

Fundación Juan March

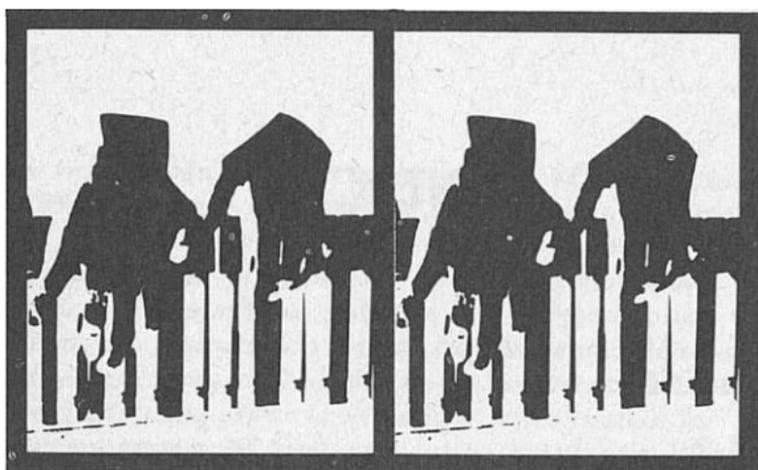


CICLO

**MUSICA DEL SIGLO XX
PARA DOS PIANOS**

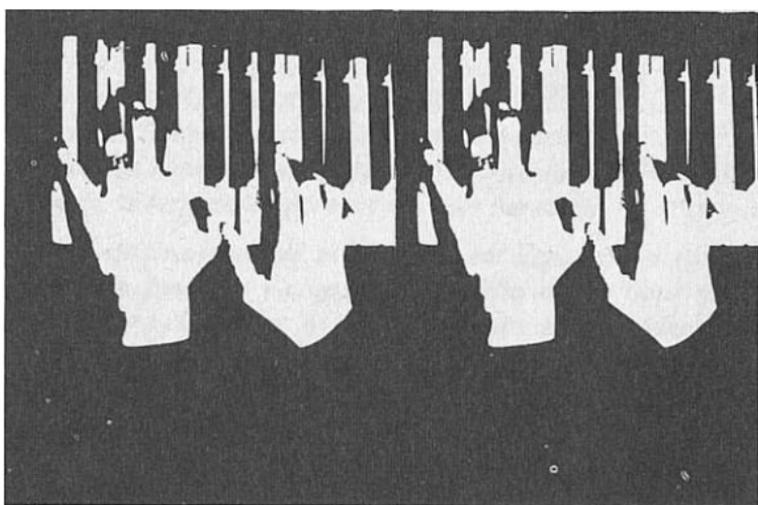
Octubre-Noviembre 1986

Fundación Juan March



CICLO

MUSICA DEL SIGLO XX PARA DOS PIANOS



Octubre-Noviembre 1986

INDICE

Vig,

Presentación

Programa general. 9

Introducción general, por Enrique Franco 17

Notas al Programa

• Primer Concierto 24

• Segundo Concierto 27

• Tercer Concierto 32

• Cuarto Concierto 37

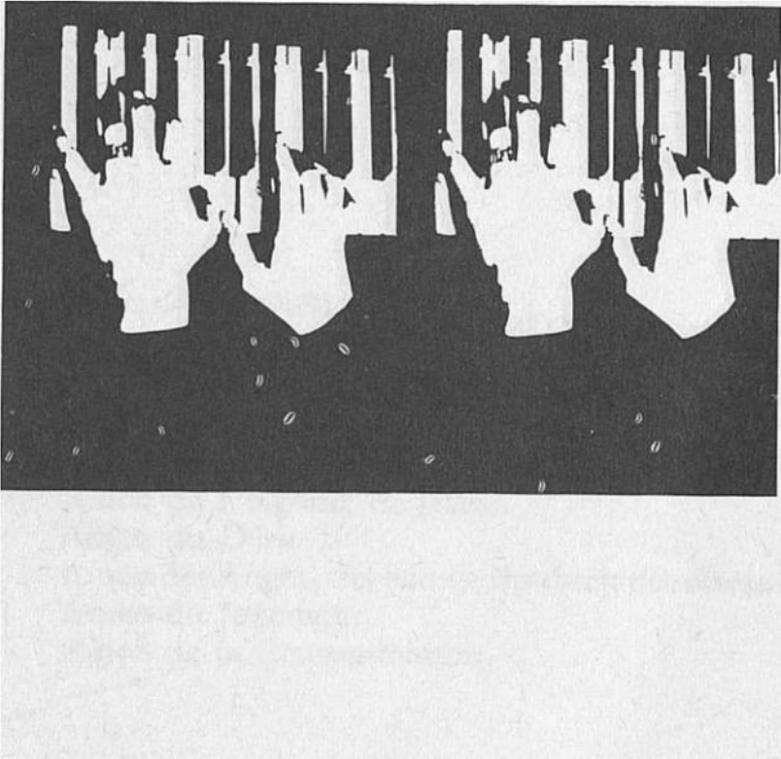
Participantes. 41

Hace más de año y medio, en enero de 1985, organizamos un ciclo de música para piano a cuatro manos, y desde aquel momento nos propusimos complementar aquellos conciertos con un segundo ciclo dedicado esta vez al verdadero dúo pianístico: No sólo dos intérpretes sino también dos instrumentos. Vista además la abundancia de obras escritas para este organicum en nuestro siglo, nos pareció adecuado evitar la dispersión concentrando los cuatro programas en partituras escritas en el siglo XX; desde la Suite Op. 17 de Rachmaninov, de 1901, hasta la Suite de Javier Alfonso que escucharemos por primera vez.

Aunque es inevitable que a través de los doce compositores seleccionados pasemos por los principales estilos y maneras de la música de nuestro siglo en su primera mitad, no nos hemos propuesto hacer una verdadera antología, y las razones están implícitas en la amplia lista de obras seleccionadas por Enrique Franco al final de su introducción. Ni siquiera los dos conciertos dedicados al dúo de pianos en Francia agotan el asunto en el país vecino, el que más ha cultivado probablemente esta forma. Sin embargo, oídas en conjunto, las obras seleccionadas nos darán otra imagen, muy distinta a veces de la habitual, de los maestros de la música actual. El que algunas de estas obras se oigan habitualmente en su versión orquestal establecerá, asimismo, interesantes puntos de comparación.

Entre los cultivadores de esta forma en España, en su doble vertiente de pianista y compositor, brilla desde hace muchos años la figura de Javier Alfonso, a quien no sólo dedicamos el concierto final, sino todo el ciclo, como un modesto homenaje a toda una vida dedicada, con talento y esfuerzo, a estudiar, enseñar y tocar las músicas de otros compositores: Ahora oiremos, preferentemente, las suyas propias.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Serge Vassiliévitch Rachmaninov (1873-1943).

Suite Op. 17.

Introducción.

Vals.

Romanza.

Tarantella.

Witold Lutoslawski (1913).

Variaciones sobre un tema de Paganini.

II

Igor Stravinsky (1882-1971).

La Consagración de la Primavera.

Intérpretes: M.^a Angeles Rentería
y Jacinto Matute

Miércoles, 5 de noviembre de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Claude Debussy (1862-1918).

En blanc et noir.

Avec emportement.

Lent. Sombre.

Scherzando.

Maurice Ravel (1875-1937).

La Valse.

II

Olivier Messiaen (1908).

Visions de l'Amen.

Amen de la Création.

Amen des étoiles, de La Planète à l'anneau.

Amen de L'Agonie de Jésus.

Amen du Désir.

Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux.

Amen du Jugement.

Amen de la Consommation.

Intérpretes: Begoña Uriarte
y Karl-Hermann Mrongovius

Miércoles, 5 de noviembre de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Francis Poulenc (1899-1963).

Sonata (1918).

Prelude.

Rustique.

Final.

Capricho (1952).

Sonata (1953).

Prólogo, extremadamente lento y tranquilo.

Allegro molto, muy rítmico.

Andante lírico, lentamente.

Epílogo, allegro giocoso.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

II

Gabriel Fauré (1845-1924).

Dolly, Op. 56.

Berceuse.

Mi-a-ou.

Le jardin de Dolly.

Kitty-Valse.

Tendresse.

Le pas espagnol.

Claude Debussy (1862-1918).

Lindaraja.

Darius Milhaud (1892-1974).

Scaramouche.

Vif.

Modéré.

Brazileira.

Intérpretes: Miguel Frechilla
y Pedro Zuloaga

Miércoles, 12 de noviembre de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Francisco Calés (1925-1985).

Cinco cantos de Sefarad (*Transcrip. de J. Alfonso*).

Amén.
A la nana.
Seu Searim.
Canción.
Albada.

Javier Alfonso (1904).

Suite sobre temas incas (*primera audición*).

Plegaria.
Invocación.
Danza.

Joaquín Rodrigo (1902).

Cinco Piezas Infantiles.

Son chicos que pasan.
Después de un cuento.
Mazurka.
Plegaria.
Gritería final.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

II

Javier Alfonso (1904).

Variaciones sobre un tema castellano.

Tema.

Romanza.

Zapateado.

Diurno.

Nocturno.

Intermezzo.

Polo.

Imbricaciones y Distonías (*Homenaje a Debussy*).

Lento.

Piu mosso.

Vivace.

Meditación. Vivace. Coda.

