

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



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



Soprano: ANA HIGUERAS
Pianista: MIGUEL ZANETTI

II CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Marzo-Abril 1979

Miércoles, 14 de marzo de 1979, 20 horas.

PROGRAMA

I

Julio Gómez

Seis poemas líricos de Juana de Ibarbouru

La sed

Samaritana

Estío

El estanque

La espera

Descanso

Jesús Arámbarri

Seis canciones populares vascas

Txalopin txalo

Atea, tan tan

Tun, kurrun, kutun

Ainoarra ñimiño

Anderegeya

Amak ezkondu ninduen

PROGRAMA

II

María Rodrigo

Yes... (Martínez Sierra)

Tres coplas canté en la noche

Serenità está la noche

Volandito va la copla

José María Franco

De España

En Castilla, la llana

A orillas del Navia

Por tierras de María Santísima

Ernesto Halffter

Dos canciones sobre poesías de Rafael Alberti

La corza blanca

La niña que se va al mar

Tres canciones populares portuguesas

Cançao do berço

Gerinaldo

A linda moça

Soprano: Ana Higuera

Piano: Miguel Zanetti

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

JULIO GOMEZ

Seis poemas líricos de Juana de Ibarbouru

I. *La sed*

Tu beso fue en mis labios
de un dulzor refrescante;
sensación de agua viva y moras negras,
me dio tu boca amante.
Cansada me acosté sobre los pastos
con tus labios tendidos por apoyo
y me cayó tu beso entre los labios,
como un fruto maduro de la selva
o un lavado guijarro del arroyo.
Tengo sed otra vez, amado mío.
Dame tu beso fresco,
tal como una pedrezuela del río.

II. *Samaritana*

Tenía las pupilas
tristes y tenebrosas,
como dos pozos secos,
y en la boca dos rosas
de fiebre y timidez,
y dos rosas de sangre
purpuraban sus pies.
Limpias muchachas rubias
volvían de la fuente,
con los cántaros llenos
de agua clara y bullente,
y clamó él: piedad;
pero ellas pasaron,
sordas a su ansiedad.
Las muchachas de piedra,
cantando se alejaron,
y en el aire una estela
de frescura dejaron.
El gemía, mi alma
gritó entonces: piedad;
y el grito entre mis labios
se hizo clamor: Piedad.
La sed era en su boca
como un largo rubí;
y yo, el cántaro vivo
de mi cuerpo, le di.

III. *Estío*

Cantar del agua del río.
Cantar continuo y sonoro,

arriba bosque sombrío,
y abajo arenas de oro;
cantar de alondra escondida,
entre el oscuro pinar.
Cantar del viento en las ramas
floridas del retamar.
Cantar de abejas ante el repleto
tesoro del colmenar.
Cantar de la joven molinera,
que viene al río a lavar;
y cantar, cantar, cantar,
de mi alma embriagada y loca,
bajo la lumbre solar.

IV. *El estanque*

El estanque es profundo,
nadie sabe su hondura,
y rodeado de sauces
es tan quieto, que apenas
cuando el viento está loco,
su agua lacia se ondula
con un gesto lentísimo
de persona que sueña.
El estanque me tienta
con su aspecto hechizado.
El no sabe de patos,
aguaciles, ni ranas.
Día a día yo vengo
a tirarle guijarros
que calladas se tragan
las inmóviles aguas.
Si una tarde, mi cuerpo,
ardoroso y delgado,
al estanque, lo mismo
que un pedrusco resbala,
con idénticos gestos,
misteriosos, pausados,
cerrará detrás suyo
sus dos labios el agua,
será un círculo ancho
y ondulante primero,
luego otros y otros
más pequeños y graves.
Después, nada, la calma,
la tersura, el silencio,
y otra vez el reflejo
verde, luz de los sauces.

V. *La espera*

Oh lino, madura, que quiero tejer
sábanas del lecho donde dormiré
mi amante que pronto, pronto tornará;

con la primavera tiene que volver.
Oh rosa, tu prieto capullo despliega;
has de ser el pomo que arome la estancia;
concentra colores, recoge fragancias,
dilata tus poros, que mi amante llega.
Con grillos de oro trabaré sus piernas,
cadenas livianas del más limpio acero
encargué con prisa, con prisa al herrero
amor, que las hace brillantes y eternas,
y sembré amapolas en toda la huerta;
que nunca recuerde caminos ni sendas.
Fatiga, en sus nervios, aprieta tus vendas.
Molicie, se el perro que guarde la puerta.

VI. *Descanso*

Delicia, delicia de la casa en sombra,
de la casa fresca, bajo la canícula
de la mecedora y el libro en la verde
penumbra del patio techado de parras,
donde runrrunean avispa glotonas,
y toda la siesta canta una chicharra;
y luego delicia del sueño que afloja
la loca y eterna tensión de mis nervios.

JESUS ARAMBARRI

Seis canciones vascas

I. *Txalopin txalo*

Txalopin txalo
txalota txalo
Katutxoa mizpila
ganean dago;
Oba
badago, bego;
begobadago;
zapatatxo bañen
begira dago. Oba.

II. *Atea, tan tan*

Atea tan tan yoni zun eta
e tzaundan erresponditu.
Berriki-ere yoni zun eta
zer nahi nuen galdatu.
Ene maitea, nahi nikezu
zure kitz bat beha rriratu,
Xakurra zainga lari dizugu
harek salaturen gaitu.
Ogia saketan dizut eta
hartarik emanen diogu.
Gure xakurrak eztizu nahi
bertzek emanen ogirik.
Urzo ta aper emanen dio
guexpalin ba da bertzerik.
Atea ere karran kari dugu
harik sal turen gaitu.
Olio asakelan du eta
hartarik emanen diogu.

III. *Tun, kurrun, kutun*

Tun, kurrun, kutun, kutun,
kutun, kurrun, kutuna. Lo!

Seis canciones vascas

í. Palmas palmitas

Palma, palmita, el gatito está sobre los nísperos; si está, que esté; que esté, si está; está esperando unos zapatitos.

II. Llamé a la puerta con los nudillos

Yo llamé a vuestra puerta y no me respondisteis. De nuevo llamé a ella y me preguntasteis qué quería. Amada mía, quisiera oír una palabra vuestra. El perro es ladrador; él nos denunciará, tengo pan en el bolsillo y se lo daremos. Amada mía, quisiera oír una palabra vuestra.

Nuestro perro no quiere pan dado por otro. Le daremos, si no hay otra cosa, palomas y perdices. Amada mía, quisiera oír una palabra vuestra. También la puerta es rechinadora, ella nos denunciará. Tengo aceite en el bolsillo y con él la untaremos. Amada mía, quisiera oír una palabra vuestra.

[II. \bar{T} un, kurrin, kutun (no tiene traducción)]

Es un susurro de la madre al oído del niño mientras le duerme en su regazo. La palabra kutxum quiere tecir tesoro y la palabra lo duerme.

IV. *Ainoarra fumino*

Ainoarra nimino,
fumino bainam agudo
asin batetik bertzeraino
laster ingura bailiro.
Neskatxak ezetz erana gatik,
neskatxak amoredio
Ainoarra nimino.

V. *Anderegeya*

Anderegeya zira garbia,
buruan duzu arrokeria;
hirur mutilgazte zu nahiz emarte
elgarren artean kizkaldi dute.
Izan bezate, nahi badute,
eneardu rarik heyek eztute
Eztut nai ezkondu ez,
hizka ortan sartu, komentu batera
serora noazu.

VI. *Amak ezkondu ninduen*

— Amak ezkondu ninduen
amabost urtekin,
senarrak bazituen
lauroguel berakin;
¡Oi, ai! nes katila gazte
agure zarrakin.

— Ama ¿zertarako det nik
agure zarrori?
arrrtuta leytotikan
jaurti bear det nik.
¡Oi, ai! neure leytotikan
jaurti bear de^ nik.

— Neska: ago isilikan,
aberats den ori;
epez igaro itzam
urte bat edobi.
Ori ilez keroztiik
biziko aizongi.

— Dea bruak daramala
oilar ertetxua
a baino naya go't nik
nere aukerakoa.
¡Oi, ai! ogei bat urteko
gazte lorekoa.

IV. El Ainoés es pequeño

El Ainoés es pequeño, pequeño pero ágil; que de un pozo a otro pronto podría correr. Aunque la muchacha diga que no, la muchacha le tiene cariño.

V. Señorita

Señorita: sois aseada, en la cabeza tenéis vanidad. Tres muchachos jóvenes, deseándoos por esposa, disputan entre sí. Téngala, si la quieren. No tienen por qué ocuparse de mí. No quiero casarme ni entrar en disputa; voy a ingresar lega en un convento.

VI. Casóme mi madre

La madre me casó a los quince años; el marido tenía ochenta joy, ay! muchacha joven con anciano decrepito.

Madre, ¿para qué quiero yo a ese viejo? cogiéndole, por la ventana tengo que arrojarle.

Muchacha, estáte callada, ese es rico; pasa con paciencia uno o dos años; después que muera vivirás en grande.

Que el diablo le lleve al gallo añoso, para mí prefiero uno de mi gusto joy, ay!: un joven florido de unos veinte años.

(Versión libre de Adelaida Lecuona)

MARIA RODRIGO

Ayes... (Martínez Sierra)

I. Tres coplas canté en la noche

Tres coplas canté en la noche;
Una decía: ¡Te quiero!
Otra decía: ¡Te llamo!
Otra decía: ¡Te espero!

Tres suspiros he de dar,
que las coplas no sirvieron.
Tres, y una «puñalaita»,
corazón aventurero.

II. Serenità está la noche

Serenità está la noche,
serenità está la luna,
serenito va el amor
a buscar fortuna.

Serenità está la noche,
serenito está el lucero,
serenitos son los ojos
que yo tanto quiero.

Serenità está la noche,
serenito va el cantar.
Al llegar a tu ventana
se ha echado a llorar.

III. Volandito va la copla

Volandito va la copla,
pasa el río, pasa el mar.
Volandito va la copla;
no hay quien la quiera escuchar.

Volandito va el querer...
pasa el río, pasa el monte.
Va a llamar a un corazón,
el corazón no responde.

¡Ay! copla de mi querer,
¿por qué te echaste al camino?
Como la noche era oscura,
te perdiste y me has perdido.

JOSE MARIA FRANCO

de España (popular) Op. 24

I. En Castilla, la llana

Aunque te subas al cielo
y te pongas junto a Dios,
no te han de querer los santos
como a ti te quiero yo.

Te quiero más que a mi vida,
más que a mi padre y mi madre,
y si pecado no fuera,
más que a la Virgen del Carmen.

Todo el mundo en contra mía,
mi niño, porque te quiero,
todo el mundo en contra mía,
y yo, contra el mundo entero.

A orillas del Navia

Piedra a piedra se alza el puente
que sirve de paso al río,
palabrita a palabrita
se va formando el cariño.

Madre, cuando voy a misa,
que el Señor me lo perdone,
lo primero que me fijo,
dónde mi amante se pone.

Es tanto lo que te quiero,
y lo que te quiero es tanto,
que el día que no te veo
no le rezo a ningún santo.

III. Por tierras de María Santísima

Primero que yo me aparte,
morena, de tu querer,
he de pasar por los filos
del acero más cruel.

Quitarme de que te hable,
bien me lo pueden quitar;
quitarme de que te quiera,
ni han podido, ni podrán.

Si no me quieres, te mato,
dicen unos ojos negros,
y dicen unos azules:
si no me quieres, me muero.

Este querer de nosotros
tiene que meter más ruido
que un día de terremoto.

ERNESTO HALFFTER

Dos canciones sobre poesías de Rafael Alberti

I. La corza blanca

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.
Los lobos la mataron
al pie del agua.
Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.
Los lobos la mataron
dentro del agua.

II. La niña que se va al mar

¡Qué blanca lleva la falda
la niña que se va al mar!
¡Ay niña, no te la manche
la tinta del calamar!

¡Qué blancas tus manos, niña,
que te vas sin suspirar!
¡Ay niña, no te las manche
la tinta del calamar!

¡Qué blanco tu corazón
y qué blanco tu mirar!
¡Ay niña, no te los manche
la tinta del calamar!

ERNESTO HALFFTER

Tres canciones populares portuguesas

Cançao do berço

A estrelinha d'alva
mudou de lugar,
pra ver a menina
logo ao acordar.

E a estrela da tarde,
trémula a sorrir,
fez-se lamparina
para a ver dormir.

