

FUNDACION JUAN MARCH
IV CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX
en colaboración con la
DIRECCION GENERAL DE MUSICA
DEL MINISTERIO DE CULTURA



Noviembre-diciembre 1979

FUNDACION JUAN MARCH
IV CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX
en colaboración con la
DIRECCION GENERAL DE MUSICA
DEL MINISTERIO DE CULTURA



Pianista: PEDRO ESPINOSA

IV CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Noviembre - Diciembre 1979

Miércoles, 14 de noviembre de 1979, 19,30 horas

PROGRAMA

I

Padre Donostia

Doce preludios vascos (1912-1923)

(Improvisación, Diálogo, En el bosque, Canción triste, Canción del pastor joven, Canción de cuna, La hilandera, Baile de las manzanas, Dolor, El ruiseñor de Errotazuri, Paisaje suletino, Danza de manos)

Ricardo Vi&es

Cuatro homenajes (1927-1938) (*)

Threnodia, a la memoria de Satie

Crinoline, homenaje a L. P. Fargue

Minué espectral, a la memoria de Ravel

En Verlaine menor, a la memoria de Fauré

Xavier Montsalvatge

Tres divertimentos (1941)

PROGRAMA

II

Francisco Estévez

Juegos C y E (1978)(**)

Juan J. Falcón Sanabria

Vibración (1976)(*)

Ananke (1976) (*)

Enrique Raxach

Ricercare (1976)(**)

Claudio Prieto

Pieza caprichosa (1979)(***)

PIANO: PEDRO ESPINOSA

***) Estreno absoluto.

(**) Primera audición en España.

(*) Primera audición en Madrid.

NOTAS AL PROGRAMA

Por José Luis Pérez de Arteaga

P. JOSE ANTONIO DE DONOSTIA

Doce preludios vascos

La figura de José Gonzalo Zulaica Arregui, conocido en vida como el padre Donostia, ha llegado hasta nosotros bajo los epítetos de folklorista y musicólogo, ensombreciendo, seguramente con injusticia, al compositor. En el extracto biográfico que se inserta al final de estas notas, puede consultarse una selección de las obras escritas por este vasco de nacimiento y de ejercicio. Y no deja de ser un inteligente acierto por parte del intérprete de hoy, Pedro Espinosa, el haber reunido en un mismo programa a Ricardo Viñes y al padre Donostia; grande fue la amistad entre uno y otro, mutuos la admiración y el respeto. En París, en su época dorada, años 1920, 1921, Ricardo Viñes interpretó obras del P. Donostia, entre ellas algunos de los Preludios que hemos de escuchar en este concierto; concretamente, en la sala Erad, Viñes daría a conocer al público francés los núms. 1, 3, 5, 6, 8, 11, 13, 14 y 16 de los 21 *Preludios vascos*, y en la sala del casino de San Juan de Luz, en 1923, interpretaría los números 3 y 14. Al año siguiente, 1924, el padre Donostia viaja a Buenos Aires, adonde llega el 17 de junio; avisado Viñes de la llegada, el día 20 de ese mes se reúne con el sacerdote amigo, y cuatro días más tarde, en un concierto en el teatro San Martín, toca el famoso pianista *Oyanian (En el bosque)*, preludeo núm. 3, interpretando, como propina, *Cortejo de boda*, núm. 16 de la serie. Al mes siguiente, en el mismo teatro y para la Sociedad Diapasón, Viñes interpretó *Oñazez (Dolor)*, el preludeo núm. 6, sin duda el más famoso y popular del ciclo.

No hay datos seguros acerca de la fecha de conocimiento mutuo entre el padre Donostia y Viñes. La primera referencia al contacto entre ambos data de noviembre de 1916, según una comunicación que el padre Donostia remite a la Revista Musical Hispano-

Americana desde su querida villa de Lezcároz, en Navarra, con arreglo al siguiente texto: «Este colegio de segunda enseñanza en que tan ferviente culto se rinde a la música, señalará albo lapillo la visita con que el señor Viñes le honró a principios de octubre. De sus mágicas manos nos tuvo pendientes un buen rato, que se nos antojó muy breve, con un programa tan sugestivo como el que verán los lectores y casi enteramente conocido del público» —a continuación se transcriben las obras ejecutadas por Viñes— «gracias, maestro, por habernos regalado con un manjar de los dioses como éste. No eche en olvido lo que al firmar estampó en el álbum del colegio: Prometiendo volver. Vuelva... y que sea pronto».

Hay unanimidad casi absoluta entre los comentaristas a la hora de situar el punto más alto de la producción pianística del padre Donostia en torno a los cuatro cuadernos de los *Preludios vascos*, que se publican en distintas etapas de su vida. En cierta medida, el investigador se une aquí al creador, y no porque el trabajo se reduzca a la simple transcripción de temas populares, que no es eso, ya que el padre Donostia es lo suficientemente inteligente como para inventarse una Vasconia suya, sino por la delicada, sensible evocación de un ambiente norteño que el folklorista podía reconocer inmediatamente como propia. No en balde, ha evocado Sopena los años de trabajo del clérigo en el Instituto de Musicología del que fuera alma y expresión viva don Manuel García Matos. Parece ser que algunas de las piezas que forman la colección fueron escritas por su autor en fechas muy tempranas, quizá inmediatamente después de la conclusión de un *Cuarteto* para cuerdas, fechado en 1906; en cualquier caso, los años en donde tradicionalmente se ubica la composición del ciclo son los que van de 1912 a 1923. En este programa escucharemos las piezas señaladas con los núms. 1, 2, 3, 4, 8, 9, 14, 19, 6, 17, 18 y 20, en este orden.

Bat-Batian (Improvisación), Andantino, se basa en una progresión ascendente de acordes en la mano derecha de los que se desgrana un sencillo motivo melódico, base de la pieza en Fa mayor. *Izketan (Diálogo)*

está dedicado a Isaac López Mendizábal y su estructura se basa en el contraste de unas figuras arpegiadas con un cálido tema en Sol bemol mayor. *Oyanian (En el bosque)*, Tranquilo, deriva de un motivo de ocho notas que se repite tres veces en la mano alternando las octavas.

Eresia (Canción triste), dedicado por el autor a su hermana, es un sencillo diseño melódico, que termina en una atmósfera de recogimiento. *Artza Castearen Oiuak (Canción del pastor joven)*, dedicado a Juan de Lasarte, lleva la anotación «cantando con libertad», y es una exultante melodía en Si bemol mayor.

Seask'aldean eresiz (Canción de cuna), «como un rumor», Andante, es una de las más delicadas páginas de la serie y se basa en un constante «ostinato», sobre Dosostenido. *Irulea (La hilandera)* está dedicada a Santiago Bengoechea y es una rítmica tonada, en 2/4, concebida a partir de grupos de tres corcheas en la mano izquierda. *Sagar-dantza (Baile de las manzanas)*, dedicada al padre Hilario de Lizarra, forma parte de un subgrupo de la serie denominado *Tres danzas vascas*, siendo una intensa pieza rítmica en 3/4. *Pñazez (Dolor)* está dedicado a Joaquín Larregla y es una conmovedora melodía en Si bemol menor, cuyo tema sería suficiente para consagrar a su autor. *Errotazriko Errotazuriko Urretxindorra (El ruiseñor de Errotazuri)* es, junto con la siguiente pieza de este programa, la pieza más difícil y virtuosista de los cuadernos, con fulgurantes escalas de las dos manos, pasajes hiperagudos e incansables reguladores, todo ello dentro de una tónica de «pianissimo», especialmente difícil de mantener. *£ubero-Errialde (Paisaje suletino)* es un formidable ejercicio para la mano derecha, obligada a trenzar, otra vez en clima especialmente tenue, una impresionante sucesión de semicorcheas en 9/8. *Esku-Dantza (Danza de manos)* es la segunda de las *Tres danzas vascas*, pieza de extraordinaria brevedad en la que la mano derecha propone el contenido melódico en las regiones más agudas.

Será bueno recordar aquí y ahora que Rodrigo de Santiago escribió una *Elegía en memoria del padre Donostia*, para orquesta, en 1956, a las pocas semanas del fallecimiento del compositor donostiarra.

RICARDO VIÑES

Cuatro homenajes

Pocas figuras de la vida musical española han despertado tanta simpatía y cariño como la del leridano Ricardo Viñes. Como en el caso del padre Donostia, la faceta compositiva ha quedado oscurecida por otra más predominante en el decurso vital, en el caso de Viñes la de intérprete. Pianista afamado en el París de Claude Debussy, Eric Satie y Maurice Ravel, Viñes fue protagonista incontable de dedicatorias, estrenos y obras concebidas en función de su arte. No es menos cierto que Viñes entendió su vida musical como servicio perenne a otros creadores, y muy pocos pianistas españoles (acaso el intérprete del concierto de hoy, Pedro Espinosa) pueden presumir de haber dado a conocer tantas piezas de músicos contemporáneos como lo hiciera Viñes a lo largo de su fecunda carrera.

Bien expresivas son, a este respecto, las líneas que en su *Historia de la música española contemporánea* dedica a este intérprete Federico Sopena. Hablando de los años veinte, se dice lo siguiente: «Brillante, bien brillante el mundo de los pianistas. Aunque sólo muy de tarde en tarde aparezca por Madrid, Ricardo Viñes es ya una institución en la música europea. Después de estrenar toda la música del piano impresionista, Viñes lanza a Satie y a sus seguidores.» Más tarde, al hacer balance de la década siguiente, comenta Sopena: «El gran Ricardo Viñes, en el ocaso de su gloria como pianista, pero no de su influencia personal, todavía tiene garbo para llevar a las manos primeras audiciones de Rodrigo, Halftter, Mompou y Blancafort.» Especialmente cariñosa es la despedida, al referirse el crítico a la desaparición de Viñes: «Y se acaba en estos años la vida más bella que nunca pudo soñarse para un intérprete: la de Ricardo Viñes (Barcelona, 29 de abril de 1943). Y a él le debemos unos cuantos la mayor dicha de nuestra vida de músicos.» Con absoluta justicia, Antonio Fernández-Cid recuerda cómo Viñes ha sido homenajeado por varios de los autores cuya música contribuyera a difundir: «\u

es baladí pensar que, cuando lo perdimos, tres compositores tan representativos como Federico Mompou, Ernesto Halftter y Joaquín Rodrigo le dedicaron sendas ofrendas en páginas musicales —*La canción que tanto amaba, Llanto por Ricardo Viñes, A l'ombre de Torre Bermeja*—, testimonio de un culto bien merecido.» Puedo a este respecto indicar cómo Francisco Mir Espinet, cuya familia es institución en la vida barcelonesa, me ha referido en ocasiones cómo el Viñes ya envejecido de la postguerra española solía acercarse a los salones de un conocido círculo de la ciudad condal para, en un desvencijado piano, evocar, a veces durante horas, no sus propias creaciones, sino las músicas tan queridas de Federico Mompou.

El programa de hoy nos da la oportunidad de escuchar, por primera en Madrid, los *Cuatro homenajes*, escritos entre 1927 y 1938, grupo de cuatro piezas especialmente característico del quehacer pianístico de Viñes como creador y de su finura conceptual. *Threnodie*, o «Antiguos funerales», en el subtítulo de su autor, está compuesto a la memoria de Eric Satie y plantea sorprendentes demandas tímbricas al instrumento. Ya en el primer compás, refiriéndose a la octava baja de la mano derecha, ha escrito Viñes la indicación «metales», y sobre la escala descendente en blancas de la izquierda «percusión»; unos compases más adelante, encontramos la acotación «crótalos» y, signando un arpeggio, «arpa antigua»; todavía más, cerca ya del final de la obra, exige el compositor que los acordes de la mano derecha «provengan de la distancia». No menos interesantes son los subtítulos internos: *Danza sacra, Cortejo fúnebre, Coro de plañideras*. *Threnodie* fue interpretado como pieza coreográfica en el teatro Odeón de Buenos Aires en 1934, en interpretación de Ecaterina de Galanda, bailarina estrella del teatro Colón y fundadora de una escuela de danza en la que la pieza figuró con frecuencia en los programas. *Crinoline* lleva el título *Vals de la época de la Montijo* y apareció un facsímil en un número de la revista literaria *Feuilles libres*, en junio de 1927, número todo él consagrado al poeta Léon-Paul Fargue. La partitura va en cabeza por un fragmento de

Vamour supreme de Villiers de l'Isle-Adam, que dice así: «En ese mismo instante nos sorprendieron las armoniosas melodías del baile; se descorrió una cortina del salón, y pudimos entrever un resplandeciente grupo de muchachas sonrientes bailando el vals bajo las luces.» Como imitando los movimientos de las damas encorsetadas en aquellas crinolinas que sujetaban los aparatosos miriñaques, Viñes pide que la pieza se interprete «con gracia y coquetería», «bien a la vienesa», «sonora y mundanamente», «nevermore expresivo», «persuasivamente», «con ternura y abandono», «languideciendo y desmayándose poco a poco», «casi espectralmente» y «con decisión»; la recolección de acotaciones de la partitura es suficientemente descriptiva. *El Menuet espectral* fue escrito a la memoria de Maurice Ravel y, sinceramente, creo que el mejor elogio a su autor es decir que el músico de Ciboure podría sin vergüenza alguna haber firmado esta pieza; una indicación resulta particularmente ejemplar, la que se produce cuando Viñes pide un «tempo» más vivo: «Dans la vitrine aux figures en porcelaine.» Finalmente, *En Verlaine mineur*, planeado como homenaje postumo a Gabriel Fauré, exige, al igual que la pieza precedente, un «tempo de minuetto»; la referencia a Verlaine toma cuerpo en los compases 14 y 15 de la partitura: «lis n'ont pas l'air de croire a leur bonheur.» La pieza ha de ser interpretada «con melancolía», «sin rigor», «con calma», «con énfasis y majestad».