Intérpretes: Javier Alfonso
y M.^a Teresa de los Angeles

Miércoles, 12 de noviembre de 1986. 19,30 horas.

Miércoles III

29 de Enero 1902.

A. F. Bordes

J. Kodá. M. Salvador.
F. Ramírez. C. Kodá.



- Beethoven. - 3.^o Simfonia (Heroica) ob. 55 (2 piezas 8 m.)
all.^o con brig. - Marcha fúnebre. - Scherzo. - Fúnebre.
Wolodimeroff. - Melodia. - (f. y p.) bis.
Guiraud. Capricio. - (f. y p.) bis
Brahms. - Joachim. - Danzas húngaras (1, 2, 4, y 5) f. y p.
Beethoven. - Sonata de piano II ob. 2 n.º 2 (G. R. Dampierre)
all.^o vivace. - Largo appassionato. - Scherzo. - Rondó.
Beethoven. - Sonata III de piano y violín. ob. 12 n.º 3.
all.^o con spirito. - Adagio. - Rondó: all.^o molto.
Bach. - Andante de la 2.^a Sonata de f. y piano. - bis.
Bizet. - Overture de L'Arlesienne (2 p.^o a 8 m.)

INTRODUCCION GENERAL

Un instrumento de sonidos complejos

Superadas las prácticas musicales del romanticismo e inaugurada la modernidad, más de un *catastrofista* lanzó el grito: *El piano está en su crepúsculo*. Como es frecuente, los pronosticadores de ocasos se equivocaron una vez más, pues los músicos de nuestro siglo utilizaron el piano hasta la saciedad, renovaron sus recursos hasta lo que nos parecen límites y demostraron a los augures que:

*El piano que vos matasteis
goza de buena salud.*

Se comprende que un instrumento sobre el que alzó su monumento virtuosista el romanticismo hasta alcanzar las cumbres lisztianas, pudiera parecer *inservible* en el momento inicial de una evolución que mudaba no sólo el *ideal sonoro* y el lenguaje, sino también los supuestos fundamentales de la música. Pero entonces, ¿por qué no decretar la muerte de los viejos violines, los agridulces fagotes, los gruesos trombones hijos de los antiguos sacabuches, o el batiente timbal?

El piano, durante bastante tiempo, simbolizaba la intimidad, los gustos y los hábitos de la sociedad burguesa a la que se ponía en cuestión. ¡Qué culpa tenía el instrumento de Cristofori! Bien iba a demostrar su capacidad para ceder a nuevas instancias, para responder a nuevos estirones, para servir de vehículo a un nuevo imaginar los timbres, los ataques, la explotación de los pedales, todo cuanto pidieron al piano los creadores contemporáneos desde el poético y atmosférico Debussy hasta el distorsionador John Cage.

¡Pobrepiano!, exclamaba el pianista neoyorkino Jay Gottlieb, intérprete de los clásicos y de los actuales con igual fortuna. ¡Qué no se habrá hecho con él desde los años setenta! Ha sido aserrado, cortado, se han pinzado sus cuerdas, se han lanzado sobre ellas pelotas de tenis, se han modificado sus macillos. Se creyó que el piano podía ser tratado como un arpa o como un instrumento de percusión. Se ensayó todo, se agotó todo. No creo que pueda intentarse ya nada como no sea hacer explotar al instrumento. Sin embargo, ahora se vuelve *al teclado y se descubre que todavía queda mucho por hacer*.

En 1961, Pierre Boulez dicta una conferencia en Estrasburgo a fin de explicar su *segunda improvisación sobre Mallarmé*. Como el compositor francés revisó el texto en 1981, ha de suponerse que no había rectificado sus ideas sobre el piano: *Tratamos hoy el piano de un modo totalmente distinto de como lo hacían, por ejemplo, Debussy, Ravel, Stravinsky —en Bodas— y Bartók —en el Allegro bárbaro— que lo consideraban esen-*

cialmente como un instrumento de percusión. No hemos olvidado sus lecciones, pero el piano nos interesa más aún como instrumento de sonidos complejos que pueden producirse mediante efectos armónicos. Analiza luego el director del IRCAM los procedimientos para hacer escuchar armónicos, los efectos de pedal, los clusters en sus diversas modalidades, que transforman el sonido habitual del piano en un halo de ruido. La totalidad del espectro sonoro adquiere así una existencia casi tangible. De nuevo se utiliza todo el instrumento como una cámara de eco y el número de cuerdas en vibración es tan grande que hay interferencias y armónicos que no aparecen nunca en el mismo momento. Todas estas posibilidades hacen del piano, a mi entender, un instrumento particularmente precioso, pues le otorgan un papel intermediario entre la nota fija y los sonidos complejos.

El piano multiplicado

Uno de los caminos primeros de toda evolución es el crecimiento, la ampliación en varias direcciones de unas posibilidades dadas e incluso ya desarrolladas considerablemente. La idea de un piano mayor que el piano cuajó en lo que, acudiendo al título de una obra original del brasileño Marios Nobre, podríamos denominar, *el piano multiplicado*. Se multiplicaron los ejecutantes y se duplicaron, triplicaron o cuadruplicaron los instrumentos. Así, desde el *concierto para cuatro claves*, de Juan Sebastián, pudo llegarse a los diez o doce pianos que necesitó Louis Moreau Gottschalk para ofrecer a los madrileños su *sinfonía* sobre *El sitio de Zaragoza* a mediados del XIX.

No alcanzará nunca, sin embargo, auténtico rigor artístico la sola voluntad aumentativa si no sirve a originales ideas y formas de expresión. Entonces los recursos vanidosos y espectaculares ceden paso a valores más hondos del espíritu, a creaciones de verdadera entidad estética. Pensemos en Brahms, en Debussy, en Ravel, en Stravinsky, en Poulenc, Milhaud, Messiaen, Boulez, Lutoslawski o Halffter: Su música para dos pianos responde a un pensamiento sonoro específico. No hay ya simple *piano multiplicado*, sino vehículo de comunicación musical que necesita dos instrumentos y dos ejecutantes, al modo que el pensamiento sinfónico, tan unitario, ha de realizarse a través de un centenar de intérpretes servidores de una sola finalidad.

Sucede que el piano, por sus posibilidades de resumir incluso lo escrito para orquesta y por su *prestigio personal* altamente individualizado, cuando se presenta doblado o en grupo llama la atención, lo que no ocurre con otros instrumentos habitualmente escuchados en combinaciones múltiples, desde el trio y el cuarteto hasta la gran formación orquestal. Así se tomó como insólita y hasta *rara* una unión mucho más lógica que la de violín y piano o violoncello y piano, por ejemplo. En un caso

se trata de dos fuentes sonoras perfectamente homogéneas; en otros, tan heterogéneas en todos los aspectos —incluso tan contradictorias— que sólo el talento de los compositores, cuando existe, ha podido, contra toda lógica, realizar con éxito semejante suma de contrarios.

Del salón al concierto

El piano a cuatro manos —más que la combinación de dos pianos— constituyó, durante años, una práctica casera y familiar, un uso social de especial atractivo que permitía revivir —en tiempos anteriores al disco y la radio— las emociones experimentadas en la ópera y los conciertos. De ahí que naciera un largo repertorio de *transcripciones* (al que contribuyeron, entre nosotros, un Barbieri o un Bretón), esas *Fantasías* a lo Talberg o, descendiendo peldaños, a lo Leybach, con mayor voluntad reproductora que creativa, esto es, lejanas de las geniales transmutaciones de un Liszt o un Busoni.

Este género gozó de la atención, a principios de siglo, de los *fundadores de la Sociedad Filarmónica y sus amigos: Los Roda, los Salvador, las Ramírez. Sin perjuicio de disfrutar con obras directamente escritas para piano solo o para violín y piano —y Fernandez Bordas era elemento imprescindible en las soirées, como lo era Blanco Recio—, se leían con asiduidad las oberturas de Wagner —la transcripción de *El buque fantasma* alineaba dos pianistas en cada piano que eran los Roda, Dampierre y Miguel Salvador—, las sinfonías de Beethoven, la entonces sorprendente *Danza macabra*, de Saint-Saëns, o la *suite de La Arlesiana*, de Bizet. Como el tiempo tenía otra medida, a más de sus trabajos personales y su dedicación musical, los organizadores se entretenían dibujando los programas a mano en unas tarjetas ilustradas con deliciosas caricaturas de los *virtuosos*, parte de las cuales llegaron a mis manos a través de una tienda anticuaría propiedad de los familiares de José Antonio Balbontín.*

Una cosa era la práctica familiar y otra la Filarmónica. De modo que los citados usos y aficiones no llegaron a la excelente sociedad musical e incluso fueron muy pocos los dúos pianísticos actuantes, como los de María Carreras-Michael de Zadora, la recientemente fallecida Magda Taglieffero-Edouard Risler (un favorito de la Filarmónica, a la que dedicó más de una vez el ciclo completo de sonatas beethovenianas). No existían entonces, por otra parte, demasiados dúos pianísticos estables, y en la mayoría de los casos la juntura se producía con carácter pasajero ante la necesidad o el deseo de programar determinadas obras. En este punto, pienso que pueda tener algún interés recordar los principales *dúos de piano* españoles, de ayer a hoy, salvedad hecha de los inevitables olvidos.

