de dudas, poco confortablemente instalada en la realidad y, al mismo tiempo, altamente autoexigente. Hay quien dice que porque se quedó huérfano de padre y madre muy pronto y hay quien lo demuestra apelando a su gusto por el aislamiento que le proporcionaban las Islas del Canal, a las que viajaba siempre que podía. Llegó a retirarse casi por completo a Guernsey pero debió volver a Inglaterra ante la ocupación alemana de la isla en 1940. En su obra pianística son bien notorias las influencias de Debussy, Ravel y Gershwin.

Month's Mind (1933) toma su título de la costumbre recogida por Brand en su *Observations on Popular Antiquities* se-

gún la cual, en el siglo XV, era costumbre celebrar una misa en honor del difunto fallecido un mes antes en la cual se tenía en cuenta algún deseo especial de este para tal ceremonia. La obra lleva en sí, pues, una cierta dosis de enigma unida a lo que de descriptivo pudiera tener, que, francamente, no es nada. Tomémosla, pues, como una deliciosa viñeta con su punto de anhelo, por parte de su autor, de ser recordado. *Columbine* (1949, revisada en 1951) se refiere a Colombina, el personaje de la *commedia dell'arte* y pareciera una evocación de un mundo perdido en la que un vals -o fragmentos de él- va adueñándose progresivamente de la situación tras ofrecernos un episodio central basado en una armonía cromática. *Sarnia* (1940) es el nombre dado por los romanos a la actual Guernsey. La obra consta de tres partes. *Le Catiaroc* toma su título del lugar desierto, presidido por un dolmen, donde Ireland solía acudir para contemplar los atardeceres marinos. Ireland encabeza la partitura con una cita de Pomponio Mela, el geógrafo romano del siglo I: "A lo largo del día, amenaza un pesado silencio y merodea una especie de terror oculto. Pero a la caída de la noche brilla la luz de las hogueras; los coros de los egipanes se oyen por todas partes: la estridencia de las flautas y los golpes de los címbalos resuenan por la vastedad de la costa". La pieza se abre con una melodía sobre una obsesiva nota baja, la segunda sección se refiere a las ceremonias de los egipanes y la tercera recupera el clima del inicio. *In a May Morning* aparece precedida de una cita de Victor Hugo, otro ilustre vecino de las Islas del Canal: "Era uno de esos días primaverales en los que mayo se ofrece entero. Era como un arrullo bajo todos los rumores, del campo y el villorrio, de las olas como de la atmósfera. Las primeras mariposas se posaban sobre las primeras rosas. La profunda melodía de los árboles era cantada por pájaros recién nacidos..." Nuevamente la música hace honor a su pretexto y estamos ante una evocación, calma y hasta melancólica por momentos, de las sensaciones de un paisaje, y una vida, idílicos. *Song of the Spring Tides* se abre con una cita de Algernon Charles Swinburne, poeta muy querido por Ireland: "Sobre el avance florido del año / paseando por el gris verdoso del mar de abril / ... sobre el arenal florecido de espuma / la brisa resplandeciendo..." El carácter de la pieza es decididamente luminoso, con un tema ondulante que se repite con más o menos énfasis, como un rondó feliz. Un segundo, más tranquilo pero más intenso, hará de suave contraste hasta que una transición nos conduzca de nuevo al inicial y a la coda.

A Edward Elgar, nacido en Broadheath en 1857, y muerto en Worcester en 1934, le conocemos bien por sus *Marchas de pompa y circunstancia*, sus *Variaciones Enigma*, sus sinfonías, sus conciertos y alguno de sus oratorios, olvidando con demasiada frecuencia su crepuscular música de cámara. Sobre él actúa el tópico, en parte justificado, de ser el compositor que mejor ejemplifica el fasto imperial británico, y eso hace