XAVIER MONTSALVATGE

Tres divertimentos

No es casual que en la composición que cierra la primera parte de este programa vuelva a aparecer el nombre de Ricardo Viñes. Pedro Espinosa, intérprete de este programa, conserva una partitura de los *Tres divertimentos* recibida de Viñes, en la que se puede leer esta dedicatoria del propio Montsalvatge: «A Ricardo Viñes, ferviente artífice de la pianística contemporánea con mi admiración profunda. Barcelona, 11 de junio de 1941.» El compositor gerun-

dense dedicó este juego de tres piezas a Jeanne Arri-
vât de Pichot. Bajo el título, figura esta leyenda:
«Sobre temas de autores olvidados.» Entiende Mont-
salvatge que estas piezas para piano bien pueden
considerarse como su Opus 1, ya que, si bien la par-
titura es posterior a unos *Impromptus* juveniles, tam-
bién -para piano, y a una *Suite burlesca* para violín
y cuarteto de viento, dimanar estas últimas obras
de los años 30, de la etapa estudiantil, y se da la
circunstancia de que el propio compositor ignora
actualmente su paradero, no habiéndose producido
ninguna interpretación de las mismas. En cambio,
los *Tres divertimentos* pertenecen a la postguerra, fue-
ron editados en 1941, siendo de hecho la primera
obra de Montsalvatge que apareció publicada, y en
la década de los 40 empezaron a divulgarlos varios
pianistas.

Escribe así el compositor sobre su obra: «Era el
momento en que me sentía máximamente atraído
por la estética del Groupe des Six francés y, par-
ticularmente, por el politonalismo de Darius Mil-
haud, que influyó mucho en mí y más concretamente
en esta obra, así como la tendencia de quienes, como
reacción a las delicuescencias impresionistas, cul-
tivaron un cierto sofisticado culto a la banalidad ,
que se refleja en estas tres piezas pianísticas basadas
en temas de autores olvidados. En efecto, a través
de un amigo conocí unas tonadas que aquel había
oído interpretadas en el flabiol, instrumento típico
de Cataluña, a un viejo músico de los que recorrían
los pueblos como animadores de los bailes de fiesta
mayor. Esta procedencia temática es perfectamente
identificable en la melodía y base rítmica de las que
me sirvo en la composición. En la primera pieza se
adivina el aire de un arcaico chotis; la segunda es
una inconfundible habanera —una americana ,
como vulgarmente se la llamaba en la época colo-
nial—, y la tercera recuerda directamente el vals-
jota, con que, sin excepción terminaban en un am-
biente de euforia los saraos de pueblo o de suburbio
antes aludidos.»

Sobre esta base sencilla y de evidente sugestión evo-
cadora, partiendo de la premisa de una escritura
técnica dominante de la materia prima, Montsal-

vatge aplicó su personal lenguaje armónico, ácido unas veces, deliberadamente sentimental otras, «coloreado con los recursos de la disonancia y el bitonalismo, procurando que éstos no llegaran a desvirtuar ni a empañar la claridad y sencillez de esta música, elaborada con un sentido del humor que justifica el título de *Divertimentos*, tal como expresa el propio creador.

PEDRO ESPINOSA

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 Acilú, con la Orquesta de RTVE (1978) y de las primeras audiciones españolas de los *Pájaros exóticos* de Messaien, con la Orquesta Nacional (1963), del Primer Concierto de Bartók, con la Orquesta de RTVE (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 Bartók (1955), de las Segunda (1961) y Tercera (1967) Sonatas de Boulez, de la Sonata Concord de Ivés (1974), de la Klavierstück VI de Stockhausen (1972), de la integral de la obra para piano de Schoenberg, Berg y Webern (1956), etcétera.

En 1958 obtuvo el Premio Kranichstein del Kranichsteiner Musikinstitut de Darmstadt. En 1967 colaboró 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 Rauschemberg, dio un concierto en el «Stadelijck Museum» de Amsterdam, en 1968.

Graba frecuentemente para las principales emisoras de radio europeas: Suisse Romande, Hamburgo, Hilversum, Colonia, Berna, Stuttgart, RAI (Roma), Francfort, Ginebra, Baden-Baden, Nacional Portuguesa Lisboa, Saarbrücken, Basilea, Bremen, en-

tre otras, 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), la integral de la obra pianística de la nueva «escuela de Viena» con motivo del centenario de Schoenberg (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.

FRANCISCO ESTEVEZ

Juegos C y E

No es Francisco Estévez una personalidad que se distinga especialmente por la longitud de sus análisis acerca de la propia obra. Con él, el programa de hoy salta al terreno de la música pianística más actual, dándose la circunstancia de que *Juegos Cy E*, compuestos el pasado año 1978, reciben hoy su primera audición en España. La nota que el autor brinda respecto a la obra es concisa y sintética como la propia música de Estévez. Dice así: «*Juegos* es el título genérico de una serie de obras para diversos instrumentos solos. Los *Juegos C, D, E, F, G y H* han sido concebidos para el piano. Cada uno de ellos está compuesto por una distribución y orden puramente matemático. Todos ellos son fruto de experiencias propias en el campo de la música hecha por ordenadores, acometiendo sólo aquello que estaba de acuerdo con preconcebidas ideas de una música de la expresada índole.»

Añadiremos que el *Juego C* ha sido completado en Düsseldorf, habitual residencia del autor, en mayo de 1978; partiendo de un 'tempo ad libitum', Estévez organiza un intrincado juego de intensidad (referencia al «Spiel» del título) construido sobre un dilatado crescendo que abarca la casi totalidad de la composición, excluidos los cinco primeros

compases, avanzando desde un 'p' inicial hasta el 'fP de los dos últimos compases, acompañándose esta progresión en la sonoridad de una cuantificación paulatina en las notas que integran los acordes, meras unidades en los primeros compases y torres de 10 notas en los últimos.

Juego E fue completado el 20 de julio de 1978, su tempo está indicado como 'veloce', y la partitura aporta esta indicación: «pegar sobre las cuerdas un papel engomado de aproximadamente 5 centímetros de ancho». Si *Juego C* respondía al esquema de un «Spiel» sobre la intensidad, éste lo es sobre la velocidad y el 'tempo'; renunciando a la escritura compaseada, Estévez construye una sucesión de parámetros sometidos a un constante proceso de 'ritardando' y 'acclerando', siempre sobre un esquema métrico-celular de 9 notas.

Como en el caso de la pieza precedente, las dificultades interpretativas que la obra presenta son grandes y piden una extremada dosis de virtuosismo en el ejecutante.

JUAN JOSE FALCON SANABRIA

Vibración

Ananké

El compositor canario Falcón Sanabria no es un músico excesivamente habitual en los programas peninsulares. La velada de hoy nos da la oportunidad de escuchar dos de sus piezas pianísticas más recientes, compuestas ambas en 1976. Sobre *Vibración* ha escrito su creador: «La obra está regida por un módulo rítmico constante de tres partes que se presenta en un compás de cuatro. De esta forma se alterna la colocación de sus células en el compás rompiendo la posible simetría de tiempos fuertes y débiles, quedando el ritmo liberado del sentido de medida tradicional.

El módulo rítmico que se presenta en la mano izquierda se va sucediendo en el desarrollo de una escala exátona, mientras que la mano derecha va

haciendo girar la serie de manera que nunca aparezca la nota que va sonando en el bajo. Sólo al final, cuando el desarrollo de la escala tonal vuelve a la tónica, el diseño rítmico pasa a la mano derecha y la serialización a la izquierda para terminar con unas opacas sonoridades de la parte más grave del piano que juegan con otras del registro medio, siguiendo ambas como elementos giratorios de atracción para terminar descansando en la primera nota de la exposición serial con la que termina la obra. En cuanto a las combinaciones seriales, no están estructuradas como frases, sino como tensiones y distensiones de elementos sonoros.»

Ananké responde también a un esquema serial, determinado en este caso por la siguiente combinación de 12 notas y su inversión:

Serie
Inversión

El título de la obra hace referencia a una palabra griega, aquella que en la antigua Grecia se usaba como personificación del destino que rige a los hombres y a los dioses. Falcón Sanabria, tan detalladamente como en la pieza previa, suministra el siguiente análisis de *Ananké*:

«La obra comienza con la estructuración en la mano izquierda de un 'ostinato' rítmico, elaborado con las primeras cinco notas de la serie. Este 'ostinato' va cambiando de color, al presentarse las cinco notas repartidas en una sencilla combinación de ritmo dáctilo.

El resto de la serie se presenta en la mano derecha, y su objetivo principal es el color y la fuerza, la fantasía sobre el 'ostinato' con sonidos sueltos, células rítmicas fugaces y sonoridades, intentando siempre dar el mayor realce e interés al carácter cerrado, casi estático, con que se conduce el 'ostinato'.

En la parte final, las cinco notas del 'ostinato', componen un diseño rítmico que, a su vez, forma un canon rítmico por movimiento retrógrado con las restantes notas de la serie. Este canon, que se presenta en unos parámetros rítmicos determinados, va reduciendo los valores según se va presentando hasta desintegrarse, por así decirlo, en tres sonoridades serializadas, que superponiéndose, van al encuentro de la última nota de la serie para quedar como flotando en ella.»

Interesante puede ser notar que, en una «línea» paralela a la del austríaco Friedrid Cerha, Falcón Sanabria es un compositor plenamente convencido de la validez de los recursos seriales, cuya aplicación es manifiesta en las dos obras escogidas para este programa.

ENRIQUE RAXACH

Ricercare

Desde hace varios años, el barcelonés Enrique Raxach reside en Utrecht, ciudad holandesa en la que desempeña cargos relevantes en la vida musical: lo que en principio fuera viaje de estudios ha acabado en Raxach por convertirse en morada permanente y sede de trabajo.

La pieza que hoy se da a conocer en primera audición para España fue redactada en 1976 y dedicada al Instituto de Artes de Rotterdam. El autor fija una duración aproximada de la pieza de tres minutos y quince segundos. Composición lógicamente muy breve, Raxach no fija indicaciones de 'tempo' al intérprete, pero sí señala una invariable referencia metronómica de negra = 50. La escritura, en cambio, aparece compaseada, con mutaciones rítmicas complejas y constantes, tales como 5/8, 7/16, 4/8, 2/16, etcétera, a veces alterándose estas cifras de un compás a otro. La combinación temática del *Ricercare* renacentista es aquí suplida por la variada presentación de células motívicas que se superponen y entrelazan en un estudiado mosaico, cargado de dificultades técnicas para el intérprete, no sólo por la

necesaria claridad en la audición de los sonidos propuestos, sino por la petición repetida de alturas extremas (regiones grave y aguda del teclado) y de figuras mínimas (fusas y semifusas de la mano derecha), todo ello dentro de un esquema dinámico igualmente dilatado en el que el pedal juega un papel esencial.

Todos los esfuerzos realizados para obtener de Raxach un comentario a este estreno español han sido inútiles, pese a haber establecido este comentarista en las pasadas semanas frecuentes contactos con el compositor en su residencia de Utrecht. Lamentamos, pues, la ausencia de unas precisiones sobre la pieza que hoy se da a conocer debidas a su creador, especialmente por el valor testimonial que las mismas poseerían. Raxach es una personalidad *sui generis* y respetamos su silencio, que se intenta salvar para ti oyente por medio de las breves anotaciones transcritas más arriba. Terminemos con unas palabras del compositor, que sintetizan no poco de su credo estético y personal: «La tan discutida integración de la música contemporánea (...) sólo sería posible si renunciase a su libertad de expresión y se conformase a ser mercancía y objeto de especulación social, comercial y de dogmatismo ideológico.»

CLAUDIO PRIETO

Pieza caprichosa

Máxima novedad en el programa de hoy es el estreno absoluto de una de las más recientes composiciones de músico tan fecundo como Claudio Prieto, concretamente la *Pieza caprichosa*, compuesta en este mismo 1979. El compositor escribe con vistas a este extremo: «Desde años atrás he venido acariciando la idea de escribir música para piano desde un punto de vista solístico, pero hasta ahora el único ejemplo en mi catálogo es *Juguetes para pianistas*, una serie de diez pequeñas piezas dirigidas a los niños y en especial a mis hijos. A partir de este momento, en distintas ocasiones, mis pensamientos se centraron en este privilegiado instrumento, pero

una y otra vez se alejaban o eran pospuestos debido a otros compromisos, quizá más atractivos, más realistas, o más acordes con mi manera de hacer música.

Por otra parte me resulta curioso observar cómo el piano está presente casi en la totalidad de mi producción, pero siempre en medio de los demás instrumentos y naturalmente en funciones de conjunto. Pasada esta etapa, surgió la oportunidad y por supuesto la necesidad interior de proyectar lo que tiempo atrás no fue posible; así, entre finales de 1978 y principios de 1979, compuse *Pieza caprichosa*. De acuerdo con el significado del título es evidente mi intención de crear algo que estuviese fuera de cánones, credos estéticos..., para dar paso a mis propios deseos, a mi manera de entender la creación, constantes que han acompañado mi labor con notoria insistencia.

Otra de las constantes que también conforma mi inquietud está referida a la belleza. Entiendo que es importante, o mejor aún necesario, crear belleza, máxime si en las intenciones del creador, éste es mi caso, el interés de comunicación es una realidad.

Hecha la exposición de alguno de mis pensamientos, únicamente me falta comentar la obra; pero como en otras ocasiones, considero que el silencio es superior a cualquier comentario. Primeramente porque los comentarios del compositor sobre sus obras pueden no ser imparciales, en segundo lugar porque la música habla por sí sola y finalmente porque respeto al máximo la libertad del oyente.»

No contradeciremos las intenciones del autor y baste apuntar que *Pieza caprichosa* plantea unas situaciones de «juego», de alguna manera similares a las que proponía al comienzo de la segunda parte de este programa Francisco Estévez, siempre dentro de la maestría técnica que Prieto posee en la escritura para teclado (detectable, como el autor apunta, en la variada presencia de este instrumento en sus obras) y con la oferta al intérprete de que ejecute en determinados momentos de la obra cuantas «combinaciones» desee investigar dentro de unos límites prefijados por el autor.

Próximos conciertos:

IV Ciclo de Música Española del siglo XX

Miércoles 21 de noviembre:

Grupo Koan. Director: José Ramón Encinar.
Obras de Gombau, Roig-Francoli, Villa Rojo, Oliver
Pina y de Pablo.