Circunstancialmente se unieron los profesores Balsa y Fuster, Pura Lago y Risler y, alternando el *dúo* con sus brillantes carreras individuales, Amparo y José Iturbi. En los sesenta, Conchita Rodríguez —discípula de Balsa— y Pedro Espinosa —que fue alumno de Javier Alfonso—, hicieron dúo para llevar en tournée, las *Visiones del Amén*, de Olivier Messiaen. Duró algunos años el dúo Manuel Carra-Félix Lavilla, y accidentalmente tocaron juntos Emma y Joaquín Achúcarro.

Permanecen, tras biografías más o menos largas, los dúos de las gaditanas Josefina y Agustina Palavicini, Javier Alfonso/María Teresa de los Angeles, Angeles Rentería/Jacinto Matute, lo vallisoletanos Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga, Francisco y Emilio Baró, María Esther Vives/Margarita Palou, María Tamayo/Divina Cots, Pepita Cervera/Teresinajordá y Miguel Zanetti/Fernando Turina. En el París de los años veinte funcionó *misteriosamente* otro dúo del que apenas se tiene noticia. Quizá estimulado por el ejemplo de los célebres Jean Wiener/Clement Doucet, Federico Elizalde tocó y, sobre todo, grabó música preferentemente ligera en unión de un denominado *partenaire* que no era otro sino el entonces maestro de Elizalde, Ernesto Halffter.

Música para dos pianos en el siglo XX

A partir de Chabrier y de Fauré, el repertorio para dos pianos creció notablemente, y obedeció, en cada caso, a la estética específica del compositor que lo cultivaba, por lo que no son pocos los *dúos* representativos. Citar *Lindaraja* y *En blanco y negro*, de Debussy; el *Concierto*, de Stravinsky; la *Sonata*, de Poulenc, y así sucesivamente hasta anotar *Formantes*, de Cristóbal Halffter; *Tableaux vivants*, de Bussotti; *Mantra*, de Stockhausen; *Estructuras*, de Boulez, o *Experiencias*, de Cage, nos exime de mayores explicaciones. Mejor que éstas, daremos un resumen del repertorio español para dos pianos y una selección de cien obras, para la misma combinación, de autor extranjero, siempre compuestas dentro de nuestro siglo.

Repertorio español

ALFONSO, Javier: Imbricaciones y Distonías; Variaciones sobre un tema castellano; Suite sobre temas incas. ALTISENT, Juan: Diferencias sobre una Cantiga de Alfonso X. BACARISSE, Salvador: Suite en cinco minutos; Meditación. CALES, Francisco: Cinco cantos de Sefarad (trasnc. Alfonso). CASTILLO, Manuel: Suite. CORIA, Miguel Angel: En rojo y negro. CERDÁ, Angel: Rondó. GERHARD-RODNEY-BENNET: Alegrías. HALFFTER, Cristóbal: Formantes. HALFFTER, Rodolfo: Música para dos pinaos. HERAS, Nicolás de las: Consecuencias. HIDALGO, Juan: Roma; Wuppertal. HIDALGO, Manuel: *Les*

pieces. HOMS, Joaquim: Invenciones; Soliloquios. INFANTE, Manuel: Tres danzas andaluzas. MARCO, Tomás: Paso a dos. MIYAR, Pablo: Rapsodia. OLMOS, Ricardo: Preludio, canción y danza. PABLO, Luis de: Móvil I; Progressus. RODRIGO, Joaquín: Cinco piezas infantiles; Sonatina. SANTOS, Caries: Informe general. SURIÑACH, Carlos: Flamenquerías.

Cien obras de repertorio extranjero

1) AURIC, Georges: Doubles-jeux I, II y III. 2) ABSIL, Jean: Asimetrías. 3) ANTUNES, Jorge: Reflex. 4) ALSINA, Carlos R.: Fusión. 5) BARTOK, Bela: Siete piezas de *Microcosmos*. 6) BARTOK, Bela: Suite para dos pianos, Op. *Ab*. 7) BROWN, Earle: Corroboree. 8) BOULEZ, Pierre: Estructuras, II. 9) BUSONI, Ferruccio: Improvisaciones sobre un coral de Bach. 10) BUSONI, Ferruccio: Fantasía contrapuntística. 11) BUSSOTTI, Sylvano: Tableaux vivents.

B de Britten

12) BAUR, Jürg: Sonata, 1957. 13) BAX, Arnold: MoyMell. 14) BOWLES, Paul: Sonata. 15) BRITTEN, Benjamín: Mazurca elegiaca. 16) BRITTEN, Benjamín: Introducción y rondó a la burlasca. 17) BURT, Francis: Música para dos pianos. 18) BAERVOETS, Raymond: Scherzo. 19) BOESMANS, Philippe: Fanfare, I. 20) BERGER, Jean: Caribbean Cruisi.

En blanco y negro

21) CAGE, John: Experiencias. 22) CAGE, John: Libro de música. 23) CASELLA, Alfredo: Scarlattiana. 24) CASTALDI, Paolo: Anfrage. 25) CONSTANT, Franz: Sonatina francesa. 26) COPLAND, Aarón: Danzón cubano. 27) DEBUSSY, Claude: Lindaraja. 28) DEBUSSY, Claude: En blanc et noir. 29) DAMASE, Jean Michel: Sonatina.

De Francia a México

31) ENGELMANN, Hans Ulrich: Duplum. 32) ENRIQUEZ, Manuel: Módulos, 1965. 33) ERBSE, Heimo: Sonata. 34) FANO, Michel: Sonata. 35) FERNEYHOUGH, Brian: Sonata, 1970. 36) FONTYN, Jacqueline: Espirales. 37) FANGALX, Jean: Ocho danzas exóticas. 38) FICHER, Jacobo: Poema, 1965. 39) FOWLER, Jennifer: Piece for an Opera House.

Todavía el viejo Glazunov

40) GENZMER, Harald: Sonata. 41) GESZLER, György: Sonata, 1963. 42) GLAZUNOV, Alexander: Fantasía, 1920. 43) GRAETZER, Guillermo: Variaciones y Final. 44) GOEYVAERTS, Karel: Sonata, 1951. 45) GARDONYI, Zoltan: Sonata, 1938. 46) GUASTAVINO, Carlos: Tres romances argentinos. 47) GRANDIS, Renato de: Toccata a doppio coro figurato, 1964. 48) HEILLER, Anton: Toccata, 1946. 49) HENKEMANS, Hans: Sonata, 1950. 50) HINDEMITH, Paul: Sonata, 1942.

Sonatas

51) HOBSON, R. Bruce: Sonata, 1971. 52) HOLLER, York. Diaphonie. 53) JARDANYI, Pal: Sonata, 1960. 54) JONGEN, Joseph: Páginas íntimas. 55) JONGEN, Léon: Divertimento. 56) KELTERBRON, Rudolf: Sonata, 1959- 57) KLEBE, Giselher: Sonata, 1952. 58) KADOSA, Pal: Suite, 1955. 59) KRENEK, Ernst: Basler Massarbeit. 60) KRIEGER, Armando: Tensiones.

De la samba al misticismo

61) LEEUW, Ton de: Sonata. 62) LIGETI, György: Monument/Selbportrait/Bewegungs. 63) LIPATTI, Dinu: Tres danzas rumanas. 64) MALIPIERO, G. Francesco: Dialoghi, II. 65) MATSUDAIRA, Yoritune: Alfa. 66) MEESTER, Louis de: Variaciones. 67) MESSIAEN, Olivier: Visions de l'Amen. 68) MILHAUD, Darius: Scaramouche. 69) NIELSEN, Ricardo: Música a dos pianos. 70) O'HANA, Maurice: Soron-Ngo.

Variantes

71) PALESTER, Román: Variantes. 72) DETYREK, Félix: Toccata y Fuga en modo mixolidio. 73) POOT, Marcel: Rapsodia. 74) POULEN, Francis: Elegía y Sonata. 75) POUSSEUR, Henri: Mobile, 1961. 76) RACHMANINOV, Serge: Suite n.º 2. 77) RAVEL, Maurice: Frontispice. 78) REGER, Max: Variaciones y Fuga sobre un tema de Beethoven. 79) RAMOUS, Gianni: Fantasía, 1970. 80) RZEWSKI, Frederic: Sonata, 1959-

Igor se escribe con S

81) SAUGUET, Henri: Los juegos del amor y del azar. 82) SHOSTAKOVICH, Dimitri: Suite, Op. 6. 83) SCHOEMAKER, Maurice: La Tombeau de Chopin, 1949. 84) SIMONIS, Jean Marie: Movimientos, 1971. 85) SCIAMINO, Salvatore: Sonata, 1966. 86) SKALKOTAS, Nikos: Suite, 1924. 87)

STOCKHAUSEN, Karlheinz: Mantra. 88) STRAVINSKY, Igor: Concierto, 1931. 89) STRAVINSKY, Igor: Sonata, 1944. 90) SWAYNE, Giles: Synthesis, 1974.

Perspectivas

91) TCHEREPNIN, Alexandre: Rondó, 1952. 92) TAILLEFERRE, Germaine: Jeux de plain aire. 93) VLIJMEN, Jan van: Construcción, 1962. 94) VIEIRA BRANDAO, José: Estudio n.º 3, 1955. 95) VUILLEMIN, Louis: Cuatro danzas. 96) WISSE, Jan: Cristalli, 1959- 97) WYTENBACH, Jürg: Nachspiel. 98) WOESTIJNE, David van: Sonata, 1955. 99) ZILCHER, Hermann: Sinfonía, Op. 50. 100) ZIMMERMANN, Bernard-Aloys: Perspectivas, música para un ballet imaginario.