Gerinaldo

Gerinaldo, Gerinaldo,
pagem d'el Rey tão querido,
bem poderas, Gerinaldo,
dormir a noite comigo.

Ide abrir a minha porta,
que el Rey nao seja sentido;
anda cá o Gerinaldo,
podeste deitar comigo.

Acordai, o bela infanta,
acordai que estou perdido;
o punhal d'oiro d'el Rey,
entre nos está metido.

O catigo que te dou,
por seres meu pagem querido
é que a tomes por mulher,
e ela a ti, por marido.

E assim ñcou ben feliz,
Gerinaldo atrevido.

Canción de cuna

*La estrellita del alba
mudó de lugar
para ver a la niña
después de despertar.*

*Y la estrella de la tarde,
trémula al sonreír,
se transformó en lamparilla
para verla dormir.*

Gerineldo

*Gerineldo, Gerineldo,
paje del rey tan querido,
bien pudieras, Gerineldo,
dormir la noche conmigo.*

*Id corriendo a abrir mi puerta,
que del Rey no sea sentido;
; ven aquí, mi Gerineldo,
ven a acostarte conmigo.*

*Despertad, la bella infanta,
despertad que estoy perdido;
el puñal de oro del rey
está entre los dos metido.*

*El castigo que te doy,
por ser mi paje querido,
¡ es que la tomes por mujer,
y ella a ti por marido.*

*Así quedó muy feliz
Gerineldo el atrevido.*

A linda moga

Ai, que linda moga
sai daquela choga
loira e engragada.
Leva arregagada
a saia encarnada
de chita grosseira.
E cantarulando
vai gentil guiando
seu ditoso gado,
seu rebanho amado
sempre enamorado
da cangáo fagueira.
«Tudo sao tristezas,
tristezas e dór.
Tudo sao tristezas
para o meu amor».

La linda moza

*¡Ay, qué linda moza
sale de la choza
rubia y graciosa!*

*Lleva arremangada
la saya encarnada
de basto percal.*

*Y canturreando
va gentil guiando
su feliz ganado,
su rebaño amado
siempre enamorado
de dulce canción.*

*«Todo son tristezas,
tristeza y dolor.*

*Todo son tristezas
para mi amor».*

NOTAS AL PROGRAMA

Por **Miguel Zanetti**

JULIO GOMEZ

Nació en Madrid en 1886, y muchos le recordamos en su cátedra de composición y como director de la Biblioteca del Conservatorio madrileño. Maestro que enseñaba a sus alumnos el bien hacer dentro de las ideas estéticas de cada individuo, sin tratar de hacérselas cambiar. Hombre muy culto y polifacético, se nos presenta como uno de los más importantes de su generación. Doctor en Filosofía y Letras, académico, crítico musical un tiempo —él mismo se decía más influenciado por sus maestros de la Universidad que por los musicales—, ha trascendido sobre todo en los programas de los conciertos por su «Suite en La» para orquesta, que allá por el año 17 estrenará Pérez Casas, lo cual puede crear un cierto confusionismo al considerar a Julio Gómez como un compositor típico de música instrumental, ya que lo que él amaba era componer música vocal en sus variados aspectos.

El siempre se presentó como un compositor convencido de su estética, y con un total respeto por las de los demás. Nunca se le vio preocupado por las nuevas formas, sino que se manifestaba como melodista, sin buscar más efectos puramente sonoros que los que exigiera el bien hacer de la forma.

Integrado totalmente en lo que podríamos llamar «escuela del centro», el ambiente madrileño se refleja en alguna de sus obras, como en una tonadilla escénica, que quizá podríamos considerar el colofón de toda aquella inmensa serie del XVIII, titulada «El pelele». Su obra, muy fecunda, está llena de lirismo y parece querer demostrarnos que él se halla ya de regreso respecto a las nuevas corrientes, en los procedimientos que constantemente se renuevan.

Encontramos mucha música vocal en su producción; aparte de algunas óperas, unas de juventud como «Himno al amor» y «La deseada», otras de madurez como «Los dengues», en un acto, que se representó bastantes veces, sobre texto de Cipriano Rivas Cherif, y la inédita y tampoco representada, sobre libreto del mismo autor, «Triste puerto», produce obras sinfónico corales y varias series de Canciones de Concierto. En este tipo de música es en lo que pone más empeño, ya que él era eminentemente un lírico y un admirador del tratamiento de la voz humana. No en vano, en su cátedra de composición, lo primero que pedía hacer a los alumnos era una canción.

Su primera serie de canciones aparece en 1908, y la última canción, sobre un texto gallego, en 1962, once años antes de su muerte. El número total se halla alrededor de las cuarenta. Entre los poetas que elige encontramos a Lope de Vega, Unamuno, Machado, Juan Ramón, Zorrilla...

Quizá su obra más conocida, dentro del campo de la Canción de Concierto, sea este ciclo de «Seis poemas líricos de Juana de Ibarbouru», concebidos originalmente con acompañamiento de piano, en 1934, y que su intención de orquestarlos más tarde, sólo se vio realizada en las canciones «Samaritana» y «El estanque».

A pesar de una aparente complejidad, su estructura es clara, pero el desarrollo del discurso armónico es elaborado, lo que puede darles ese aspecto de complicación estructural a simple vista. El tratamiento del piano se halla un poco a caballo entre dicho instrumento y la orquesta, muy dentro del estilo posromántico que podría partir de las últimas colecciones de «lieder» de un Richard Strauss, donde el instrumento parece querer desbordarse de sus propios cauces sonoros. Y es que don Julio, en el fondo, pensaba siempre en orquesta, aunque realizase en piano. Lo cual, unido a su interés por la voz humana, nos podría hacer pensar que quizá hubiera sido uno de los elementos esenciales en la ópera española, en otro entorno de condiciones.

Otra colección de canciones, ésta para voz y orquesta, es la titulada «Apolo (teatro dramático)», sobre textos de Manuel Machado, que compusiera en 1950, y en la que la temática poética se centra en obras de importantes pintores, como Fra Angélico, Leonardo, Murillo, Goya y Zurbarán.

La forma estética de sus canciones es la de aunar el sentido poético con la idea musical, o sea, construir una línea melódica conforme a las exigencias del

texto, con lo cual su trayectoria está más en la línea del «lied» alemán, o de la melodía francesa de un Fauré (a quien siempre ponía de modelo ante sus alumnos, como el más perfecto constructor de canciones), que a la típica canción española, influida por el folklóre o por elementos folklóricos.

JESUS ARAMBARRI

Jesús Arámbarri, que viera la luz en el país vasco, en Bilbao, en 1902, más conocido quizá como director, de gran preparación musical, que la forja primero en su tierra natal, después en París con nombres como Paul Dukas, y se adiestra en las técnicas de la orquesta con Golschmann y Weingartner, al trasladarse a Madrid, parece querer adentrarse en los sistemas musicales de la capital, separándose un poco de la escuela vasca, según podría deducirse de su poema al modo de cantata «Castilla», sobre versos de Machado, para voces y orquesta.

Todos recordamos su labor, más que buena, al frente de la Banda Municipal, recordamos su versión de la Pasión de San Mateo, con la Orquesta Nacional, que para algunos sería estreno; su realización, al frente de la Banda Municipal, de la Consagración de Stravinsky, que nos ofreció con motivo de la visita del compositor a nuestra capital; recordamos su vida integrada totalmente en la música, y su fallecimiento casi «al pie del cañón», en 1960, tras dirigir un concierto a su agrupación.

Arámbarri no olvida en su obra su origen vasco, sus años pasados al frente de la orquesta bilbaína, hasta su traslado a Madrid. Su integración en la Escuela Vasca se muestran en el ballet «Aito Maiko», de 1932, y sobre todo en las «Ocho canciones populares vascas», originales con acompañamiento de orquesta, pero con una versión pianística perfectamente factible y adecuada, fechadas en 1932. Canciones que estuvieron muy interpretadas hace unos años, y hoy parecen un poco relegadas, muy injustamente. Con una categoría, dentro de su género, como las que más, donde muestra que su sentido armónico, su refinamiento orquestal, la originalidad del tratamiento del acompañamiento, son fiel referencia de los años pasados junto a Dukas, Golschmann y Weingartner.

Si buen acierto fue el elegir dichas melodías, tanto o mejor es la exquisitez, gusto y refinamiento con que las trató; con esos bellísimos elementos populares, que a veces se nos antojan muy cerca del folklore ruso, consiguió una obra muy importante dentro de la canción de concierto. Muy pocas canciones más hay en su catálogo: un Ave María que data del 27, la canción gallega «Río», sobre un poema de Eugenio Montes, y alguna más.

Pero con ellas ha puesto una auténtica piedra en el edificio de la canción de concierto española.

MARIA RODRIGO

Rodrigo, es una de nuestras pocas compositoras, de la que, además, parece como si se hubiera perdido el rastro. Nació en Madrid en 1888, hizo sus estudios en el Conservatorio de su ciudad natal, y por los anales de dicho centro sabemos que en 1906 obtuvo primer premio en la enseñanza de piano, y en 1911 en la de Composición. Después marchó pensionada a continuar y perfeccionar estudios en Alemania.

En los mismos anales del Conservatorio vemos que en 1932 fue nombrada profesora interina en la enseñanza de conjunto vocal e instrumental, substituyendo a Arturo Saco del Valle, cuando la escuela musical se hallaba en la calle de Pontejos; de ella nos hablan aún algunos de los profesores actuales, que la recuerdan en la docencia de esta materia.

En 1939 emigró a América, y desde esta época poco sabemos de ella.

Su producción está integrada por obras de piano solo, de pequeña orquesta, óperas (entre las que hay una, «Becqueriana», escrita sobre un libreto de los hermanos Alvarez Quintero), y canciones.

Es un caso que parece haber pasado a la historia con solo estas tres canciones, «Ayes...», compuestas sobre el año 24 y que se cantaron mucho allá por los años 30; es como si nos los hubiera dejado como recuerdo, como añoranza, despedida y queja, de la tie-

rra natal que dejó. A los versos de Martínez Sierra los dotó de una música con un lenguaje categórico y directo, un poco basado en las ideas de hacer canción de ambiente típico español, sin utilizar motivos populares, sino elementos básicos del folklore español, inventando melismas «a modo de...» lo popular, con una factura sencilla, pero pulcra y exacta, y sobre todo con ese algo llamado «llegar a la gente». Sin complicaciones, sin problemas, pero con entusiasmo y salidos de un alma expresiva.

JOSE MARIA FRANCO

No podemos decir que, aunque José María Franco haya nacido en Irún, su estética musical pertenezca a la llamada «escuela nacionalista vasca». Su música tiene un sentido ampliamente español, y, en caso de agruparle en algún apartado, creo que lo más lógico sería incluirle en la escuela del centro.

Nacido, como dijimos, en la ciudad fronteriza de Irún en 1894, se une, muy joven, a la vida musical madrileña, donde morirá, hace sólo ocho años, en 1971.

Músico polifacético: pianista, director, conoce además muy bien la técnica de varios instrumentos de cuerda. Discípulo y biógrafo de una personalidad como Enrique Fernández Arbós, dirigió muchas veces la orquesta sinfónica que él fundara, y fue titular de la Clásica Madrileña, e iniciador de los primeros trabajos de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, cuando se creó en 1965.

Lo que más cerca nos ha llegado a muchos de don José María fue su labor como pedagogo en su cátedra de Conjunto Instrumental y Vocal, del Conservatorio Madrileño, del que un tiempo fue subdirector. Ya antes había sido catedrático de violín en el Conservatorio de Murcia.

Su estética musical, según propias declaraciones, está basada en una idea expresiva de la gran línea melódica, tal como se desprende de la música popular, por un lado, o incluso del gregoriano, y donde la armonía no debe desvirtuar la esencia de la melodía, por muy compleja que pueda ser, sino enriquecerla.

Aparte de su labor como pedagogo, como intérprete se recuerdan sus múltiples colaboraciones con todo tipo de instrumentistas y cantantes; fue además fundador del Cuarteto Hispania, y dirigió, aparte de las orquestas citadas, otras varias en España, Europa (Berlín, Marsella) y América; interviniendo también en temporadas de ópera, primero en América, después en España.

