

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO
EL VIOLONCELLO
ESPAÑOL
EN EL SIGLO XX

Abril 1985

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO
EL VIOLONCELLO
ESPAÑOL
EN EL SIGLO XX

Abril 1985

INDICE

Presentación	3
Programa general	5
Introducción general, por José Luis Temes .	
Notas al Programa:	
Primer concierto.	6
Segundo concierto.	7
Participantes	29

La espléndida floración de intérpretes españoles del violoncello en nuestro siglo ha originado, entre otras consecuencias, el interés de los compositores por este instrumento, tanto a solo como en múltiples combinaciones instrumentales.

La más frecuente, sin duda, es el dúo de cello y piano, al que vamos a dedicar este pequeño ciclo a manera de sumaria antología. Sin embargo, y sólo en el curso de dos conciertos, tendremos oportunidad de repasar las principales maneras de la música española de nuestro siglo: Desde los nacionalismos (Granados, P. Donostia, Turina, Pau Casals y Gaspar Cassadó), pasando por los músicos de la República (R. Gerhard, R. Halffter), hasta llegar a las generaciones actuales, donde se acogen tanto obras tonales (Antón García Abril y Amando Blanquer] como atonales (Ramón Barce, Agustín González Acilu, Miguel Angel Coria, Tomás Marco y Caries Guinovart). Es de resaltar que el ciclo ofrece tres estrenos absolutos, lo que aumenta su interés. Quedan otras muchas obras fias sonatas de Cassadó, X. Montsalvatge o M. Castillo, el delicioso homenaje que Mompou ofreció a Casals con el título de «El Pont», etc.), que no hemos podido incluir por diversas razones, y que corroboran el comentario inicial: la fecunda interrelación que compositores e intérpretes han mantenido a lo largo de nuestro siglo.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

Polimnia (nocturno)

Jueves Santo a medianoche

RODOLFO HALFFTER (1900)

Sonata Op. 26

Allegro deciso

Tempo di Siciliano

Rondó/Allegro

II

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)

Madrigal

Padre DONOSTIA (1886-1956)

Invocación

RAMÓN BARCE (1928)

Métrica I

AGUSTIN GONZÁLEZ ACILU (1929)

Hegeliana (*)

GASPAR CASSADÓ (1897-1966)

Requiebros

intérpretes: Rafael Ramos, violoncello
Pedro Espinosa, *piano*

(*) Estreno absoluto

Miércoles, 17 de abril de 1985. 19,30 horas

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

CARLES GUINOVART (1941)

Intento

TOMÁS MARCO (1942)

Maya

ANTÓN GARCÍA ABRIL (1933)

Dos piezas (*)

II

MIGUEL ÁNGEL CORIA (1937)

Capriccio (*)

AMANDO BLANQUER (1935)

Elegía

ROBERTO GERHARD (1896-1970)

Sonata

Allegro moíto energico

Grave

Molto vi va ce

PAU CASALS (1876-1973)

Canto a los pájaros

Intérpretes: Rafael Ramos, *violoncello*
Pedro Espinosa, piano

(*) Estreno absoluto

Miércoles, 24 de abril de 1985. 19,30 horas

INTRODUCCIÓN GENERAL



Si la convocatoria de un ciclo de conciertos dedicados a la música de nuestro tiempo nos es siempre motivo de satisfacción, el conocer que un ciclo de este tipo tiene como protagonista a un instrumento de cuerda, reviste en España caracteres de acontecimiento. Ya sé que se ha dicho mil veces, pero hay que decirlo la mil una: la carencia de intérpretes de música de nuestro tiempo en instrumentos de cuerda ha sido y es una de las lagunas más evidentes en nuestro panorama interpretativo, no sólo de estos años recientes, sino de las últimas décadas. Por ello, insisto, el doble interés de la convocatoria a la que nos invita ahora la Fundación Juan March.

Los comentarios a los programas de este ciclo deben necesariamente abrirse con una ojeada a lo que el violoncello (solo o con piano) ha supuesto en nuestro siglo, dentro del panorama compositivo español. Y es evidente que el comentario no da mucho de sí, por dos razones bien claras. La primera de carácter general, afecta al panorama compositivo universal: el violoncello solo o acompañado a dúo no es instrumento que parezca haber interesado especialísimamente a los compositores de nuestro siglo, como lo hizo a los de los siglos XVII y XIX. Ninguno de los maestros de nuestro tiempo —Bartok, Strawinsky, Schoenberg, Berg, etc.—, poseen obra importante para este instrumento, solo ni con piano. Hay, menos mal, la espléndida excepción de las Tres piezas para violoncello y piano, Op. 11 de Antón Webern, y alguna cosa más, pero muy poco. La segunda razón, de carácter local, incide en lo ya apuntado arriba: la carencia de un importante repertorio violoncellístico español de nuestro siglo es indisoluble de la ausencia de intérpretes que hayan impulsado la investigación y la nueva creación de repertorio para este instrumento. De ahí que el repertorio deba a veces nutrirse de obras no primerísimas dentro del catálogo de cada autor, o de transcripciones para este dispositivo instrumental. Y algo parecido podríamos decir si hablásemos, por ejemplo, del caso de la viola.