Enrique Franco

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Rachmaninov: *Suite n.º 2*

Poco se entenderá la personalidad de Rachmaninov si no se tiene muy en cuenta su condición de intérprete-compositor. Que la carrera virtuosística le importaba tanto como la creación, lo demuestra el programa de su última *tournee* por España durante la primavera de 1935: *Toccata y Fuga en re menor*, de Bach-Tausig; *Sonatas*, de Mozart y Chopin (la de la *marcha fúnebre*), y páginas breves de Scriabin, Medtner, Borodin, A. Rubinstein y Donhanyi, junto a una propia —preludio— y una transcripción de *Liebeslied*, de Kreisler.

Distinta cosa es que en el alto virtuosismo rachmaninoviano influya su formación y vocación de compositor, del mismo modo que el intérprete de alto vuelo impulsa una producción pianística que alcanzó y mantiene una muy amplia onda de popularidad. Perteneciente a una familia noble, este talante brilla en la elegancia de la invención melódica y en la manera de tratarla, sin olvidar la ascendencia musical de Alexander Siloti (1863-1945), discípulo de Tschaikowsky y Liszt, ni la de sus profesores de composición, Taneiev y Arensky.

Por otra parte, en Rachmaninov —el compositor y el pianista— el componente cosmopolita, que nunca llegó a difuminar la fuerte naturaleza de su carácter ruso, es decisivo. Su producción para dos pianos es temprana y se reduce a tres títulos: Una *Rapsodia*, de 1891, y dos *Suites*, de 1893 y 1901, respectivamente. La segunda, Op. 17, absolutamente contemporánea del *Concierto n.º 2, en do menor*, Op. 18, reúne una *Introducción*, un *Vals*, una *Romanza* y una *Tarantela*, y fue estrenada por el autor y su maestro, Siloti, en Moscú el 24 de noviembre de 1901.

Si pensamos que ese mismo año Claudio Debussy ultima *Pour le piano* y que, el siguiente, da a conocer *Pelleas*; que Ravel fecha *Juegos de agua* y Rísler estrena su *Sonata*, puede hablarse de Rachmaninov como *rezagado*. No tanto si consideramos otras contemporaneidades (Pierné, Gliere, Aubert, Bloch, Reger, Sibelius —con *Finlandia*—, Me. Dowell —tercera sonata—, Elgar—*Pompa y Circunstancia*—). No pretendió Rachmaninov *revolución* alguna y se limitó a expresar, en buen lenguaje y a través de soluciones de gran afectividad, los latidos de su propio *yo* condicionados por su entorno, pertinaz deudor del romanticismo y del patetismo formal de Tschaikowsky.

El modo de *pensar la música* de Rachmaninov —*quien no sea capaz de inventar una melodía que se imponga al público nunca será un verdadero maestro*— lo convierte no en un mero ecléctico ni es una estrella errante en el cielo de su tiempo, sino en algo que, a poco que analicemos, se da en cualquier época: Un valor superpuesto sin ánimo polémico a las corrientes innovadoras y caracterizadas que deciden la evolución del arte en cada tiempo pero que no la definen en exclusividad. Pienso en obras más importantes de Rachmaninov al hablar así, pues la *Suite n.º 2*, sincera, cuidada en su traza, cordial, es página marginal que, gracias a la nobleza de su estilo, supera un tono elevado de salón.

Lutoslawski: *Variaciones sobre un tema de Paganini*

Las páginas virtuosistas de Niccolò Paganini, y de modo especial los *Veinticuatro caprichos* (Milán, 1820), no sólo sirven de medida para calibrar los méritos de los grandes violinistas, sino que, además, han dado pie a otros muchos compositores. Caso particularísimo es el del *Capricho n.º 2, en la menor*, transformado por Brahms en sus *Variaciones* pianísticas de 1866, y por Rachmaninov en una *Rapsodia para piano y orquesta* (1934), justamente considerada como una de sus mejores consecuciones; Boris Blacher hizo unas brillantes variaciones orquestales en 1947, seis años después que el polaco Witold Lutoslawski se sirviera del mismo motivo en unas concisas *Variaciones para dos pianos*, si anteriores a la evolución iniciada en el *Concierto para orquesta* (1954), ejemplo de precisión sintáctica y de transformación estilística dentro de una politonalidad más aparente que real y una imaginación sonora muy diferenciada. Sin embargo se diría que Lutoslawski ha acrecido la pujanza rítmica, la sustancialidad y el rostro virtuosista del legendario violinista genovés. Lutoslawski, por otra parte, persiste y desarrolla la línea de las *Variaciones-Paganini* en sus espléndidos *Estudios*, de 1985.

Stravinsky: *La Consagración de la Primavera*

Si los *Tres movimientos de Petrouchka*, en versión pianística dedicada a Arthur Rubinstein en 1921, suponen una de las más formidables y renovadoras aportaciones del genio de Stravinsky al gran piano moderno, la transcripción íntegra de *La Consagración de la Primavera*, para dos pianistas, impresa en 1913 y reimpressa en 1914, 1921, 1922, 1952, 1968 (en esta edición anota el autor, *revisión de 1947*), 1972 y 1975, es algo más que un *tour de force*, la revelación de las estructuras internas de la obra.

Cierto que el monocolorismo del piano no responde al de la orquesta, pero acaso lo fundamental en *La Consagración*, como

ha visto inteligentemente Pierre Boulez, es *la pulsación base que se multiplica según la unidad dada, regular o irregularmente. Los efectos más excitantes serán provocados, como es natural, por la multiplicación irregular que nos da una cierta proporción de imprevisible en el interior de un contexto previsible.*

Son esos datos musicales básicos, ese planteamiento de una nueva manera de *pensar la música*, los que perduran y hasta se transparentan con especial claridad en la versión pianística, como una demostración de hasta dónde puede llegar la combinación de la simplicidad y la masa, de la línea, el punto y el bloque. Que la transcripción exige de los intérpretes un dominio metavirtuosístico es tan evidente como la precisión de servir, puntualmente, las ideas musicales y su insólito discurso, en mucho paralelo al cubismo picassiano.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Debussy: *En blanc et noir*

Las tres piezas que forman *En blanco y negro* obedecen a una sola intencionalidad estética e instrumental. Compuestas en 1915 —el año de los *Estudios* y la *Sonata para violoncello*—, Debussy alude desde su título a las teclas del piano, instrumento del que desea extraer *su emoción, su color de simple piano, como Velázquez hace en sus grises*. Sin embargo existe otra intencionalidad emocional: El patriotismo propio de los años de guerra, con lo alemán como enemigo militar y artístico. Así, la pieza central —Lento, Sombrío—, dedicada *a la memoria del teniente Jacques Charlot, muerto por el enemigo el 3 de marzo de 1915*, se sirve de alusiones simbólicas más que descriptivas: Un sombrío y estilizado coral luterano representa a Alemania, en tanto una idea luminosa y optimista evoca a Francia. Se estilizan toques militares y la misma *Marsellesa*, presentada por Debussy en otras ocasiones mucho más directamente, como en el preludio *Fuegos artificiales*. Las otras dos piezas están dedicadas a Serge Koussevitzki y a Igor Stravinsky, respectivamente.

Como en la orquesta, Claudio Debussy hace de los dos pianos un solo ambiente atmosférico, un total sonoro más influido por lo pictórico que por lo poético, aun cuando en los epígrafes se aluda a Shakespeare, Villon y Charles d'Orleans. En definitiva, *En blanco y negro* se suma al nuevo concepto del piano que informará buena parte de la producción contemporánea desde su poética sutil y distanciada hasta que otros maestros —Bartok, Stravinsky— impongan, en sentido contrario, un piano percutido, estructural y voluntariamente inexpresivo, si identificamos expresión con afección cantàbile y sentimental. La obra fue estrenada por Claude Debussy y Roger Ducasse, al piano, en diciembre de 1916, en un concierto celebrado en los salones de Mm. Georges Guiard.

He aquí los epígrafes que encabezan cada movimiento:

- I. *Qui reste a sa place
Et ne danse pas
De quelque desgrâce
Fait l'aveu tout bas*

(Barbier y Carré: Versión de *Romeo y Julieta*)



II. *Prince, porté soit des serfs Eo/us
 En la forest ou domine Glaucus
 Ou privé soit de paix et d'espérance
 Car digne n'est de posséder vertus
 Qui mal voudroit au royaume de France*

(François Villon: Ballade contre les enemis de la France)

III. *Yver, vous n'estes qu'un vilain.*

(Charles d'Orleans)

Ravel: *La Valse*

El 11 de enero de 1917, Mauricio Ravel firmó contrato con Diaghilew para componer un *ballet* que, por decisión del compositor, acabaría siendo *La Valse*, jamás representado por los *Ballets russes*. Vuelve Ravel a su querido ritmo de *Vals* y a la evocación de una *Viena* cuyo nombre debía haber titulado el poema coreográfico.