José María Franco nos ha dejado una obra como compositor realmente amplia: desde Música de Cámara (un cuarteto, un quinteto que titula «Impresiones Españolas», una sonata para piano y cello, una sonatina para violín y piano), tiene una ópera cómica, que titula, muy curiosamente «1830», una zarzuela («El emigrante»), un ballet («Tres hermanos marineros»), un Concierto para Ondas Martenot y pequeña orquesta, que lleva el subtítulo de «Castellano», pasando por obras para arpa, como el «Concierto vasco», piano solo, diversos instrumentos acompañados, etc.

Lo que es realmente sorprendente, cuando nos enfrentamos con ello, es el número de sus Canciones de Concierto. No me atrevería a decir que es la mayor producción de entre los compositores españoles, pero seguramente poco le falta.

Desde su primera canción, que data del año 13, titulada «Simple Vals», sobre un poema de Monnier, hasta una última, sobre un texto gallego de Angel Sevillano, que está fechada en el 62, «Paisaxe de primavera», podemos contabilizar cerca de 140, casi todas con acompañamientos originales para piano, pero a veces encontramos combinaciones con arpa, cuarteto de cuerda, y sobre todo, con pequeña orquesta.

Entre ellas podemos citar un buen grupo sobre poesías de Rabindranath Tagore, traducidas al castellano; una enorme serie de Canciones Infantiles, sobre textos de su esposa y colaboradora Consuelo Gil, que datan de los años 27 y 29; las Cinco Canciones con acompañamiento de pequeña orquesta tituladas «De un jardín de Andalucía», sobre poesías de Leguina, del año 21; las «Cuatro rimas de Bécquer» para voz, arpa y cuerda, compuestas entre los años 16 y 18; y los dos cuadernos sobre motivos populares, titulados «De España»; el primero está fechado en 1927, el segundo veinte años más tarde.

No está muy claro si el primer cuaderno, que hoy se interpreta, fue ideado con acompañamiento de orquesta, aunque lo más posible es que fuera pen-

rra natal que dejó. A los versos de Martínez Sierra los dotó de una música con un lenguaje categórico y directo, un poco basado en las ideas de hacer canción de ambiente típico español, sin utilizar motivos populares, sino elementos básicos del folklore español, inventando melismas «a modo de...» lo popular, con una factura sencilla, pero pulcra y exacta, y sobre todo con ese algo llamado «llegar a la gente». Sin complicaciones, sin problemas, pero con entusiasmo y salidos de un alma expresiva.

JOSE MARIA FRANCO

No podemos decir que, aunque José María Franco haya nacido en Irún, su estética musical pertenezca a la llamada «escuela nacionalista vasca». Su música tiene un sentido ampliamente español, y, en caso de agruparle en algún apartado, creo que lo más lógico sería incluirle en la escuela del centro.

Nacido, como dijimos, en la ciudad fronteriza de Irún en 1894, se une, muy joven, a la vida musical madrileña, donde morirá, hace sólo ocho años, en 1971.

Músico polifacético: pianista, director, conoce además muy bien la técnica de varios instrumentos de cuerda. Discípulo y biógrafo de una personalidad como Enrique Fernández Arbós, dirigió muchas veces la orquesta sinfónica que él fundara, y fue titular de la Clásica Madrileña, e iniciador de los primeros trabajos de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, cuando se creó en 1965.

Lo que más cerca nos ha llegado a muchos de don José María fue su labor como pedagogo en su cátedra de Conjunto Instrumental y Vocal, del Conservatorio Madrileño, del que un tiempo fue subdirector. Ya antes había sido catedrático de violín en el Conservatorio de Murcia.

Su estética musical, según propias declaraciones, está basada en una idea expresiva de la gran línea melódica, tal como se desprende de la música popular, por un lado, o incluso del gregoriano, y donde la armonía no debe desvirtuar la esencia de la melodía, por muy compleja que pueda ser, sino enriquecerla.

Aparte de su labor como pedagogo, como intérprete se recuerdan sus múltiples colaboraciones con todo tipo de instrumentistas y cantantes; fue además fundador del Cuarteto Hispania, y dirigió, aparte de las orquestas citadas, otras varias en España, Europa (Berlín, Marsella) y América; interviniendo también en temporadas de ópera, primero en América, después en España.

José María Franco nos ha dejado una obra como compositor realmente amplia: desde Música de Cámara (un cuarteto, un quinteto que titula «Impresiones Españolas», una sonata para piano y cello, una sonatina para violín y piano), tiene una ópera cómica, que titula, muy curiosamente «1830», una zarzuela («El emigrante»), un ballet («Tres hermanos marineros»), un Concierto para Ondas Martenot y pequeña orquesta, que lleva el subtítulo de «Castellano», pasando por obras para arpa, como el «Concierto vasco», piano solo, diversos instrumentos acompañados, etc.

Lo que es realmente sorprendente, cuando nos enfrentamos con ello, es el número de sus Canciones de Concierto. No me atrevería a decir que es la mayor producción de entre los compositores españoles, pero seguramente poco le falta.

Desde su primera canción, que data del año 13, titulada «Simple Vals», sobre un poema de Monnier, hasta una última, sobre un texto gallego de Angel Sevillano, que está fechada en el 62, «Paisaxe de primavera», podemos contabilizar cerca de 140, casi todas con acompañamientos originales para piano, pero a veces encontramos combinaciones con arpa, cuarteto de cuerda, y sobre todo, con pequeña orquesta.

Entre ellas podemos citar un buen grupo sobre poesías de Rabindranath Tagore, traducidas al castellano; una enorme serie de Canciones Infantiles, sobre textos de su esposa y colaboradora Consuelo Gil, que datan de los años 27 y 29; las Cinco Canciones con acompañamiento de pequeña orquesta tituladas «De un jardín de Andalucía», sobre poesías de Leguina, del año 21; las «Cuatro rimas de Bécquer» para voz, arpa y cuerda, compuestas entre los años 16 y 18; y los dos cuadernos sobre motivos populares, titulados «De España»; el primero está fechado en 1927, el segundo veinte años más tarde.

No está muy claro si el primer cuaderno, que hoy se interpreta, fue ideado con acompañamiento de orquesta, aunque lo más posible es que fuera pen-

sado en el piano, pero si lo fue para orquesta, como figura en las ediciones, su versión pianística es perfectamente practicable, aunque difícil, y se adecúa técnica y sonoramente a las posibilidades del instrumento, lo que nos viene a demostrar su bien hacer y su conocimiento de las técnicas. El estilo, derivado de aquella idea que iniciara don Manuel, por el año 14, de convertir las melodías populares en canciones de concierto, es concreto y directo, donde las armonías vienen, como antes se dijo, a enlazar las melodías populares.

Lo que sí encontramos en estas canciones, que tienen un algo de común con un compositor típico de la «escuela nacionalista vasca», Jesús Guridi, es que son bitemáticas, o sea, que cada una de las canciones está integrada por dos motivos populares diferentes, separados en este caso por un interludio pianístico.

ERNESTO HALFFTER

Cuando Ernesto Halffter estrena su «Sinfonietta» en Inglaterra el 23 de julio de 1925, un crítico del «Times» considera a la obra «genial y high-spirited». Estos serían también los calificativos más adecuados para sus Canciones de Concierto.

Nacido en Madrid el 16 de enero de 1905, puede decirse que se hizo dueño del interés musical de su momento. Es imposible hacer aquí una semblanza amplia de una figura harto conocida por todos, a la par que inútil, por lo mismo. Hablar de su servicio a la idea de Falla, hablar de su conclusión de «Atlántida», hablar de obras como la citada Sinfonietta, el ballet «Sonatina», la «Rapsodia Portuguesa», está por demás.

Hay que hablar, sí, de esa profunda inspiración y sinceridad de sus canciones.

Es difícil rebuscar en el catálogo del maestro, para intentar conocer su obra completa para voz y piano, y puedo confesar que lo he intentado personalmente, atraído por el interés de sus canciones.

Vemos que escribió allá por los años 20, Cinco Canciones sobre textos de Heine, para mí totalmente desconocidas. En el año 25 produce en sólo veinte

compases una de las más geniales canciones de todos los tiempos de la música española, «La corza blanca», sobre una poesía de Rafael Alberti, entresacada de su colección «Marinero en tierra» (del mismo libro, el hermano mayor de Ernesto, Rodolfo, extraería también un grupo de cinco poesías, para componer un pequeño ciclo al que dará el título genérico de la obra de Alberti). No se puede hacer nada más en tan breves compases, y si alguien dijo que era la primera canción española, que, a pesar de todo, no dejaba de sentir la influencia de las siete Populares de Falla, en ella, es cierto, hay una mezcla de españolismo, del clavecinismo de Scarlatti y de la magia musical que se desprende de la poesía misma.

Entresacamos unas frases del propio Alberti respecto a estas canciones: «Tres jóvenes compositores, Gustavo Durán, Rodolfo y Ernesto Halffter, entusiasmados con el corte rítmico, melódico de mis canciones, pusieron música a tres de ellas. De ese trío, la de Ernesto, maravillosa —La corza blanca—, consiguió a poco de ser publicada una resonancia mundial. Las otras dos —Cinema (su título es "Verano"), y Salinero— eran bellas también y se han cantado mucho. Pero es que Ernesto Halffter, entonces verdadero muchacho prodigio, había logrado algo maestro, sencillo, melancólico, muy en consonancia con el estilo antiguo y nuevo de mi letra. Asimismo se hizo famosa "La niña que se va al mar" del propio Ernesto, que no fue incluida en la edición por razones de espacio». En esta segunda canción encontramos los acentos de españolismo y de clavecinismo «scarlattiano», más acentuados aún, dentro de un carácter movido y desenfadado, en contraste con el lento y melancólico de la primera. Una triple estrofa, según las características de la poesía original, separada por unos interludios pianísticos, es la construcción de la canción. La voz está tratada de una forma espontánea y directa, con melismas típicos de la música española. El acompañamiento, dentro de un clavecinismo abigarrado con las máximas dificultades para la ejecución, que gracias a una segunda versión hecha hace unos quince años por el propio compositor, y aún no editada, podemos llegar a abordar los pianistas, sin correr el riesgo de un suicidio.

Y es que toda esta influencia del clavecinismo de la época está no sólo en el ambiente musical (aquello que en Strawinsky se llamó «vuelta a Bach», y en España tomó el nombre de «vuelta a Scarlatti»), sino que se halla en todo el entorno cultural.

Leamos otro párrafo del propio Alberti: «Iniciado no hacía mucho en Gil Vicente por Dámaso Alonso, y en el cancionero musical de los siglos xv y xvi de Barbieri, escribí entre los pinos de San Rafael mi primera canción de corte tradicional: "La corza blanca"».

No hay que olvidar que como lema de esta canción utiliza Alberti el primer verso de la poesía anónima del siglo xv, entresacada del citado Cancionero de Barbieri, que dice así: «En Avila, mis ojos / dentro en Avila. / En Avila del río / mataron a mi amigo, / dentro de Avila».

Estas dos canciones fueron editadas en Francia por Max Eschig, quien también imprimió su obra «Automne malade» para voz y pequeña orquesta, sobre texto de Guillaume Apollinaire, que data de 1926, y el ciclo, que él propio denomina curiosamente «suite p^ara piano y voz», por la enorme dificultad que encierra la parte instrumental «L'hiver de l'enfance», sobre poesías de Denise Cools, compuesto en 1930.

Como consecuencia de sus estancias en Lisboa, en 1936 escribe una serie de Canciones Portuguesas; sus nombres son: Gerinaldo, A linda moga, Cangao do bergo, Agua do rio, Don Solidao y Escolher novo.

De ellas sólo son conocidas las tres primeras; ninguna está editada, que yo sepa, pero además las tres últimas, para mí, totalmente desconocidas. Estas tres primeras canciones portuguesas están escritas sobre motivos populares, extraídas de las colecciones de Ruy Coelho, a las que Halffter ha dotado de unos acompañamientos de tal frescura y calidad, que las ha elevado a auténticas canciones de concierto, dejando en ellas su personal impronta.

Aparte de las citadas, en su catálogo encontramos otra colección de Cuatro Populares Españolas, escritas entre los años 29 y 45, a la cual pertenece la conocidísima «Seguidilla Calesera»; otras «Cinco canciones de amor» del año 40, Dos Oraciones populares, del 35, y alguna otra más, con lo que su número está en los alrededores de la treintena.

Uno de nuestros más grandes musicólogos, Adolfo Salazar, que, con toda justificación, tantas lanzas rompería en favor de Ernesto Halffter en sus comienzos y siempre, le considera «un músico emancipado del nacionalismo de color, tras las últimas experiencias de su maestro en el nacionalismo esencial», consiguiendo, al igual que Strawinsky lo hiciera en Rusia, en un esfuerzo común con Falla, «elevar el tipo derivado de la música natural, a un grado de eminencia artística».

