



Fundación Juan March

CICLO

FANTASÍAS PARA PIANO

MARZO – ABRIL 2003

Fundación Juan March

CICLO

**FANTASÍAS
PARA PIANO**

Marzo-Abril 2003

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Manuel Carra.....	11
Notas al programa:	
Primer concierto.....	15
Segundo concierto.....	20
Tercer concierto.....	24
Cuarto concierto.....	28
Quinto concierto.....	31
Participantes.....	37

Aunque suele sobreentenderse que la fantasía, obra musical que establece la máxima libertad organizativa para el compositor, es "forma" que abunda sobre todo en el período romántico (y efectivamente hay abundantes ejemplos de ello en estos conciertos), este ciclo abarca medio milenio de música, desde el siglo XVI al siglo XXI, con el hilo conductor de fantasías para tecla: Desde las espinetas y virginales del Renacimiento, los claves del Barroco y diversos estilos preclásicos, los pianofortes del clasicismo y el primer romanticismo, al piano moderno de los compositores del siglo pasado y, en algunos casos, de este siglo que empieza.

A través, pues, de 34 obras (más si desgajamos algún opus que así lo permite), y doce de ellas españolas, con tres estrenos absolutos, hemos reunido algunas de las composiciones más célebres que se acogen a los muy variados matices de la fantasía y lo fantástico, junto a otras menos conocidas o radicalmente nuevas.

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



Beethoven: Autógrafo del tercer movimiento de la Sonata
quasi una fantasia Op. 27 n° 2, "Claro de luna"

PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

I

Fray Tomás de Santa María (1510?-1570?)

Cuatro "Exemplos" de *El arte de tañer fantasía*

Anónimo (s. XVI)

Fantasia sobre un tema de canción

John Munday (c.1555-1630)

Fantasia: "Buen tiempo"... "relámpagos"... "truenos"...

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Fantasia cromática y Fuga en Re menor, BWV 903

Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)

Fantasia, FK 23

Joseph Haydn (1732-1809)

Fantasia en Do mayor, Hob. XVII:4

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasia en Do mayor, Op. 17

Apasionado, con fantasía

Movimiento moderado, enérgico

Lento, solemne, íntimo

II

Ferenc Liszt (1811-1886)

Reminiscencias de "Norma" de Bellini, LW A77

Karol Szymanowski (1882-1937)

Fantasia en Do mayor, Op. 14

Grave-Allegro energico

Non troppo allegro ma molto passionato e affettuoso

Allegro molto, deciso energico

Jesús Rueda (1961)

Estacionario (para piano y cinta)

Intérprete: MIGUEL ITUARTE, piano

Miércoles, 5 de Marzo de 2003. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Fantasía en Do menor, BWV 906

Wolfgang Amadeus Mozart (1710-1784)

Fantasía en Do menor, KV 396

Fantasía en Re menor, KV 397

Fantasía en Do menor, KV 475

II

Robert Schumann (1810-1856)

Phantasiestücke (Piezas fantásticas), Op. 12

*Des Abends (La tarde)**Aufschwung (Impulso)**Warum (¿Por qué?)**Grillen (Quimeras)**In der Nacht (En la noche)**Fabel (Fábula)**Traumes Wirren (Sueños brumosos)**Ende vom Lied (Fin de la canción)***Johannes Brahms** (1833-1897)

Siete Fantasías, Op. 116

*Capriccio**Intermezzo**Capriccio**Intermezzo**Intermezzo**Intermezzo**Capriccio**Intérprete: GABRIEL LOIDI, piano*

Miércoles, 19 de Marzo de 2003. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

I

Georg Philipp Telemann (1681-1767)
Fantasía nº 2 en Re menor (del 1^{er}. cuadro)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonata quasi una Fantasía, Op. 27 nº 2, "Claro de Luna"
Adagio sostenuto
Allegretto
Presto agitato

Frédéric Chopin (1810-1849)
Fantasía en Fa menor, Op. 49

II

Robert Schumann (1810-1856)
Kreisleriana, Fantasías, Op. 16

Alexander Scriabin (1872-1915)
Sonata-Fantasía nº 2, en Sol sostenido menor, Op. 19
Andante
Presto

Intérprete: SARA MARIANOVICH, piano

Miércoles, 26 de Marzo de 2003. 19,30 horas.