Todo lo dicho arriba, aún siendo bastante evidente, sería incompleto si no nos apresurásemos a resaltar con satisfacción que esta regla general ha tenido sus

valiosísimas excepciones. Tanto es así que, en franca paradoja con la referida ausencia de intérpretes y de escuela de nuestro tiempo, varios de los más destacados nombres de la gran historia de este instrumento han sido o son españoles. En primer lugar, cómo no, hay que sacar a relucir la flamante figura de Pablo Casals (1876-1973), todo un mito ya en la historia de la música española, pero que nos obliga a hacer una consideración: la figura de Pablo Casals es esplendorosa como intérprete, opinable en cuanto a sus planteamientos estéticos, pero más que discutible en sus relaciones con la composición. Y no es ya la consideración que demos a su propia obra compositiva (¿quién se acordaría de *El Pesebre* si no conociésemos quién firma la partitura?), sino la decepción que nos causa su nula vinculación personal y estética con los grandes nombres de la composición del siglo XX, que él tuvo siempre a su alcance. Su portentosa categoría como violoncellista y su peculiar situación político-social hacen incomprensible que no escribieran música para él ninguno de los grandes nombres de su tiempo, y hacen especialmente lamentable que su única relación personal con Schoenberg terminara en un incidente por motivos económicos.

Menos esplendorosa como mito individual, pero quizá algo más conexas con el mundo real de la composición de su tiempo, es la personalidad del también catalán Gaspar Cassadó (1897-1966). Y no ya porque sus propias composiciones sigan teniendo hoy una regular presencia en el actual repertorio camerístico español, sino porque él mismo se preocupó por crear una cierta escuela actualizada en técnica y estética, difundida en España a través de *Música en Compostela*.

Hay después, es evidente, una larga lista de violoncellistas notables que han escrito páginas muy brillantes en la música sinfónica y de cámara española de los últimos años; son intérpretes ligados, en casi todos los casos, a las orquestas y conservatorios españoles, y de los que no citaremos ningún nombre concreto para no caer en la omisión imperdonable. Pero, aún rindiendo el mejor recuerdo a su memoria y su trabajo, muchas veces oscuro y callado, debemos acordar que prácticamente ninguno aparece ligado a la nueva creación musical, ni supuso avance alguno en la relación de los compositores con este instrumento.

Modernamente empiezan a producirse algunas excepciones. Por citar, ahora sí, algún nombre aislado (y pidiendo perdón a los omitidos), recordemos la impor-

tante labor de Pedro Corostola, que, solo o con su pianista habitual, Luis Regó, realizó un importante trabajo de acercamiento del violoncello actual a un sector del público más abierto a nuevos repertorios. También en esa línea, y quizá con proyección aún más internacional en el momento presente, se sitúa nuestro flamante violoncellista Lluís Claret, que no vacila en presentarse regularmente ante los públicos más conservadores con obras de nuestro mismísimo presente, lo que dice mucho de su categoría personal y estética. De su misma generación, más o menos, es otra notable excepción en lo que venimos comentando: el canario Rafael Ramos, de formación parisiense, que en los últimos años ha demostrado notable interés por la nueva creación violoncellística, y por poner al servicio de los compositores de su tiempo sus espléndidas condiciones técnicas y musicales. (En este mismo escenario de la Fundación estenaba Ramos hace unos años el concierto de cello de Eduardo Pérez Maseda, quien a sus apenas treinta años es uno de los nombres más a tener en cuenta de la joven generación española de compositores). A Rafael Ramos, en compañía del también admirable por los mismos motivos, Pedro Espinosa, ha confiado la Fundación Juan March la interpretación de este ciclo que ahora prologamos. Si alarmante es, como decíamos, la carencia española de especialistas en instrumentos de cuerda, ciclo como este parecen destinados a recordar que algunos músicos más o menos aislados están por la labor de salir del bache y que, aunque sólo sea de vez en cuando, también en España oír música contemporánea para cuerda bien medida y bien afinada.

Un vistazo a la selección de autores y obras que vamos a escuchar en estos dos conciertos nos anuncia que el panorama seleccionado es, salvo alguna omisión, bien completo. La generación *abuela* de la actual se halla bien representada: Granados, Turina y el padre Donostia figuran en el primer programa. Casals, que por año de nacimiento pudiera incluirse en este grupo, está recordado en el obligado *Cant deis ocells*, que oiremos cerrando el ciclo. También espléndida la idea de incluir en este ciclo la *Sonata para Violoncello o Viola* de Roberto Gerhard, uno de los nombres que es más urgente recuperar para los repertorios españoles. También de esa generación oiremos obras de Rodolfo Halffter y del obligado Gaspar Cassadó. De la llamada Generación del 51 se programan dos claros representantes —si es que alguien sabe exactamente a quiénes debe incluirse en este grupo— como son Ramón Barce y

Agustín González Acilu, a quienes por edad pudieran también asimilarse los nombres de García Abril y Amando Blanquer. Por último, Miguel Ángel Coria, Caries Guinovart y Tomás Marco representan a lo que precisamente este último denomina los intergeneraciones, y que en este momento rondan los cuarenta y tantos años.

Sólo, pues, una ausencia a lamentar en este ciclo: la de la generación actual más joven. Y no será, sin duda, porque no se encuentren nombres valiosísimos y ya talentos confirmados entre los compositores españoles que aún no han cumplido los treinta y cinco años. Compensa en algo este olvido el que tres de las obras que oiremos, se ofrecen en estreno absoluto: las de Miguel Ángel Coria, Antón García Abril y Agustín González Acilu.

Sólo una coasa más antes de entrar en el comentario individualizado: en algún momento podemos caer en la tentación (me temo que yo ya lo he hecho, en los folios precedentes) de considerar al violoncello como el protagonista único de estas sesiones. No debe ser así, pues un dúo de cello y piano es una suma de dos elementos, y no de uno acompañado por otro. Tanto más, interpretativamente hablando, cuando el piano está servido por un hombre como Pedro Espinosa, tantos años al pie del cañón de la música de nuestro tiempo, y que tan minuciosamente conoce los recursos expresivos del teclado al servicio de la cultura contemporánea.