Es muy curiosa la visión de Salazar sobre Halffter, en lo que él llama «promoción de las H», que tuvieron su período de ascenso entre los años 1920-30, iniciada por Honegger, Hindemith y Halffter, siendo este más joven que los otros dos, ya que Ernesto tuvo una rápida ascensión en plena juventud, anticipándose incluso, a muchos de la generación inmediata anterior.

Ana Higuera

Estudia canto con Lola Rodríguez Aragón, obteniendo el Premio Extraordinario fin de carrera «Lucrecia Arana», del Real Conservatorio de Música de Madrid, y el Primer Gran Premio de los Teatros Líricos Franceses en el Concurso Internacional de Canto de Toulouse.

Actúa con las primeras orquestas y directores y en los principales festivales nacionales y extranjeros. De 1970 a 1974 es contratada por la Opera del Estado de Viena, para actuar en sus teatros nacionales Staatsoper y Volksoper como primera soprano coloratura, alternando esta actividad con actuaciones como artista invitada en diversos teatros y salas de concierto de Austria, Suiza, Alemania, Holanda, Italia, Inglaterra, etc.

Desde 1970 es miembro estable del «Clemencic Consort» Música Antigua de Viena, con el que realiza numerosas actuaciones en Europa y grabaciones en disco y televisión.

Interviene en estrenos mundiales de Joaquín Rodrigo, Ernesto Halffter, Carmelo Bernaola, Awedis Djambazian, Camilo Togni, Claude Baker.

Realiza numerosas grabaciones en disco, radio y televisión en España y en el extranjero.

Desde enero de 1977 es catedrático de canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Miguel Zanetti

Nació en Madrid. Discípulo de José Cubiles, obtuvo, entre otros los Premios Extraordinarios de Virtuosisimo del Piano y Armonía en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Dedicado de lleno a la labor de acompañamiento y música de Cámara, se especializa con profesores como Erik Werba, Mrazek y Laforge, en Viena, Salzburg y París. Ha colaborado con importantísimas figuras como Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Alfredo Kraus, Christian Ferrás, Nicolai Gedda, André Navarra, Salvatore Accardo, Thomas Hemsley, Irmgard Seefried, Elizabeth Schwarzkopf, Teresa Stich-Randall, Kulka, León Ara, Víctor Martín, recorriendo todo el mundo: Europa, Asia, América, Australia, Japón, actuando en las principales salas de concierto y en festivales internacionales, como Granada, Santander, Edinburgh, Osaka, Besançon, Newcastle, Dobrovnik, etc. Entre las críticas hubo quien le consideró el sucesor de Gerald Moore (Seebon Kurier, de Viena).

Fue becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March para realizar sus estudios de perfeccionamiento de interpretación del Lied alemán, de Música de Cámara y de interpretación de la Canción Francesa, en Salzburg, Viena y París.

Ha grabado más de 20 LP en diferentes firmas.

Desde su fundación es profesor de repertorio vocal estilístico en la Escuela Superior de Canto de Madrid, cuya cátedra acaba de ganar el pasado mes de diciembre.

Próximos conciertos:

II Ciclo de Música Española del siglo xx

Miércoles 21 de marzo:

Grupo Actum

Solista: Juan Hidalgo.

Obras de Ll. Barber, J. Francés, A. Marín y J. Hidalgo.

Miércoles 28 de marzo:

Organo: Francisco Guerrero.

Obras de J. Guridi, T. Garbizu, Llácer Pía, F. Escudero, J. Alcaraz y C. Cruz de Castro.

Miércoles 4 de abril:

Solistas de Madrid

Director: José María Franco Gil.

Solista: Esperanza Abad.

Obras de A. Larrauri, M. Alonso, M. A. Coria F. Cano y C. Bernaola.

!

Fundación Juan March

Salón de actos.Castelló 77 Madrid 6

Entrada libre.

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



GRUPO CTUM

II CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Marzo-Abril 1979

Miércoles, 21 de marzo de 1979, 20 horas.

PROGRAMA

I

Llorenç Barber

Aramateixü

(Para conjunto instrumental indeterminado)

Jordi Francés

Interior timbric per a Llorenç Barber

(Para piano solo preparado)

Amadeu Marín

Joguina

(Para cajas de música y conjunto indeterminado)

II

Juan Hidalgo

Rose Sélavy

(6 piezas enmohecidas para 6 fuentes sonoras, un etcétera Zaj sin fin)

Rose Sélavy (solo)

Belle Haleine (dúo)

Rose Sélavy (trío)

Eau de voilette (cuarteto)

Rose Sélavy (quinteto)

L.H.O.O.Q. (sexteto)

Grupo Actum

Solista: Juan Hidalgo

NOTAS AL PROGRAMA

Por **Josep Ll. Berenguer**

LLORENQ BARBER

Aramateixü (1976)

obra pertenece a un período típico de Barber, en el que se podría citar, además de ella, otras como «Quod tibi magis delectabilis» y «Cercant un estel». Típicamente de improvisación sobre bases tonales, utiliza en ella tríadas mayores y menores que le dan un carácter muy peculiar. Todo depende de los instrumentos elegidos y de la habilidad de combinación entre las tres notas en cada uno de los nueve momentos de improvisación. Como enlace entre cada momento hay unos breves pasajes escritos, de ejecución opcional.

JORDI FRANCES

Interior tímbric per a Llorenç Barber (1976)

El autor de la obra, tan interesado por las cuestiones tímbricas, utiliza en ella el clásico piano de cola como generador de sonidos, y ello en una forma tan genial que permite clasificarlos dentro del universo sonoro electrónico. El piano pierde aquí su habla habitual y adquiere otra nueva. La partitura, que no da más que instrucciones sonoras, no determina ni el encadenamiento de sonidos, ni la forma ni la duración. Todo ello queda a cargo del intérprete que la va modelando y creando una atmósfera sonora, coloreada y sugerente. Se estrenó en Vigo el mismo año de su composición.

AMADEU MARIN

Joguina (1976)

Es un claro ejemplo de indeterminación a la hora de fijar unas normas para motivar una actuación artística. Puede decirse que no hay partitura; tan solo una hoja de instrucciones que asegura unos resultados, que aunque no sean siempre idénticos responden a la primitiva idea estética del compositor. También podría hablarse de improvisación controlada, aunque en este caso el término improvisación no quiera decir expresión, como ocurre en el jazz. En realidad, podría haberse escrito una partitura rigurosa y el resultado sería el mismo, pero ello habría limitado la idea a una sola realización posible, mientras que en su estado actual la obra admite cualquier tipo de actuación artística —musical o no— enfrentada al proceso de extinción de las cajas de música. Así, el montaje que *Actum* hace de la obra es nada más que uno de los muchos que podrían hacerse.

En cuanto a la forma, la obra es de una simplicidad total. Solamente una idea básica sirve de referencia a la actuación de los intérpretes: invertir el proceso de las cajas de música.

JUAN HIDALGO

Rrose Sélavy (1976)

Su propio autor define la obra como un travestí sonoro, y lleva como subtítulo «6 piezas enmohecidas para 6 fuentes sonoras, un etcétera Zaj sin fin», queriendo encerrar en ello un homenaje a Marcel Duchamp y a Erik Satie. Se trata, en efecto, de una base principal, trivialmente deliberada, compuesto por 5 notas diatónicas (do, re, mi, fa, sol), que va vistiéndose sucesivamente —dúo, trío, etc.— por la adición del mismo material sonoro, presentado en formas diversas y que deriva hacia el ruido, siendo éste su último ropaje al exterior (sexteto).

Podría continuarse añadiendo otras fuentes sonoras, de cualquier procedencia, para que las raíces de Rrose Sélavy y de Marcel Duchamp fructifiquen, diversificándose y expandiéndose en todas las direcciones. El mismo Hidalgo ha dicho en una breve genealogía: «John Cage es mi padre, aunque me llame Hidalgo, y Marcel Duchamp es mi abuelo, a pesar de no llamarse Cage. En cuanto a mis bisabuelos, puede que hayan sido chinos.»

ACERCA DE LOS COMPOSITORES

LLORENÇ BARBER

Es licenciado en Historia del Arte y ha estudiado piano y composición en Valencia y Madrid.

Ha tomado parte en los cursos de verano de Darmstadt, Siena, Granada y Bayreuth, así como en los cursos dictados por Halffter, Marco y Bernaola sobre nueva música en el Conservatorio de Madrid. Ha actuado como compositor, conferenciante y concertista en España, Portugal e Inglaterra. Crítico de varias revistas, está trabajando en un libro de próxima aparición.

Sus obras se han interpretado en España y Alemania, habiendo sido difundidas por Radio Nacional. Es inspirador y fundador del grupo ACTUM en 1973, siendo actualmente uno de sus animadores más constantes.

En 1977 obtuvo la beca March y está hoy considerado como uno de los máximos especialistas en España de los movimientos FLUXUS y ZAJ. Obras: «Homenatge en D», «Aramateixü», «Bote-musik», «Ombra», «Verge Lilliana», «Jitanjáfora», «Cercant un estel», «Cos fecundat», etc.

JORDI FRANCES

Es licenciado en Filología y estudia piano y composición en Valencia. Ha seguido cursos de análisis con Luis de Pablo y ha asistido a los cursos de Darmstadt. Sus preocupaciones por las nuevas sonoridades le llevan a asistir a los cursos de música electrónica impartidos por Günter Becker.

Fundador del estudio Actum, ha tomado parte en los concursos de música electroacústica de Bourges (Francia).

Ha participado como intérprete y compositor en varios conciertos y en grabaciones en Radio Nacional. Asimismo, la Radio Belga ha difundido sus obras. Obras: «Límites», «Concret H. P.», «Interior timbric». etc.

AMADEU MARIN

Es licenciado en Filología, estudiando composición, guitarra y clarinete en Valencia y Castellón.

Ha asistido a los cursos de Darmstadt y Granada y a las clases de Luis de Pablo en el Conservatorio de Madrid. Fundador del grupo ACTUM, es también creador y animador del mismo grupo en Castellón, su ciudad natal. Actúa en él como intérprete, pero su labor principal está centrada en la composición musical. Sus obras han sido interpretadas en España y Francia y difundidas por Radio Nacional de España.

Obras: «Materials», «Joguina», «Dansa», «Calidoscopi», «Tipologies», «Serem», etc.

JUAN HIDALGO

Nació en Las Palmas, en 1927. Estudió composición y piano en España y, sucesivamente, en París y Ginebra. En 1956 trabajó en Milán con Bruno Maderna en investigación de música experimental. Participó en las primeras ediciones de los cursos de Nueva Música de Darmstadt, conociendo en ellos a John Cage y completando con él su formación musical. En 1964, con Walter Marchetti, dio vida en Madrid al grupo ZAJ.

En este grupo, Juan Hidalgo abandona definitivamente la investigación musical de vanguardia de tipo tradicional, como es el problema de la música con sonidos, para dedicarse al hecho musical como búsqueda de un lenguaje que sea al mismo tiempo creativo y crítico. En este período se acercó al grupo americano FLUXUS, con el que le liga la amistad de John Cage. Últimamente presentó en Madrid, en la galería Juana Mordó y coincidiendo con una exposición del escultor canario Martín Chirino, «Secreto a voces», con Esther Ferrer y Walter Marchetti, tomando parte también con Marchetti, Martin Davorin, Costin Miereanu, Horacio Vaggione y Esther Ferrer en «Trois Jours de la Folie» (enero de 1977) en el Museo de Arte Moderno de París.

La obra que hoy se presenta, «Rose Sélavy», fue estrenada en Valencia el 25 de enero de 1978, teniendo como intérpretes al propio Juan Hidalgo y a miembros del grupo ACTUM.

Obras: «Aulaga», «Ja-u-la», «Milán piano», «Tantarán», «Ukanga», «Aulaga 2», etc.

J. Ll. Berenguer

Actum se formó en 1973 en un intento de coordinar esfuerzos independientes en la corriente de la música contemporánea.

Formado por compositores e intérpretes, se formó desde un principio el grupo de interpretación musical y el estudio de música electroacústica.