olvidar que, por encima de ello, era un creador bien consciente de su propio mundo interior. Su obra para piano está integrada por catorce piezas breves -algunas brevísimas- de la que sólo *Salut d'Amour* alcanzó los honores de un número de opus. Poco más, pues, de una hora de música. El *Allegro de Concierto* (1901) es la más importante de todas, la más ambiciosa, y fue escrita a petición de la pianista Fanny Davies (1861-1934). Elgar no estaba muy seguro del resultado y revisó el manuscrito para hacer la pieza más concisa eliminando algunas repeticiones. Tras sugerirle a Anthony Bernard que convirtiera la obra en un movimiento para piano y orquesta, esta se perdió hasta ser redescubierta, en 1968, por John Ogdon. Uno no sabría decir de fijo si, en efecto, la partitura pide la orquesta, pero su inicio hace pensar en ella, al menos hasta que el piano parece fijar un tema principal como de ritmo de marcha al que sigue un segundo poderoso que precede a un episodio más tranquilo tras el que entramos en un mundo inequívocamente brahmsiano -una de las influencias del Elgar camerístico-, el de las *Rapsodias* y los *Intermezzi* que constituye el pasaje más interesante de la obra y sobre el que se asienta su desarrollo posterior. Ahí sí que cabe pensar que esa sola sección hubiera bastado para hacer una composición más concentrada, más intensa, y que nos sobra un poco la retórica del principio, la misma que aparece en la conclusión, un tanto hinchada.

Tampoco Frederick Delius escribió demasiado para piano y, curiosamente, parece más ambiciosa la escritura del acompañamiento pianístico de algunas de sus canciones que aquello que compusiera directamente para el instrumento. Los *Tres preludios* (1923) -cuatro minutos de música- reflejan sin duda una de las influencias más evidentes en su música: el impresionismo de Claude Debussy. Por eso llevan también impresa la inequívoca marca de la casa. El primero es un *Scherzando* de tema muy simple y ondulante en el que el piano se mueve en arabescos. El segundo, *Quick* (Rápido) quiere imponer una melodía inconclusa sobre el punteo de las notas más agudas del piano. El tercero -*Con moto. With lively undulating movement*- se define por sí solo, pues se trata, en efecto, de un motivo ondulante y vivo sobre un fondo como de barcarola, envolvente en su brevedad.

Frank Bridge nació en Brighton el 26 de febrero de 1879 y murió en Eastbourne el 10 de enero de 1941. Fue alumno de Stanford en el Royal College of Music. Trabajó como violinista, como músico de cámara tocando la viola en el Cuarteto Joachim y después en el English String Quartet, dedicándose también a la dirección de orquesta. Fue el maestro más influyente de Benjamín Britten y su evolución es la de un creador cada vez más inmerso en su propio tiempo, que necesita crecer en imaginación y en medios formales, lo que le lleva a acercarse, en sus obras de madurez, a los postulados de la Segunda Escuela de Viena.

Entre 1905 y 1929 Bridge escribiría mucha música para piano de la que destaca su formidable *Sonata*. Los tres *Sketches -April, Rosemarie y Valse capricieuse-* son de 1906 y muestran a un compositor que sigue unos esquemas todavía convencionales, en la línea ya vista en Elgar y con las características de cierta música de salón habitual en el continente. La *Dramatic Fantasía* es básicamente una sonata con un movimiento lento interpolado y su título remite a una forma -la fantasía- que utilizará en su última música de cámara y en una de sus obras mayores: *Phantasm* para piano y orquesta. Parece ser que, en principio, quiso llamar sonata a la pieza, incluso que podría haber sido un intento de primer movimiento y que el *Etude Rhapsodique*, de 1905, hubiera sido el *Scherzo*, pero comprobó que se trataba de un trabajo autosuficiente y lo mantuvo en lo que sería su forma definitiva. Una introducción marcada *Adagio* presenta el material básico. Seguirá un primer tema, *Allegro moderato* y, tras él, un más cálido *Ben sostenuto*. Un virtuosístico diseño en arpeggios derivado del primer tema cierra la exposición a la que sigue un melodioso *Lento ma non troppo*. En el *Allegro* reaparece el segundo tema y la obra se cierra con una triunfante coda.