José Luis Temes

PRIMER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Joaquín Turma:

Polimnia/Jueves Santo a medianoche

Joaquín Turina (1882-1949) está representado en este ciclo por dos piezas que no forman unidad, sino que están extraídas de otras obras mayores. Esto no supone *atentado* ni despiece alguno, pues es algo que constantemente solía hacer el propio compositor en sus conciertos. Téngase presente que, además de sus obras estrictamente pianísticas, Turina era muy amigo de adaptaciones y transcripciones de obras o fragmentos de obras que podían adaptarse al piano, solo o con otro instrumento. También es frecuente encontrar en su producción fragmentos de obras que pueden tocarse aisladamente o agrupando varios de ellos, según la conveniencia del concierto. Diríase, si se me permite la elucubración, que hay un cierto sentido *modular* en estos criterios, muy de la época.

Polimnia es originalmente el cuarto número de *Las Musas de Andalucía*, obra extensa para cuarteto de cuerda, piano y soprano. Escrita hacia 1942, es un mosaico de nueve piezas, cada una de ellas con el título de una de las musas griegas (Clío, Euterpe, *Talia*, etc.). Salta a la vista la pintoresca fusión del mundo heleno y el andaluz desde el propio título de la obra, lo que motiva unas simpáticas notas previas del propio Turina (Parece *extraño*, a primera vista, el traslado de las musas griegas a *tierra española*. No es, sin embargo, el primer viaje que han hecho...). Que su autor concebía este mosaico como compuesto por obras perfectamente separables lo demuestran datos como el que cada una requiera una combinación instrumental diferente, sin que ninguna demande la intervención simultánea de los seis intérpretes; el que cada una de las piezas esté dedicada a una persona diferente (la que hoy oímos lo está a José María Franco), y el que sólo dos años después de escritas se interpretasen todas juntas por primera vez.

Más popular es acaso la otra pieza de Turina que hoy oiremos: *Jueves Santo a medianoche*, que no es sino la tercera de las piezas que forman su popular Suite Pintoresca. dedicada a Sevilla, y escrita originalmente

para piano solo. La versión para cello y piano es muy posterior, y está hecha por el propio Turina para el gran violoncellista catalán Gaspar Cassadó, a quien está también dedicada. La obra data de 1909, es decir, de más de treinta años antes que *Polimnia*.

A José María Franco

Las Musas de Andalucía

IV.- POLIMNIA

Nocturno

PARA VIOLONCELLO Y PIANO JOAQUIN TURINA

Op. 93

Lento

Rodolfo Halffter: *Sonata para violoncello y piano*

Después de Turina escuchamos a Rodolfo Halffter: la sucesión es bien significativa. Rodolfo Halffter, como su hermano Ernesto, entra de lleno en la llamada Generación del 27 o Generación de la República. Estos músicos, al igual que el propio Turina y que tantísimos otros, tienen perfectamente asumido el magisterio y el ejemplo de Manuel de Falla, y entendían que ese era el único camino que la música española debería seguir para encontrar su carta de identidad universal. Pero en

los compositores del 27, aun diendo esto evidente, existe al mismo tiempo un deseo de puesta al día de lo que en Europa se estaba haciendo por aquellos años. Y aquella puesta al día se llamaba sobre todo Strawinsky, Ravel, *los seis*, incluso en algún caso, Schoenberg, como comentaremos al hablar de Roberto Gerhard.

Este era, pues, el dilema de aquella generación: combinar eso que ha dado en llamarse *casticismo* —y que, por cierto, no ha de entenderse necesariamente como *andalucismo*— con un lenguaje nuevo y progresista. Los resultados fueron muy diversos, y acaso están todavía por analizar en profundidad, pero la amalgama de todos esos elementos, junto a la disparidad de condicionantes sociales que impuso la guerra civil a cada uno de los miembros del grupo, hizo que las producciones musicales de cada uno de ellos siguieran caminos bien diferentes.

Rodolfo Halffter (Madrid, 1900) es autodidacta de formación. A finales de la década de los veinte, se integra en el llamado Grupo de Madrid o —Grupo de los ocho— junto a Bacarise, Remacha, su hermano Ernesto y otros. Gómez de la Serna les dedica encendidos elogios; Adolfo Salazar les respalda con su pluma. Pero como casi siempre ocurre, el grupo se disgrega pronto, y en 1939, Rodolfo se exilia en México, donde reside habitualmente. Desde entonces, el camino recorrido ha sido variado y próximo a muy diversas estéticas, sin excluir la aleatoriedad, tan lejana, en principio, a aquellos postulados *postfallanos*.

La *Sonata para violoncello y piano* data de 1960, y lleva el 26 como número de opus. Cuando Halffter la compone ha escrito ya alguna de sus obras más populares: *Marinero en Tierra*, *Don Lindo de Almería*, *Sonatas de El Escorial*, *Homenaje a Antonio Machado* y un largo etcétera. Obras todas ellas, se observa, de clara referencia al mundo español y a su cultura. No es el caso de esta *Sonata, Op. 26*, escrita dentro de los cánones más característicos de la música abstracta. Estamos ante una sonata relativamente convencional de forma, pero muy atractiva de lenguaje; así como en años inmediatamente posteriores, Halffter se interesará por formas más complejas, incluso por las formas abiertas, la simple enumeración de los tiempos de esta sonata —*Allegro*, *Siciliana*, *Rondó*— nos anuncia un reposo en esta búsqueda y la adopción de un esquema sencillo para un lenguaje claro y nada rebuscado, en la tradición de la mejor literatura violoncellística. Obsérvese también el papel mucho más que de acompañante que

se le otorga al piano, concibiendo la obra como tal dúo, y no como simple melodía acompañada.