Francis Poulenc nos cuenta (*Mes amis et moi*) la escena de la audición de *La Valse* en casa de Misia Sert, a la que la obra está dedicada: *Estábamos Diaghilew, Massine, Marcelle Meyer, dos o tres secretarios de Diaghilew, yo y algún otro. Los Ballets russes iban a montar la nueva obra de Ravel con decorados de José María Sert, el marido de Misia. Llegó Ravel con su obra bajo el brazo y Diaghilew le dijo: Bien, querido Ravel, qué felicidad poder escuchar La Valse. Ravel la tocó al piano, creo que con Marcelle Meyer, quizá no muy bien, pero a fin de cuentas era La Valse de Ravel. Yo, que conocía bien a Diaghilew en aquella época, le vi inquietarse, jugar con el monóculo, sentirse embarazado, en suma, no le gustaba nada de aquello y habría deseado decir: ¡No! Cuando Ravel terminó le dijo unas palabras que creo muy justas: Ravel, es una obra maestra pero no es un ballet es el retrato de un ballet, la pintura de un ballet. Lo más extraordinario de todo es que Stravinsky, que estaba allí, no dijo ni una palabra.*

Así, la obra se estrenó en concierto el 12 de diciembre de 1920, en el Teatro de Chatelet, por la Orquesta Lamoureux, dirigida por Chevillard, pasó luego a Londres llevada por Henry Wood y la asumió Ansermet. Sólo en 1929 apareció en la escena de la Opera parisense, con decorados de Benoit, coreografía de Bronislawa Nijinska y bailada por Ida Rubinstein y Anatole Vilezak. La idea de hacer surgir la música de una suerte de nebulosa ambiental y sonora que acaba descubriendo la Viena de Francisco José I, danzante al compás de tres por cuatro, medido y cantado por los Strauss, era verdaderamente más poética que *balletística*, al menos con arreglo a las concepciones diaghilewianas. Pasados los años, Balanchine se encargaría de demostrar todas las posibilidades de *La Valse* sobre la escena y cómo al éxito de la música se sumaba el de la danza que provoca y articula.

La versión pianística —para dos manos y para dos pianos— es prácticamente contemporánea de la orquestal y ofrece, entre otros, un aspecto interesante: La constatación de dos diferentes modos de tratar el *Vals* por Ravel: La de los *Valses nobles y sentimentales* (convertidos en *ballet* bajo el título de *Adelaida o el lenguaje de las flores*) y la de *La Valse*. Directa una, metafórica otra; pero tan bellas y extraordinariamente brillantes las dos.

Messiaen: *Visiones del Amén*

En los conciertos de La Pléiade, de París, Yvonne Loriod y Olivier Messiaen dan a conocer, el 10 de mayo de 1943, las *Visiones del Amén*, primero de los grandes ciclos para piano de su autor y en el que, como escribe Gisèle Brelet, *no cesa de evolucionar sin jamás alejarse de sus fuentes ni renegar de sus fundamentos*. Poco tiempo después, los Messiaen vinieron a Madrid y en una pequeña audiencia pudimos conocer las *Visiones* en el Instituto Francés y en aquella vieja y querida sala que tenía algo de aula, cierto aspecto de salón de actos colegial y, ya en las alturas, el aspecto decidido de una biblioteca.

Estaba relativamente reciente la formación del grupo *Joven Francia*, nacido en 1936 por iniciativa de Yves Baudrier y en el que formaban con el impulsor, André Jolivet, Daniel Lesur y Olivier Messiaen. El primer concierto todavía pudo contar con la participación de Ricardo Viñes, una vez más metido en la aventura de la música nueva, y el empeño estaba apoyado por intelectuales como Mauriac, Valery y Duhamel.

Como tantas veces, la formación de estos grupos sirve de llamada, pero pronto cada cual sigue su camino con arreglo a sus dones y saberes. Muchos y profundos fueron siempre los de Olivier Messiaen, que iba a convertirse, casi inmediatamente, en el maestro de la celeberrima vanguardia de los cincuenta, con Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen en cabeza. La imaginación sonora de Messiaen, su voluntaria práctica de un arte enraizado en lo religioso y sus deseos renovadores, han cuajado, sucesivamente, en una serie de partituras, la última de las cuales, al menos en importancia, se escuchó en Madrid no hace mucho: Me refiero a la ópera *San Francisco de Asís*.

Estas meditaciones sobre los diversos sentidos del *Amén*, entendidas desde el doble piano y desarrolladas durante una hora, supone un nuevo capítulo en la literatura del instrumento. Queda bien lejos, en lo conceptual sobre todo, el pianismo religioso de Liszt. Cuanto el lenguaje de Messiaen tiene de simbólico, no es efecto resultante sino profundización en las mismas estructuras musicales hasta determinar un lenguaje que es creación humana para Messiaen, en tanto el impulso expresivo nos viene dado, es un don recibido de Dios. El perfeccionamiento continuo de ese lenguaje complejo que comporta nuevos puntos de vista en el trabajo modal, rítmico y dinámico, aparece —según se ha comentado tantas veces— como un combate entre el compositor y el tiempo, y se resuelve, por obras y períodos, en nuevas consecuciones. Las siete *Visiones del Amén* forman un *corpus* ideológico con las *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, para piano solo, y el *Troispetites Liturgies de la Présence divine*, para coro femenino y orquesta. En 1945, *Harawi*, para canto y piano, anuncia la flexión hacia otro mundo messiaeniano que culmina en la sinfonía *Turangalila* y hace crisis en *Canté-*

yodjaya. Lo lejano en el tiempo se completa con lo distanciado en el espacio; las viejas culturas —china, hindú— alimentan los odres nuevos.

El conocimiento instrumental del piano, tanto por Messiaen como por Yvone Loriod, aumenta el interés de unas obras en las que idea y forma son una sola cosa. El que fuera joven entusiasta de la *Iberia* de Albéniz, en la que aprendió a gustar la disonancia, Olivier Messiaen, extiende, a partir de un no largo material melódico/armónico, todas y cada una de las *Visiones* por procedimientos cíclicos derivados de la noción estructural del compositor. Existe una idea central —el *Tema de la Creación*— sobre el que está construida la primera pieza, para reaparecer en la tercera y quinta y amplificarse apoteósicamente en el trozo final, *Amén de la Consumación*.

Desde el punto de vista instrumental, bueno será recordar las palabras de Messiaen sobre las *Visiones*: *He confiado al primer piano las dificultades rítmicas, los racimos de acordes, todo lo que es velocidad, encanto y calidad de sonido. Encomendé al segundo piano la melodía principal, los elementos temáticos, cuanto reclama emoción y pujanza.*

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Poulenc: *Sonata (1918)*, *Capricho*, y *Sonata (1953)*

En la historia de la música francesa, tan rica en amigos de España, la figura de Francis Poulenc ocupará siempre un lugar entrañable. Discípulo del leridano Ricardo Viñes, al que dedicó su primera obra pianística, *Pastoral*, en 1918, adoraba literalmente a su maestro, del que traza así un apretado retrato: *Podría hablar de él durante horas, pues le quise tanto como me sentí orgulloso del afecto que me dispensaba. Era un hombre exquisito, un raro hidalgo con enormes mostachos, tocado siempre con un sombrero del más puro estilo español y calzado con botines cuyos botones golpeaban mis tibias si no cambiaba bien el pedal. El juego de pedales, ese factor esencial de la música moderna, no lo enseñó nadie como Viñes. Conseguía la máxima claridad por medio del juego de pedales. ¡ Y qué ciencia la de su staccato opuesto a un legato absoluto! Leon-Paul Fargue, que le conocía bien, escribió sobre la ética de Viñes: Tres palabras parecían excluidas de su corazón y de su lenguaje, tres palabras villanas que carecían de sentido para él: intriga, arribismo, concesión. El encuentro con Ricardo Viñes, termina Poulenc, fue capital en mi vida: Le debo todo. En 1914 era el único virtuoso que tocaba Debussy y Ravel.*

No menor fue la admiración y la amistad mutua de Poulenc y Falla: Al músico francés escribe don Manuel, desde Granada, una de sus cartas más optimistas: *Cantamos alegremente en la Alhambra su canción báquica. Venga a dirigirnosla. El tiempo es maravilloso y la sierra está totalmente nevada. Quedará contento de nuestra acogida y de su estancia. Venga a Granada a terminar su fantasía española. Recibí con alegría sus Promenades, que adoro. Gracias. Mil afectos de vuestro, Manuel de Falla (19 de septiembre de 1923).*

En 1918 —el año de los *Trois mouvements perpétuels*— fecha Poulenc su *Sonata para piano a cuatro manos*, compuesta durante la guerra, *las páginas más frescas y vivas* —según Ansermet— *aparecidas en Francia durante los últimos tiempos, escritas en un estilo melódico y armónico muy claro y conciso, desnudo y crudo, que denota un conocimiento reflexivo de Stravinsky, pero animado de un espíritu muy francés; ese mismo espíritu refinado que encontramos en Ravel aunque expresado de otra manera, con un poco de la alegría de Satie y un cierto abandono que hace pensar en Chabrier.*

Sobre poesía de Max Jacob, *Le bal masqué*, cantata profana, data de 1932 y representa la vena aguda, un tanto *ncífy* otro tanto a lo René Claire en sus piezas del París suburbial. Ni lírico, ni sentimental, Poulenc hace sonar la *java*, el *vals* o el *tango* a modo de homenaje a un París en trance de extinción sentido con una tierna ironía. El *final* de la obra era para su autor un *autorretrato exacto de Max Jacob tal como le conocí cuando vivía en la rue Gabrielle, de Montmartre, el año 1920. De una ironía rechinante, extraña, casi terrorífica*—según Henri Hell—, ese trozo sirvió de base a un *Capricho* para piano, estrenado en 1932, del que, en septiembre de 1952, realizó una versión para dos pianos.