CUARTO CONCIERTO

I

Franz Schubert (1797-1828)

Fantasia en Do mayor, Op. 15, "El caminante"

Allegro con fuoco ma non troppo

Adagio

Presto

Allegro

II

Ferenc Liszt (1811-1886)

Fantasia quasi sonata "Después de una lectura de Dante"

nº 7 del 2º Año de peregrinaje

Isaac Albéniz (1860-1909)

Aragón (Fantasia), de la *Primera Suite española*, nº 6

Manuel de Falla (1876-1946)

Fantasia Baetica

Intérprete: GUILLERMO GONZÁLEZ, *piano*

Miércoles, 2 de Abril de 2003. 19,30 horas.

QUINTO CONCIERTO

I

Nobel Sámano (1933)

Fantasia n° 1 para piano (sobre temas cántabros)

Claudio Prieto (1934)

La mirada abierta, fantasía para piano*

Gabriel Fernández Álvez (1943)

El arcángel de las tinieblas, fantasía maya *

II

Juan Manuel Ruiz (1968)

Fantasia "Fremore"*

Juan José Falcón Sanabria (1936)

Luz de Aura (Fantasía mística)

Alexander Scriabin (1872-1915)

Fantasia en Si menor, Op. 28

Intérprete: MANUEL ESCALANTE, piano

*Estreno absoluto

Miércoles, 9 de Abril de 2003. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Todo acto creador implica la puesta en acción de la "fantasía" por parte del artista; toda obra de arte es, por lo tanto, el producto de la "fantasía" de su creador. El significado de la palabra no es demasiado preciso: "aparición", "espectáculo", "imagen", nos dice Corominas: "imaginación", "producto de ja imaginación", "capricho", encontramos en el Grove; el diccionario de la RAE amplía el concepto cuando, en su primera acepción, dice: "facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideas de forma sensible o de idealizar las reales", o bien, de manera más precisa cuando, en su cuarta acepción, considera a la fantasía como el "grado superior de la imaginación; la imaginación *en cuanto que inventa y produce*". Todo esto no es sino mínima erudición de segunda mano (¿para qué están, si no, los diccionarios?) pero nos viene bien para introducirnos en la cuestión, y la tal cuestión, para nosotros, es acercarnos a examinar la variedad de significados que ha asumido el término en tanto que género musical, y la multiplicidad de formas concretas en que ha tomado cuerpo a lo largo de los cinco siglos transcurridos desde su primera mención histórica. Los cinco recitales de que consta este ciclo nos ofrecen un amplio muestrario de lo que han sido las "fantasías" escritas para teclado por compositores del Renacimiento, del Barroco, del Clasicismo, del Romanticismo y de la Modernidad hasta el mismísimo día de hoy.

En efecto, un cortesano de Mantua escribe a Francesco Gonzaga una carta fechada exactamente el 5 de Febrero de 1492, en la que se refiere a una "magna fantasía" que un tal Lapacino estaba en trance de componer. En otra carta dirigida a Ercole d'Este en 1502 se habla de una pieza instrumental de Heinrich Isaac -"uno motetus sopra una fantasía"- basada en un "cantus firmus" de ocho notas. Cinco siglos, pues, nos separan de estas primeras menciones de la "fantasía" como un género musical nuevo. En realidad, la palabra venía siendo de uso más o menos corriente hacia finales de esa decimoquinta centuria. A lo largo del siglo XVI el título "fantasía" va apareciendo con creciente frecuencia, por ejemplo, desde 1520, en manuscritos alemanes de obras para teclado, o en libros de "intavolatura" para laúd o vihuela impresos, a partir de 1536, en los más diversos puntos de Europa, desde Valencia a Lyon, desde Milán a Nüremberg. Dos cosas merecen ser señaladas: de una parte, el término carece realmente de un significado propio bien diferenciado, ya que en la época es intercambiable con otros términos tales como "recercar" o "ricercare", "preamble", o sea, "preámbulo" o "preludio", "tiento", "cannon", "capriccio", "fancy", "voluntary", etc., etc. (véase el excelente diccionario Grove); de otra, la "fantasía" se perfila desde

muy pronto como un género instrumental, aun cuando sus orígenes se encuentren en parte ligados al acompañamiento de la música vocal. De hecho, la "magna fantasía" de Lapacino, antes mencionada, parece ser una obra vocal, según se deduce del contexto, pero incluso cuando se trata de "fantasías para cantar y tañer" se invita al instrumentista a *improvisar* según su imaginación, sin atender a "las pasiones que se expresen en el texto".