El grupo de interpretación, que hoy se presenta en concierto público por segunda vez en Madrid, no tiene una composición numérica definida; es un grupo abierto y en él trabajan los elementos necesarios para llevar a cabo un determinado programa. En su mayor parte, se ha dedicado a la interpretación de obras nacidas en su propio seno.

Actum no aspira a, sencillamente actúa. Hace música con lo que encuentra a su paso. Su instrumento es todo lo que tiene a mano: maderas, cintas, ingenio, sintetizadores o metales.

A lo largo de su existencia, Actum ha dado a conocer en Valencia más de un centenar de obras, de las cuales 35 fueron estrenos absolutos.

Actum cuenta también con grabaciones en Radio Nacional de España, intercambios con la Radio Belga y la Universidad de Gante en materia de música electroacústica, cursillos y seminarios sobre diferentes materias musicales. Las obras producidas por los compositores que lo integran han sido interpretadas en varias ciudades españolas, Alemania, Bélgica, Francia, Portugal y México.

Próximos conciertos:

II Ciclo de Música Española del siglo xx

Miércoles 28 de marzo:

Organo: Francisco Guerrero

Obras de J. Guridi, T. Garbizu, Llácer Pia, F. Escudero, J. Alcaraz y C. Cruz de Castro.

Miércoles 4 de abril:

SOLISTAS DE MADRID

Director: José María Franco Gil. Solista: Esperanza Abad

Obras de A. Larrauri, M. Alonso, M. A. Coria, F. Cano y C. Bernaola

Fundación Juan March

Salón de actos Castelló 77 Madrid 6

Entrada libre.

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



Organo: FRANCISCO GUERRERO

PROGRAMA

J. Guridi

Preludio
Pastorela
Villancico

T. Garbizu

Tríptico

F. Llácer Plá

Liturgia I

II

F. Escudero

Toccata para órgano

J. Alcaraz

Invenciones

C. Cruz de Castro

Registros

Organo: **Francisco Guerrero**

NOTAS AL PROGRAMA

Por **Fernando Ruiz Coca**

JESUS GURIDI

Tres piezas: Preludio, Pastorela, Villancico

Ya, al trazar el recuerdo de Tomás Garbizu, hemos encontrado el marco sociológico que, en buena parte, da razón de su personalidad artística. A Jesús Guridi le hallamos, también, encuadrado en sus orígenes en estas coordenadas. Resumamos, en una rápida mirada, su vida, comenzada en Vitoria en 1886. Con una primera y ya seria formación en España, la amplía y enriquece, primero en la «Schola Cantorum», de París, con D'Indy, y, más tarde, en Bruselas y Colonia. Cuando, a los 22 años vuelve a España para instalarse en Bilbao, comienza una actividad profesional que comprende, prácticamente, todas las facetas de lo musical. De entonces data su primera composición importante: el poema sinfónico para voz y orquesta, «La siembra», a la que seguirían páginas de todos los géneros, iniciadas sintomáticamente por dos títulos que señalan dos de sus grandes preferencias: el ciclo coral, «Así cantan los chicos» que, mucho más tarde, ofrecería, enriquecida, a la Academia de Bellas Artes en ocasión de su ingreso en 1956, y la «Fantasía», para órgano. Luego iría llegando una larga serie orquestal, desde «Una aventura de D. Quijote», de 1915, hasta las famosas «Diez Melodías Vascas», de 1941, o la «Sinfonía Pirenaica», de 1946, sin olvidar el «Homenaje a Walt Disney», para piano y orquesta, ya en 1956. Junto a ellas, las partituras que más ancha popularidad le proporcionaron: las zarzuelas «Mrentxu», «El Caserío», «La meiga», «Mandolinata», «Peña Mariana»; la ópera «Amaya», y la comedia lírica «La condesa de la aguja y el dedal». Y, siempre, como una constante, los pentagramas corales y los organísticos: «Estampas Vascas», «Ator, ator, mutil» o «Amatxo», como ejemplo de los primeros, y el «Tríptico del Buen Pastor», que ganó el concurso nacional convocado en 1953, para solemnizar la inauguración del órgano de la catedral de esta ad-

vocación, en San Sebastián, en cuanto a los otros. Música de cámara, la gran «Misa de San Gabriel», y una multitud de canciones y páginas pianísticas completan el variadísimo y rico panorama de la producción de Guridi, que va surgiendo paralelamente a su trabajo docente como catedrático de órgano en el Conservatorio de Madrid, del que desde 1956 hasta su muerte, en 1961, fue director.

Su estilo creador estuvo siempre condicionado por sus estudios que sintetizaban las corrientes francesas y las germánicas tomadas en sus fuentes postrománticas academizadas, a las que aportó una permanente atención, dominadora en su numen, a las músicas naturales del País Vasco, que supo hacer, comprender y amar por auditorios de todo el mundo.

Hoy escuchamos tres piecitas cortas en las que su doble vocación, la docente y la del creador de espacios sonoros, se juntan y confluyen en el instrumento a que dedicara su mejor amor: el órgano. Están elegidas entre las que comprende la «Escuela Española de Organo, colección de veinte composiciones breves, fáciles y de mediana dificultad para el estudio del órgano», fechada en 1950. Es decir, se trata, una vez más, de «Estudios», ese género, siempre cultivado por los grandes maestros, en los que tantas veces dejan muestra espléndida de su ingenio. Los nombres de Chopin o Debussy bastan para justificar esta afirmación. La primera de estas pequeñas páginas se titula «Preludio» y está dedicada a Mario Viani. Su tono es el de Re mayor y su aire «Andantino». La forma es muy simple y, en ella, encontramos un breve episodio moduladorio. Quizá lo que distinga este «Estudio» sea su inestabilidad métrica, por el frecuente uso de anacrusas y la elusión de acentuaciones en las partes fuertes del compás.

- Pastorela», dedicada a Pablo Bilbao Aristegui, es la segunda. En Fa mayor, sus comienzos se presentan como un «Allegretto mosso», al que sigue un «poco piu animato» en que alternan compases de dos por cuatro y tres por cuatro, en clara evocación de ritmos vascos. Por último está un «Villancico», dedicado al P. Nemesio Otaño. Está escrito en Do mayor, en un «Quasi allegretto». El compás de seis por ocho le otorga el aire de una ingenua pastoral.

TOMAS GARBIZU

I Tríptico

Nacido en Lezo, Guipúzcoa, en 1901. Tomás Garbizu forma parte de esa inmensa pléyade de músicos que, en el País Vasco, cultivan su arte en contacto directo con el pueblo al que, con tanta eficacia y profesionalidad como modestia, vienen sirviendo en las dos grandes corrientes allí tan arraigadas: la coral y la organística, que funden y confunden la inspiración religiosa y la del folklore del país. Si recordamos algunos datos, tendremos la clave mejor para entender la personalidad del músico que hoy escuchamos. Por un lado, las agrupaciones corales numerosísimas que, en cada población o aldea, surgen con la naturalidad espontánea de una afición por todos compartida. Grupos que utilizan, junto al gran repertorio habitual en los conciertos, una gran cantidad de composiciones, constantemente renovadas, que recogen las tradiciones populares. Por otro, y como parte de la vida diaria, las músicas eclesiásticas para el órgano, instrumento al que se concede la mayor atención. La impresionante colección de órganos que poseen las iglesias vascas —probablemente la mayor concentración y la más amorosamente conservada de España— es una consecuencia lógica de esta atención respetuosa y eficaz a estas músicas que cumplen una función inseparable de la religiosidad de aquellas gentes. Organos magníficos, construidos la mayoría durante el siglo xix partiendo de un concepto romántico del instrumento. Recordamos, entre otros, los firmados por Cavaille-Coll en los santuarios de N.^a Señora de Begoña, en Bilbao, el de la Basílica de Lozoya, el que es ornato envidiable de la parroquia de Azcoitia, el del templo de N.^a Señora del Juncal, en Irún, o el de Santa María del Coro, de San Sebastián. Y, en estrecha y lógica relación con ellos, las generaciones sucesivas de maestros organistas que pueblan las historias de la música en una floración espléndida, pero nada sorprendente si tenemos en cuenta el favorable ambiente en que desarrollaron y desarrollan su hermoso trabajo. Son los Zubizarreta, Urteaga, Gabiola, Martín Rodríguez, Otaño, Moco-roa, Guridi, Donosti, Trueba, Busca de Sagastizábal y un larguísimo etcétera, a los que siguen, hoy, los Azcue, Pildain, Elizalde o Taberna que, compositores o intérpretes, crean o utilizan pentagramas, casi todos nacidos en la mejor tradición escolástica del postromanticismo. Garbizu es uno de ellos, y con ello tenemos su definición técnico-estética, que ya es un primer elogio.

No limita Garbizu su catálogo de obras a lo orgánico. En él encontramos un concierto para violín y orquesta, el «ballet» «Kresala» y muchas otras páginas corales y sinfónico-corales, como la «Misa benedicta», que, inspirada en la devoción que rodea el santuario de Aranzazu, fue estrenada con toda solemnidad en la parroquia de Santa María de San Sebastián, por el Orfeón Donostiarra dirigido por Juna Gorostidi, en 1961, y que constituyó un acontecimiento musical de primer orden.

«Triptico», sobre un tema gregoriano, es una pieza característica del estilo de este autor encuadrado, como queda dicho, en la larga prolongación romántica, presente en tantos pentagramas orgánicos. Las modulaciones, el cromatismo, enriquecen el campo tonal en que fundamentalmente se mueve. La partitura obtuvo el primer premio y la insignia de oro de Avila en el concurso de órgano convocado en 1971 por el Ayuntamiento de la ciudad para solemnizar las fiestas de Santa Teresa, en el mes de octubre, certamen que, a partir del año siguiente, se integró en las Semanas de Polifonía de Avila organizadas por la Comisaría de la Música.

El tema elegido es el comienzo de un «Kyrie» gregoriano cuyas notas extremas —La, Re— forman un intervalo de quinta invertida. En torno a este intervalo nace la obra, cuyo tiempo más importante, el final, es una «Tocata con diapente», término musical este último obsoleto, de origen griego, que significa, precisamente, intervalo de quinta. Consta la obra, respondiendo a su título, de tres partes en las que no aparecen indicaciones para la registración. La primera, «Introito» (Poco libre, pero movido) expone y glosa el tema brevemente. Es de señalar la constante alternancia de compases binarios y ternarios, lo que nos recuerda ritmos de danzas vascas. Sigue »Prefacio», con dos fases: un tiempo «tranquilo», en que el tema se va descomponiendo en sus células presentadas moduladamente con imitaciones, no pocas en movimiento contrario. Una cierta inestabilidad rítmica es introducida por anacrusas en la voz principal, que dejan al aire las partes fuertes del comienzo del compás. Después de un «climax» llega un «Andante moderato» relajante, siempre en estilo imitativo y modulante, que concluye con una cadencia en el tono inicial, por enharmonía. Por último, encontramos la «Tocata con diapente», ya señalada, de mucha mayor duración que los tiempos anteriores, que se divide en tres momentos, «Allegro», «Poco tranquilo», «Allegro», cuyos extremos se desarrollan en acordes arpegiados ascendentes, de los que las notas superiores son siempre intervalos de quinta. Con gran brillantez llega en un

«crescendo» a su «climax». Una corta -transición lleva al momento central en una figuración continua en corcheas, subrayada con acordes espaciados. Volvemos a encontrar la alternancia entre ritmos binarios y ternarios, mientras el intervalo de quinta se hace constantemente presente. Un final brillantísimo pone fin al tiempo y a la partitura.

FRANCISCO LLACER PLA

Liturgia I (Responsorio por Daniel de Nueda)

Una de las figuras más interesantes y representativas de la música levantina es la de Francisco Llácer Plá (Valencia, 1918). Y lo es tanto por su valor intrínseco, bien demostrado en sus polifacéticas actividades artísticas, como por ser puente entre la tradición escolástica y las «nuevas músicas» de la vanguardia española. Hace sus muy completos estudios en el Conservatorio de su ciudad y se aconseja de maestros como Machancoses, Bágüena y Palau. Daniel de Nueda fue su mentor y amigo. En cuanto a las comentes contemporáneas, seguidas con curiosidad y apasionado interés —no sólo limitado a la música, sino abierto a todas las manifestaciones del pensamiento y las artes— las estudia y asume como autodidacta, al modo que tantos músicos españoles de su edad hubieron de adoptar. He indicado lo polifacético de sus trabajos. Veamos: reorganiza y dirige el orfeón «El Micalet»; es crítico musical de la revista «Pentagrama»; dirige coros y forma parte del claustro de profesores del Conservatorio valenciano. Pero, sobre todo, escribe música. Una música pensada «al servicio del hombre, cuando éste está al servicio de Dios». Y lo hace, como hombre ligado a su tiempo, del que quiere dar testimonio en un lenguaje actual. La atonalidad, el dodecafonismo, incluso, en alguna etapa, van conformando su personalidad, que, a lo largo de años, días y trabajos, se perfila encuadrada en un estilo neoexpresionista muy propio, transparente, agudo, hiriente, pero sin amargura. Como el de un hombre —hombre antes que músico— abierto, pese a todo, a la irrenunciable esperanza.