Por encargo de los pianistas Arthur Gold y Robert Fizdale (autores de una relativamente reciente biografía de Misia Sert), compone Poulenc su *Sonata para dos pianos*, durante el otoño de 1952, en el Hotel Beavau, de Marsella, en el que pararon Chopin y George Sand a su regreso de Mallorca.

Que el Poulenc de los años cincuenta no es el de los veinte y los treinta lo demuestra el talante de su obra y lo confiesa el mismo autor: *El andante es para mí el centro de la sonata. No se trata, como en el andante del Concierto para dos pianos, de un juego poético ante un retrato de Mozart colgado de la pared de mi cuarto, sino de un impulso lírico y profundo. Inspirándome, a veces, en la escritura de mi música coral, he intentado pasajes de gran pureza de líneas, de los que son ejemplo los bajos al unísono en los últimos compases del tiempo.*

Un tema lírico y otro a modo de progresión rítmica origina el primer tiempo, *prólogo*. En el *Allegro molto*, llama Poulenc la atención sobre el episodio central *extraordinariamente apacible*. Para el *epílogo*, tras la aparición de un nuevo tema, el compositor trabaja sobre material de los movimientos anteriores. Como buen conocedor del piano, la escritura instrumental es tan excelente como virtuosista, aun cuando el virtuosismo se derive siempre de la idea musical a la que sirve y enaltece.

Fauré: *Suite Dolly*

La música de Fauré debe a Verlaine el secreto de su estilo, escribió Sopena en un libro temprano de 1945, anterior a su *segunda vida*, esto es, la eclesial. Es muy curioso este tomito de la Editora Nacional, dedicado a quien era, a la sazón, director periodístico del *joven crítico* (así le llamaban los viejos), o sea a Xavier de Echarri. Como si tuviera prisa por hacerlo, Federico Sopena toca algunos puntos que serían *constant*es en su existencia: Un poco de *memorias* —punto de parada a los veintinueve años—, el violín de Newman, el Requiem romántico —más tarde objeto de un libro entero—, Ricardo Strauss, eclosión en los años cuarenta gracias a las versiones de los filarmó-

nicos berlineses, con Knapertbusch, Bóhem, Clemens Krauss, que la guerra empujaba cada año hacia España, el encuentro con el viejo Mengelberg y su sensacional y desconcertante *Heroica*, la música de cámara de Brahms y el tema de la muerte visto a través de Schubert. Y con ellos Verlaine-Fauré, una dualidad de poeta músico que entusiasmaba a Sopeña directamente y, quizá, a través de otro entusiasmo, el del músico-poeta Gerardo Diego.

No se puede ejercer mayor presión en la historia de la música sin alzar la voz que la ejercida por Gabriel Fauré, gran preparador de los espíritus para la recepción del mensaje debussyano. Maestro de intimidades, clásico y renovador a la vez —como vio Claude Rostand—, buceador en el hallazgo armónico a través del contacto físico con el teclado del piano, artista puro y hondo, Fauré dejó la larga herencia de una música más radicalmente impopular que la de Debussy, Ravel y Stravinsky, como el tiempo se ha encargado de demostrar.

Entre casi medio centenar de páginas pianísticas dispuestas a recibir varias herencias —Saint-Saens, Chopin, Schumann—, Fauré compuso en 1893-1896 la *Suite Dolly*, *Ofi. 56*, que estrenan en 1898 Edouard Risler y Alfred Cortot, que arreglaría la obra para piano solo, en tanto Henri Rabaud la transcribe para orquesta en 1912 y el Teatro de las Artes, de París, la presenta como *ballet* al año siguiente.

La intención de la *suite* es la de comentar —o evocar— los juegos y distracciones de la niña Dolly Bardac, a cuya madre había dedicado Fauré *La bonne chanson* (1893). Dice Koechlin que si Claudio Debussy en su *Children's Corner* (1908) *describe con humor y vistos por una persona mayor los juegos de su querida hija Chouchou*, Fauré, aun conservando su alma de poeta, parece más cercano de la niña Dolly. Páginas de extremada simplicidad pero nada *naïves*, tras una *Berceuse*, un trozo gatuno titulado *Miau*, *El jardín*, *Kitty-Vals* y *Tendresse*, se cierran con *Le pas espagnol*, que para Koechlin vale como resumido, alegre, humorístico y brillante homenaje a Chabrier —un precursor de la mejor música para dos pianos en Francia y, como Poulenc, discípulo de un español, el carlista emigrado Manuel Zaporta—. Junto a la de su contemporáneo Grieg, la música de Fauré sedujo al joven Falla, lo que se evidencia en alguna de sus primeras páginas escritas para su audición en el salón gitano de los Viniegra.

Debussy: *Lindaraja*

Los primeros acercamientos de Claudio Debussy a lo español son una inédita *Seguidilla*, para voz y piano, de 1884; *Mandolina* (1883), la oda sinfónica *Zuleima*, sobre *Almanzor*, de Heine (1886), igualmente inédita; *Rodrigo y Jimena*, proyecto de

ópera sobre texto de Catulo Mendes (1892), y *Lindaraja*, para dos pianos (1901), no estrenada hasta 1926 en los conciertos de la Société Musicale Indépendante, sin contar con el *Cuarteto* (1893), en el que ve Falla, con razón, una inspiración abstracta de origen español.

En *Lindaraja*, adivinación más que evocación del jardín granadino, está ya la *verdad sin la autenticidad* española aunque —como tantos otros, desde Bizet, sobre todo—, acuda al ritmo de habanera que informará la *Soirée dans Grenade*, con la que tanto tiene que ver *Lindaraja* en su concepto y en su ideal sonoro. No quedan lejanos *Los perfumes de la noche*, que inauguran *Iberia*, aunque aquí todo aparezca, por más maduro, mejor destilado. *Se podría decir*—seguimos a Falla— *que esta música, con relación a lo que la ha inspirado, nos hace el efecto de imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra*. Apunte literario que sirve perfectamente para *Lindaraja*, página en la que, de modo maestro, los dos pianos se convierten en un solo y extendido instrumento, sin que uno estorbe al otro o reste flexibilidad a su curso, cosa más frecuente de lo que pueda pensarse.

Milhaud: *Scaramouche*

Los trópicos me han marcado profundamente. Los dos años pasados en Río de Janeiro exaltaron hasta el paroxismo toda mi latinidad. Así se pronuncia Darius Milhaud y así se refleja en algunos de sus pentagramas: *El buey sobre el tejado*, *Saudades del Brasil* y, ya como en un eco, *Scaramouche*, para dos pianos, escrita en 1937 por encargo de Idajankelevitch y Marcelle Mayer. Las tres piezas (Vivo, Moderado y Brasileira) tienen diversa procedencia y básicamente se derivan de una música incidental compuesta, años antes, para el Teatro Scaramouche. Sólo la última añora sus alegres días brasileiros en compañía del Paul Claudel, durante los que descubrió la geografía, la luminosidad y el tirón de una música popular que tocaba al piano en Río el compositor Ernesto Nazareth (1863-1934), algo así como el Gershwin del Brasil, sino que con una raíz de más auténtica popularidad.

Lo que para otros —y a veces para el mismo Milhaud— fue el *jazz* en el París de los años veinte, supuso para el músico de Aix el repertorio melancólico y desbordante de la canción y la danza brasileña en su sustancia, en sus datos y en la sonoridad de sus orquestinas. Quizá *El buey en el tejado* y la samba de *Scaramouche* representan una de las más significativas aportaciones de la música al espíritu de una época transicional, una de cuyas características es el fuerte reflejo, por no decir la gran presión, de América sobre Europa: Suena el danzón cubano, se canta el tango argentino, penetra la samba brasileira, se extiende hasta el mismo *jazz*, triunfan Gershwin, Villalobos,

Gardel. Si una imagen aseguran que vale por mil palabras, en ocasiones, algo tan abstracto como la música puede testimoniar más que mil imágenes: Por ejemplo, la de Darius Milhaud con relación al París de los denominados *felices veinte*. Por ejemplo, esta *Scaramouche*, imaginada y perfectamente realizada al término del tiempo de entreguerras.

Duración: 17-18 min.

Imbricaciones y Distonías
(Homenaje a Debussy)
para 2 Pianos

JAVIER ALFONSO

Lento $\text{♩} = 64-72$

I

4 *pp*

II

pp

Tempo

4 *pp*

marcato rit

Tempo

4 *ppp*

4 *ppp*

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

Calés Otero - Javier Alfonso: *Cinco cantos de Sefarad*

En agosto de 1985 murió Francisco Calés Otero, una de las figuras de la generación de los cincuenta o, según mi ordenación, de 1931. Había nacido en 1925, hijo de músico, el profesor Calés Pina, del que aprendió el rigor en la escritura y la exigencia en la forma. Abogado, maestro por vocación, llegó a desempeñar con todo acierto la dirección del Real Conservatorio, misión en la que puso empeño y competencia.