Samuel Coleridge-Taylor nació en Londres en 1875 y murió en Croydon en 1912. Estudió, como tantos de sus contemporáneos, con Stanford. Fue un buen director de orquesta -en Nueva York le llamaban "el Mahler negro"- y un duro luchador que hubo de defenderse contra la discriminación racial y los prejuicios de la época. Introdujo en su obra temas provenientes de la tradición musical de los negros americanos y no por nada su ídolo sería Antonin Dvorák. La *Petite Suite de Concert*, compuesta para orquesta en 1910, y trasladada al piano un año después, está escrita en cuatro movimientos. Se abre con el pimpante *Le Caprice de Nannette*, un movimiento en el que se yuxtaponen materiales ligeros -toda la obra lo es-, casi se dirían balletísticos, y líricos. *Demand et Réponse* es una de las obras más populares de Coleridge-Taylor gracias a su memorable tema principal. *Un Sonnet D'Amour* es de textura más ligera, generando un clima intensamente melancólico en su sección central. *La Tarantelle Frétilante* de cierre es un fragmento vivaz en el que se alternan figuras en dosillos y tresillos y conduce la suite a una enfática conclusión.

TERCER CONCIERTO

El arpa de Bax

Arnold Bax nació en el Londres, entonces todavía rural, de Streatham -su familia se trasladaría más tarde al no menos campestre de Hampstead- el 8 de noviembre de 1883 y murió en Cork el 3 de octubre de 1953. Siempre le fascinaron Irlanda y la cultura celta. Un amor que se le reveló tras la lectura, en 1902, de un poema de Yeats: *The wanderings of Usheen*. Bax sentía íntimamente todo lo irlandés y sufrió sobremanera los avatares políticos de su tierra de predilección, lo que se reflejará en obras tempranas como *In the Faere Hills*. Aprendería gaélico y llegaría, incluso, a utilizar un pseudónimo irlandés, Dermot O'Byrne, con el que firmaría poemas, relatos y piezas teatrales. Bax fue siempre un magnífico -y muy prolífico- orquestador en el que pueden seguirse las huellas de Rimski-Korsakov, Strauss y Debussy, y sus poemas sinfónicos -recordemos, por ejemplo, *November Woods* o *Tintagel*, esta su obra maestra absoluta en lo orquestal- revelan tal cualidad en la misma medida que sus siete sinfonías. La música de cámara forma una parte esencial de su catálogo y refleja muy bien uno de los rasgos de su personalidad como compositor: el deseo, unas veces cumplido y otras menos evidentemente logrado, de trasladar la experiencia personal a la partitura. En ella ocupa un papel de primera importancia el arpa, que aparece, además de en las obras que se interpretan en este concierto, en *In memoriam* (1917) para corno inglés, arpa y cuarteto de cuerda, en el *Quinteto para arpa y cuerdas* (1919), en el *Noneto* (1930) para flauta, oboe, clarinete, arpa, contrabajo y cuarteto de cuerda y en *Threnody and Scherzo* (1936) para arpa, fagot y sexteto de cuerda. Añadamos a la lista, ya para la orquesta, sus *Variaciones sobre el nombre de Gabriel Fauré* (1949) para flauta y cuerdas y, en su producción coral, el arreglo para coro, arpa, violonchelo y contrabajo de la canción del siglo XV *Of a Rose I Sing a Song*. El interés de Bax por el instrumento le llegó tras escuchar a dos intérpretes muy distintas por pertenecer a escuelas muy diferentes: la rusa María Korchinska y la inglesa, formada en Francia, Gwendolen Mason.