Improvisación: he aquí una palabra clave para empezar a ir aclarando el sentido, el verdadero carácter que impregna a este nuevo género que, un poco a tientes, va abriéndose camino en el panorama de la música instrumental. Pero la improvisación, a estas alturas históricas, no es una improvisación verdaderamente libre sino que, más bien, parece estar sometida a ciertas reglas, como se deduce fácilmente de un somero análisis de esas mismas músicas. ¿Qué reglas? Las del contrapunto. No podía ser de otro modo teniendo en cuenta el carácter básicamente polifónico de la música de la época (más aún si pensamos que se escribían "fantasías" para dos, tres o cuatro laúdes). Nuestro Tomás de Santa María, en su famoso *Libro llamado Arte de Tañer Fantasía*, hace especial hincapié en la importancia que tiene la *libertad-léase* capacidad de improvisación- *del contrapunto en el dicho arte*. Esta capacidad de improvisación *dentro de unas reglas* se hace particularmente evidente en la Italia de finales del siglo XVI, donde la "fantasía", como su equivalente el "acercare", vinieron a ser una suerte de piedra de toque para calibrar la habilidad, la soltura y la inventiva del instrumentista en el manejo de la técnica contrapuntística, manifestada, bajo la forma de imitaciones, inversiones, disminuciones, etc., basadas con frecuencia en melodías preexistentes.

Las primeras publicaciones de fantasías datan -ya he aludido a ello- de 1536 y son un libro impreso en Milán, que contiene obras de Francesco da Milano, Aquila y Alberto da Ripa, entre otros, y el libro titulado *El maestro* de nuestro Luis Milán, impreso en Valencia. Valga señalar, de pasada, que en este desarrollo del género "fantasía" colaboran con singular competencia nuestros vihuelistas, gentes como el propio Milán, a cuya publicación siguen las de Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Fuenllana o Daza. Uno de los libros más dignos de especial mención publicados en España en el siglo XVI, -junto a otros de parecida importancia de Ortiz, Bermudo o Salinas-, un verdadero tratado que marca una fecha de especial relevancia en la historia de nuestra teoría musical, es el mentado *Libro llamado Arte de Tañer Fantasía, assípara Teclacomopara Vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañera tres, y a cuatro voces, y a más*, según reza su prolijo título, impreso en Valladolid en 1565. Con seis pequeños ejemplos incluidos en ese libro, y publicados en notación moderna por Antonio Baciero, se inicia el primero de estos cinco programas dedicados a la Fantasía, ejemplos que en su momento serán brevemente comentados.

No voy a enredarme en un laberíntico relato acerca de la evolución del género "fantasía" para teclado, incluyendo en él todas las otras denominaciones y formas más o menos afines. Esa evolución, tema asaz complicado, se plasma en innumerables obras de innumerables compositores, entre los que cabría nombrar a grandes maestros de tan singular relieve como Frescobaldi en Italia, Sweelinck en los Países Bajos, Scheidt, Froberger o Muffat en Alemania, Louis Couperin en Francia, y Byrd, Dowland o el mismo Purcell en Inglaterra. Sí, en cambio, convendría señalar dos tendencias, dos grandes líneas divergentes que conducen en definitiva, como cabría esperar, a resultados totalmente opuestos. De una parte, la que Arthur J. Ness llama "fantasía como polifonía erudita", tendencia que se caracteriza por la riqueza, la frondosidad creciente de los artificios contrapuntísticos, el soberano despliegue de habilidad técnica por parte del compositor. En esta tradición se inscriben nombres tan ilustres como -además de algunos de los antes reseñados- los de Senil, Willaert, Bull, Gibbons, Vecchi, o Banchieri, entre otros muchos. Finalmente, esta tendencia, tras dejarnos en su camino un legado tan valioso como es el de la "fuga" -que desciende directamente de la escritura imitativa que caracteriza a "fantasías", "tientos" o "ricercari"-acaba en un estéril ejercicio de erudición que músicos como Du Caurroy, Du Cousu o Moulinié, en la Francia del XVII, "utilizaron para explicar controversias teóricas, revistiéndolo de una austeridad que provocó que fuera prescrito como el único tipo de música que merecía ser interpretado ante la Academia". (Cito textualmente a A. J. Ness). La otra gran línea de desarrollo de la "fantasía" toma impulso en el talante improvisatorio que es también -y yo añadiría que sobre todo- consustancial con el nuevo género que empieza a gestarse. Un cierto grado de improvisación, basado en un profundo conocimiento *práctico* de las leyes del contrapunto, es posible en una realización "razonablemente" polifónica, pero cuando la polifonía se complica en exceso, la improvisación se vuelve cada vez más problemática. El carácter de improvisación se adueña en cambio, de esta otra tendencia de la fantasía, que da campo libre a la imaginación del compositor, sin excesivas restricciones de orden morfológico, aunque, por supuesto, una cierta configuración formal se haga siempre inevitablemente presente. La fantasía toma *con* frecuencia la función de "preludiar" a una fuga; este es, ya en pleno siglo XVIII y entre otros posibles ejemplos, el caso de las Fantasías con Fuga para órgano, o de las "Toccate" para clave de Juan Sebastián Bach, en las que los pasajes virtuosísticos, de carácter acusadamente improvisatorio, alternan con los recitativos o los fragmentos en escritura imitativa o incluso fugados.