La Sonata Op. 26 está dedicada al violoncellista Adolfo Odnoposoff, quien la estrenó en Washington el 26 de abril de 1961, dentro del II Festival Interamericano de Música.

a Bertica y Adolfo Odnoposoff

SONATA

1. Allegro deciso RODOLFO HALFTTER, op. 26

Violoncelo *f energico*

PIANO *f*

1. Allegro deciso

cresc.

Enrique Granados: Madrigal

Para abrir la segunda parte de este primer concierto, denso de contenido, oímos una pequeña pero deliciosa obra de Enrique Granados, escrita en los años del cambio de siglo con destino al repertorio del por entonces joven violoncellista Pablo Casals.

Las piezas breves de este tipo son, a nuestro juicio,

de lo mejor de la producción de Granados, muy similarmente a lo que ocurre con las pequeñas piezas de un Grieg, un Schuman o un Schubert: música fresquísima y espontánea, sin demasiadas preocupaciones constructivas ni formales. Música, podríamos decir, de un *solo trazo* y, en este caso, con un cierto perfume arcaico. La pieza transcurre prácticamente en un solo tiempo, dejando al violoncello cantar y respirar, dentro de un aire general andantino.

Puede decirse que este Madrigal es la única obra de Granados para violoncello y piano, pues otra pieza que a veces se encuentra en esta combinación de instrumentos —*Trova*— es una transcripción del segundo número de su suite, *Elisenda*, para orquesta.

Madrigal está dedicada a Pablo Casals.

P. Donostia: Invocación

La figura de José Antonio Donostia (1886-1956) es poco conocida entre el público aficionado medio, y no porque no posea un cierto porcentaje de obras perfectamente válidas y de buena factura. Sin duda alguna, un cierto espíritu localista, y su alejamiento en sus últimos años de la realidad compositiva internacional —permaneciendo impermeable a las nuevas corrientes europeas posteriores a los años veinte— le hacen presentarse como un compositor conservador o provinciano; pero no es menos cierto que ese es también el caso de buen número de compositores españoles de la época, mucho más populares e interpretados que él. No se olvide tampoco —aunque acaso no sea más que una anécdota— que el padre Donostia escribió en 1938 una obra para grupo de Ondas Martenot, tituladas *La Búsqueda del Santo Grial*. Por lo demás, tampoco se le pueden negar sus excelentes trabajos de investigación, folklore, etc.

Invocación demuestra, como buena parte de su obra, una correctísima y elegante factura, vecina, acaso del propio Falla y de buena parte de los compositores franceses de su tiempo. No se olvide que Donostia estudió y trabajó en el París de la Schola Cantorum, junto a los grandes nombres de la música europea de la época.

Ramón Barce: Métrica I

Una característica muy acusada en casi toda la obra de Barce es la construcción por el autor de sus propios esquemas formales, y de sus propios sistemas metódicos de obtención de ritmos y alturas, que le sirven de procedimiento compositivo para sus propias obras. Dicho de otra forma: Barce ha ideado una serie de sistemas compositivos, con los que su técnica le resulta casi, casi, automática, y que en sus propias manos se adecúan perfectamente al resultado final que pretende conseguir. El caso de sistema más perfeccionado y metódico es el que él mismo denomina *sistema* de niveles y que emplea con asiduidad en casi toda su obra posterior a 1965.

Métrica I es la primera de una serie de tres piezas (tituladas, evidentemente, *Métricas I, II y III*) en las que Barce concede mayor importancia al aspecto estrictamente rítmico que a aspectos melódicos o formales. El *sistema* en esta ocasión es extremadamente sencillo: una serie o verso de diez corcheas sobre un tempo de negra a 60, con intercalación de silencios y acentos, que va variando su aspecto auditivo simplemente por dislocación progresiva de estos silencios y estos acentos. El resultado sonoro es el de una pulsación rítmica constante materializada, sobre todo, en los graves del piano y sólo ocasionalmente en su región aguda o en el violoncello. Los acontecimientos que se superponen a la presentación de estas variaciones del mismo esquema rítmico son muy variados y breves, pero de importancia muy secundaria: pequeñas células rítmico-melódicas, generalmente dentro de la pulsación que impone el ostinato rítmico, y sólo ocasionalmente dotadas de alguna novedad tímbrica: presión del arco, pizicatti en las propias cuerdas del piano, etc.

La siguiente obra de este tríptico, *Métrica II* (1970) plantea el mismo problema compositivo aplicado a estos dos instrumentos más una trompeta. *Métrica III* (1973) está escrito para dos guitarras.

La obra que hoy escuchamos fue compuesta en 1969 y estrenada al año siguiente en Lisboa. La primera audición española vino en 1979, de la mano de Pedro Corostola y Luis Regó.