En 1927, y animado por María Korchinska, Bax terminaba su *Fantasia Sonata para arpa y viola*, y, un año después, recibirá el encargo de otra partitura para flauta y arpa -la *Sonatina*- por parte de la misma artista para ser interpretada por ella y su marido, el conde Benckendorf, hijo del último embajador del Zar en Londres. El matrimonio no quiere que la obra se publique -hoy forma parte del fondo de los herederos de Bax- y el compositor decide transcribirla con el nombre de *Concierto para siete instrumentos* -flauta, oboe, arpa y cuarteto de cuerda-. El movimiento inicial de la *Sonatina*, *Allegro moderato*, se abre

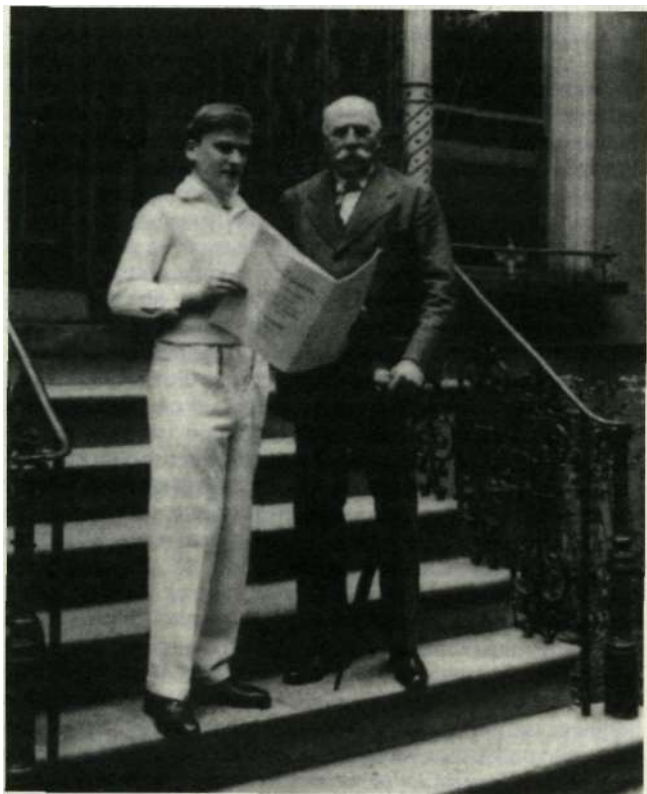
con un primer motivo, expuesto por la flauta y respondido por el arpa, que recuerda lo popular. El segundo, de características muy similares, esta vez a cargo del arpa mientras la flauta lo adorna, se ha relacionado con la canción *Down by the Sally Gardens*. Los temas fluyen y se recogen con un espíritu de ligereza y afirmación que, en su parte central, se hace más idílico, se diría que hasta algo melancólico, pero una *cadenza* de la flauta nos conducirá, con tanta eficacia como encanto, al clima del inicio. El segundo movimiento, marcado *Lento*, es una cavatina que transmite un sentimiento muy distinto. La flauta sola expone un tema casi elegíaco en el que el arpa tarda en subrayar, levemente, el acento. Un segundo tema, también a cargo de la flauta, parece sacarnos de la tristeza ambiente pero sin que su calidez acabe de conseguirlo. Poco a poco el arpa va adquiriendo un protagonismo semejante en un sutil juego contrapuntístico mientras el sentimiento opresivo se impone a la luz que creíamos contemplar. De nuevo la flauta ocupa el primer plano para que se restablezca, tras unos compases, el diálogo y desemboquemos en un nuevo episodio al borde de la languidez que nos lleva al final con la última frase a cargo de la flauta. El *Moderato giocoso* nos conduce al ambiente más ligero del primer movimiento. Nuevamente la evocación de lo popular, de la danza esta vez, tan de la música inglesa de aquel momento, se adueña del primer tema. El segundo es introducido por el arpa con un cierto tinte nostálgico y respondido por la flauta, que será la encargada de convertirlo en un final afirmativo en el que los papeles se reparten equitativamente.