Todo ello va quedando plasmado en su catálogo de obras que intentan todos los géneros, desde la canción o el piano a la gran orquesta. Precisamente en esta temporada la Nacional ha llevado a sus atriles el «Rondo Mirmidón». Recordaremos algunos de los títulos más significativos: Dos «lieder» amatorios, • «Preludio» para piano y «El bosque de Opta», para orquesta; varias sonatas pianísticas: «Sincreción de ve/timento», para orquesta de cuerda, «Invenciones para seis instrumentos», «Trova Heptafónica», para cuerda, • «Migraciones», para soprano y orquesta, • «Episodios concertantes», para guitarra, doble cuarteto y percusión; numerosas páginas corales y otras para arpa, guitarra u órgano. Una de estas últimas, «Liturgia I», fechada en 1977, es la que hoy escuchamos.

«Liturgia I» (Responsorio por Daniel de Nueda), «in memoriam» del ilustre músico, director que fue del Conservatorio valenciano, está presentada en una escritura polifónicamente clara. La dificultad está en su fondo. El tema original está tomado de cadencias gregorianas, y utiliza, como motivo secundario, un fragmento del Coral 72 de «La Pasión según San Mateo», de Bach. El contenido de la partitura se fundamenta, según el autor, en la segunda lección de la liturgia del Jueves Santo, «sin que ello suponga supeditación al texto». La métrica utilizada fluctúa frecuentemente en figuraciones variadas asimétricas, irreversibles, lo que asegura su temporalización. El atonalismo expresionista encuadra la página. Los continuos desarrollos imitativos, tan propios del órgano, dan carácter. El autor opina de su obra de esta manera: «El tema y el motivo que se utilizan horizontal y verticalmente en los períodos de la obra se tratan como imitaciones y transposiciones del contrapunto atonal. Existe una célula rítmica y serie dinámica que se desarrollan en el transcurso. La agógica reúne, junto a secuencias mesuradas, otras con rotura de la simetría y periodicidad rítmica, utilizando, también módulos con duración segundal en diversas combinaciones. La obra empieza con la nota La bemol y termina con un acorde en Fa menor en segunda inversión, nivel sonoro que, al abrir y cerrar la obra, esperamos le confiera la atmósfera que deseamos conseguir».

FRANCISCO ESCUDERO

Toccata para órgano

En la mejor tradición de músicos vascos está Francisco Escudero (San Sebastián, 1913), que hizo sus primeros estudios en el Conservatorio y Academia Municipal de Música de su ciudad natal, y que, en Madrid, los completaría con Conrado del Campo. Después, varias becas del Ayuntamiento donostiarra, de la Diputación de Guipúzcoa y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, le permitirían proseguir su formación, enriqueciendo sus horizontes cerca de Dukas, Le Fien y Wolff, en Francia y Alemania, sucesivamente. Ya, de regreso a su país, en el que viene desarrollando su carrera, se dedica fundamentalmente a la enseñanza y a la composición. Profesor de Música en la Casa de Misericordia de Bilbao, director de la Sociedad Coral bilbaína, pronto se hace cargo de una cátedra y, más tarde, de la dirección del Conservatorio de San Sebastián. En 1947 obtuvo el premio nacional por su «Concierto Vasco». También gana el concurso convocado por la Diputación de Guipúzcoa en 1952, para conmemorar a Iparraguirre con su oratorio, «Illeta». Estas notables partituras figuran en su catálogo junto a un concierto para «cello y orquesta», «Sinfonía Sacra» (estrenada en 1972, en la Semana de Música Religiosa de Cuenca), «Sinfonía en Si bemol», «Chimboriana», la «Toccata para órgano», escrita para inaugurar con obras de compositores españoles contemporáneos el del Palau de la Música de Barcelona, en 1973, «Cuarteto en Sol» y numerosas páginas para piano, voz, canto coral y órgano.

Una de sus más importantes creaciones es «Zigor» (Castigo), una gran ópera compuesta sobre textos en vascuence a petición de la Asociación de Amigos de la Opera de Bilbao, en 1961, que fue estrenada por la Orquesta Nacional en versión de concierto, en 1967, representada con gran éxito al año siguiente, en el festival de ópera madrileño, y grabada íntegramente en una colección de discos.

Escudero estuvo en sus primeros años muy vinculado a las estéticas europeas, que supo resumir desde su propia personalidad. Lo francés y lo germánico se hermanaban en esta síntesis. Sin embargo, a partir de su bello «Concierto Vasco» para piano y orquesta, de 1947, adopta un sistema estético que busca en las músicas populares un punto de partida para elaborar sus partituras.

La «Toccata para órgano», fechada, ya está dicho, en

1973, y ejecutada por vez primera en Barcelona un año después por Montserrat Torrent, consta de tres tiempos que se ofrecen sin interrupción. Primero está un «Allegro libero sciolto», en el que una figuración mantenida (cuatro semicorcheas) se presenta en imitaciones y combinaciones rítmicas para las que el orden binario deja paso con frecuencia a compases irregulares. El contrapunto estructura esta polifonía típica del género «Toccata». Muy lírico, con bellas, tendidas melodías, es el tiempo segundo, «Molto tranquillo e ben cantato», para volver a una organización pariente de la del primer tiempo, en el tercero, «Animato». Todo termina en un • Lento con tutta la forza», con una serie de brillantes acordes. El autor comentó así su obra en ocasión del estreno: «De forma libre, responde, sin embargo, a su título. Está compuesta a base de un solo diseño cuya interválica organiza la música como en un espejo, adquiriendo, a la vez, una presencia más objetiva en el tiempo. Lleva tres secciones cuya corriente musical se desliza en un todo. Su estilo orgánico es de singular virtuosismo y fantasía. A) Dibujo fundamental cuya dinámica da forma a ritmos y estructuras. B) Expresivo desarrollo horizontal y vertical en trazos abiertos que dan relieve e incisión a toda la sección. Reexposición variada. C) Deducción simultánea, en tiempo más lento, de ritmo y melodía que convergen en un nuevo desarrollo de los distintos aspectos del diseño y tensa cadencia. Una traca final desarrolla el dinamismo del dibujo inicial abocando a la tirantez de unos acordes que perdiendo paulatinamente su rigidez se resuelven en Do sostenido mayor, mientras que el pedaliér, buscando una nueva dimensión, se desvía y cae al tono de Do natural».

JORDI ALCARAZ

Invenciones

De los compositores reunidos en este programa, Jordi Alcaraz (San Feliú de Llobregat, Barcelona, 1943) es el más joven. Sus estudios se orientaron desde el principio al órgano y a la composición. Discípulo de Montserrat Torrent, primero, más tarde trabajó con Rilling (Stuttgart), Germani (Siena), Reinberger (Praga) y Peeters (Malinas). Está en posesión del Título Superior de Organo por el Conservatorio Municipal de Barcelona, del que, actualmente es profesor. En cuanto a la Composición, fue alumno del Hochschulinstitut für Musik de Trossingen, en la clase de Róvenstruck. En 1972, asistió a los cursos internacionales de Darmstadt, y en 1976, al Seminario de Salzburgo sobre música contemporánea.

Su carrera está jalonada de premios, desde los obtenidos en los centros en que desarrolló sus estudios hasta el de la Fundación Española de la Vocación, el Extraordinario de Organo instituido por el Ayuntamiento de Barcelona o el dotado por el Ministerio de Información y Turismo para el Concurso Internacional de Composición de Avila, que fue concedido, precisamente, a la página que hoy escuchamos. Además, en dos ocasiones, ha sido finalista en los concursos anuales de composición «Arpa de Oro», de la Confederación Española de Cajas de Ahorro. Sus obras son programadas regularmente en varios festivales internacionales. En Barcelona han sido incluidas en el Festival Internacional y en las Semanas de Nueva Música.

Su catálogo, aún no muy numeroso, se distingue por la ambición constructiva y la coherencia del lenguaje: es patente su preocupación por la forma. Todo ello, en cierta manera, otorga una cierta objetividad a sus creaciones, más propias de la contemplación que de la conmoción de los oyentes. Entre sus composiciones citaremos: «Recyclage», «Tres contrapuntos» (cuarteto de cuerda), «Fantasía», para cuerda y percusión, «Spiral for harpsicord».. «Invenciones» lleva fecha de 1975. Una serie de breves piezas va desarrollando ideas diversas que responden a los títulos «Intento», «Retablo», «Continuo», «Resoluto» y «Dobles». El autor comenta así esta partitura: «La palabra latina «Inventio» significa «Hallazgo», «Ocurrencia». En su proyección musical se trata de una fórmula que, una vez hallada, se desarrolla... El lenguaje musical es atonal y exige, del instrumento una amplia gama de color sonoro».

CARLOS CRUZ DE CASTRO

Registros

Carlos Cruz de Castro es uno de nuestros compositores que llegan a la música desde la Universidad. Esto supone una visión exigente de su arte no fácilmente compatible con la tradición hecha tópico en tantos de sus aspectos. Aún lo que acepta es, previamente, sometido a un proceso de revisión que asegura autenticidad para su vigencia. Y esto es fundamental en unos momentos en que la música atraviesa una de las más decisivas crisis de su historia, lo que supone para los creadores actuales, en su búsqueda de nuevos caminos, la necesidad de ideas claras sobre las esencias de su arte. Cruz de Castro tantea el incierto futuro partiendo de serios criterios sobre el pasado.

Nacido en Madrid, en 1941, se dedica algún tiempo al estudio del Derecho, y, muy particularmente, al de la Sociología. Y este último tema, aunque semibandonado para una más completa dedicación a la música, sigue informando sus preocupaciones en torno a la creación artística. Baste citar, como ejemplo relevante, las dudas que abriga respecto al mañana de la institución del concierto como medio habitual para la recepción de la música por el público, su lógico destinatario. Su muy completa formación escolástica la obtiene en el Conservatorio de Madrid de la mano de Calés Otero, Gerardo Gombau y García Asensio. Más tarde, la ampliaría en Düsseldorf con Milko Kelemen. Y ha escuchado los consejos de Günther Becker, Dúo Vital, Manuel Carrá, Cristóbal Halffter o Luis de Pablo, entre otros músicos de nuestros días. Sus deseos de renovación, inconformismo en tantas ocasiones, le llevan, en plena adolescencia, a fundar con otros jóvenes artistas el grupo «Problemática 63» y a integrarse en «Nueva Generación», de las Juventudes Musicales de Madrid. Esta actitud se revela, lógicamente, en sus obras, en las que ha ido abordando desde la aleatoriedad, «Ajedrez» (1969), hasta las fuentes de producción del sonido, como en «Menaje» (1970), el teatro musical, «Apertura», «para un actor y público asistente», las nuevas formas de escritura o la articulación de los sonidos.

Su catálogo comprende gran número de partituras la mayor parte compuestas para pequeños conjuntos. Recordemos, con las ya citadas, «Algo para guitarra», «B:4», «Capricornio», «C-3», «Cuarteto II», «De Nativitate Domini», «10+1», «Disección», «Igua-

•laciones», «Incomunicación», «Llámalo como quieras», etc. Es, por otra parte, creador y coordinador del Festival Hispano-Mejicano de Música Contemporánea, ya en su V edición.

•Registros», para órgano, está dedicado al organista de la Neenderkirche, de Düsseldorf, Oskar Gottlieb Blarr, y ha sido escrita para un instrumento de tres teclados y pedal. En una métrica libre, la obra cobra su sentido para el oyente en una serie de diseños melódicos indeterminados que van apareciendo sucesivamente, en un proceso de imitaciones en los diferentes registros. Paulatinamente se van superponiendo, creando una textura cada vez más densa, cerrada, hasta llegar a un «climax» clausurado con un «cluster». El autor describe así la partitura: «Como base estructural posee una célula rítmica que genera su desarrollo por adición a sí misma, llevando consigo dicha adición al "estrechamiento" paulatino de tres elementos, que, lógicamente, conducen a una fusión final: el "silencio", en tres teclados; el pedal, a manera de continuo, y la sucesión de células. Es así como la estructura se presenta íntimamente unida a la forma, en la que el "concretismo" lleva a considerar la obra en sí misma, excluyendo cuanto pueda serle accesorio, superfluo o gratuito, ayudada por la carencia de momentaneidades y la economía de medios paramétricos que favorecen la coherencia.»