Miércoles 28 de noviembre:

Trío Ciudad de Barcelona.
Obras de Angulo, Martín Pompey, Mestres Quadreny
y García Leoz.

Miércoles 5 de diciembre:

Agrupación Coral de Cámara de Pamplona.
Director: Luis Morondo.
Obras de Oltra, Dúo Vital, Marco, González Acilú
y Balada.

FUNDACION JUAN MARCH
CASTELLO 77. TELEF 225 44 55
MADRID 6

FUNDACION JUAN MARCH
IV CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX
en colaboración con la
DIRECCION GENERAL DE MUSICA
DEL MINISTERIO DE CULTURA



GRUPO KOAN
Director: José Ramón Encinar

IV CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Noviembre-diciembre 1979

PROGRAMA

I

Gerardo Gombau

Música para ocho

Miguel A. Roig-Francolí

Quasi variazioni

Jesús Villa Rojo

Concerto Grosso III

Trompa: Peregrín Caldés

Trompeta: Joan Foriscot

Trombón: Benito del Castillo

II

Angel Oliver Pina

Aoristo

Luis de Pablo

Invitación a la memoria

Arpa: Angeles Domínguez

Piano: M.^a Elena Barrientos

Violín: Luis Navidad

Grupo KOAN

Director: José Ramón Encinar

NOTAS AL PROGRAMA

Por **Carlos Gómez Amat**

En el prólogo de su *Aproximación a una estética de la música contemporánea* dice Luis de Pablo: «En nuestro momento y sociedad, el arte es aún patrimonio de unos pocos. Naturalmente, éste no es un fenómeno nuevo, sino acreditado por largos años —siglos— de cuidadoso "apartheid". Estos pocos, hoy, se dividen "grosso modo" en dos grupos: los que realmente comprenden, viven y sienten los problemas de la creación artística y los que ven en el consumo de la obra una garantía, un sello, una demostración de su pertenencia a una clase humana superior.»

Afortunadamente, los que aquí nos reunimos a escuchar música del siglo xx, pertenecemos a la primera clase de las señaladas por Luis, es decir, a «los buenos». Hoy vamos a tener la suerte de recibir un premio a nuestra indiscutible virtud, pues en este programa se realiza una especie de resumido panorama general de lo que han sido, en los últimos años y en España, las vanguardias musicales.

Gerardo Gombau, que murió en 1971, a los sesenta y cinco años, va junto a un artista como Roig-Francolí, que este año cumple los veintiséis. Luis de Pablo, miembro destacado de la que se ha llamado «generación del 51», representa a los artistas maduros que siguen en la vanguardia porque, como he dicho en otra ocasión hablando de Bernaola, nadie parece empujarles a la retaguardia. Villa Rojo y Oliver completan la escala con sus estilos, bien diferentes pero bien colocados en su tiempo. El fenómeno Gombau, del que luego hablaré, es particularmente interesante. Podremos comprobar que algunas de sus obras, entre ellas la que hoy se interpreta, podrían estar recién escritas. Roig-Francolí, el más joven, nos muestra algo que no es precisamente un retorno, sino un aprovechamiento actual de algunos elementos musicales que otros habían tirado por la ventana, con la sana intención de que esa defenestración resultase definitiva. Villa Rojo es un espécimen del compositor-intérprete; su arte

o idea), se me planteaba la necesidad de componer una obra en la que el concepto de unidad presidiese la estructura global, no sólo a nivel temático, sino también de concepto, de estilo y de escritura. Todo ello se concretó al decidir incluir en la plantilla cuatro voces femeninas, medio que consideré necesario para llegar al resultado final que iba imaginándome.

»Considero personalmente la vuelta a una música eminentemente armónica como la única salida al problema que se plantea todo compositor que decide abandonar todo vestigio de técnicas seriales o sus consecuencias directas. Al aceptar la música como forma de expresión subjetiva (que se objetiviza al ser interpretada en público), es necesario también volver a una forma de notación que fije todos los parámetros, de modo que el compositor sepa perfectamente cuál va a ser el resultado sonoro, así como perseguir la mayor economía posible de materiales y de realización, con vistas a hacerlo sensualmente inteligible.

»La armonía es el elemento central de todos los materiales utilizados en *Quasi variazioni*. Contribuyendo al concepto de unidad del que he hablado anteriormente, el contrapunto es armónico, así como también las atmósferas. Tienen éstas un papel importante en la idea global de la obra. Precisamente para conseguir un resultado fluido, aun incluso en las secciones armónicamente tonales, he roto sistemáticamente las acentuaciones naturales de los compases.

»El estilo y la escritura son generados por la utilización de las cuatro voces femeninas. Para contribuir a los efectos de fluidez y tímbricos que me proporcionaban las voces, toda la escritura instrumental está en función de las mismas. Idea, forma e instrumentación forman, por tanto, otra unidad. Finalmente, toda la obra está generada, temáticamente, por un motivo de tres notas (oboe, compás 2), sin que llegue a realizarse un desarrollo propiamente dicho, sino más bien un tratamiento desde distintas perspectivas tímbricas y armónicas, acercándose por tanto a la forma final a cierto concepto de variaciones.

»El texto —que utilizo más bien en forma de "pre-

texto"— consiste en un fragmento de "La creación del hombre", de *Las metamorfosis* de Ovidio.»

Compuesta en primavera de 1979, la obra está dedicada a Miguel A. Coria.

Aunque Roig-Francolí confiesa la forma en que ha utilizado el texto, y éste resulta ininteligible por la simultaneidad de palabras distintas, no viene mal reproducir las palabras de Ovidio según una traducción de Antonio Ruiz Elvira, publicada en 1964: «Así nació el hombre, ya fuera que el artífice de la naturaleza, como principio de un mundo mejor, lo creara de divinos gérmenes, ya que la tierra flamante y recién separada del éter cimero retuviese aún gérmenes del cielo su pariente...»

JESUS VILLA ROJO

Concerto grosso III

Renueva Jesús Villa Rojo en nuestros días el caso de esos grandes intérpretes, tan fecundantes para la creación musical, que hicieron nacer obras especialmente escritas para ellos. Villa Rojo es autor de un libro fundamental: *El clarinete y sus posibilidades*. Desde los estudios de Villa Rojo, el clarinete ha cambiado su campo técnico y su campo expresivo. Muchos compositores han escrito ya teniendo en cuenta esos avances instrumentales.

Nació Villa Rojo en Brihuega, en 1940. Estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid varios instrumentos y composición, y continuó sus estudios en la Academia de Santa Cecilia de Roma, así como en distintos cursos de Compostela y Siena. Como compositor y como intérprete ha participado en numerosos festivales. Perteneció al grupo «Nuova Consonanza», formado sólo por compositores-intérpretes; fue fundador en Italia de los conjuntos «Nuove Forme Sonore» y «The Forum Players». En Madrid ha fundado y dirige el LIM (Laboratorio de Interpretación Musical) con el que realiza una labor interesantísima, y no sólo para la música del siglo xx, sino para la de todas las épocas. Entre sus obras más importantes pueden citarse *Tiempos, For-*

mas planas, Planificaciones, Juegos gráfico-musicales, Apuntes para una realización abierta, etc., más dos *Concerti grossi* que preceden al que hoy se presenta.

Las características de Villa Rojo como compositor pueden determinarse por un gran rigor y una gran libertad, perfectamente compatibles. Cada obra de Villa Rojo está pensada en su propia estructura y en su función tímbrica, con un gran conocimiento de los recursos instrumentales.

Dice Villa Rojo sobre su nuevo *Concerto grosso*:

«El *Concerto grosso III* responde a lo planteado ya en los números precedentes de esta serie sobre su afinidad en determinados aspectos de elaboración musical en el período barroco, aunque los resultados que aquí se obtengan marcarán las separaciones históricas —con las sabidas evoluciones— existentes. Igualmente son utilizados tres solistas y tres grupos instrumentales.

»Fue terminado en Madrid, en noviembre de 1978.»

ANGEL OLIVER PINA

Aoristo

Angel Oliver nació en Moyuela (Zaragoza), en 1937. Inició sus estudios musicales en el ambiente familiar y los continuó en el Conservatorio de Madrid, con Echevarría, Calés y Cristóbal Halffter. También realizó estudios de órgano con Jesús Guridi y de musicología con Samuel Rubio. Habiendo obtenido el premio de Roma, residió durante tres años en la Academia Española de la capital italiana. Esto le permitió perfeccionar sus estudios de composición con Boris Porena y Goffredo Petrassi.

Director de coros, organista, profesor en el Conservatorio y catedrático de la Escuela Normal, es un músico de conocimientos muy fundamentados, que ha tratado de encontrar, con buena fortuna, un lenguaje personal e imaginativo.

Obras como *Omicron 73* o los *Psicogramas* son muestra de la manera de hacer de un compositor que ha ido desde la música religiosa para coro a la composición

para gran orquesta, pasando por todos los géneros posibles.

Aoristo (pretérito indefinido) es una obra encargada por José Ramón Encinar para ser estrenada por el Grupo Koan. La presentación tuvo lugar en esta misma sala de la Fundación Juan March, el 25 de mayo de 1977. Nada nos explicará mejor la obra que las propias palabras del compositor:

«*Aoristo* ha sufrido durante el transcurso de su creación múltiples modificaciones. Ello fue debido a diversas exigencias que me impuse en cuanto al tratamiento del material instrumental. En lo que a su contenido se refiere, en pocas palabras diré que la forma no es demasiado precisa; de ahí su título: Pretérito indefinido. El material sonoro viene a veces controlado por una ordenación previa; otras es tratado libremente. Han sido usados elementos tan diversos como manchas —ya progresivas, ya estáticas—, puntos, líneas glissandi, etc., predominando el elemento lineal, a veces junto al heterofónico. »Pese a todo lo dicho anteriormente, pienso con Krenek que "el último signo de valor artístico está representado por un elemento de vitalidad que se sustrae a cualquier ulterior análisis". Ha sido éste precisamente el objetivo que me propuse al crear *Aoristo*.»

LUIS DE PABLO

Invitación a la memoria

Con Luis de Pablo nos encontramos ante una de las figuras más activas —y también más discutidas— de la actual música española. Luis de Pablo fue, en muchos aspectos, un adelantado, y los escándalos que se organizaban en los estrenos de sus obras, como en las de algunos colegas ilustres, sirvieron para abrir el camino a unos lenguajes que ya se han impuesto. Nació en Bilbao, en enero de 1930. Músico y universitario, en su aspecto artístico se le puede considerar autodidacto, aunque fueran para él muy

provechosas las relaciones con algunos otros creadores. Fundador de «Nueva Música», de «Tiempo y Música» y por fin de «Alea» (1965), así como del primer laboratorio de música electrónica existente en España, Luis de Pablo ha trabajado incansablemente, no sólo en favor de su música, que es lo más natural, sino en pro de la producción de todos sus compañeros, españoles o no.

Profesor de Análisis de Música Contemporánea, conferenciante y docente en España, Estados Unidos y Canadá, Luis de Pablo se encuentra hoy en su plena madurez, y sus obras se escuchan en todo el mundo.

Alguna vez se ha citado ya su frase tan significativa : «Ordenemos el universo sonoro, aun sabiendo que tal orden puede ser precedero, provisional y failable.»

Con respecto a su lógica personal, Luis de Pablo ha ordenado su universo sonoro, nunca en una vana experimentación, y siempre buscando el final resultado de la verdadera obra de arte.

He dicho antes que Luis es inquieto y curioso. Su inquietud viene dada por una necesidad espiritual de dominar todo lo que pueda abarcar. Su curiosidad es universal y no se limita a la música, ni mucho menos. Es un hombre que sabe de todo, y procura saberlo todo bien.

La obra que hoy escuchamos ha sido grabada en Radio Nacional, pero no presentada al público español. Hoy se añade a nuestro conocimiento del Luis de Pablo de la última época, tan distinto al de aquellas obras de los años cincuenta —*Coral, Sonata para piano, Invenciones*—, pero que a su vez se manifiesta en facetas muy distintas, de la que son buena muestra las obras estrenadas en la Fundación Juan March en los últimos tiempos: *Al son que tocan* o *Łurezko olerkia*.

Luis de Pablo nos dice :

«*Invitación a la memoria* fue compuesta entre octubre de 1976 y abril de 1977 y estrenada en el Festival de Saintes de 1978 por el Grupo Koan y José Ramón Encinar. Su plantilla está formada por violín, arpa, piano (celesta), trompeta, trombón, pequeño órgano electrónico y tres percusionistas. Está dedi-

para gran orquesta, pasando por todos los géneros posibles.

Aoristo (pretérito indefinido) es una obra encargada por José Ramón Encinar para ser estrenada por el Grupo Koan. La presentación tuvo lugar en esta misma sala de la Fundación Juan March, el 25 de mayo de 1977. Nada nos explicará mejor la obra que las propias palabras del compositor:

«*Aoristo* ha sufrido durante el transcurso de su creación múltiples modificaciones. Ello fue debido a diversas exigencias que me impuse en cuanto al tratamiento del material instrumental. En lo que a su contenido se refiere, en pocas palabras diré que la forma no es demasiado precisa; de ahí su título: Pretérito indefinido. El material sonoro viene a veces controlado por una ordenación previa; otras es tratado libremente. Han sido usados elementos tan diversos como manchas —ya progresivas, ya estáticas—, puntos, líneas glissandi, etc., predominando el elemento lineal, a veces junto al heterofónico. »Pese a todo lo dicho anteriormente, pienso con Krenek que "el último signo de valor artístico está representado por un elemento de vitalidad que se sustrae a cualquier ulterior análisis". Ha sido éste precisamente el objetivo que me propuse al crear *Aoristo*.»