La *Fantasia Sonata para arpa y viola* fue estrenada el 30 de octubre de 1927, en el Wigmore Hall de Londres, por María Korhinska con Raymond Jeremy a la viola. Su primer movimiento, *Allegro molto*, es introducido por el arpa, pero el tema principal corre a cargo de la viola. Es una melodía de amplio vuelo, altamente expresiva y que, además de dar lugar a buena parte del material de la obra, servirá como nexo de enlace entre los cuatro movimientos y como conclusión de la misma. Tras su segunda aparición, y luego de un breve episodio para el arpa, irá creciendo en nervio hasta que se serene de nuevo y dé paso a un segundo tema, derivado del primero, y a la intervención del arpa a solo en lo que podríamos considerar un tercer tema respondido por la viola que variará el inicial en un desarrollo rapsódico de este. Una *cadenza* de la viola une el primer movimiento con un *Allegro moderato* que, si al inicio parece un *Scherzo*, no es en realidad tal -no hay trío, por ejemplo- sino el desarrollo de su propio, único motivo con un cierto aire de danza. En el arranque del *Lento espressivo* volvemos al primer tema del *Allegro molto* a cargo de la viola. El arpa expone un nuevo motivo casi himnico que da lugar a que la viola se explaye sobre él con un tono elegíaco y el *tempo* se demore mientras el arpa crece unas veces en su papel de interlocutor y se limita en otras a añadir un elemento cromático al discurso. El *Allegro* final se abre con el mismo tema de los otros tres movimientos

convertido enseguida en un segundo motivo derivado de aquel, pero con aire de danza, que se reparten los dos instrumentos. Sobre él surgirá una variación, un breve tercer tema en realidad, a cargo de la viola que dará lugar a una suerte de curioso desmayo expresivo, como de descanso, hasta que aparece otra vez el tema de danza sobre el que la viola trazará un muy intenso arco con el fondo del arpa, incluidos unos muy eficaces arpeggios. Los dos juntos abordarán el episodio final que parece abandonar la danza como en una liberación final de su esquema.

El *Trio elegiaco* es la primera obra compuesta para arpa por Bax. Escrito en 1916, fue estrenado el 26 de marzo de 1917. Los comentaristas de la obra de Bax señalan la influencia evidente de la *Sonata para flauta, viola y arpa* de Claude Debussy, que se escuchó por vez primera en Londres poco antes. Pero no parece probable que Bax conociera la partitura de Debussy, por lo que nos encontramos con lo que no es sino una fructífera participación del autor inglés en el tiempo propio. La denominación de "elegiaco" quizá parezca excesiva para una pieza que no posee tal característica de manera demasiado acusada, a pesar de que también puede pensarse que surge paralelamente a los graves acontecimientos que se desarrollan en Irlanda en aquellos años. Más bien podría tratarse de la evocación de lo que para él era una época perdida, de las glorias envueltas en la bruma poética de un país al que amaba tanto. Y, en todo caso, es un ejemplo de eso a que antes nos referíamos al hablar de la relación entre texto y pretexto en la música de Bax. ¿Cabe pensar en una cierta dificultad para expresar las ideas, en un lógico pudor de creador que atempera en su obra lo que el corazón le dicta? Quizá lo mejor sea dar la misma importancia a la evocación como modo de afirmarse que a esa rabia que no siempre ha dado las mejores obras de arte y centrarnos en el hecho cierto de que estamos, simplemente, ante muy buena música.

El *Trio elegiaco* se divide en dos partes -*Moderate Tempo* (*Tempo moderado*) y *Much Slow* (Más lento)- y en él el arpa adquiere un protagonismo -se ha hablado de su correlación con una voz bárdica- claramente mayor que en las otras dos obras del programa. La pieza se abre con los arpeggios del arpa introduciendo el tema de la viola, una frase corta que es recogida de inmediato por la flauta y desarrollada por los tres instrumentos hasta la llegada de una breve *cadenza* de la flauta respondida por la viola. Vuelven los arpeggios del arpa, que se enseñorea por un momento del discurso, respondida por sus compañeros con un tema lírico que nos devuelve a la melodía inicial para que el fraseo conjunto de flauta y viola desemboque en un *pianissimo* inquietante del que surgirá, nuevamente, el tema principal. En la sección final, la marcada *Much Slow*, la flauta seguirá a la viola con el fondo del arpa introduciendo, ahora sí, el elemento elegiaco hasta conducirnos a un final que se adelgaza como un hilo de voz que quisiera mantenerse sobre toda la evocación anterior.