Ya a comienzos del siglo XVIII, Brossard, en 1703, define la "fantasía" como un género completamente libre, próximo, en cuanto a su carácter, al "capricho". La "quasi" absoluta prioridad de la improvisación -que no puede llegar nunca a excluir una cierta manera de construcción- se presenta ya aquí como una

característica definitoria del género, que se hace sensible en la libertad de "tempo" y de ritmo, incluida la eliminación, por innecesarias, de las barras divisorias de compás, en una escritura virtuosística que contrasta con pasajes de intensa expresividad, en un plan tonal errático que mueve a modulaciones que llevan a tonalidades muy alejadas de la tonalidad principal, etc., etc. Este tipo de fantasía queda bien ejemplificado en la célebre Fantasía cromática y Fuga de Bach y, también, en sus tocatas -un género tan próximo a la fantasía que, en verdad, sus títulos podrían intercambiarse. Siete de estas Tocatas para clave escribió J. S. Bach y en ellas los recitativos, los pasajes brillantes y los que se articulan de manera más rigurosa mediante una escritura imitativa, se enlazan sin solución de continuidad, coronándose el todo invariablemente con una Fuga. Este es el tipo de Fantasía que, ya sin el obligado añadido de una fuga final, cultivan los hijos de Bach, Wilhelm Friedemann o Carl Philip Emmanuel, en un estilo, sobre todo en el caso de este último, que presagia ya la llegada del Clasicismo, tras superar el periodo conocido como "Sturm und Drang". A esa misma tipología responden las Fantasías de Mozart, una de las cuales, la Fantasía en do mayor K. 394, termina también con una Fuga.

Con la llegada del siglo XIX el panorama cambia sensiblemente. Dada la generosa imprecisión del término, la "fantasía" va a acoger en su regazo muchas cosas, y cosas muy distintas; más o menos, todo aquello que no pueda adscribirse a una forma preestablecida, reglada. Por una parte, se titula Fantasía a grandes formas en varios movimientos a las que no se puede o no se quiere llamar "sonatas" porque la disposición de sus movimientos o la peculiar arquitectura de estos se toma ciertas libertades con respecto a una supuesta (o real) ortodoxia. Por otra parte, el auge del virtuosismo pianístico, que es una de las señas de identidad del Siglo Romántico, favorece la eclosión de un género -más bien un subgénero- que, basándose en temas más o menos conocidos del público, con gran frecuencia temas de ópera, encadena en una especie de "pot-pourri" toda suerte de filigranas pianísticas con las que encandilar al oyente; el título puede variar, "fantasía", "reminiscencias", "paráfrasis", "capricho", etc., pero la sustancia es la misma. Este subgénero -no tiene por qué dársele necesariamente un sentido peyorativo a la partícula "sub"- es el que se mantiene más cercano a la cualidad improvisatoria que es una de las características que distinguen a la "fantasía", o, más bien, que está en sus mismos orígenes. Hay también obras claramente estructuradas a las que se titula Fantasía simplemente por que no encajan del todo en ningún modelo formal establecido. Finalmente, se llama "fantasía" a todo aquello en lo que el compositor quiere poner a salvo su libertad soberana. Pero este cambiante paisaje será mejor abordarlo programa a programa, obra por obra, a lo largo de los comentarios que siguen.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Cuatro "exemplos" extraídos del *Arte de Tañer Fantasía* de Fray Tomás de Santa María, en transcripción y revisión de Antonio Baciero, son los primeros pasos de este extenso recorrido a través de lo que ha sido la historia de la Fantasía a lo largo de nada menos que cinco siglos. Inicio bien elegido, ya por la situación histórica de ese libro, ya por su rigor metodológico, ya por el sutil encanto que emana de estos "exemplos". Fray Tomás de Santa María, nacido en Madrid, hacia el 1500, y muerto en Ribadavia en 1570, publicó el tan mentado *Arte de Tañer Fantasía* en 1565, aunque el libro estaba ya listo para imprimir algunos años antes. Hay, en la España del siglo XVI, una importante cosecha de obras teóricas ilustrada con títulos como el *Trattado de glosas* de Ortiz, el *Libro de cifra nueva* de Henestrosa o *De musica libri septem* de Salinas, entre otras de parecido valor. Los cuatro "exemplos", seleccionados de entre las Diez Fantasías de Fray Tomás transcritas por Baciero, muestran una escritura contrapuntística en estilo "recercato", o sea, imitativo, donde aparecen a veces motivos secundarios tratados de igual manera; en resumen, una música en la que la evidente simplicidad -no en vano se trata de "exemplos"- queda sobradamente compensada por su elegancia.