Agustín González Acilu: Hegueliana

Compositor navarro afincado en Madrid, Agustín González Acilu (Alsasua, 1929) figura desde hace muchos años en los más decididos movimientos españoles de vanguardia, entendiendo este término en su más propia acepción: Acilu es hombre especialmente interesado en la investigación, en las nuevas propuestas, acaso más que en los resultados estrictos (lo que no impide, claro, que los resultados suelen ser perfectamente válidos). Es un compositor en el que cada obra es casi siempre una nueva investigación, realizada siempre con el mayor rigor posible. Especial interés tienen sus propuestas en el terreno de la fonética musical y en la adopción de una grafía que le es muy característica y que se adecúa perfectamente a lo que él pretende conseguir. Por ello, no es menos cierto, que sus obras, para ser interpretadas con rigor, resultan complejas de montaje, tal es la cantidad de precisiones y sugerencias que pueden surgir a partir de esta referida grafía característica y que supone, dicho sea de paso, un punto medio entre escritura convencional y una cierta abierta o de libre interpretación. Su música está precontrolada, pues, pero suele dejar un cierto margen de aportación propia al intérprete.

Hegueliana, que hoy escuchamos, está escrita hace doce años, y fue motivada por el bicentenario del nacimiento del filósofo alemán al que alude el título. Sin embargo, la presente audición constituye su estreno absoluto. Es una obra relativamente extensa y pródiga

en mil detalles de ataques, articulaciones, fases y desfases entre ambos instrumentos. Una vez más hay que resaltar el tratamiento de esta combinación instrumental como tal dúo, pues en ningún momento el violoncello actúa como simple solista acompañado. El ajuste es especialmente complejo, por jugarse constantemente con enfrentamientos y coincidencias entre ambos, y por estar entablado este diálogo/discusión sobre un tempo casi nunca uniforme y sólo en contados momentos con pulsación perceptible.

Gaspar Cassadó: Requiebros

Ya hemos señalado en la introducción a estas notas la importancia que el nombre de Gaspar Cassadó (1897-1966) tiene en la historia del violoncello español. Nacido en Barcelona, hijo de Joaquín Cassadó —también compositor y organista en Mataró y Barcelona—, estudio primero con su padre y después con el propio Pablo Casals. Vivió muy de cerca, como tantos compositores españoles, la época del gran *París* de la primera guerra. Casals intuyó en él a un violoncellista espléndido, y le ayudó a asesoró durante toda una etapa, aunque se ha especulado bastante sobre las relaciones mutuas en años posteriores, una vez consagrado Cassadó como gran concertista.

Pero, además de su labor como intérprete, Cassadó es autor de buen número de obras para diversas formaciones instrumentales. De ellas, evidentemente, lo que el tiempo va filtrando es principalmente su producción para violoncello: su *Sonata*, su *Concierto para violoncello y orquesta* y sus *Requiebros*, que hoy escuchamos.

Poco hay que comentar sobre esta obra, breve de dimensiones y delicada de ejecución. Estamos ante una página típicamente española, aunque no sin cierto aire afrancesado. Tampoco hay en su creador muchas más pretensiones que la de dejar en movimiento al violoncello, sobre pasajes muy claramente pensados para el lucimiento instrumental. Ello sin perjuicio de que la obra resulte muy grata al oído, y presente una correcta escritura, más o menos académica.

Cassadó fue hombre importante en ciertos ambientes europeos. Sus viajes, conciertos y cursos por todo el mundo (especialmente, Italia, Alemania y Latinoamérica) le pusieron en contacto con muchos de los grandes personajes de la época. Murió en Madrid en la Nochebuena de 1966.

SEGUNDO CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Caries Guinovart: Intento

Abrirán el concierto de hoy dos obras de dos compositores de la misma generación, pero de estéticas bien diferentes. La primera de ellas es de Caries Guinovart (Barcelona, 1941), hombre de sólida formación académica y actualmente profesor del Conservatorio de Barcelona. Puede catalogársele dentro de ese terreno —por desgracia no muy abundante— de músicos de *escuela*, profesores incluso de Conservatorio, que son capaces de compaginar la enseñanza de la Armonía tradicional y el Contrapunto severo con una importante labor de composición, dentro de la mejor actualidad de lenguaje. Dicho de otra manera: es maravilloso ver a un profesor de un Conservatorio español incorporado al quehacer creador de la cultura de su tiempo; algo que, paradójicamente, constituye una notable excepción.

Han pasado ya doce años desde que Guinovart escribiera *Intento*, una obra compuesta por encargo del Instituto Alemán, en cuya sede de Barcelona fue estrenado por Lluís Claret y la pianista Rosa María Cabestany. El título de la pieza no tiene más sentido que el de búsqueda o propuesta, como corresponde a una pieza muy sencilla de medios y puramente camerística y que no quiere sino proponer un juego entre dos instrumentos. Incluso, nos reconoce el autor, hay un equívoco del título con la consideración de *Tiento*, que también podría aplicársele a esta sencilla pieza.

Guinovart nos comentaba recientemente que, puesto que el *Intento* le parecía válido, quizá en breve plazo remodele o retoque la pieza, potenciando sus aspectos que parecen más vigentes. De hecho, ya en 1972 (es decir, muy poco después de *Intento*), Guinovart había escrito otra pieza para este mismo instrumental, más un percusionista, con el título de *Mishra*.

Tomás Marco: Maya

No es necesario hacer presentación alguna del compositor Tomás Marco, por tratarse sin duda de uno de los autores más conocidos y difundidos entre la vida

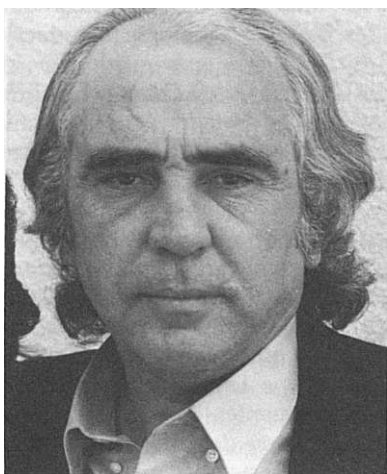
musical española. Su amplio catálogo, que presenta obra para las más variadas formaciones instrumentales, ha facilitado, junto a sus notabilísimos méritos intrínsecos, la difusión de una de las figuras más personales de la reciente música española.