Dentro de una fidelidad a la herencia clasico-romántica, con especial inflexión hacia los maestros españoles —Bretón, Chapí—, no era Calés, sin embargo, hombre ajeno a cuanto se hacía y se pensaba en el mundo de la creación musical. Así, su estilo estuvo decidido libremente y después de no pocas reflexiones.

Sumó premios—Eduardo Aunós, 1949; Conservatorio, 1951; Conrado del Campo, 1954— entre los que hoy debemos señalar el Javier Alfonso, instituido por el pianista y compositor español y concedido a Calés por su *Scherzo-Fantasia*, para piano, en 1956. Para el mismo instrumento creó el músico madrileño una *sonata*, un *divertimento*, *evocaciones* y *Cinco Cantos de Sefarad*, basado en temas del cancionero judeo-español: *Amén*, *Nana*, *Seu Searim*, *Canción* y *Albada*. Ahora, Javier Alfonso ha transcrito el original de Calés para dos pianos desde un conocimiento de la música y la personalidad del autor y un dominio teórico y práctico de la técnica instrumental.

Joaquín Rodrigo: *Cinco piezas infantiles*

En el Concurso Nacional de Música del año 1925, cuyo premio obtiene la *Sinfonietta*, de Ernesto Halffter, el jurado prestó especial atención a otra partitura: *Cinco piezas infantiles*, de Joaquín Rodrigo. Había compuesto el músico valenciano, el año anterior, su primera obra orquestal, *Juglares*. De 1923 son una *Suite para piano*, la *Berceuse de Otoño*, *La Enamorada junto al pequeño surtidor* y *Un Ave María*.

Adolfo Salazar, que formaba parte del aludido jurado, escribe en *El Sol*: *Joaquín Rodrigo firmaba una partitura curiosa: Cinco piezas infantiles. Curiosa por una porción de detalles que no sabría definir fuera del lenguaje técnico y que añadían una*

cosa rara a los términos sabrosos en que esta obra estaba concebida: Espíritu lleno de juventud y de frescura, una ingenuidad de procedimientos a la vez original y denotadora de influencias del mejor gusto, una claridad y alegría de almas llenas de atractivo.

Las *Cinco piezas* se estrenan en Valencia el año 1927, y dos años después las hace escuchar en París la Orquesta de Walter Straram. La crítica suscribe juicios de máximo elogio y Brussel, en *Le Figaro*; Paul Leflem, en *Comoedia*, y Vuillermoz, en *Excelsior*, anuncian la arribada de un nuevo talento que, por otra parte, había aparecido en toda su originalidad y sazonado lenguaje en el *Preludio al gallo mañanero*.

El mismo Rodrigo es autor de la versión para dos pianos a través de la cual desaparece cualquier idea de transcripción. No es una orquesta *apresada* en el dúo pianístico, sino una verdadera invención para un instrumento que Rodrigo dominó siempre y sobre el cual disfrutó en la búsqueda de sus características y ácidas disonancias, entre cuyos choques y colisiones, como escribiera Enrique Gomá, no palidece nunca el imperio de la línea melódica.

Si Roberto Schumann, opinaría Vuillermoz, nos hace penetrar en el mundo de los niños, Joaquín Rodrigo nos obliga a jugar con ellos, a participar en esa alegre sucesión de marchas que es Chicos que pasan, desfile de pequeños mozalbetes a los que quisiéramos seguir con un tambor y un pito.

Javier Alfonso: *Suite sobre temas incas; Variaciones sobre un tema castellano; Imbricaciones y Distonías (Homenaje a Debussy).*

En la figura de Javier Alfonso (Madrid, 1905) tiene la generación de 1927 un ejemplo cumplido de intérprete-compositor en el que ambos términos adquieren igual importancia. Formado con Pérez Casas y Conrado del Campo en la composición, y con Tragó, José y Amparo Iturbi y Alfred Cortot en el piano, en uno y otros aspectos Javier Alfonso aparece como artista exigente y conocedor preparado.

Si la tarea pedagógica, como catedrático del Real Conservatorio, y la concertística, como viajero infatigable por todo el mundo, crearon en todos una imagen de Alfonso preferentemente virtuosista, la verdad es que, con regular cadencia, el ejercicio de la composición no ha conocido largas pausas. El *Concierto-fantasia*, en 1939; las *Variaciones sobre un tema castellano*, en 1940; el *Cuarteto de cuerda*, en 1947 (ya en su juventud escribió Alfonso unos *Bocetos cuartetísticos*, de 1931; *Preludio y Toccata*, en 1950; *Suite para guitarra y orquesta*, 1953; *Suite en homenaje a Isaac Albéniz*, (1959); *Concierto para arpa y or-*



questa, (1960); *Metamorfosis sobre un tema de Ravel e Imbricaciones y Distonías* en homenaje a Debussy, en 1974-1976; *Introducción y secuencias alternas*, (1980) y *Fantasia cíclica para dos pianos y orquesta* (1985), suponen una significativa aportación a la que ha de sumarse buen número de páginas vocales y pianísticas, alguna de las cuales (*Bolero, Guajira*) han logrado gran difusión.

En la estética de Javier Alfonso —fundamentalmente libre de compromisos e *ismos*— aparecen, vistos con óptica personal, matices y fundamentos de tres generaciones de compositores españoles: El nacionalismo trascendido de la del 27, el eclecticismo de la del 16 y ciertas connotaciones modernistas propias de la del 50. Todo ello dentro de una tónica cosmopolita y de un artesanado que es, a la vez, vocación y cuidado del detalle, nobleza de formas y voluntad de comunicación.

Sobre las *Variaciones*, basadas en un canto de arada castellano y escritas, durante la residencia del compositor y pianista en Nueva York, nos dice Javier Alfonso: *Fueron elaboradas por sugerencia de Amparo y José Iturbi, que habían sido mis maestros en París el año 1927. Una feliz coincidencia me deparó el hecho de encontrar un apartamento contiguo al de los Iturbi en River Side Drive, lo que estrechó nuestras relaciones. Siempre recordaré aquellos momentos entrañables en los que trabajábamos juntos o cuando, para el propio recreo, descifrábamos a cuatro manos las sinfonías de Brahms, Schumann y Tschai-kowsky. Como los hermanos Iturbi habían cultivado con asiduidad el dúo pianístico, me propusieron que escribiera la obra en esta modalidad, adoptando el género, tan dialéctico para mí de la Variación. La obra, por supuesto, está dedicada a José y Amparo Iturbi.*

La Suite sobre remas incas o quechuas, pues el origen de los temas que yo recogí procedía de la raza primitiva de los quechuas, cuya lengua aún prevalece entre los indígenas y que, al igual que otras razas fueron absorbidas por el poderío incaico, es, principalmente, invención personal de Javier Alfonso inspirada en los modos y características de esa música tradicional.

La singularidad de esos temas —escribe Alfonso— radica en su formación básica sobre la escala pentatónica, con la curiosa circunstancia de que también sobre esa modalidad se asienta gran parte de la música de Extremo Oriente (China, Corea, Japón, Indonesia, etc.). Tres movimientos forman la Suite: Ple-garia, Invocación (para ceremonias de tipo religioso) y Danza, con persistente y característico ritmo.

El homenaje a Debussy, titulado Imbricaciones y Distonías, quiere ofrecer una continuidad de intenciones —evolucionadas en los procedimientos— de los hallazgos geniales de Claudio Debussy que abrieron nuevos cauces al devenir evolutivo del arte de los sonidos y, en una faceta particular, de la técnica del teclado.

En la presente obra —continúa el autor— acudo al empleo de diversos procedimientos armónicos y pianísticos conducentes a la mejor adecuación a las intenciones del compositor. La bitonalidad, así como la atonalidad, son con frecuencia empleadas, pero todo ello sin desdeñar la naturaleza intrínseca de los acordes tonales, sino, al contrario, aprovechando el valor sonoro de cada uno de ellos, bien sea de naturaleza expresiva, de atracción o de tensión que cada uno ostenta per se, presentándolos bien a modo de superposición o imbricación, bien en resoluciones libres con clara conexión con lo que en la armonía clásica se ha llamado resoluciones excepcionales.

Como suele suceder en estos Homenajes musicales, en el curso de la obra aparecen dos momentáneas y claras alusiones a motivos de Debussy. Los momentos de tensiones están logrados tanto por el valor armónico de los episodios, cuanto por los medios pianísticos puestos en juego, alguna de cuyas fórmulas solamente son posibles en la conjunción de dos teclados y en un perfecto conocimiento de las posibilidades sonoras de esta interesante faceta del arte pianístico.

Enrique Franco

P A R T I C I P A N T E S

PRIMER CONCIERTO

Angeles Rentería

Sevillana, estudia en su ciudad natal y posteriormente en Madrid, Viena y Salzburgo, obteniendo Diploma de Primera Clase en dichos conservatorios. Han sido sus maestros Cubiles, Graf y Schilhawsky.

Titular de una Cátedra de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, alterna su labor docente con conciertos y grabaciones dentro y fuera de España (Austria, Italia, Estados Unidos, Portugal, Noruega, Polonia, Checoslovaquia, Rumania).

Jacinto Matute

Natural de Cádiz, en cuyo Conservatorio cursa sus primeros estudios, continúa su formación en los de Sevilla (Primeros Premios) y Madrid con José Cubiles (Primer Premio de Virtuosisimo y Extraordinario). Cursa interpretación en Munich con Rosl Schmid. Premios *Manuel de Falla*, *Ricardo Viñes*, *Masaveu*, *Jaén*, *Internacional de Música Española*.