LUIS DE PABLO

Invitación a la memoria

Con Luis de Pablo nos encontramos ante una de las figuras más activas —y también más discutidas— de la actual música española. Luis de Pablo fue, en muchos aspectos, un adelantado, y los escándalos que se organizaban en los estrenos de sus obras, como en las de algunos colegas ilustres, sirvieron para abrir el camino a unos lenguajes que ya se han impuesto. Nació en Bilbao, en enero de 1930. Músico y universitario, en su aspecto artístico se le puede considerar autodidacto, aunque fueran para él muy

provechosas las relaciones con algunos otros creadores. Fundador de «Nueva Música», de «Tiempo y Música» y por fin de «Alea» (1965), así como del primer laboratorio de música electrónica existente en España, Luis de Pablo ha trabajado incansablemente, no sólo en favor de su música, que es lo más natural, sino en pro de la producción de todos sus compañeros, españoles o no.

Profesor de Análisis de Música Contemporánea, conferenciante y docente en España, Estados Unidos y Canadá, Luis de Pablo se encuentra hoy en su plena madurez, y sus obras se escuchan en todo el mundo.

Alguna vez se ha citado ya su frase tan significativa: «Ordenemos el universo sonoro, aun sabiendo que tal orden puede ser perecedero, provisional y fábil.»

Con respecto a su lógica personal, Luis de Pablo ha ordenado su universo sonoro, nunca en una vana experimentación, y siempre buscando el final resultado de la verdadera obra de arte.

He dicho antes que Luis es inquieto y curioso. Su inquietud viene dada por una necesidad espiritual de dominar todo lo que pueda abarcar. Su curiosidad es universal y no se limita a la música, ni mucho menos. Es un hombre que sabe de todo, y procura saberlo todo bien.

La obra que hoy escuchamos ha sido grabada en Radio Nacional, pero no presentada al público español. Hoy se añade a nuestro conocimiento del Luis de Pablo de la última época, tan distinto al de aquellas obras de los años cincuenta —*Coral, Sonata para piano, Invenciones*—, pero que a su vez se manifiesta en facetas muy distintas, de la que son buena muestra las obras estrenadas en la Fundación Juan March en los últimos tiempos: *Al son que tocan* o *^urezko olerkia*.

Luis de Pablo nos dice:

«*Invitación a la memoria* fue compuesta entre octubre de 1976 y abril de 1977 y estrenada en el Festival de Saintes de 1978 por el Grupo Koan y José Ramón Encinar. Su plantilla está formada por violín, arpa, piano (celesta), trompeta, trombón, pequeño órgano electrónico y tres percussionistas. Está dedi-

cada al Grupo 2e 2m, de Champigny (París) y a sus directores, Denise Foucard y Paul Méfano. La obra presenta una forma próxima a la del "concerto grosso", en donde el "concertino" estuviese compuesto por el violín, el arpa y el piano y el "ripieno" por el resto.^Yo la pensé como una ofrenda a la memoria de los fusilados de septiembre de 1975, pero no por ello debe imaginarse un panfleto o un manifiesto. Yo la veo más próxima a un simple recordatorio que tiñe sin duda de un carácter meditativo y hasta solemne a la música. No hay en ella ni descripción ni patetismo: sólo un clima de duelo. Terminó diciendo que me resisto a entrar en detalles técnicos que me parece no son del caso. Para el oyente amigo la música debiera hablar por sí misma.»

La música de Luis de Pablo siempre ha tenido una especial elocuencia, porque el compositor ha sabido expresar precisamente lo que siente y lo que quiere. Su deseo de que la música hable por sí misma tiene por fuerza que cumplirse.

PEREGRIN CALDES GALBIS

Nació en el año 1943, en Villanueva de Castellón (Valencia), iniciando sus estudios musicales a la edad de ocho años en la Escuela de Música de su ciudad. Posteriormente se traslada a Madrid en donde continúa sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música, siendo sus profesores Salvador Norte, padre Masó, Mili Porta, Federico Sopeña y Manuel Andrade en las disciplinas de Trompa, Armonía, Solfeo, Historia y Estética y Música de Cámara respectivamente. Al finalizar sus estudios recibió Diploma de Honor de Fin de Carrera y Premio de Música de Cámara. Ha asistido como becario al curso de Música en Compostela, curso que se celebra anualmente.

En la actualidad Peregrín Caldés es primer trompa de la Banda Municipal de Madrid, de la Orquesta Sinfónica de Madrid y del Grupo Koan de Música Contemporánea, habiendo actuado como solista con las dos últimas agrupaciones.

JUAN FORISCOT RIBA

Nace en Barcelona, cursa en el Conservatorio Superior de esta ciudad los estudios de Trompeta, Piano, Armonía y Contrabajo, obteniendo Premios de Honor de Trompeta y Piano.

Le han sido concedidas: Beca del Instituto Francés de Barcelona (Gobierno Francés) y Beca de la Fundación Juan March de Madrid, para perfeccionar estudios de Trompeta en París durante dos años con el profesor Roger Delmotte, de la Opera de París. Asiste invitado como profesor a un Curso de Orquesta en Berlín, tras el cual vuelve a ser invitado a visitar esta ciudad para interpretar el Concierto de Trompeta de Haydn.

Ha sido también invitado a participar en las Orquestas Internacionales que con ocasión de los Congresos de Juventudes Musicales se celebraron en Mallorca, Viena, París y Montreal (Canadá).

Ha dado recitales (dúo Trompeta y Piano) por

varias ciudades de España, así como en la interpretación del Concierto de Haydn para Trompeta y Orquesta. Ha actuado en Televisión Española en un programa dedicado íntegramente al instrumento de la Trompeta (Música en la Intimidad). Participa también en la única grabación existente en España de la *Historia del soldado* de Strawinski, y recientemente ha grabado para Radio Nacional de España el 2.º Concierto de A. Jolivet, para su instrumento. Es profesor de la Banda Municipal, Orquesta Sinfónica de Madrid y pertenece también al Grupo Koan.

BENITO DEL CASTILLO

Nacido en Baides (Guadalajara). Comenzó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el cual tras haber cursado las especialidades de Solfeo, Historia, Estética y Armonía, Trombón de Pistones y Trombón de Varas, obtiene el Premio Fin de Carrera.

En la actualidad es profesor de la Banda Municipal de Madrid y Grupo Koan.

ANGELES DOMINGUEZ

Angeles Domínguez, nacida en Madrid, comenzando sus estudios musicales en el Real Conservatorio de esta ciudad. Cursó los de Piano y Arpa con las máximas calificaciones que le hicieron acreedora de becas y primeros premios, siendo de destacar en Piano el «Premio Extraordinario» de la Fundación Blanco Grande y el «María del Carmen» final de Carrera. En Arpa, además de premios en cada curso, el Diploma de Primera Clase en el final de Carrera, ganando a continuación las oposiciones a la plaza de Arpa de la Orquesta Nacional por unanimidad. Es arpista solista de la Orquesta Filarmónica de Madrid y de la Orquesta Titular del Teatro de la Zarzuela. Su labor musical comprende

tanto la enseñanza como el trabajo en orquesta y en música de cámara. Desde hace tres años forma parte del Grupo KOAN, con el que desarrolla una importante actividad, tanto en conciertos como en grabaciones.

MARIA ELENA BARRIENTOS

Nacida en Mérida, de la provincia mejicana de Yucatán. Estudió piano y arpa en el Conservatorio Nacional de Música de su ciudad natal. Ha sido primera arpista de la Orquesta Sinfónica de la Universidad y de la Orquesta de la Opera, participando además con ambas orquestas en calidad de solista de piano. En Méjico obtuvo el primer premio del concurso de piano Bernardo Flavigny. En 1967 es becada por el Gobierno Francés, trasladándose a París. Obtiene los diplomas de Piano y Arpa de la Escuela Normal de la capital francesa y acude a las clases de la pianista Yvonne Loriod. En 1970 obtiene el primer premio en el Concurso Olivier Messiaen de Royan. En 1971 participa como solista en el Festival de Persépolis, compartiendo el programa con el Coro de cámara de la O. R. T. E. En 1972 se traslada a España, donde desarrolla una importante actividad como solista y en música de cámara. En la actualidad, M.^a Elena Barrientos es profesora de la Escuela de Canto de Madrid y miembro del Grupo KOAN, del que forma parte desde 1973.

LUIS NAVIDAD

Comenzó sus estudios musicales a la edad de seis años, teniendo como maestro a su propio padre, conocido violinista y compositor. Su formación no fue en absoluto restringida: tras terminar brillantemente la carrera de Violín a los dieciséis años y de asistir como becario a cursos internacionales de perfeccionamiento estudió también Piano, Clarinete,

Trombón, Percusión, Armonía, Contrapunto y Fuga y Dirección de orquesta.

En 1969 ganó por oposición la plaza de profesor de violín en el Conservatorio de Valladolid. En esta ciudad se desarrolló una importante etapa de su vida profesional como violín concertino de la Orquesta de Cámara de Valladolid, actuando además frecuentemente como director de la misma. En este campo destaca su labor de organización y realización de dos series de conciertos comentados, cursos de iniciación a la música, que obtuvieron un rotundo éxito.

En el año 1974 se trasladó a Madrid, ingresando por oposición en la Orquesta Sinfónica de RTVE. En 1977 fue galardonado en el Concurso Nacional de Violín «Isidro Gyenes».

Luis Navidad ha actuado como solista en numerosas ciudades españolas, acompañado por orquestas como la Sinfónica de Madrid, de Cámara de Valladolid, Orquesta de Cámara de León y Camerata de Madrid, entre otras.

Es también notable su dedicación a la música de cámara en recitales con piano, tríos, cuartetos, etc. Fue violín solista del Grupo Instrumental Pro Arte de RTVE y desde mediados del pasado año es primer violín del Grupo KOAN.

En el presente año Luis Navidad ha ganado el concurso de solistas de la Orquesta de RTVE, por lo que en la actual temporada de conciertos de la mencionada orquesta actuó como solista del concierto de Kachaturian.

El Grupo KOAN fue creado en 1969, siendo su primer director Arturo Tamayo.

KOAN ha actuado en numerosas ciudades españolas, especialmente en Madrid, así como para RNE y TVE. Son muy numerosos tanto los estrenos de autores españoles como las primeras audiciones en España de autores extranjeros, realizados por el grupo. Varios autores han escrito obras dedicadas al KOAN, entre otros Luis de Pablo, Tomás Marco, Joan Guinjoan, Sandro Gorli, Gerard Garcin, Roy Zimmerman, etc.

Son más de cien las obras grabadas por el grupo para RNE. Con algunas de ellas ha participado en la «Tribuna Internacional de la U. N. E. S. C. O.» y en el «Premio Italia», desde 1974. Asimismo varias emisoras de Europa y América han difundido numerosas grabaciones del Grupo KOAN.

Fuera de nuestro país ha actuado en Francia (Festival de Saintes 1978), Portugal (Festival de Estoril 1978), Holanda (Utrecht y Amsterdam, Music Week Gaudeamus 1979) y Alemania (Bonn, «Musikszene in Europa» 1979).

Grupo KOAN

Rafael Revert Cros, flauta.

José García, oboe.

Adolfo Garcés, clarinete.

Rafael Angel, fagot.

Peregrín Caldés, trompa.

Joan Foriscot, trompeta.

Benito del Castillo, trombón.

Luis Navidad, violín.

Martín Pérez Beracieto, violín.

José M.^a Navidad, viola.

M.^a Angeles Novo, violoncello.

Mariano Palenzuela, violoncello.

Joaquín Alda, contrabajo.

M.^a Elena Barrientos, piano.

Ana M.^a Lías, órgano.

Angeles Domínguez, arpa.

Juan Pedro Roper, percusión.

Dionisio Villalba, percusión.

Javier Benet, percusión.

M.^a José Sánchez, soprano.

Isabel Higuera, soprano.

María Villa, mezzosoprano.

Margarita Barreto, mezzosoprano.

José Ramón Encinar, director.

JOSE RAMON ENCINAR

Nacido en Madrid, en 1954. Tras iniciar sus estudios musicales de forma privada asiste al Conservatorio de su ciudad natal, cursando diversas asignaturas y entablando amistad con Federico Sopena, quien le da a conocer las primeras obras postseriales. Es becado en diversos cursos de verano hasta que en 1971 obtiene una beca española para asistir al curso de Franco Donatoni (Composición), en Siena. Se establece en Italia, residiendo en Milán. Al año siguiente vuelve como becario, esta vez de la misma Accademia Chigiana, a Siena. En 1973 regresa a Madrid y desde entonces se hace cargo de la dirección del Grupo KOAN, dedicado a la interpretación de música del siglo xx. El mismo año recibe una beca de la Fundación Juan March. Desde 1976 es asistente de Composición en la Accademia Chigiana. Sus obras han sido interpretadas en diversas ciudades de Europa y América, participando en Festivales como «Drei mal Neu» (Düsseldorf), Royan 75 y 76, Festival de Otoño de París, Días de Música Contemporánea de Madrid, Festival de Nápoles, Festival Gaudeamus (Holanda), etc.

José Ramón Encinar ha recibido encargos de Radio Nacional de España, Comisaría de la Música, Settimana Musicale Senese... Ha dirigido en diversos festivales de España, Francia, Portugal, Italia, Holanda y Alemania, y a las siguientes agrupaciones: Pro Arte de RTVE, Grupo de Cámara de la Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Municipal de Valencia, Complesso da Camera di Siena, Orchestra da Camera di Montepulciano. El próximo mes de diciembre actuará en Yugoslavia al frente de la Orquesta de la Radio de Ljubljana.

Próximos conciertos:

IV Ciclo de Música Española del siglo XX

Miércoles 28 de noviembre:

Trío Ciudad de Barcelona.

Obras de Angulo, Martín Pompey, Mestres Quadreny y
García Leoz.

Miércoles 5 de diciembre:

Agrupación Coral de Cámara de Pamplona.

Director: Luis Morondo.

Obras de Oltra, Dúo Vital, Marco, González Acilu y Balada.