Para situar *Maya*, la obra que hoy oiremos, en el contexto del catálogo de su autor, creo necesario hacer una precisión: aunque a veces se tenga la tentación de asimilar a Marco junto a algunos miembros de la Generación del 51 —y verle emparejado, en consecuencia, con un Luis de Pablo o un Cristóbal Halffter— no hay que olvidar que se trata de un compositor notablemente más joven que éstos. Lo que ocurre es que su proceso de creación, asimilación y maduración fue realmente precoz y acelerado, como lo demuestra el que sus primeras obras estrenadas —y que aún contienen una cierta vigencia (*Trivium*, *Schwann*, *Jabberwocky*, *Anna Blume*, etc.), están escritas cuando Marco rondaba los veinticinco años. Pues bien, es perfectamente lógico que ese proceso de maduración que desembocará en las espléndidas obras posteriores a 1975, aproximadamente, lo sea a través de ciertas obras que pudieran llamarse de *experimentación* o de prueba sobre ciertos recursos y mecanismos compositivos, en los que éstos priman sobre objetivos estrictamente expresivos. En ese capítulo de su producción se puede inscribir *Maya*, para violoncello y piano, escrita en 1969.

Lo antedicho no debe entenderse, en absoluto, como demérito o desinterés de la obra que hoy oiremos: ¿qué es acaso la tarea de un creador sino la búsqueda de caminos de madurez y asimilación? Con *Maya*, sin duda que Marco no pretende una obra cerrada y definitiva, como no lo pretenderá con *Miríada*, *Fetiché*, *Kukuíktín*, o la tantas veces interpretada *Arcadia*; se trata de aproximaciones a un lenguaje, de sugerencias a sí mismo sobre posibles nuevos intentos más perfeccionados, de estudios —esto es muy importante— sobre la psicología de la percepción musical. Todo ello con una técnica —la del Marco de aquella época—, personalísima y elemental, incluso rudimentaria si se quiere, pero que en sus manos funciona casi siempre a las mil maravillas que hoy, más depurada por el paso del tiempo, ha dado frutos espléndidos, y aún los promete mayores.

Poco más cabe decir, pues, de *Maya*: música sencilla, sin más intencionalidad que proponer un modo de lenguaje que en 1968 era novedoso y que hoy debemos

contemplar con esa perspectiva histórica. Si dicen los pintores plásticos que siempre se está pintando el mismo cuadro, el Tomás Marco de aquellos años estaba comenzando a pintar el suyo y trazaba en obra como Maya los primeros y previos bocetos.



*Antón García Abril:
Dos piezas para violoncello y piano*

El caso del turolense Antón García Abril es muy singular dentro de la actual música española. Pese a formar parte inicialmente del grupo *Nueva Música* (finales de los años 50), pronto su desengaño con la llamada estética de vanguardia fue más que evidente. Y sin abandonar una cierta modernidad de lenguaje, se apuntó —o se le ha querido apuntar— a estéticas más moderadas que las que sus compañeros generacionales reivindicaban en los años sesenta y setenta, replegando velas —no se entienda esto peyorativamente— hacia posiciones de un cierto neomelodismo, de raíz más o menos tonal-modal, en el que se mueve desde hace ya varios años.

Su actividad compositiva está desdoblada habitualmente en una triple faceta: la de creación como tal, la de música teatral y cinematográfica, y la enseñanza de la Composición en el Conservatorio de Madrid. No hay que olvidar que su reciente discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando estuvo dedicado a la defensa del concepto tradicional —más o

menos matizado— de la *melodía*, lo que supone una importante valentía estética, se esté o no de acuerdo con sus tesis.

El título *Dos Piezas* de la obra que hoy escuchamos es sólo provisional, pues García Abril piensa ampliarlas a tres, bajo el título de Tríptico. La primera de las piezas es para cello solo, al que se le suma el piano en la segunda. Lo dicho en el párrafo anterior está muy presente en la música que oímos: máxima claridad de escritura, ausencia de recursos no convencionales, austeridad de medios, y dejar cantar a los instrumentos: he ahí reflejado ese interés por el melodismo al que nos referíamos, música clara y sin ninguna afectación.

La audición de hoy constituye el esteno de estas Dos Piezas.

Amando Blanquer: Elegía

Amando Blanquer, alcoyano de nacimiento, no puede ser clasificado como autor conservador —o al menos, no globalmente—, pero tampoco como autor adscrito de la *última moda* del lenguaje. El mismo se define partidario acérrimo de eso que suele llamarse sentimiento o *inspiración*, más o menos neo-romántica (aunque a uno *le llamen por ello* anticuado), pero logra expresarse en términos y lenguaje muy de nuestro tiempo. Su plurifacetismo compositivo le permite escribir simultáneamente música para las bandas de las fiestas valencianas, y obras de creación de una estética plenamente actual.

Elegía, que hoy escuchamos, es una obra antigua (1959), escrita cuando el compositor contaba sólo veinticuatro años y acababa de terminar la carrera de Composición. Pero Blanquer —nos lo decía hace unas semanas— conserva aún un gran cariño por esta pieza, escrita (un poco ingenuamente) con el ánimo de enriquecer la literatura violoncellística de nuestro siglo, que no es particularmente abundante en España.