Francisco Guerrero Nació en Linares (Jaén) en 1951. Realizó sus estudios musicales en Palma de Mallorca y Granada, dedicándose preferentemente a los de órgano y composición. Fue Premio Manuel de Falla en 1970. En 1973 representó a España en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO, participando el mismo año en la Biental de París. Ha representado igualmente a España en el Prix Italia y seleccionado para el premio Gaudemus de Composición con su obra *Ecce Opus*, estrenada en 1976 en el Festival de Royan. Ha sido finalista y más tarde ganador del Arpa de Oro en el Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, con cuya obra, *Actus*, quedó en cuarto puesto en la Trinita de la UNESCO. Ha recibido diversos encargos de entidades y solistas, participando, además, en diversos festivales internacionales.

Próximos conciertos:

[I Ciclo de Música Española del siglo xx

Miércoles, 4 de abril:

SOLISTAS DE MADRID

Director: José María Franco Gil. Solista: Esperanza Abad.

Obras de A. Larrauri, M. Alonso, M. A. Coria, F. Cano y C. Bernaola.

II CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Marzo-Abril 1929

Miércoles, 4 de abril de 1979, 20 horas

PROGRAMA

I

Antón Larrauri

«De Profundis...»

Miguel Alonso

Nube. Música

II

Miguel Angel Coria

Música de septiembre

Francisco Cano

El pájaro de cobre

Carmelo A. Bernaola

Juegos

Solistas de Madrid

Soprano: Esperanza Abad

Director: José M.^a Franco Gil

NOTAS AL PROGRAMA

Por **Enrique Franco**

ANTON LARRAURI

«De Profundis»

Muchas veces se ha dicho y escrito que la mejor manera de ser fiel a una tradición es renovarla. Lo difícil es llevar a cabo tan peliaguda operación, triunfo conseguido por Antón Larrauri, bilbaíno, después de un largo proceso de formación y una no menos larga serie de formulaciones. Sólo está viva la tradición que crea tradición, y la manera estética de Larrauri, enraizada en el viejo pasado, se erige ya como referencia para intentos futuros. Pero no bastaría al compositor su «vasquismo» para haber despertado con su obra, desde «Contingencias» acá, tan subida atención nacional e internacional. Posee, como don, un sentido muy matizado de la gama colorística, una rara intuición para vertebrar la música desde el «ritmo» (repetitivo o evolutivo) y una tendencia dramática a la que suele llegar por vías de lo mágico, lo misterioso, lo sacralizado. Gran parte de la producción de Larrauri es de talante *litúrgico*, si bien esta liturgia puede responder a distintas motivaciones. Yo diría que hasta lo popular, en manos del músico de Bilbao, se *liturgiza*. En suma, cabría afirmar lo que de muy pocos puede decirse: que Larrauri es un *neonacionalista* en tanto interpreta desde una óptica actual una serie de fenómenos —la leyenda, la canción, la danza, el mito, la historia, la égloga y la épica— bien explotados, con arreglo a las circunstancias de su tiempo, por el nacionalismo que escolta al gran movimiento romántico. Es tam-

bién Larrauri— cosa lógica después de lo dicho y más lógica en un vasco— un auténtico lírico. Que su lirismo sea más de combinaciones sonoras que de melodías no altera el concepto. Valores todos que resplandecieron en la «Espatadanza», en el «Concierto para piano», en «Munduak» para voz y electrónica, en las numerosas obras corales, con «Zan Tiretu» en cabeza, en «Grimorios» para quinteto de viento o en su «Homenaje a Falla».

«De Profundis» nació en 1978 por iniciativa de Carmelo Bernaola, a quien está dedicado, y se estrenó en la última edición del «Musikaste» de Rentería, bajo la dirección de Franco Gil. Obedece, según el autor, «á un planteamiento sencillo a través del cual se ha querido seguir una línea de música horizontal que prevalezca con tal carácter a lo largo de toda la obra. La meta ha sido ensayar un sentido de la dimensión musical desde otros ángulos de enfoque, creando así la marcha de la obra no por el movimiento de diversos pasajes de ella a través de una gran interválica, sino por la superposición o yuxtaposición de masas sonoras aparentemente similares, pero muy diversas en densidad, altura, características tímbricas y, sobre todo, muy diferentes en peculiaridad de matiz.

La imagen plástica quedaría representada en una profundidad de nebulosas sonoras, sin más relieve que el de otras nebulosas. De ahí el título —«De Profundis»—, tomado de los versículos religiosos «De Profundis clamavil ad Te Domine». Y de ahí también, el aspecto espiritual que se ha querido llevar a estas páginas, reflejado en los unísonos de unos grupos que se entremezclan con los «clusters» de otros y que se mueven a modo de rezo cantado».

MIGUEL ALONSO

Nube. Música (1925)

Sobre versos de M. De Unamuno

Miguel Alonso, zamorano, fue el último discípulo de Conrado del Campo. A la muerte del maestro continuó su formación con Julio Gómez antes de marchar a Roma, ciudad que supone para el compositor una «segunda residencia», por no decir una «segunda naturaleza». En la capital italiana trabaja con Anglés, Turchi y Petrassi. Además, vive con intensidad el ambiente musical romano, quizá reducido, pero abierto a muchos horizontes. Si Del Campo y Gómez eran maestros liberales, capaces de dejar en libertad a sus discípulos, Petrassi afinaría el espíritu analítico de Alonso hasta hacerle ver lo

que él, por sí mismo, ya había intuido: la posibilidad de una música actual tan rigurosa en sus planteamientos como en su realización. Miguel Alonso llevaba en la mente ideas reformadoras que podían detectarse en su primera composición: la cantata «Te Dominum confitemur», Premio Fin de Carrera. Con el paso del tiempo y el meditado laborar tales ideas afloraron hasta convertirlo en un compositor que, al margen de cualquier beatería, se encuadra en el panorama de la música actual sin abandonar un humanismo expresivista, bien patente en sus obras juveniles. Para Alonso, componer es comunicarse y, al modo de Falla, trabajar para los demás. Con «Visión profética», cantata muy brillante sobre textos del profeta Joel, estrenada en 1964, cierra el compositor la etapa que podríamos denominar, siquiera sea convencionalmente, «de compromiso». Luego viene el encuentro con Evangelisti y la toma de conciencia de que se hacía preciso revisar situaciones y actitudes. «El alargamiento del campo sonoro —dice Alonso— proporciona nuevas e insospechadas formas de expresión. Esta elección comporta renuncia a ciertas *seguridades* y exige reajustes y planteamientos en un proceso de maduración a distintos niveles y en diferentes direcciones. Fruto inicial del nuevo «pensiero» será «Nube. Música», compuesta por encargo de Radio Nacional sobre textos de «El Cristo de Velázquez», en 1972. La voz de la soprano protagoniza la meditación unamuniana ante el gran lienzo. «La dinámica y los contenidos textuales van sugiriendo —en opinión del propio autor— los valores musicales, que, tanto en el aspecto fónico, como en el interválico, gozan de gran libertad y flexibilidad.» Los instrumentos crean un *continuo* sonoro, flexible y transparente, capaz de dar relieve a la línea vocal, «al tiempo que se planifican los acontecimientos en función de determinadas entidades sonoras para conseguir los diversos climas ambientales; se busca, intencionadamente, una incertidumbre tonal con amalgamas, «cluster», acordes aumentados y disminuidos, etc., como en el caso de la séptima disminuida, que, por su homogeneidad interválica interna (terceras menores), resulta estructuralmente despersonalizada, lo que permite fáciles y *no comprometidos* contactos con otras entidades sonoras.» Procedimientos que Miguel Alonso llevará más lejos en sus «Tensiones», una nueva cantata en la que se plasman las intuiciones de su obra primera. Pues con todas las mutaciones sufridas a lo largo de su carrera, el pensamiento de Miguel Alonso es enormemente coherente en su tendencia, como él mismo dice, «a organizar ^ disciplinar la libertad».

MIGUEL ANGEL CORIA

Música de septiembre (1937)

Lo primero que llama la atención del madrileño Miguel Angel Coria es su inteligencia. Don que forzosamente se refleja en su obra no sólo a la hora del planteamiento, sino también a la del más exigente autoanálisis crítico. Formado con Gerardo Gombau (quizá sea Coria quien mejor supo *recibir* cuanto Gerardo podía dar, que era mucho) y, fuera de España, con Koenig, Xenakis y Haubensstock-Ramatti, por todos los caminos, el compositor ha seguido un proceso de refinamiento en lo que ya tenía desde el primer momento: imaginación sonora. La lógica de su pensamiento le llevó hacia otra virtud: ser conciso, no decir ni una *palabra* más de la necesaria. Lo que ha conseguido con pequeños y grandes conjuntos. Ahí está su reciente «Ancora una volta», estrenada por Tamayo al frente de la Nacional, excelente demostración de dominio orquestal. (La palabra *dominio* cobra, en este caso, todos sus valores). No cabe duda: si alguien, en nuestra música, ha sabido «retorcer el pescuezo a la elocuencia» del modo más aparentemente natural, ese alguien ha sido Miguel Angel Coria. Hay al mismo tiempo en el autor de «Música de septiembre» una actitud artesanal, nada especulativa y, menos que nada, teórica. Son ya demasiadas las «teorías» que, a modo de tarjeta de presentación, nos entregan los músicos contemporáneos cada vez que estrenan. Un análisis de los comentarios de Coria a sus propias obras sumaría una serie aguda de «antiteorías» o, mejor, de *ateorías*, pues la verdad es que suele rehuir cualquier explicación pedantesca o manipuladora, cualquier género de *presión* sobre el oyente que debe encarrarse, sin más, con la música. Otra cosa muy distinta es que cada partitura o cada grupo de ellas obedezca a determinadas motivaciones, a concretos «puntos de partida». Pero, salvo en el caso de los «revival» —«Falla revisited», por ejemplo— hemos de adivinar lo que se esconde, si es que se esconde algo, tras ciertos títulos —«Rojo y Negro», «Música de septiembre», «Ancora una volta»—, ya que el compositor no nos lo dirá en su deseo de no interferir ni presionar. Sólo cuando alude a una forma —«Collage»— o a un carácter —«Lúdica»— las intenciones están claras antes de escuchar la música. Al comentar «Música de septiembre», en la grabación de la obra dirigida por Ros Marbá, Miguel Angel Coria escribe: «Se podría decir que Hawthorne,

ocupado como estaba en disuadir a su amigo Thoreau de que cumplierse con el deber moral de desobedecer a las autoridades, aún tuvo tiempo para proyectar *escribir un sueño, que pareciese seguir el típico desarrollo plagado de inconsistencias y despropósitos, pero sustentado mientras durara por una idea directriz*, con el fin de dar una cierta ilación a ese desarrollo. Yo hago mío, parcialmente, ese programa, pero no creo preciso sustentar mi discurso con raíz alguna que nutra todas y cada una de sus partes e impulse su crecimiento. Prefiero, a trueque, articularlo según ciertos principios rizomórficos de conexión, heterogeneidad y multiplicidad que Deleuze y Guattari, luego de una fructífera incursión por la Botánica, nos han comunicado. O se podría decir que en «Música de septiembre» he reunido doce fragmentos, cuya realización es tributaria de la práctica musical hispano-francesa de entreguerras y del «standard» compositivo de los sesenta. Representan aquí a la Historia, esa pesadilla de la que urge despertar y cuya renovación es inaplazable.

Me valgo para esa faena de un tiempo y de un espacio distintos a los establecidos, es decir, no lineal ni impulsado por el *progreso* y no identificado con esa *realidad* que han dado en definir en términos de historia, en lugar de naturaleza.

Porque ese tiempo unidireccional que en ese aspecto traza su trayectoria, y ese angosto espacio que lo aprisiona, no son otros que los del dominio y la explotación, y no es cosa de reproducirlos con y en nuestras obras».