FUNDACION JUAN MARCH
CASTELLO 77. TELEF. 225 44 55
MADRID 6

FUNDACION JUAN MARCH
IV CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX
en colaboración con la
DIRECCION GENERAL DE MUSICA
DEL MINISTERIO DE CULTURA



TRIO CIUDAD DE BARCELONA

PROGRAMA

I

Manuel Angulo

Música concertante

Angel Martín Pompey

Sonatina para flauta y piano

Josep M. Mestres Quadreny

Trío

II

Jesús García Leoz

Cuarteto con piano

TRIO CIUDAD DE BARCELONA

Violín: José María Alpiste

Violoncello: Luis Sedó

Piano: Angel Soler

Artistas invitados: Salvador Gratacós (*flauta*), Josep Casaus (*viola*)

NOTAS AL PROGRAMA

Por **Antonio Fernández-Cid de Temes**

Tres compositores de personalidad muy distinta y no frecuente presencia en los programas dan relieve al de este ciclo, que la Fundación Juan March dedica al paisaje musical de España y que se ciñe hoy al mundo atrayente de la de cámara, con el particular interés que determina el hecho de que las combinaciones son desusadas: flauta, violín, viola, violoncello y piano en la *Música concertante*, de Angulo; flauta y piano en la *Sonatina*, de Martín Pompey; piano, violín, viola y violoncello en el *Cuarteto*, de Jesús García Leoz. Este, fallecido en 1953. Angulo y Pompey figuras del presente, al que, sin la muerte prematura, Leoz estaría adscrito en la vida como con pleno derecho lo está en la obra.

MANUEL ANGULO

Música concertante

El más joven, nació en Campo de Criptana el año 1931. Es elemento muy activo en el ambiente musical madrileño. En su Conservatorio realizó con brillantez estudios de piano, órgano y composición. En él es profesor ahora, al tiempo que catedrático de la Escuela Universitaria de Profesorado de Madrid. Desde el presente curso desempeña en el primero de los centros citados la Cátedra de Pedagogía Musical.

Venecia, Siena, Salzburgo y Niza fueron fondo propicio para la ampliación de estudios.

Ya desde la coronación de los básicos son muchos los premios extraordinarios que jalonan su carrera. Son muchas también las obras y múltiples las galardónadas y brindadas por solistas, grupos y orquestas nacionales y extranjeras. Desde la *Tocata* se abre con fortuna la producción. *Cuatro móviles*, *Dos contrastes para orquesta*, *Canciones sefardíes*, *Partita*, *Inventiones para quinteto de viento*, *Siglas*, para grupo de cámara, pueden representar bien el catálogo variado y rico.

Por lo que se refiere a la estética, no se adscribe a

zonas de vanguardia, pero dista de encasillarse en moldes conservadores invariables. He aquí su lema: «Estar atento a las nuevas corrientes, vivir en relación con las actividades artísticas, no sólo musicales, responder a la propia manera de sentir, sin cohibirme, ni proponerme fórmulas forzadas, en culpable afán de originalidad a ultranza.»

Y a todo ello responde su *Música concertante*, escrita en 1962 y cuyo planteamiento es próximo al de la sonata-concierto, con una construcción muy flexible en relación con los moldes tradicionales de dicha forma y un lenguaje que cabe ligar a las últimas consecuencias tonales y en algunos momentos con resultados plenamente atonales.

La obra está realizada en tres tiempos. Se inicia con un *Allegro deciso*, que surge desde dos ideas contrastadas y antagónicas: una muy ágil y otra más serena, pero que se aglutinan y originan un discurso sonoro a través de una esencia intencional única.

Lentamente, de signo expresivo, se estructura sobre el tradicional esquema tripartito: la fórmula A-B-A. Por fin, el *Allegro marcato* se ve basado en una célula melódico-rítmica principal, que origina una trama sonora con criterio de variación-improvisación.

La *Música concertante* obtuvo accésit en el Concurso Internacional de Música de Cámara de la *Società del Quartteto*, de Vercelli. Ha sido tocada por el Clásico de RTVE y el *Pasquier*, en el Festival Internacional de Verano de Niza.

ANGEL MARTIN POMPEY

Sonatina para flauta y piano

Es de 1902, de Mondejo de la Sierra. También formado en el Conservatorio de Madrid, alumno calificadísimo en armonía y composición del maestro Conrado del Campo, de cuya cátedra salieron tantos músicos relevantes y de signos muy eclécticos. Martín Pompey, compositor fecundo, tiene tras sí un largo historial enriquecido también por su magnífica labor pedagógica en el Colegio de Nuestra Señora del Pilar y por las revisiones de clásicos españoles de la polifonía, realizadas con tacto y acierto grandes.

Las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid, la Agrupación Nacional de Música de Cámara y el Cuarteto Clásico, los éxitos de estrenos en Berlín, Francia y América, la concesión de una de las becas de creación musical de la Fundación Juan March por su obra *Variaciones sobre un tema original para coro mixto, solistas y gran orquesta*, son muestras sobre la notable jerarquía musical de Martín Pompey. Su producción es muy variada y recoge canciones y ciclos vocales; veinticinco canciones líricas y otras tantas sobre sus poesías populares, canciones infantiles, la *Suite en estilo antiguo*, para pequeña orquesta, como la *Obertura optimista*, tríos, cuartetos...

El propio Pompey afirma que su escuela «pertenece a la técnica moderna vista desde un lado completamente opuesto a muchas de las corrientes que hoy están en curso». Es una particular, pero indudable forma de valentía: sostener propias convicciones, sin temor a ser calificado de retrógrado por quienes buscan la innovación forzada, incluso.

Para situar su *Sonatina*, el autor nos envía los párrafos que transcribimos «Históricamente la sonatina aparece como la hermana menor de la sonata. Su temática, el carácter, el ambiente y su forma son completamente dispares. La sonata, tal y como hoy es considerada llena de vigor, arte y elocuencia, profundidad de pensamiento, desarrollo temático, división de los tiempos, valor artístico, dificultades técnicas de composición... Una obra donde el artista puede expansionar toda su técnica y toda su inspiración.»

La sonatina, por el contrario, es una obra que suele tener un carácter un tanto gracioso y alegre. Su temática suele tener cierto sabor lírico en unos casos y cierto ambiente grotesco en otros. Su división, más reducida que la sonata, hace que esta clase de composición, aún teniendo grandes valores artísticos, no alcance la profundidad e importancia artística de una sonata. Tanto una forma de composición como la otra, a pesar de las grandes evoluciones experimentadas en el c a m D O de la música, se mantienen

hoy en todo su vigor. Son innumerables los maestros de la llamada escuela moderna, que con ligeras variantes vienen practicando esta clase de composi-

ción. Podemos recordar como signo característico la *Sonatina*, de Ravel.

La de Martín Pompey, para flauta y piano, está dividida en tres tiempos: un «Moderato», un «Andante» y de nuevo un «Moderato». Su curso es claro y no precisa de particulares apostillas. Dentro del respeto a la forma tradicional. Pompey construye con técnica muy propia, lejos de adherirse a estilos u orientaciones concretos, fiel a su creencia de que el compositor debe ser libre y su obra obedecer al ímpetu interior que brota de manera espontánea.

JOSE MARIA MESTRES QUADRENY

Trío

He escrito en alguna ocasión que la de José María Mestres Quadreny es una de las personalidades más «aglutinantes» del quehacer contemporáneo barcelonés. Nacido en Manresa el año 1929, alumno de Cristóbal Taltabull, en buena parte autodidacta, dodecafónico al principio, abandonado el serialismo en busca de una composición objetivista, con obras de cierto carácter aleatorio y alguna presencia electrónica, Mestres Quadreny es hombre con gran capacidad de trabajo y figura de fuerza contagiosa y estimulante en el marco musical en el que se produce, muchos años unido al quehacer ambicioso en su voluntad renovadora de las Juventudes Musicales catalanas.

Obras como los *Tres movimientos para orquesta*, la *Sonata*, el *Homenaje a la pintura*, la *Tramesa a Tapies*, *Músicas de Cámara I y II*, *Epitafios*, *Tríptico carnavalesco*, así como incursiones al teatro musical, en la ópera y el «ballet» —*El ganxo*, *Roba i ossos*, *Vegetado submergida* y *Petit diumenge*— pueden representar al resto de la producción, unidas a un fruto más reciente, una página para coro y orquesta, encargo del festival *Testimonium*, de Jerusalem: *Na'hale el ir shalem*.

Copiamos unas manifestaciones del propio Mestres, muy expresivas sobre su forma de pensar: «Dotado de un espíritu inquieto, antiacadémico y con afán de conquistar la libertad técnica expresiva, caí en

otro academicismo: la práctica del dodecafonismo, del que sólo ha quedado una obra, la *Sonata* para piano; pasé después a adquirir técnicas propias emparentadas inicialmente con la música serial, de la que me fui alejando paulatinamente hasta llegar a procedimientos autónomos. Mi posición está dentro de la más extrema vanguardia. Si bien técnicamente no estoy emparentado con nadie, estéticamente me considero en perfecta armonía con los compositores de vanguardia del resto de Europa.»

La obra que hoy se interpreta, muy sincera, lleva por título *Trío* y como apostilla que esclarece propósitos, *Homenaje a Schumann*. Está escrita para violín, cello y piano.

Se trata de una colección de piezas breves, muy simples, sencillas, en cada una de las cuales se intenta lograr un aire poético. En la última se utiliza por el autor algún fragmento de las *Escenas infantiles*, de Schumann, para dar más firme consistencia al recuerdo.

JESUS GARCIA LEOZ

Cuarteto con piano

El 22 de marzo de 1953 se truncó dramáticamente la vida de Jesús García Leoz. Fui testigo doloroso del adiós, viví con él sus últimas horas, ligado por amistad y admiración profundas al hombre y el artista. Había nacido en Olite el 10 de enero de 1904. A los cuarenta y nueve años, en plena madurez, la vida le sonreía y con toda legitimidad podía llamarse triunfador en su profesión, en una labor de artesano artista, músico desde siempre, trabajador infatigable, que en la misma fecha de la muerte, en la mañana del último domingo de su vida, pudo asistir a la producción privada de «Bienvenido, Mr. Marshall», una de tantas películas animadas por su partitura.

Era el momento, sin duda, ya trascendente, aureolado el artista por un prestigio cada vez mayor y de más amplio varillaje. En los meses anteriores una revisión, la actual, del *Cuarteto con piano*, la obra

más sólida en el campo de la música de cámara, los estrenos del retablo navideño admirable *Primavera del portal*, de las más floridas muestras de su inspiración vocal, las *Seis canciones sobre versos de Antonio Machado*, seguidas estas audiciones por las postumas de la *Sonatina*, en versión orquestal y de los fragmentos concluidos de su ópera *Barataría*, señalaban bien el período de plenitud creadora. Leoz había nacido músico. Niño de coro, miembro del Orfeón de Pamplona, mientras realiza sus primeros pinitos creadores, tales hechos marcan la etapa en la patria chica. El piano es su instrumento, que le permite vivir en períodos bonaerenses, hasta que en el retorno a España se propone ampliar estudios en el Conservatorio madrileño de la mano de Balsa, Conrado del Campo y sobre todo Joaquín Turina, de quien es discípulo predilecto y al que admira y quiere hasta el punto de ser como su continuador, con las variantes lógicas del origen geográfico y cronológico. Leoz lo hará todo en música: maestro de coros, concertador, pianista de cine mudo y de café, colaborador en sesiones de «Heder», director de orquesta, compositor... Su afición sensible, insobornable, le impulsan a conocerlo todo. Su ideal creador es el de un lirismo español entroncado en el pretérito y con la mirada puesta en el mañana.

La producción es copiosa, con ramificaciones en los más diversos géneros. El cinematográfico es el que permite una vida holgada, hasta el punto de que, soy buen testigo directo, el artista pensaba en, obtenidos ya todos los premios y agalardones posibles, limitar esa actividad profesional a lo imprescindible para una subsistencia digna y entregarse de lleno a la producción más ambiciosa.

Leoz, fácil, rápido, agudo, inquieto buceador del arte, la literatura, la vida, se convirtió en elemento primerísimo en ese quehacer de glosar, subrayar en música los guiones cinematográficos más diversos. *El abanderado*, *Eugenia de Montijo*, *Botón de Ancla*, *Balarrasa*, *Surcos*, *Un hombre va por el camino*, *El huésped de las tinieblas*, el ya citado *Bienvenido*, *Mr. Marshall*, pueden servir de representación a docenas de títulos, algunos bien populares, a partir de que en 1934 aborda su primer largometraje en *Sierra de Ronda*.

Una sinfonía, varias canciones, entre ellas *O meu corazón che mando*, que dedicó a quien firma sobre versos de Rosalía de Castro, una zarzuela galardonada, *La duquesa del Candil*, con texto de los hermanos Fernández-Shaw, varios «ballets», completan el paisaje creador del músico.

En él, como precedentes históricos en el campo camerístico, aparecen la *Sonatina de violín y piano* y el *Cuarteto de cuerda*. Eran como los ejercicios previos para la obra madura que hoy se interpreta: el *Cuarteto con piano*.

Se advierte en éste un espíritu juvenil indudable y una ejemplar pulcritud de trazo. Cabría decir que pasado y presente se funden, muy venturosamente, en sus pentagramas.

Hay como un deliberado respeto a la tradición, más de admirar en un músico dueño de todos los recursos de la técnica moderna. Se podría muy bien hablar de la raíz y el vuelo que se atestiguan, de la sutileza del fondo y el máximo respeto a la forma. Leoz, lo dijo siempre, consideraba por igual inadmisibles a quienes se empeñan en ser modernos, sin tener nada nuevo que decir en busca de una careta que cubra la incuria de sus ideas y quienes se estancan, impermeables a las conquistas de los tiempos, en un pasado cuyas muestras geniales no pueden ser superadas. Por eso cabe decir que Jesús García Leoz es un artista de su momento, sin preocupaciones de serlo: por impulso de su personalidad.

El *Cuarteto con piano* distribuye su curso en tres tiempos: entre dos extremos alados, sonrientes dinámicos por ritmo y melodía, un «coral» clásico en el que las variaciones denotan la talla del que las concibió.

Impresionismo, por sensibilidad, españolismo, por origen, universalidad, por concepto sin estrecheces, son términos bien aplicables a la obra, con la que el Trío Ciudad de Barcelona y sus colaboradores, cierran este programa.