El título no hace referencia a ningún personaje ni hecho en especial, sino que anuncia, simplemente, el carácter íntimo y sereno de la pieza, que transcurre siempre en un tempo lento y reflexivo. Está dedicada al violoncellista alcoyano —hoy en la Orquesta Municipal de Valencia— Santiago Cantó, quien la estrenó, también en Alcoy, con la pianista Pilar Mompó.

Recientemente, Blanquer ha estrenado en Madrid (con Marcial Cervera y Perfecto García Chornet como

intérpretes), una segunda obra para esta formación instrumental, titulada Sonata (1980).

Roberto Gerhard:

Sonata para violoncello y piano

Hace unos meses, un concierto monográfico del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, dedicado íntegramente a la figura de Roberto Gerhard, lanzaba un auténtico grito a la opinión musical española: la urgencia de recuperar la figura y la obra de este gran compositor catalán, que España se permitió el lujo de regalar a Inglaterra, que vivió y murió ante la mayor indiferencia de la vida musical española. Y no se olvide que son legión los musicólogos especializados que opinan que Gerhard es uno de los tres o cuatro hombres más importantes de los dos últimos siglos de música española.

En el comentario a la obra de Rodolfo Halffter nos referíamos al llamado Grupo de Madrid, que se formó en esta capital paralelamente a la literaria Generación del 27 (aunque con el tiempo, también los músicos terminaron conociéndose con esta etiqueta). Pues bien, simultáneamente a este grupo madrileño, en Cataluña se forman colectivos de ideología más o menos similar (con un matiz más regionalista, claro está), en los que se alinean hombres como Eduardo Toldrá, Eduardo Lamote de Grignon, Manuel Blancafort, etc. Entre ellos está el propio Gerhard. Pero él asumirá una diferencia importantísima con respecto a sus colegas generacionales de Madrid o Barcelona: su adscripción a las corrientes germanas, por encima de las francesas, como era la habitual. Gerhard conoció muy íntimamente y recibió importantes enseñanzas de Arnold Schoenberg, al que incluso trajo a residir durante una temporada a su propia casa de Barcelona. (Prueba del encanto que debieron tener aquellas jornadas catalanas de Schoenberg es que su hija, nacida poco después, llevó el nombre de Nuria Schoenberg).

De la amalgama de su entusiasmo por la última obra de Falla, de su visceral catalanismo (fue asesor de la Generalidad durante un tiempo), de su espíritu de modernidad, de su entusiasmo por el procedimiento serial y de su espléndido oficio técnico es una producción impecable y originalísima que, con excepción de su propio país natal, ha encontrado importantísimo eco internacional. No se olvide que no existe un solo libro

en castellano (¡ni en catalán!) sobre Roberto Gerhard; en España no se ha estrenado, que nosotros sepamos, ninguna de sus sinfonías, entre otras varias obras; y que toda su discografía existente en España se reduce a un solo disco, muy difícil, por cierto, de conseguir.

Por todo ello, la alegría que debe suponernos la audición de esta *Sonata para violoncello y piano*, que no es sino una versión de su original para viola y piano, de 1960. Es una obra algo anterior a lo más conocido (?) de su producción de cámara, también anterior a sus cuatro sinfonías y más o menos contemporánea de su *Concierto para piano y orquesta*. Su corte y lenguaje es relativamente convencional —respetando básicamente la forma de sonata clásica— pero ya con la elegancia y pureza características de sus obras posteriores. Obsérvese la combinación de lenguaje armónico y contrapuntístico ciertamente elaborados, con una expresividad y espontaneidad del mejor lirismo intimista.

La *Sonata para viola* (original, como se dijo, de esta versión para cello, y que presenta, por cierto, inapreciables variantes con aquélla) está escrita en Cambridge, como casi la obra de Gerhard posterior a 1940, y está dedicada a Lord y Lady Chaplin.

Gerhard se nacionalizó ciudadano inglés en 1960. Murió en el propio Cambridge el 5 de enero de 1970, pasando su muerte casi inadvertida para la vida intelectual española.

Pablo Casals: *El Cant deis Ocells*

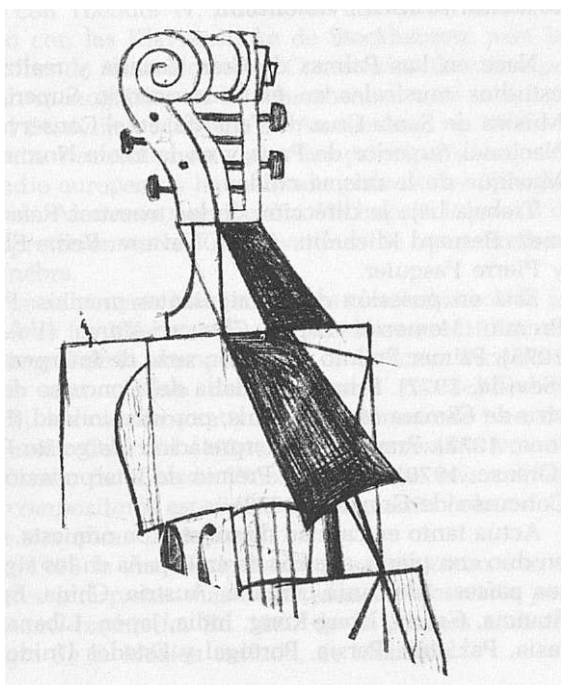
Para terminar el ciclo oiremos una breve pieza, popularísima, que ha venido a convertirse en estandarte del pensamiento y la estética de Pablo Casals: *El Canto de los Pájaros*, con la que el maestro catalán cerraba frecuentemente sus programas. *El Cant deis Ocells* es ya mucho más que una obra musical más o menos bella: es el símbolo de un cierto catalanismo musical, el tributo gustoso de la música de concierto a la tradición musical folklórica y, de alguna manera, un símbolo por la paz y la libertad, tan frecuentemente unidos a las manifestaciones de Casals. Su inclusión en este concierto, aunque tópica, tiene su plena justificación de cara a un panorama del piano y el cello en nuestro siglo.