«Música de septiembre», en ocho partes reales, para cualesquiera instrumentos, es, como puede deducirse, una composición abierta, aun cuando el autor ha establecido una realización determinada a fin de no crear dificultades a los intérpretes y no sufrir de su posible falta de tiempo o de imaginación. Creo que es obra que se separa bastante de casi todas las de Coria, no sólo por los datos que apunta el autor; también por un lirismo atmosférico sustantivado en la consideración de los timbres en su doble valor expresivo y estructural. Muchas veces, acaso sin excesiva razón, se ha señalado el carácter neoimpresionista de la música de Coria. En «Música de septiembre» aparece más evidente siempre que no olvidemos ambos términos: *impresionismo* y *neo*. Esto es, una nueva manera de entender cierto tipo de sensaciones y sugerencias típicas de la tendencia impresionista. La primera audición de «Música de septiembre» tuvo lugar en Gijón el año 1975 y estuvo a cargo del Conjunto Instrumental de Madrid, bajo la dirección de José María Franco Gil.

FRANCISCO CANO

El pájaro de cobre (1940)

Sobre texto de Carlos G. Amat

Formado en el Conservatorio madrileño con Angulo, Diez Martín, Echevarría, Sopena, Gombau y Halffter, el madrileño Francisco Cano es personalidad abierta a muy diverso género de inquietudes. Al final de su carrera trabajó el «folklore» con García Matos y, al mismo tiempo, ingresó en Televisión Española, a la que le llevó una auténtica inquietud por cuanto son y significan, en el mundo de hoy, los medios de comunicación social. Becado por el Ministerio de Educación y por la Fundación March, la carrera de Cano se inicia en 1968 con un cuarteto. Al año siguiente aborda la problemática contemporánea por tres costados: un cierto estructuralismo («Quinteto»), una realización electrónica estrenada en París («Boreal») y la traslación de un poema casi surrealista de Carlos Gómez Amat («El pájaro de cobre»).

Es Cano compositor de grafismo preciosista que refleja la exactitud de la ideología y de su realización sonora. Su lenguaje, más que sencillo, austero, posee expresividad que, en ocasiones, se alcanza por vías del mismo acontecer sonoro y a través de una comunicación *sensorial* con el oyente. Que una de sus obras maduras lleve ese título, *Sensorial*, supone una declaración de principios y una finalidad a la que somete todo el desarrollo del trabajo orquestal. Pero en el fondo de su intimidad, yo diría que recatadamente, Cano —hombre de pocas palabras, medido de gestos, despierto y avizor pero *sin prisas*— esconde un alma lírica: la que aflora en una página como «El pájaro de cobre», para voz y conjunto instrumental. Sigue la solista, en línea perfectamente adecuada, las exigencias del texto, en tanto el grupo instrumental le preste ambientación poética de comedido pero evidente lirismo. Un lirismo un poco al modo de ciertas poesías de Cernuda, esto es, sin exageración ni demasiada delectación. Si así fuera entraría en conflicto con el texto, lo que no sucede. Acaso el secreto atractivo de «El pájaro de cobre» reside en la unificación de valores distintos, no distantes ni contrapuestos. Como toda obra de valor, la de Cano, gusta más a la segunda y tercera audición, según nos penetramos de la peculiar poética musical del compositor.

«La música —escribe el autor— glosa subjetivamente el surrealismo poético del texto, primero con la parte instrumental que tiene especial preferencia, luego mediante la intervención de la voz; ésta puede

ser masculina y femenina, en virtud de la flexibilidad de escritura, dándole al intérprete la opción de seguir fielmente la línea melódica o bien improvisar sobre unas indicaciones de carácter abierto, alternativa que también se encuentra en determinados pasajes instrumentales.»

Con todo, la aleatoriedad de «El pájaro de cobre» es lo suficientemente controlada para que, en ningún caso, cambien sustancialmente la partitura, se modifique u oculte su intencionalidad o disminuya su potencia expresiva. En cuanto al *color*, gusta Cano— como tanto artista plástico de Castilla— de impostar todos los matices, tantos y tan diversos, dentro de una gama general muy determinada, lo que evita contrastes violentos o, si se quiere, choques meridionalistas. Tras las experiencias de las obras citadas o de «Brumas», «Acuario» o «Vocum», esperamos con expectación la ópera «Biángulo», el trabajo de Cano para la Fundación March.

CARMELO A. BERNAOLA

Juegos (1929)

Dice una canción vasca de Guridi que «el tesoro verdadero es la alegría de vivir.» De donde podemos deducir que Carmelo Bernaola es multimillonario y que Crespo a su lado viene a convertirse en un vulgar mendigo. Hay que ver la humanidad de Carmelo rodando por el mundo, erigiéndose en protagonista sin padecer el menor culto a la personalidad, hablando en un idioma extraño, síntesis de todos ellos, con el que se hace entender y a través del que provoca felicidad en un francés o un polaco, un alemán o un inglés.

Otros, con méritos mucho menores, se pavonean y adoptan gesto de circunstancias. Carmelo, que, sin duda, es uno de los primeros compositores españoles, no quiere saber, siquiera, qué es eso de ser primero, segundo o tercero. Quiere vivir, y si su vida es la música, a ella se entrega con alegría no reñida con la exigencia. Pues Carmelo es capaz de sufrir hasta encontrar la forma exacta de un pasaje, la disposición que buscaba, la combinación instrumental que la idea demandaba. Claro que todo queda como secreto del sumario. Bernaola trabaja, preferentemente, de noche. Así cuando sus obras salen a la luz, no parece sino que hubieran nacido por generación espontánea.

Si Carmelo cuenta lo que ha sido su evolución estético-técnica, las diversas etapas a cumplir hasta ejercer con naturalidad su oficio, percibiremos cómo la calidad es algo difícil de conquistar. Más aún la personalidad de estilo, o, lo que es lo mismo, la asimilación en el genio individual de todo lo aprendido, escuchado, ensayado, respirado.

En esa larga trayectoria, el músico de Ochandiano, estudia primero en el Conservatorio (Massó, Calés, Julio Gómez) y marcha después a Italia y Alemania. La influencia de Petrassi, Celibidache y Maderna será decisiva. «Pronto me di cuenta— me decía hace dieciséis años— del camino que debía recorrer para poner al día mis orientaciones.» En seguida advierte: «Entendámonos: las he puesto al día no por seguir una corriente, una moda, sino por considerarlo íntimamente necesario.» Siempre en Bernaola, la verdad como sustento. Cuando se estrena «Espacios variados», Carmelo ha accedido al lenguaje de su tiempo a través de las formas aleatorias. Inmediatamente, en «Superficie n.º 1» pueden advertirse las enseñanzas de Celibidache, su manera de entender lo que es el fenómeno musical. Tras el *salto*, el propio Carmelo confiesa un período de acomodación: se agiliza la técnica y madura el pensamiento. Madurar en Carmelo es evolucionar, y son las ideas las que han de hacerlo para que, como consecuencia, se produzcan los procedimientos. Sabiendo lo que se quiere decir con precisión se encuentra, al fin, el mejor lenguaje para expresarlo. Nada sería más falso que encasillar a Bernaola, ni siquiera en el primer proceso de cambio. Menos aún en el segundo, y de ninguna manera cuando se ha hecho dueño de todos los recursos ideológicos y técnicos hasta poder decir aquello que quiere con naturalidad y soltura. «A su aire». El aire de Carmelo es el de la libertad. Jamás aceptó ni aceptará apriorismos. Se siente heredero del ayer y del hoy, de lo que es historia y de cuanto le rodea. Y se sirve de cuantas posibilidades están a su alcance. Es decir, de todas. Pero en la madurez actual, cuando el compositor arriba a la cincuentena, todo queda más condensado y claro. Las últimas obras de Bernaola son páginas de maestro. Ya andan por ahí, con éxitos notorios, sus discípulos.

El año pasado, en el Festival de Saintes, mayoritariamente dedicado a la música española, el grupo Koan, bajo la dirección de José Ramón Encinar, estrenó «Juegos». El término ha de referirse al puro juego instrumental —entre familias, entre individualidades—, a través del cual el compositor logra una belleza sonora fuera de lo común. No le importa recurrir a procedimientos tradicionales, pues en sus

manos cobran nuevas funciones dentro de un todo coherente, flexible y cambiante al que no perjudican ciertas *momentaneidades* que otros utilizan como valores aislados. «Juegos» es una obra no tan sólo de calidad, sino particularmente representativa del ser y el hacer actual de Bernaola. No excluye otros caminos —recordemos el «Homenaje a Machado»—, pero por su falta de referencia a nada ajeno, al hacer música en pura actitud artesanal, nos revela con fidelidad lo más sustantivo del compositor: su forma de «pensar la música», su manera de realizarla.

Esperanza Abad

Cantante y actriz refrendada con los premios «Fin de Carrera» y «Lucrecia Arana» en el Real' Conservatorio de Música y Arte Dramático de Madrid, después de ampliar estudios con prestigiosos maestros, inicia una sistemática labor de investigación en la música vocal de todas las épocas, que la posibilita para la creación de nuevas teorías y técnicas del canto y le confiere un estilo personal y propio que la define en todas sus actuaciones.

Protagonista directa de los movimientos que han intentado abrir nuevos caminos a la música y la escena española, participante en todo tipo de manifestación musical y escénica, ha realizado grabaciones para R.N.E., T.V.E. y B.B.C. y ha acudido a festivales dentro y fuera de España, donde ha conseguido las máximas distinciones. Cabe destacar entre sus actuaciones: Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Semana de Nueva Música de Barcelona, Festival de Lectoure, Dimecres de Radio Nacional de España, Días de Música Contemporánea de Madrid, Arc-2, Museo de Arte Moderno de París, Música y Vanguardia en la Universidad, Conferencias y Conciertos sobre «Nuevas Técnicas Vocales» en el Instituto Alemán de Madrid y Barcelona, Conciertos organizados por la S.I.M.C., Fundación March, etc.

José María Franco Gil

Nació en Madrid en 1927, cursando en dicha ciudad sus estudios musicales, a la vez que realizaba la carrera de ingeniero industrial. En 1954 se trasladó a París, donde se especializó en dirección de orquesta con Pierre Dervaux y Jean Fournet, perfeccionándose más tarde en Siena con Carlo Zecchi y en Hilversum con Albert Wolff. En 1960 es nombrado director titular de la Orquesta Nacional de Guatemala, cargo que desempeñó durante dos años con pleno éxito, efectuando una total reorganización de este conjunto y estrenando con él más de cuarenta obras. En 1964, los miembros de la Orquesta de Cámara de Madrid le elevan al puesto que había dejado vacante la muerte de su fundador: Ataúlfo Argenta. Tres años más tarde, al crearse el grupo ALEA, se hace cargo también de su conjunto ins-

trumental y desde su fundación, en 1971, es catedrático de la Escuela Superior de Canto, donde monta y dirige numerosas óperas. Ha actuado en repetidas ocasiones al frente de la Orquesta Nacional y todos los grandes conjuntos sinfónicos españoles, así como diferentes grupos de cámara. Su interés por la producción artística de nuestro tiempo queda plasmado en un sinnúmero de estrenos, muchos de ellos mundiales, entre los que destacan por su cantidad e importancia, las obras de compositores españoles actuales. Sin olvidar sus actuaciones en Baden-Baden, Colonia, Bruselas, etc., cabe destacar su intervención en el Festival Mundial de la SIMC, Festival de Otoño de Varsovia, Festival de España y de América, Festival Internacional de Barcelona, Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Festivales de S'Agaró, Granada y Santander. Entre sus grabaciones discográficas figura una, dedicada a la obra de Luis de Pablo, que le hizo acreedor al Gran Premio del Disco de la Academia Charles Cros en 1969, y dos de las más recientes fueron las únicas producciones españolas incluidas entre los «Discos del Año» que acaba de proclamar la revista «Ritmo».

El **Conjunto Instrumental de Madrid**, fue creado a principios de 1975 para protagonizar la serie de conciertos antológicos con los que la Fundación March inauguró su nueva sede. Su estructura básica está constituida por una selección de los mejores instrumentistas de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española, que unen a sus altas dotes técnicas y artísticas un profundo interés por la música de nuestro tiempo. De su historial, breve pero fecundo, destacan el estreno mundial y grabación discográfica de las obras compuestas por Luis de Pablo, Carmelo A. Bернаola y Tomás Marco en homenaje a Antonio Machado y su participación en el Festival de Orleans.



Fundación Juan March

Salón de actos Castelló 77 Madrid 6