Edward Elgar con el joven Yehudi Menuhin en 1932, tras grabar en disco el Concierto para violín.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Joaquín Palomares

Diplomado Superior de Violín y Música de Cámara "con la más alta distinción" por los conservatorios de Valencia y Bruselas con los maestros Alós, León Ara, Kleve, de Canck y van den Doorn, completa su formación como concertista con los virtuosos V. Klimov, D. Zsigmondi y A. Rosand (continuador de la escuela de Auer, Heifetz, Zimbalist). Ha ganado el Primer Premio en todos los concursos nacionales de mayor relevancia y es laureado en varios internacionales.

Ha tocado en las mejores salas de Europa y Japón (Concert-Haus de Viena y Oslo, Auditorio Nacional, Teatro Real, Palau, etc.) actuando con las Orquestas Nacional de España, de Valencia, Sinfónica de Asturias, Ciudad de Málaga, Sevilla, Castilla y León, Región de Murcia, Mozart de Viena, Orquesta de Cámara de Lodz y las mejores orquestas de cámara españolas en colaboración con batutas como las de Serebrier, Chernouschenco, Mester, Colomer, Galduf, Salwarowski, etc.; además de su participación en prestigiosos Festivales como Santander, Granada, Málaga o Santorini, junto a intérpretes como R. Aldulescu, J. Levine, M. Wagemans, entre otros.

Ha hecho grabaciones para RNE y CD's con los sellos Prodigal Records (USA), Master Record CD, ASV (Reino Unido), DAHIZ Productions (1998, primicia mundial de las Sonatas de Delius).

A los veintidós años ocupó la Cátedra de Violín del Conservatorio de Barcelona y desde 1985 la del Conservatorio Superior de Música de Murcia, siendo invitado regularmente a impartir Clases Magistrales y a participar en Cursos Internacionales de violín.

Es Fundador y Director de la Orquesta Clásica "Ciudad de Murcia" (OCCM), Orquesta de Cámara "Amicitia", "Beaux-Arts String Trio" y del "Beethoven Klavier Quartett".

Michel Wagemans

Nacido en Bélgica, vive en España desde 1986. Debutó a los once años en Bruselas, tocando el *Concierto en Re mayor* de Haydn. Realizó estudios musicales en Bruselas, Argenteuil y Viena. Sus profesores Robert Steyaert y luego Hans Kann le animan a participar en los grandes concursos internacionales de piano. Ganó premios importantes en los concursos de Senigallia-Italia, Oporto-Portugal, María Canals-España, y Robert Schumann-Alemania.

Desde entonces ha desarrollado una intensa y polifacética actividad concertística en toda Europa y Estados Unidos de América tanto como solista, como en Música de Cámara y acompañamiento de Lied.

Ha colaborado con Claudi Arimany, Gonçal Cornelias, Gloria Fabuel, Thomas Mark Fallon, Joaquín Palomares, Janos Starker, Josef Suk, etc. Sus discos para los sellos "Prodigital" en Estados Unidos y "Aurophon" en Alemania muestran un repertorio muy diverso: Kuhlau, Hummel, Schumann, Brahms, Granados, Turina, Mompou y Música actual.

Es Catedrático de piano en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona.

SEGUNDO CONCIERTO

Christopher Langdown

Estudió durante seis años con el profesor John Barstow en el Royal College of Music en Londres, donde fue elegido para interpretar Shostakovich ante Tatiana Nikolaeva, máxima exponente a escala mundial de la música de este compositor. Seleccionado por The Wall Trust como pianista de "extraordinario talento", ha recibido varios galardones durante su carrera, además de ser finalista y ganador en el concurso Robert William de 1997 y la Florence Amy Brant UK Piano Competition, que atraen a artistas de todo el mundo. Desde entonces, se ha presentado en muchos lugares del Reino Unido y Europa. También ha participado en varias transmisiones para la televisión internacional como solista y músico de cámara. A raíz del lanzamiento de su primer CD individual en 1999, representó al Reino Unido en el Festival Europeo de Limassol, en Chipre, y debutó en Londres en 2001 con gran éxito en el South Bank Centre.