El Canto de los Pájaros es originalmente una canción popular catalana, armonizada y adaptada a cello y piano por el propio Casals, aunque gusto es reconocer

que tales trabajos se limitan estrictamente al mínimo: simples acordes tenidos en el piano, reforzando una armonización sin la más mínima pretensión de novedad. Pero es lo mismo: la carga emotiva e intelectual de esta pieza hacen que baste un sencillo La m con una mínima inflexión a Do, y un sutil juego modal en los grados VI y VII de la escala, para transmitir un mensaje infalible de paz y triste serenidad, dentro de lo que convencionalmente cabe esperar de las posibilidades expresivas del violoncello. Más que ante una pieza estrictamente musical estamos ante un himno —sin pirotecnias, pero himno— a la capacidad de comunidad con la música, a través de un lenguaje eficaz e infalible para una gran mayoría de oyentes.



MIGUEL ÁNGEL CORIA



PARTICIPANTES

RAFAEL RAMOS, *violoncello*

Nace en Las Palmas de Gran Canaria y realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, en el Conservatorio Nacional Superior de París y en la Ecole Normale de Musique de la misma ciudad.

Trabaja bajo la dirección de los maestros Rafael Jaimez, Bernard Michelin, André Navarra, Reine Flachot y Pierre Pasquier.

Está en posesión de los siguientes premios: Primer Premio Memorial *López Chavarri-Marco* (Valencia, 1975). Primer Premio en el Concurso de Interpretación (Sevilla, 1977). Primera Medalla del Concurso de Música de Cámara *María Canals*, por unanimidad (Barcelona, 1972). Premio de Interpretación *Margarita Pastor* (Orense, 1970). Segundo Premio de Interpretación del Concurso de Granada (1979).

Actúa tanto en calidad de solista con orquesta, como en dúo con piano, además de en España en los siguientes países: Alemania, Argelia, Austria, China, Egipto, Francia, Grecia, Hong-Kong, India, Japón, Líbano, Malasia, Pakistán, Persia, Portugal y Estados Unidos.

PEDRO ESPINOSA

Es natural de Gáldar, Gran Canaria, Ha actuado como solista en los Festivales Internacionales de Darmstadt, Granada y en las Bienales de París y Venecia. Ha sido intérprete de los estrenos absolutos del Concierto de Larrauri, con la Orquesta Sinfónica de Bilbao (1975) y del Concierto de González Acilu, con la Orquesta de RTVE (1978) y de las primeras audiciones españolas de los *Pájaros exóticos* de Messiaen, con la Orquesta Nacional (1963); del Primer Concierto, de Bartok, con la Orquesta de TVE (1967); de las Tres Liturgias sobre la presencia divina, de Messiaen, con la Orquesta Sinfónica de Madrid (1963); de la *Sonata para dos pianos y percusión*, de Bartok (1955), de las *Segunda* (1961) y *Tercera* (1967) *Sonatas*, de Boulez; de la *Sonata Concord*, de Ivés (1974); de la *Klavierstück IV*, de Stockhausen (1972) de la integral de la obra para piano, de Schönberg, Berg y Webern (1956), etc.

En 1956 obtuvo el Premio Kranichstein del Kranichsteiner Musikinstitut de Darmstadt. En 1967 cola-

boro con Theodor W. Adorno en una conferencia-concierto con las Klavierstücke de Stockhausen, para las emisoras de radio alemanas. Con ocasión de una exposición monográfica de Rachemberg, dio un concierto en el Stadelijck Museum de Amsterdam, en 1968.

Graba frecuentemente para las principales emisoras de radio europeas, y ha realizado grabaciones discográficas en Alemania y en España. Ha impartido cursos de interpretación en los Conservatorios de Lyon, Freiburg y Ginebra.

Especial interés han tenido sus conciertos con la integral de las Klavierstücke de Stockhausen (1972), con la integral de la obra pianística de la nueva Escuela de Viena con motivo del centenario de Schönberg (1974), los conmemorativos del centenario de Ivés, con la *Sonata Concord* (1974), y los conmemorativos del centenario de Ricardo Viñes (1975). Los más calificados compositores españoles de vanguardia le han dedicado sus obras para piano.

En 1975 la Academia Ravel le señala como uno de los tres intérpretes más destacados del *Concierto para la mano izquierda*. En 1980 de la primera audición íntegra de la *Música callada*, de Mompou.

INTRODUCCIÓN Y NOTAS AL PROGRAMA

JOSÉ LUIS TEMES

Nace en Madrid en 1956. Estudia principalmente con los profesores Labarra, Sopeña, Llácer y Martín Porrás. Es titulado en Percusión por el Conservatorio de Madrid y becado después en Canadá y Alemania. Director del Grupo de Percusión de Madrid entre 1976 y 1980, ha dirigido los estrenos mundiales de más de una treintena de obras de música actual.

Durante los últimos años ha dirigido en la práctica totalidad de los Festivales y Ciclos que se organizan en nuestro país, así como en varias ciudades europeas, interpretando a la mayor parte de los compositores españoles de nuestro tiempo.

Compagina su actividad como director con la de conferenciante, la enseñanza y la redacción de numerosos artículos, ensayos y libros, tanto técnico como histórico.



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid

Entrada libre