TRIO CIUDAD DE BARCELONA

El Trío Ciudad de Barcelona se constituyó el año 1970, con el concertino de la Orquesta Ciudad de Barcelona Josep María Alpiste, el violoncelista Pere Busquets y el pianista Angel Soler, en aquel momento muy vinculado a la Orquesta.

Después de una época de trabajo intenso, se presentaron oficialmente en un concierto en las Serenatas en el Barrio Gótico de Barcelona. Desde entonces, su actividad ha sido continua, y han actuado prácticamente en todas las ciudades españolas y la mayoría de los pueblos de Cataluña. Han grabado diversos programas de radio y TV.

Su repertorio comprende casi toda la música clásica y romántica escrita para esta formación y diversas obras contemporáneas. Frecuentemente se han unido con otros instrumentistas para formar conjuntos de cámara más amplios y de esta manera ampliar su repertorio.

JOSEP MARIA ALPISTE

Nacido en Barcelona, cursó sus estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Música de esta ciudad bajo la dirección de los maestros E. Ribó, E. Toldrá y J. Massiá obteniendo al final de los mismos el premio de honor de virtuosismo. En 1961 y 1962 asistió, patrocinado por Juventudes Musicales, a los cursos de perfeccionamiento en el Castillo de Weikersheim, donde actuó en diversas ocasiones con notable éxito de crítica.

En verano de 1971 fue becado por la Comisaría General de la Música para asistir en Granada al curso Manuel de Falla, donde conoció al violinista Enryk Scheryng, con el que ha trabajado en repetidas ocasiones.

Actualmente trabaja con Alberto Lysy, con cuya Camerata ha actuado como solista en Inglaterra, Suiza y Alemania. Junto con Alberto Lysy, es profesor de violín del nuevo Centro de Estudios Musicales de Barcelona, desde su fundación.

Desde su fundación, es concertino de la Orquesta

Ciudad de Barcelona, plaza que obtuvo por oposición. Es asimismo miembro del Trío Ciudad de Barcelona.

Entre sus éxitos cabe destacar sus interpretaciones de las *Sonatas para piano y violín*, de Beethoven, el *Concierto en Sol Mayor*, de Mozart y del *Concierto en La menor*, de Bach, con la Orquesta Ciudad de Barcelona. En el Festival de Música de Barcelona del año 1963 cosechó un gran éxito con la interpretación del *Concierto para dos violines y orquesta*, de Bach, con su Maestro Enryk Scheryng.

Ha actuado repetidas veces en RTVE y RNE, así como en las principales ciudades españolas, tanto en calidad de solista como formando parte del Trío Ciudad de Barcelona. Recientemente y con Angel Soler ha realizado una grabación en la que se incluyen los seis Sonetos de Eduardo Toldrá.

LUIS SEDO JORNET

Nació en Torre del Español (Tarragona). Realizó todos los estudios de violoncello en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona con el maestro José Trotta, música de cámara con el maestro Massiá, armonía con el maestro Poch y contrapunto con el maestro Pich. Obtuvo una beca del Ministerio de Educación para perfeccionar sus estudios en el Richard Strauss Conservatorium de Munich (Alemania) con el profesor Kurt Engert. Conciertos de cámara y como solista en Munich y alrededores. Miembro del «Weltin Quartet» de Munich.

Violoncello solista en la Orquesta de la Opera de Ulm (Ulmer Theater).

Al formarse la Orquesta Ciudad de Barcelona ganó por oposición la plaza de segundo violoncello; actualmente comparte la plaza de primer cello solista. Miembro de la «Orquesta Catalana de Cambra», miembro de Diabolus in Música, ha colaborado con varios conjuntos de cámara: Cuarteto Sonor, Solistas de Cataluña, Trío Bartok, Pollensa Festival Strings, etc., interpretando música desde la barroca hasta la contemporánea.

ANGEL SOLER

Nacido en Barcelona. Estudios de piano con Jordi Torra y Merce Roídos, y de música de cámara con Joan Massiá. Perfeccionamiento con Paul Shilhawsky, Walter Klien y Gerald Moore.

Colaborador imprescindible de la mayoría de los jóvenes intérpretes españoles. Acompañante de Jean-Pierre Rampal, Ludwig Streicher, Radu Aldulescu, Alberto Lysy, Montserrat Alavedra. Colaborador de Victoria de los Angeles, Antón Dermota, etc. Ha actuado repetidas veces en todas las poblaciones españolas, y es de los artistas españoles que más han actuado en RTVE. Diversas giras por Europa y Africa del Sur. Miembro del Trío Ciudad de Barcelona. Profesor de piano de gran prestigio. Fundador y director musical del Centre d'Estudis Musicals de Barcelona.

SALVADOR GRATACOS

Nació en Barcelona, estudiando en el Conservatorio Superior de Música del Liceo con el maestro Juan Carceller (flauta) y con los maestros Balcells y Gálvez en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Becado en 1957 por el Gobierno francés y en 1959 por la Fundación Juan March, estudia •hasta 1961 en París con Jean-Pierre Rampal.

A partir de 1962 da conciertos en España y en el extranjero colaborando como solista con las orquestas: Solistas de Barcelona, Sinfónica de Barcelona, Cuarteto Clásico de Madrid, Cuarteto Ciudad de Barcelona, Munchener Kammersemble, etc., y bajo la dirección de los maestros Sergiu Camissiona, Antoni Ros Marbá, Klaus Bernbacher, Enrique García Asensio, Mario Rossi, Sergiu Celibidache, Cari Melles, etc.

Ha colaborado en numerosas ocasiones con Jean-Pierre Rampal interpretando música barroca para dos flautas y clavicémbalo, así como los *Conciertos para dos flautas*, de Vivaldi, Cimarosa, Devienne, etc. y en el estreno y grabación para disco del *Concierto para dos flautas*, de Xavier Benguerel.

Así también ha colaborado con Robert Veyron-Lacroix en la completa de las *Sonatas para flauta y clavicémbalo*, de J. S. Bach; con Narciso Yepes en París, interpretando el *Cuarteto para guitarra, flauta, viola y violoncelo*, de Schubert, y con el Cuarteto Parrenin con el que grabó los *Cuartetos para flauta y trío de cuerdas*, de Mozart. Bajo la dirección de Enrique García Asensio y acompañado por conjunto de cámara ha grabado la *Sonatina y Quetzalcoalt*, de Josep Soler.

Recientemente cabe señalar su participación con Jean-Pierre Rampal, Gon\$al Cornelias y la Orquesta Catalana de Cámara en el Festival de Música de Santes Creus del año 1977, y también con Nicanor Zabaleta y la citada orquesta en la interpretación del *Concierto para flauta y arpa* en el Festival de Música de Santes Creus del año 1978.

En el año 1967 ganó por oposición la plaza de solista de la Orquesta Ciutat de Barcelona, y es profesor del Conservatorio Superior de Música del Liceo y del Centro de Estudios Musicales de Barcelona.

JOSEP CASASUS

Nacido en Barcelona el año 1943. Inició sus estudios en el Conservatorio de Rabat y posteriormente los continuó en el de Casablanca, obteniendo el primer premio. Completa su formación con el maestro J. Brossa en Santiago de Compostela, y con Joan Massiá en Barcelona.

Es el primer viola solista de la Orquesta Ciudad de Barcelona, de la Orquesta Catalana de Cámara y del conjunto Diabolus in Música. Es uno de los fundadores del Cuarteto Ciudad de Barcelona. Cuarteto Sonor, Trío de Cuerdas de Barcelona y del Conjunto Catalán de Música Contemporánea.

Próximo concierto:
IV Ciclo de Música Española del siglo XX

Miércoles 5 de diciembre:

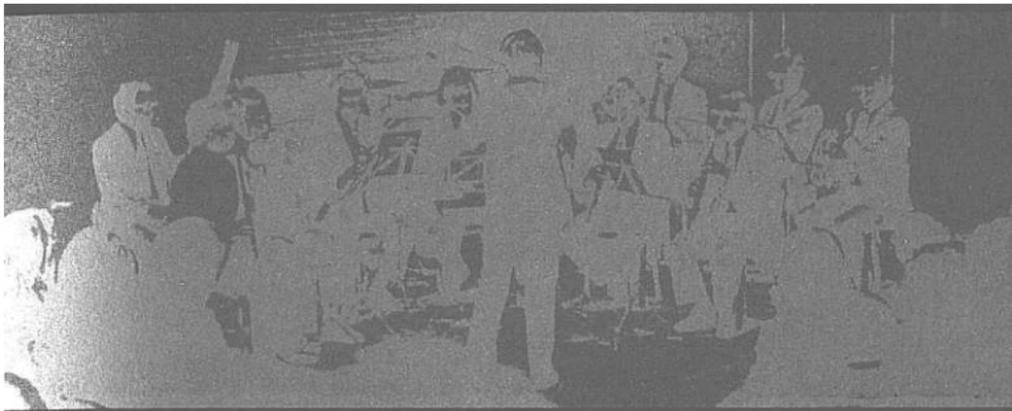
Agrupación Coral de Cámara de Pamplona.

Director: Luis Morondo.

Obras de Oltra, Dúo Vital, Marco, González Acilú
y Balada.

FUNDACION JUAN MARCH
CASTELLO 77. TELEF 225 44 55
MADRID 6

FUNDACION JUAN MARCH
IV CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX
en colaboración con la
DIRECCION GENERAL DE MUSICA
DEL MINISTERIO DE CULTURA



AGRUPACION CORAL DE CAMARA DE PAMPLONA
Director: LUIS MORONDO

IV CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Noviembre-diciembre 1979

Miércoles 5 de diciembre de 1979, 19,30 horas.

PROGRAMA

I

Manuel Oltra

Bestiari

Mantis religiosa - giusto e rítmico

Mariquita - tempo di vals

Pececito - misterioso

Sapo - Legato

Mejillón - Flèbile ma giusto

Bacilo - Molto Staccato

Murciélago - Poco agitato

Viejo ruiseñor - Legato ma non trattenuto

Elefante - Poco pesante

Arturo Dúo Vital

Dos Poemas descriptivos

II

Tomás Marco

Transfiguración

A. González Acilu

Libro de los Proverbios

Leonardo Balada

Voces N.º 1

AGRUPACION CORAL DE CAMARA
DE PAMPLONA

Director: Luis Morondo

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

MANUEL OLTRA

Bestiari (Textos de Pere Quart)

Pregadéu

Com la monja que no menja,
que no es mou,
de dilluns fins a diumenge
prega i prou.

Religiosa sens vel,
les manetes
ben estretes,
la mirada vers el cel,
de genolls
pels rostolls,
de pecats el món alleuja
amb pregueres de desgreuge
per l'àvol capteniment
del grill va, de la formiga
que agabella avarament
gra d'espiga;
del vil cuc,
i del mal escarabat
que amb sutzura fa mercat,
del borinot malastruc,
del cadell que afolla l'hort
en recerca d'un tresor;
de l'escorpi virulent,
de la llagosta que amaga
son intent
d'armar una plaga.

MANUEL OLTRA

Bestiario (*Textos de Pere Quart*)

Mantis religiosa

*Como la monja sin manjar,
que no se espanta,
de lunes a domingo
reza y basta.*

*Religiosa sin velo,
las manitas
tan estrechitas,
la mirada hacia el cielo,
de hinojos
por los rastrojos,
de pecados el mundo alivia
con preces de desagravio
por el mal camino
del grillo va, de la hormiga
que acapara, avara,
grano de espiga ;
del vil gusano,
del mal escarabajo
que de porquería hace mercancía,
del zángano malhadado,
del cadillo que holla el huerto
busca que busca un tesoro;
del escorpión virulento,
de la langosta que acalla
su intento
de armar una plaga.*

Marieta

Per la primavera
quin dol\$ frenesí!

De nit s'apaivaga,
pero ve el matí
i tota s'altera
la sang presonera,
gota de robí.

Robí de tumbaga,
presó de platí.

Peí dit s'acarrera,
amunt fins la fi.

El sol l'embriaga,
li encén el magí.

Des del cim on era
vola al meu jardí.

Mariquita

*Por la primavera
¡qué dulce frenesí]*

*De noche se apacigua
pero con la mañana
toda se altera
la sangre prisionera,
gota de rubí.*

*Rubí de anillo
prisión de platino.*

*Por el dedo se lanza,
arriba, hasta el fin.*

*El sol la embriaga,
le enciende el magín.*

*Desde la cima donde estaba
voló a mi jardín.*

Xanguet

Volen peixos
sota mar
entre núvols
de cristall.
Lluny i enlaire
l'ona bat.

Volen peixos
marcials.
Es de pànie
llur esguard :
són la lleva
d'aquest any.

Volen peixos
cap al tard.

La nit d'aigua
eis sobtarà
com una ombra
d'estendard.

Volen peixos
eixalats
sota llunes
d'oli i sal.

Pescadito

*Vuelan peces
bajo el mar
entre nubes
de cristal.
Lejos, en el aire,
la ola rompe.*

*Vuelan peces
marciales.
Es de pánico
su mirada
son la leva
de este año.*

*Vuelan peces
hacia la tarde.*

*La noche de agua
los sorprenderá
como la sombra
de un estandarte.*

*Vuelan peces
desolados
bajo lunas
de aceite y sal.*

Gripau

Ets àgil, ets au,
s'eixampla ton eau,
les aies espelses
i voles suau
per un cel de moïses.

Somia el gripau
i passa hores dolces.

Musclo

Anà perdent la salut
de tant beure a doble queix.
Fou enterrât en taùt
al fons d'un arrôs amb peix.

Bacil

Ni
bri
bo:
mi-
cro-
bi.

Sapo

*Eres ágil, eres un ave,
se agranda tu cueva,
sacudes las alas
y vuelas suave
por un cielo de hierbas.*

*Sueña el sapo
y pasa dulces horas.*

Mejillón

*Fue perdiendo la salud
por beber a dos carrillos.
Fue enterrado con ataúd
en el fondo de un arroz con pescado.*

Bacilo

*Ni
un brin
bueno :
mi-
cro-
bio.*

Rata-pinyada

Esparracada,
negra i nocturna
rata-pinyada.

Errant espurna
tost apagada
d'un braserar
on manta bruixa
rosteix la cuixa
d'un ermità.