Además de su labor como solista en el Reino Unido y el extranjero, es solicitado como intérprete de cámara y se presenta regularmente con el Martinu String Quartet. Después de dos recitales muy celebrados en el Auditorio Internacional de Lanzarote, ha impartido clases magistrales bajo los auspicios de The British Council en Malta. Asimismo, se le ha invitado para que imparta sus clases magistrales en España.

En la actualidad, es Catedrático de Piano en The Kingsley School en Leamington Spa, así como docente invitado en el Departamento Juvenil del Conservatorio de Birmingham y The Royal Academy of Music de Londres. Ha formado parte del jurado del Festival de Música de Birmingham en 2002.

TERCER CONCIERTO

M^a Antonia Rodríguez

Nace en 1965 en Gijón, donde estudia piano y flauta con Cesar San Narciso. Luego en el Real Conservatorio Superior de Madrid con Antonio Arias, obteniendo el Premio extraordinario fin de carrera, y en París, con Raymond Guiot, Philippe Pierlot y Alain Marion. Es miembro fundador del Quinteto de Viento de Madrid y ha colaborado con los grupos Koan, Cosmos, Círculo, Ensemble de Madrid y Ensemble XXI.

Es profesora de flauta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1985, fue solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y desde 1990 es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Toca una flauta Muramatsu con una embocadura especialmente diseñada para ella por el constructor alemán J.R. Lafin.

Julia Malkova

Nació en San Petersburgo en 1976, donde cursó sus estudios de violín de 1982 a 1990, e ingresó como violista en la escuela preparatoria del Conservatorio de dicha ciudad en 1991. En 1995 fue admitida en la cátedra de V. Stopichev, del Conservatorio Rimsky Korsakov, y en diversos cursos impartidos por Yuri Bashmet.

Por ser un caso excepcional, ingresó en la Orquesta del Teatro Mariinsky (Teatro Kirov) en 1993, donde trabajó como Viola solista bajo la dirección de Valery Gergiev hasta 1999, período durante el que participó en los festivales internacionales más prestigiosos. Paralela a su actividad en la orquesta, desarrolla una intensa actividad concertística y de música de cámara.

Mickaele Granados

Nacida en Cherburgo (Francia), comenzó en el Conservatorio Nacional de Música de Marsella, donde en 1980 concluye su carrera de piano y flauta con Primer Premio y la de arpa con la Medalla de Oro. Ese mismo año ingresa, por concurso, en el Conservatorio Superior de Música de París, en la clase de arpa del profesor Gerard Devos. En 1981 obtiene el Primer Premio del Concurso Nacional de Radio France y en 1983 el Primer Premio del Conservatorio Superior de París. En 1984 se establece en España y desde 1985 es arpa solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Ha colaborado con la Chamber Orchestra of Europe, con la Metropolitan Opera de Nueva York, con la Orchestre Nacional de France, Orchestre de l'Île de France, Orchestre de l'Opera de Marseille y con la Nacional de Portugal, entre otras.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Luis Suñén

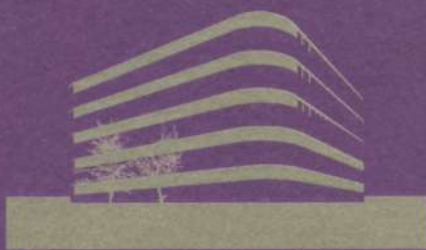
Nacido en Madrid en 1951, es escritor y editor. Ejerce la crítica musical en las revistas *Scherzo* y *El Ciervo* y en el diario *El País* y es colaborador habitual de *Radio Clásica* de Radio Nacional de España.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*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.*

Fundación Juan March



Salón de actos
Castelló, 77 28006 Madrid
Entrada libre