SEGUNDO CONCIERTO

Begoña Uñarte

Bilbaína de nacimiento, comienza a estudiar el piano a los cuatro años de edad con Mónico García de la Parra, en Vigo. Estudia en el Real Conservatorio de Música de Madrid, obteniendo las máximas calificaciones a lo largo de la carrera. Alumna de José Cubiles, gana en 1955 el Primer Premio de Virtuosismo. Continúa sus estudios con Antonio Iglesias y más tarde marcha a París a perfeccionarse con Ivés Nat. En 1957 gana el Premio Jaén de Piano; en el Concurso Internacional *Maña Canals* le conceden un Diploma de Honor con gran distinción. Seguidamente recibe una beca del Gobierno alemán que le permite estudiar en Munich con Rosl Schmid. En 1960 le conceden el Primer Premio del Concurso de las Musikhochschulen de Alemania Occidental. Ultimamente, en 1982, gana el Premio Extraordinario del Concurso *XX Aniversario de Yamaha en España*.

Karl-Hermann Mrongovius

Nació en Munich, inicia sus estudios musicales a la temprana edad de cinco años con el pianista P. Sanders, continuándolos unos años más tarde con el Handel-Konservatorium münichés. Con catorce años, siendo ya discípulo de H. Westermaier, actúa por primera vez como solista en el Concierto en Sol menor de Mendelssohn. En 1956 prosigue sus estudios pianísticos en la Hochschule für Musik, de Munich, con Rosl Schmid, así como de dirección de orquesta con G. E. Lessing y A. Mennerich, y de acompañamiento de *Lied* con H. Altmann. En 1959 acaba la carrera de piano con las máximas calificaciones e ingresa seguidamente en la clase de Virtuosismo, obteniendo dos años más tarde el Diploma de Virtuosismo por unanimidad. Hace grabaciones y actúa como solista con orquesta y en recitales en Alemania y Austria. En 1981 es nombrado catedrático de piano en la Musikhochschule de su ciudad natal.

Dúo Uriarte-Mrongovius

Desde 1962 forman dúo, trabajando el extenso repertorio para dos pianos y piano a cuatro manos. En 1967 son premiados en el Concurso Internacional de Dúo de Pianos de Vercelli. En 1975 han sido galardonados con el Premio Cultural de Música del estado bávaro.

En 1982 ganan por unanimidad el Primer Premio de dúo de pianos del Concurso *XX Aniversario de Yamaha en España*, que tuvo lugar en Madrid. Han tocado bajo la batuta de directores tan conocidos como L. Hager, J. López Cobos, W. Sawallisch, J. Krenz, R. Kubelik, I. Wakasugi, etc.

Han realizado grabaciones para la radio, y han actuado en festivales como los de Mozart, en Dusseldorf; *Semana de música religiosa*, en Cuenca; en Ñapóles, Luxemburgo, Ossiach, Brezgenz, Turín, *Steirischer Herbst*, en Graz, o *Festival d'Automne*, de París.

TERCER CONCIERTO

Dúo pianístico Frechilla-Zuloaga

Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga, alumnos en su día de José Cubiles y Enrique Aroca, respectivamente, son dos pianistas con brillante historial de conciertos. Desde que hace años decidieron formar dúo, vienen dedicándose de modo exclusivo e ininterrumpido a esta variedad interpretativa. Son ya centenares de recitales, conciertos con orquesta, grabaciones discográficas, radio y televisión, dando a conocer y contribuyendo decisivamente a difundir el amplio y variado repertorio de obras que originalmente han sido escritas para dos pianos. Entre sus más recientes actuaciones destacan las de Bruselas, con la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Belga; Teatro Real de Madrid, con la Orquesta Nacional de España; la nueva gira realizada por Estados Unidos, con recitales en Nueva York y Washington.

Frechilla y Zuloaga compaginan sus actividades de conciertos con las tareas pedagógicas, siendo ambos profesores del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid. En el año 1982 obtuvieron el Premio Nacional del Ministerio de Cultura español, en atención a los valores culturales y artísticos de uno de sus discos.

CUARTO CONCIERTO

Javier Alfonso

Nació en Madrid, donde realizó sus estudios en el Real Conservatorio de Música de esta ciudad. Fueron sus maestros en Madrid, Tragó, piano; Pérez Casas, armonía, y Conrado del Campo, composición. En París, trabajó con Amparo y José Iturbi y con Alfred Cortot el piano, y con Pierre Monteux la orquestación. Graduado en l'Ecole Normale de París. Premio Nacional de Piano 1946 en el Concurso de la Subsecretaría de Educación Popular. Premio *Eduardo Aunós*, para pianistas, del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Miembro de Honor de la *Internacional Piano Teachers Association*, de Estados Unidos. Premiado en el Concurso de Musicología de 1948 por su obra *Ensayo sobre la técnica trascendente del piano*. Segundo Premio del Concurso Nacional de Música *Centenario de Albéniz*, por su obra *Suite Homenaje a Albéniz*, para piano.

Durante más de treinta años ha sido intérprete de la música española a través de treinta y seis países, en los que ha dado numerosas obras españolas en primera audición; también se le debe la primera audición en España de obras como el *Concierto n.º 3* para piano y orquesta, de Bela Bartok, y la *Sonata para dos pianos y percusión*, del mismo compositor. Catedrático de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, está en posesión de la Medalla al mérito en las Bellas Artes, que le fue concedida con motivo de sus bodas de oro como concertista.

Como compositor, su labor es también considerable (orquesta, música de cámara, canciones, piano, dos pianos, etc.), habiendo sido interpretadas sus obras en diferentes salas de conciertos internacionales y grabadas en las más importantes emisoras de radio europeas. En 1982 se estrenó su obra *Imbricaciones y distonías* (Homenaje a Debussy). El *Festival de Otoño* de 1985 le encargó, para el homenaje a Scarlatti en su tercer centenario, una *Sonata para Clavecín* estrenada en dicho ciclo por Genoveva Gálvez. Finalmente, y por encargo de Radio Nacional de España, se celebró el estreno mundial por la Orquesta de Radio Televisión Española, de su *Fantasía cíclica* en tres movimientos para dos pianos y orquesta, el día 17 de abril de 1986, bajo la dirección de Manuel Galduf. Ultimamente ha terminado *Suite sobre temas incas*, para dos pianos, todavía inédita.

María Teresa de los Angeles

Nació en Béjar (Salamanca), siendo en el Conservatorio salmantino donde inició sus estudios, continuándolos posteriormente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con Javier Alfonso, logrando, al término de su graduación, Primer Premio y Premio Extraordinario *María del Carmen*, para culminar con el Premio de Honor en Perfeccionamiento de Piano.

En París realizó estudios con Aliñe van Barentzen, catedrático del Conservatorio Nacional, siendo premiada en la competición internacional de dicho Conservatorio.

En los Cursos Internacionales de *Música en Compostela* recibió enseñanzas y consejos de Alicia de Larrocha, quien la seleccionó para el concieno de clausura de dichos Cursos. Ha realizado giras, en recital y como solista con orquesta, por España y Francia.

En la actualidad ostenta el cargo de Catedrático Adjunto para la enseñanza de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Desde 1965 tiene formado dúo pianístico con Javier Alfonso, con el que ha realizado múltiples actuaciones en recitales y con orquesta, así como en las radios y televisiones de España, Suiza y Alemania.

INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

Enrique Franco

Nació en Madrid en 1920. Musicólogo, compositor y pianista, fue discípulo de Rogelio del Villar, Conrado del Campo y Luis Galve. Especializado en radio, ha sido redactor musical de Radio Madrid (1946-1952) y desde esa fecha director musical de la Cadena Radio Nacional de España. A partir de 1952 ejerce la crítica en publicaciones diarias y actualmente es titular de la sección musical de El País.

Promotor y animador de la música contemporánea, funda en 1954 el grupo Nueva Música, en el que figuraban Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, etc. Estudioso e investigador de Manuel de Falla, está considerado internacionalmente como una autoridad en la materia. Colaborador de revistas y publicaciones europeas y americanas, miembro de jurados internacionales y del grupo directivo de música en la Unión Europea de Radiodifusión. Ha dictado conferencias y cursos en España y el extranjero. Posee todos los premios de radio existentes en España, así como el *Rodríguez Santamaría* de periodismo. Colaborador del Diccionario Groves, de Londres. Actualmente es consejero de la música en el Ministerio de Cultura.

Publicaciones: *La gran aventura de Atlántida* (Milán). *Don Alvaro o la Fuerza del Destino* (Parma). *Xavier Montsalvatge* (Madrid). *Manuel de Falla, vida y obra* (Madrid). *Catálogo de Exposiciones Falla* (Madrid, Granada, Barcelona). Inéditos de Manuel de Falla (texto y disco).

Obras musicales (canciones): *Burgalesas*, tríptico para voz y piano; *Villancicos*, sobre poemas de Rafael Alberti; música radiofónica para *Entremeses*, de Cervantes, y *Retablo de Navidad*. Música cinematográfica, especialmente, *Cuerda de Presos*, de Lazaga.

Depósito legal: M. 35.090-1986

Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind. n.º 1. Arroyomolinos. MOSTOLES (Madrid)



Fundación Juan March

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