Rossinyol caduc

--L'amor em consola
si el cor es fa veli !

—La nit està sola;
no cantis, ocell.

—La nit, gust de menta
i olor de clavell !

—Ton pit se'n turmenta,
no cantis, ocell.

—Vull foc a l'entranya,
frisan\$ a la peli !

—La lluna t'enganya;
no cantis, ocell.

Murciélago

*Harapienta,
negra y noctámbula
rata ciega.*

*Errante chispa
pronto apagada
de unas brasas
donde manta bruja
asa la cuja *
de un eremita.*

Caduco ruiseñor

*—El amor me consuela
¡si envejece mi ser!*

*—La noche está sola;
ave, no cantes.*

*—La noche, gusto de menta
¡y olor de clavel'!*

*Tu pecho se atormenta,
ave, no cantes.*

*—Quiero fuego en la entraña,
¡desazón en la piel!*

*—La luna te engaña;
ave, no cantes.*

* Se emplea el arcaísmo castellano «cuja» para mantener la rima del texto catalán.

Elefant

De la trompa grisa
canons acerats,
de les quatre potes
pilars de palau,
bèllica bandera
de l'orella gran,
de la pell gruixuda
galtes d'advocat,
dels ullals de vori
torres de pédant.

Elefante

*De la trompa gris
acerados cañones,
de las cuatro patas
pilar de palacio,
bélica bandera
de la gran oreja,
de la gruesa piel
mejillas de abogado,
de los colmillos de marfil
torres de pedante.*

ARTURO DUO VITAL

«Chipirón»

*Chipirón es el nombre,
Chipirón se le llama:
de mirada triste, pelo ensortijado,
pescador experto, nadador osado.
Por las tardes en su barca,
en el puerto salta, ladra.*

*El barco avanza por Cotolino
rumbo a Lucero y Punta Galea.
¡Oh qué tarde azul,
qué luminoso y claro el cielo está!
¡Oh mar de cristal,
qué transparente la mar!*

*Sobre cubierta va Chipirón
fijos los ojos en la majúa.
Los verdeles, las lubinas, van y vienen,
saltan, pican, tiran, muerden.*

*Prontos los anzuelos bien cebados
rompen los azules transparentes.
Chipirón se lanza al agua,
en la boca trae peces.
Chipirón, retozón, galopín, juguetón,
Chipirón...*

Per a Sant Antoni

Per a Sant Antoni
grans bailes hi ha,
per a Sant Maurici
tot el poble hi va.
tra la la la, tra la la la,
tot el poble hi va.

Por San Antonio

*Por San Antonio
grandes bailes hay
por San Mauricio
todo el pueblo va.
tra la la la, tra la la la,
todo el pueblo va.*

A. GONZALEZ ACILU

Libro de los Proverbios (Cap. VIII)

Invitación a la sabiduría

*¿No está ahí clamando la sabiduría
y dando voces la inteligencia?
En los altos cabezos, junto a los caminos,
en los cruces de las veredas se para;
en las puertas, en las entradas de la ciudad,
en los umbrales de las casas da voces:
A vosotros, mortales, clamo,
y me dirijo a los hijos de los hombres.
Entended, ¡oh, simples!, la cordura,
y vosotros, necios, entrad en la discreción :
Escuchad, que voy a deciros nobles palabras
y abriré mi boca a sentencias de rectitud.
Sí; mi boca dice la verdad,
pues aborrezco los labios inicuos.
Todos mis dichos son conforme a la justicia;
nada hay en ellos de tortuoso y perverso.
Todos son rectos para la persona inteligente
y razonables para el que tiene la sabiduría.
Recibid mi enseñanza, mejor que la plata,
y la ciencia, mejor que el oro fino.
Pues la sabiduría vale más que las piedras preciosas,
y cuanto hay de codiciable no puede comparársele.*

Excelencias de la sabiduría

*Yo, la sabiduría, tengo conmigo la discreción,
poseo la ciencia y la cordura.
Temer a Dios es aborrecer el mal;
la soberbia, la arrogancia, el mal camino,
la boca perversa, las detesto.
Mío es el consejo y la habilidad;
mía la inteligencia, mía la fuerza.
Por mí reinan los reyes
y los jueces administran la Justicia.
Por mí mandan los príncipes
y gobiernan los soberanos de la Tierra.
Amo a los que me aman,
y el que me busca me hallará.*

*Llevo conmigo el bienestar y la honra,
sólidas riquezas y justicia.
Mi fruto es mejor que el oro puro ;
mi ganancia, mejor que la plata acrisolada.
Voy por las sendas de la Justicia,
por los senderos de la equidad,
para heredar ricamente a los que me aman
y henchir sus tesoros.*

La sabiduría en la creación

*Túvome Tavé como principio de sus actos
ya antes de sus obras.
Desde la eternidad fui construida;
desde los orígenes, antes que la Tierra fuese.
Antes que los abismos, fui engendrada yo ;
antes que fuesen las fuentes de abundantes aguas;
antes que los montes fuesen cimentados;
antes que los collados, fui yo concebida.
Antes que hiciese la Tierra, ni los campos,
ni el polvo primero de la Tierra,
cuando puso una bóveda sobre la faz del abismo.
Cuando fundó los cielos, allí estaba yo ;
cuando daba consistencia al cielo en lo alto,
cuando daba fuerza a las fuentes del abismo.
Cuando Jijó sus términos al mar,
para que las aguas no traspasasen sus linderos.
Cuando echó los cimientos de la Tierra,
estaba yo con El como arquitecto,
siendo siempre,
solazándome ante El en todo tiempo;
recreándome en el orbe de la Tierra,
siendo mis delicias los hijos de los hombres.
Oídme, pues, hijos míos;
bienaventurado el que sigue mis caminos.
Atended al consejo y sed sabios,
y no lo menospreciéis.
Bienaventurado quien me escucha,
y vela a mi puerta cada día,
y es asiduo en el umbral de mis entradas,
porque el que me halla a mí, halla la vida
y alcanzará el favor de Tavé.
Y al contrario, el que me pierde, a sí mismo se daña
y el que me odia, ama la muerte.*

NOTAS AL PROGRAMA

Por **Tomás Marco**

MANUEL OLTRA

Bestiari

El nombre de Manuel Oltra no es demasiado frecuente en los conciertos calificables de «normales» incluidos los de música contemporánea y sí lo es, sin embargo, en el muy específico de la variada música coral amateur que se desarrolla en Cataluña. Es quizá esta importante actividad la que ha absorbido la mayor parte de su trabajo y en la que ha desarrollado una importante labor en torno a la música popular. Tal vez por eso, su nombre sea muchas veces injustamente olvidado por los tratadistas y por las instituciones que se ocupan de la música de creación pura.

Sin embargo, su aportación compositiva no se limita a la música coral, aunque ciertamente es el aspecto más importante. En el catálogo de Manuel Oltra, nacido en 1922, encontramos también una *Rapsodia para orquesta*, una *Sonatina para piano*, *Canciones sobre textos de García Lorca* y otras obras de diverso tipo junto a una buena cantidad de obras corales que en muchos casos se basan en la música popular catalana, pero en otros se acercan hacia una expresión más abstracta y de creación pura. Quizá destaque especialmente en este terreno el *Bestiari*.

El tema de los animales, e incluso de la colección de animales reunidos en bestiarios musicales, es bastante antiguo y puede rastrearse en autores medievales. En el Renacimiento es bastante frecuente y, entre otros, pueden citarse ejemplos de Janequin, Banchieri, Claude Le Jeune, etc. El tema de todas formas persiste a lo largo del tiempo y hasta lo encontramos en Rossini a través de su delicioso «duetto» gatuno. Será quizá la música francesa la que más atraída se sienta después por el tema con ejemplos tan conocidísimos como *El carnaval de los animales* de Saint-Saens. Incluso el raveliano *Niño y los sortilegios* ha sido descrito como un bestiario, pero con

Ravel no hace falta forzar la marcha porque en su obra sí hay un auténtico bestiario en las maravillosas *Historias naturales. Embryons Deseches*, de Satie, no es otra cosa que un bestiario, y Poulenc, que volverá sobre el tema animalesco varias veces (*Historias de Babar*) es autor de un «Bestiaire» sobre el literario de Guillaume Apollinaire, porque si frecuentes son los bestiarios musicales no lo son menos los poéticos y literarios en general. La idea persiste hoy día incluso en obras de extrema vanguardia como lo atestigua una obra del corte de *The sound of animals dying* del norteamericano Dick Higgins.

El *Bestiari* de Manuel Oltra aparece en 1967 y tiene como base la obra poética del mismo título de Pere Quart. En realidad no es un bestiario único sino tres ciclos separados que se continúan uno a otro y pueden unirse en una obra única por su unidad de intención y su carácter en todo caso de música vocal para conjunto. Todas las piezas de los tres bestiarios están compuestas en la tradicional escritura coral a cuatro voces con un sentido y un conocimiento de este tipo de agrupaciones que es muy profundo y con un cierto carácter irónico que no excluye en ocasiones una cierta nostalgia. Ni el material ni la técnica se plantean con carácter de ruptura, pero el tratamiento es libre dentro de un planteamiento tradicional y muestra la muy buena mano del autor en la concepción de obras corales.

Bestiari se desarrolla en tres ciclos de tres canciones corales cada uno. *Bestiari I* (Pregadéu, Coccinella, Xanguet) comienza con una obra en torno a la *Mantis religiosa* cuya actitud orante se ironiza en una música rítmica y staccato donde las voces se mueven con mucha soltura y gracia. La segunda pieza, en torno a la *Mariquita*, está concebida como un vals no muy rápido y con cierta intención descriptiva sobre la coloración del animal, el movimiento de sus élitros y de su andadura. La pieza final del primer ciclo es de movimiento más rápido aludiendo a la marcha escurridiza del pescadito, a la flexibilidad de las aguas y a ciertos efectos marinos.

El *Bestiari II* (Gripau, Musclo, Bacil) agrupa tres animales bien diferentes de los tratados por el primero. En primer lugar aparece el sapo en un tiempo

poco rápido y muy característico en cuanto a la aparición de las voces y su desarrollo posterior. El segundo animal de la serie, el mejillón, aparece en un característico movimiento rítmico en su epitafio «enterrado en el fondo de un arroz con pescado». Termina el ciclo con un animal pequeñísimo, el bacilo, con una ironización sobre el mundo microbiano, en movimiento rápido muy staccatto y rítmico.

El *Bestiari III* (Rata-Pinyada, Rossinyol caduc, Elefant) comienza con el murciélago en movimiento agitado que evoca el vuelo nocturno del animal y mantiene la característica general de ironía de toda la obra, acentuada ésta en el canto ya caduco del viejo ruiseñor de la segunda pieza. Pesado, moviendo la trompa y con grandes orejas, el elefante culminará la obra sin apartarse de las características generales que hacen de la pieza una labor realmente interesante en el campo de la música coral.

ARTURO DÚO VITAL

Dos Poemas descriptivos

La figura de Arturo Dúo Vital (1901-1964) es una de las más importantes que la música santanderina ha producido en nuestro siglo. Nacido en Castro Urdiales, al igual que Ataúlfo Argenta, se formó directorialmente con Arbós en Madrid y compositivamente en París con Dukas. Desarrolló una amplia labor profesional, especialmente como director de coros y como profesor del Conservatorio de Madrid, pero su actividad compositiva fue constante y su catálogo asciende a cerca de doscientas obras. Aunque son principalmente las obras corales las que se han mantenido en el repertorio después de su muerte, todos los géneros fueron abordados por él en alguna ocasión. Excelente pianista él mismo, habría que recordar algunas obras para este instrumento. La más conocida es sin duda la *Danza de los bisontes* (1952), inspirada por la Cueva de Altamira, pero hay también una *Ofrenda a Granados*, un *Rondino*, una *Elegía*, etc. En el terreno de la música de

cámara pueden mencionarse el *Trío* (1951), el *Cuarteto* (1954), que obtuvo una mención del Premio Samuel Ros, y el *Quinteto-Sonatina* (1955).

También abordó la orquesta y en este terreno ya su profesor Arbós estrenó *Molinos isleños* (1932). La *Suite montañesa* (1949) tiene especial significado para la música santanderina. También hay que citar la *Suite del Noroeste* (1957) y dos sinfonías, la *Sinfonía* (1960), que obtendría una mención del Concurso Oscar Esplá, y la *Sinfonía para un aniversario*, que ganó el Premio Ciudad de Barcelona 1962. Su obra más ambiciosa en este terreno es el poema *Benedicta*, para solos, coro y orquesta, de 1956, que fue premiado en San Sebastián y acogido con franco éxito cuando Argenta lo dio a conocer en Madrid con la Orquesta Nacional. Aún habría que mencionar alguna zarzuela, música religiosa y la ópera postuma y no estrenada *El campeador*.

El aspecto más interesante de la aportación de Dúo Vital en el terreno compositivo es, sin embargo, su acercamiento a la música santanderina y su explotación del folklore cántabro. Sus *Seis canciones populares montañesas* de 1939, premiadas en Bilbao cuatro años más tarde, siguen contando entre lo mejor de su producción. Y su interés por la música popular no se circunscribe a la santanderina, como lo demuestran las *Seis canciones populares españolas* de 1947, dos años después premiadas en Santa Cruz de Tenerife.

Su actividad como director coral llevó a Dúo Vital a escribir una abundante producción para coros. En algunos casos se trata de música religiosa, en otras de arreglos de música cántabra, muchas veces de música pura en la que puso lo mejor de su capacidad creativa. Pero entre todas estas obras corales destacan con muy especial fuerza los *Pequeños poemas descriptivos*. Se trata de una serie de piezas con voluntad pictórica no ausente de ironía en las que el autor consigue una música bien hecha, singularmente divertida y muy eficaz en su intento de describir situaciones. Son varios los poemas de esta naturaleza y por lo común se interpretan separadamente aunque no hay ningún inconveniente en que se junten varios. En el presente concierto se escu-

charán dos de los mejores, entre ellos el que está considerado como el más logrado y que ha sido interpretado en multitud de ocasiones por la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona en todo el mundo. Se trata de *El perro de aguas «Chipirón»*, cuya habilidad en la pesca se comenta. El otro poema coral interpretado es una escena en la que un músico ciego ambulante intenta afinar constantemente su violín en pizzicati mezclándose su acción con el canto de los romeros en una fiesta popular en honor a San Antonio. Aún podrían citarse otros pequeños poemas descriptivos no incluidos en esta audición como el gracioso *Canta la rana*. En todo caso es ésta una obra que ha permanecido entre las de más capacidad de futuro de su autor y que conserva su gracia y frescura iniciales.

TOMÁS MARCO

Transfiguración

Esta obra coral la compuse entre 1973 y 1974 como un homenaje a mi padre, fallecido en accidente en la primavera de 1973. Pero la obra no quiere ser un Réquiem ni una pieza elegiaca sino que la motivación íntima es un impulso creativo en torno a la transfiguración de la vida humana hacia la muerte (a través de ella) y a los distintos estados del universo y la naturaleza humana. Así, si no hay inconveniente en que el público conozca la motivación de la pieza, tampoco es imprescindible que la sepa, ya que la obra debe escucharse y juzgarse como una pieza exclusivamente musical.

La obra está escrita a dieciséis partes reales y puede ser cantada por un coro de dieciséis o más voces. Sin embargo, su ejecución no es fácil, especialmente en lo que a entonación se refiere y muy pocos coros la han abordado con sólo dieciséis voces (únicamente la espléndida Schola Cantorum de Stuttgart) aunque la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona hace una admirable versión con pocas voces más. De cualquier manera, puede admitir un gran coro y para ciertos efectos de sonoridad hay quien

lo prefiere así. El autor no quiere pronunciarse sobre el tema ya que considero que la obra puede dar todo su resultado desde dieciséis hasta un número ilimitado de cantantes. El número depende no sólo de la calidad sino de las características del auditorio en que se actúe.

No hay en esta composición ninguna clase de texto como no sea en algún momento alguna letra que tiene únicamente funciones de modificar el timbre. Por lo general, y salvo alguna excepción por un motivo concreto, en mis obras vocales aunque lleven texto, la palabra suele ser hablada y se separa del canto que no lleva palabras. Desde luego, es una posición personal que no es ningún dogma, pero que me vale a mí personalmente, ya que considero distintos los ámbitos y funciones de la palabra y el canto, pero toda la historia musical es un ejemplo, lleno de grandes obras, de esa fusión y no pretendo cambiar las cosas en general sino sólo en mi propia práctica.

Como material armónico básico uso aquí la teoría de los sonidos resultantes, tanto diferenciales como aditivos que fue esbozada en el siglo xviii y sólo trabajada compositivamente en alguna obra de Tartini, estando aún por explotar. Se basa esta teoría o realidad física en la producción, siempre que se emitan dos o más sonidos distintos, de frecuencias que son la suma y la resta (también la multiplicación y la división, pero éstas pueden despreciarse por su rápido escape por encima y por debajo del umbral de frecuencias captables por el oído humano), de las que efectivamente se emiten. Los nuevos resultados no se escuchan, o lo hacen sólo débilmente cuando son armónicos principales de los sonidos reales, pero están ahí. Mi intención aquí ha sido trabajar con ellos, emitiéndolos efectivamente y volviendo a trabajar con sonidos resultantes de ellos y así sucesivamente, de tal modo que el intervalo más simple produce rápidamente un amplio abanico de sonidos que progresa hacia el agudo y el grave. Todos estos sonidos se emplean aquí para obtener un continuo armónico-timbrico como una dimensión psicológica de la música (y de la audición de la música), que es uno de los objetivos principa-

les de la mayor parte de mis composiciones aunque no usen este sistema que, por lo demás, sólo he explotado en todas sus consecuencias en esta obra. Hay también, tanto en la disposición de los cantantes como en la escritura según los resultados previsibles, una intención espacial y estereofónica. Por ello, y aunque la obra se puede hacer en cualquier sala, resultan especialmente aconsejables auditorios con cierta reverberación y amplitud como iglesias, etc. Y aunque el aspecto formal de la obra, que deriva del comportamiento del material empleado, es para mí esencial, también lo son sus aspectos sensoriales. *Transfiguración* se estrenó el Lunes Santo de 1974, en la iglesia de San Jerónimo el Real, de Madrid, con el Coro de la RTVE, dirigido por Alberto Blancafort.

AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

Libro de los Proverbios

Desde hace unos años, Agustín González Acilu se ha perfilado como uno de los más prominentes músicos navarros de nuestro siglo. Nacido en Alsasua, en 1929, comenzó sus estudios en su ciudad natal con el organista Luis Taberna. Posteriormente seguiría en Pamplona los consejos de Fernando Remacha, que ha sido durante toda su carrera uno de sus principales mentores. En Madrid seguiría en el Conservatorio—donde más tarde desempeñaría una auxiliaría de armonía— los cursos de Armonía de Enrique Massó, los de Contrapunto con Francisco Calés Otero y los de Composición con Julio Gómez. En diversas ocasiones ha sido becado con distintos motivos por la Diputación Foral de Navarra y una de esas ayudas le sirvió para ampliar estudios en París, Venecia, Roma y Darmstadt. Sus composiciones han obtenido diversos premios como el Samuel Ros (1962, por *Sucesiones superpuestas*) o el Premio Nacional de Música (1972, por *Oratorio panlingüístico*). También ha sido objeto de varios encargos y obtuvo la beca de la Fundación Juan March en 1972.

La obra de González Acilu es bastante amplia y se

distingue por su rigor investigativo y su continua búsqueda a fondo dentro de los modos de comportamiento que están latentes en los materiales que utiliza. Una gran parte de sus esfuerzos se han orientado hacia el tratamiento del material fonético dentro de un contexto musical hasta el punto que se puede decir que este compositor es el músico español actual que más a fondo ha tratado este tipo de problemas. Ya en su *Dilatación fonética*, sobre un texto de Theilard de Chardin, encontramos un trabajo de este tipo que se amplía en *Aschermittwoch (Miércoles de ceniza)* sobre texto de Hans Magnus Enzensberger, *Simbiosis*, *G. A. Bécquer 70* o el amplio *Oratorio panlingüístico*. También están en este orden de preocupaciones *Interfonismos*, *Hymnen an Lebierinnen*, *Cantata semiofónica* o *Arrano beltza*, sin contar la obra que hoy se escucha, *Libro de los proverbios*.

Pero si esta preocupación por la investigación y articulación del material fonético es grande, tampoco lo es menos su búsqueda en el terreno instrumental puro, como lo demuestran obras del talante de *Contracturas*, *Estructuras para guitarra en cuartos de tono*, *Clarinete concepto*, *Lim Trío* y obras de la envergadura de *Concierto para piano y orquesta* o *Interacciones*, estrenada hace sólo unas semanas por la Orquesta Nacional de España.

El *Libro de los proverbios* es una obra compuesta por encargo de la Comisaría Nacional de la Música, que se estrenó en la Semana de Nueva Música de Barcelona en 1974 con el concurso del Coro Pro-Arte de Gratz bajo la dirección de K. E. Hoffmann. Se trata de una obra para coro a cappella que en cierto modo, y aunque sean bastante diferentes, se puede poner en relación con *Arrano beltza*. No sólo porque ambas utilicen el mismo tipo de conjunto (y hayan figurado juntas en numerosos programas de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona) sino porque representan las dos una exhaustiva investigación lingüística, *Arrano beltza* sobre la lengua vasca, *Libro de los proverbios* sobre la lengua española. *Libro de los proverbios* se articula en tres piezas que tratan cada una un fragmento del capítulo VIII de este libro bíblico. Cada uno de los tres textos tienen un tema particular aunque giran en torno a la

sabiduría. González Acilu realiza sobre cada uno de ellos un trabajo fonético que trata de poner en relieve el material fónico de las palabras, su articulación y la estructura fonológica de las frases. Al mismo tiempo se establecen los distintos niveles de emisión hablada, entonada o cantada, de tal manera que el material sonoro utilizado recurre a todas las posibilidades de cualquier tipo presentes en la voz humana. Un mundo muy variado y rico que González Acilu ordena en una composición musical guiada por la forma y el sentido de los textos, pero concebida como un trabajo a fondo sobre los mismos que desemboca en una obra de creación musical avanzada. El tratamiento de las voces pasa, como se ha dicho, por todos los estadios del habla al canto, sin olvidar sus posibilidades sonoras exteriores a la palabra y al canto. Dentro del coro también tienen una función múltiple, generalmente individualizada, que les lleva desde los solos puros a la actuación heterofónica coordinada o a los efectos de conjunto y masa.

LEONARDO BALADA

Voces N.º 1

Leonardo Balada no sólo es uno de los principales compositores catalanes del momento actual sino que se encuentra entre los más señalados músicos españoles que ejercen su trabajo desde hace años fuera de España. Leonardo Balada nació en Barcelona el 22 de septiembre de 1933 y realizó sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de su ciudad natal. En 1956 marcha a completar estudios a Nueva York, ciudad donde fijaría definitivamente su residencia que, años más tarde trasladaría a Pittsburgh. En Estados Unidos, Balada se graduaría en la Julliard Scholl of Music y tendría como profesores de Composición a Vincent Persichetti y Norman dello Joio, habiendo recibido también clases de Aaron Copland. Durante algunos años trabajó en el Instituto Hispánico de Nueva York pasando luego a ejercer la cátedra de Composición

de la Carnegie Mellon University de Pittsburgh, que actualmente sigue desempeñando.

La obra de Balada es amplia y abarca numerosos géneros. En sus inicios está marcada por la corriente de Falla y ciertos elementos neoclásicos, pero hacia 1960 se orienta hacia posiciones más avanzadas aunque en definitiva su estilo último muestre una cierta voluntad ecléctica, con alguna preferencia por la estética de corte expresionista, siempre al servicio de sus intenciones compositivas y expresivas.

Balada es autor de una ópera corta, *María Sabina*, sobre texto de Camilo José Cela, que ha recibido una notable difusión. También observamos en su obra cantatas como *Ponce de León* y numerosas obras sinfónicas entre las que se han difundido mucho, especialmente en Estados Unidos, *Guernica*, *Sinfonía en negro para Martin Luther King* y *Steel Symphony (Sinfonía del acero)*. También es autor de dos conciertos para guitarra y orquesta dedicados a Narciso Yepes y de un *Concierto para cuatro guitarras y orquesta*, estrenado con amplio eco en Barcelona la pasada temporada. También se pueden mencionar otras obras como la pieza para banda sinfónica *Cumbres*, la composición camerística *Geometrías*, la obra coral *Las moradas* o la guitarrística *Analogías*, entre otras. Con motivo del estreno en la Semana de Polifonía de Avila de su obra coral *Las moradas*, sobre Santa Teresa, que había sido confiado a la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, Leonardo Balada entró en contacto con este coro y no sólo quedó muy satisfecho de la interpretación sino también muy impresionado por la calidad del conjunto y su decidida entrega a la música de todas las épocas. Eso decidió al compositor catalán a escribir una obra especial para este conjunto, que sería dedicada a la Agrupación y a su director Luis Morondo. El resultado fue *Voces n.º 1*, que ha figurado en infinidad de conciertos del coro desde entonces.

Voces n.º 1 fue concluida en diciembre de 1971 y en algunas ocasiones ha recibido el título de *Voces de medianoche*, aunque en principio se trata de una obra de intencionalidad abstracta. Se trata de una obra a cappella de duración breve y estructurada en dos

partes contrastantes. En la primera parte hay un trabajo dinámico sobre los niveles del piano y el pianísimo, lo que no excluye una amplia polifonía, en ocasiones muy compleja, pero manteniendo la música siempre con una consideración horizontal, de sonidos sostenidos. Por el contrario, la segunda parte se plantea como una obra basada sobre el staccatto y los efectos dinámicos que van desde el mezzoforte al fortísimo con un criterio vanguardista cuyo material es el total cromático desde el cluster al unísono. También se pueden observar pasajes aleatorios y numerosos efectos vocales entre los que destacan los glissandi.

Voces n.º 1 es una composición sin texto aunque hay una serie de sílabas y vocales que no se usan en su función textual sino que han sido escogidas arbitrariamente para facilitar la proyección sonora de las notas, único material relevante de la composición.

LUIS MORONDO

Comenzó sus estudios musicales con Bonifacio Irazoz, continuándolos posteriormente en Castro-Urdiales y Bilbao con los maestros Dúo Vital y Franco. En 1940 funda y dirige la Orquesta de Cámara de Pamplona. Posteriormente fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Santa Cecilia. Ha actuado al frente de la Orquesta de Radiodifusión Francesa, Orquesta S. O. D. R. E. de Montevideo, Orquesta de Minneápolis y del Teatro Colón de Buenos Aires. Es fundador de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, habiendo conquistado con esta entidad numerosos premios en certámenes internacionales consiguiendo innumerables éxitos en los dos mil quinientos conciertos que ha dirigido nuestra Coral.

AGRUPACION CORAL DE CAMARA DE PAMPLONA

Fue creada por el maestro Luis Morondo para el cultivo de la música antigua. Más tarde amplió su repertorio a toda clase de música coral.

Con frecuencia acude a los festivales internacionales de la Santa Capilla, Castillo de Vicennes, Abadía de Royaumont de París, Festivales Internacionales de Lieja, Besançon, Argel, Avignon, Gratz, Toulón, Dijón, Spolletto, Viena, Israel...

Hasta ahora ha dado más de dos mil quinientos conciertos, actuando en salas de mayor renombre mundial. Teatro Colón de Buenos Aires, Sala Gaveau de París, Teatro de la Pérgola de Florencia, Concertgebou de Amsterdam, Teatro Sodre de Montevideo, Teatro Mauritania de Tánger, Sala Volkshbune de Hannover, Koncerthaus de Viena, Town-Hall de Nueva York, Palacio de las Naciones de Israel..., han sido testigos de los éxitos de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona.



FUNDACION JUAN MARCH
CASTELLO 77. TELEF 225 44 55
MADRID 6