Algo semejante cabe decir de la *Fantasía sobre un tema de canción*, de autor anónimo del siglo XVI, conservada en el manuscrito 242 de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, transcrita igualmente por Antonio Baciero (existe otra transcripción obra del musicólogo portugués Santiago Kastner, como Baciero en su edición se cuida de señalar). La obra, más extensa que cualquiera de los "exemplos" de Santa María, se divide con claridad en dos partes, basada cada una de ellas en motivos diferenciados y la escritura, a cuatro voces, se desarrolla mediante imitaciones de ambos motivos.

El *Fitzwilliam Virginal Book* es una importantísima colección de casi trescientas obras de autores ingleses en su inmensa mayoría, compuestas aproximadamente entre 1562 y 1612. En ese valioso manuscrito (la copia fue realizada entre 1609 y 1619 por Francis Tregian) que se guarda en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, figuran páginas firmadas por John Bull, Orlando Gibbons, Giles Farnaby, William Byrd, Thomas Tallis y otros varios, entre los cuales también hay algunos autores anónimos. De esa fuente procede la *Fantasía* de John Munday, nº 3 de la colección. Es una obra relativamente extensa e ingenuamente descriptiva, en la que se alternan con aire improvisado episo-

dios de "buen tiempo" con otros de "relámpagos" y "truenos", para finalizar apaciblemente con un "claro día". La escritura, como de rigor, se basa, en la imitación de motivos que, esta vez, aparecen claramente contrastados entre sí -no podría ser otro modo ya que no es lo mismo un "claro día", que uno tormentoso- incluyendo supuestamente "tempi" diferentes, aunque éstos no se hallen indicados porque no era usual en la época, pero que se infieren del carácter apacible o tormentoso de cada episodio.

Con la *Fantasia Cromática* y *Fuga* de Johann Sebastian Bach nos enfrentamos de golpe con otro universo musical. La gigantesca capacidad creadora del compositor es, aparte de su personal e intransferible genialidad, la culminación de todo un proceso que, de una parte, proclama la universalidad del lenguaje tonal heredero del ya superado lenguaje modal, y, de la otra, aglutina las peculiaridades de las escuelas más influyentes en el inmediato pasado y en su mismo presente, es decir, de las escuelas francesa e italiana. La *Fantasia Cromática* es felizmente obra bien conocida. Representa un soberano modelo de lo que caracteriza a la "fantasía" en el Barroco tardío: improvisación, virtuosidad, libertad moduladora, contrastes, expresividad llevada al límite y, en fin, imaginación portentosa. Por lo demás, la "fantasía" cumple aquí una de las funciones que desde sus inicios se le han asignado: la de constituir el pórtico, el preámbulo de una forma más rigurosa, en este y en otros muchos casos, la Fuga.

La familia Bach constituye en el universo de la música una galaxia que gira en torno a la inabarcable estrella que es Johann Sebastian. Entre la veintena de hijos que engendró algunos fueron excelentes e incluso grandes compositores, que tuvieron en su contra, digámoslo así, la mala suerte de nacer y crecer bajo la inmensa y aplastante sombra del más grande genio (¿habría que matizar diciendo "uno de los más grandes"? de la historia de la música. Wilhelm Friedemann el mayor de los hijos de Johann Sebastian, fue un compositor, instrumentista (órgano, clavicordio, clavecín) e improvisador sumamente apreciado en su tiempo, y hoy bastante olvidado de manera injusta. Tuvo, también, como sus hermanos Carl Philip Emanuel (probablemente el más capacitado de todos) o Johann Christian, la desgracia de vivir una época de transición, la que conduce del Barroco tardío al Clasicismo, una etapa importantísima, indispensable, pero fatalmente oscurecida por los logros de Johann Sebastian Bach, de una parte, y los de Haydn y Mozart por la otra. La producción de Wilhelm Friedemann no es demasiado extensa, sobre todo teniendo en cuenta la fecundidad habitual de los compositores de su momento (fecundidad que, apuntado quede de paso, poco tiene que ver con la capacidad real del creador, aunque no sea este el lugar de entrar en mayores precisiones), pero sí muy valiosa a la hora de explicar la trans-

formación de los gustos que se opera en esos años centrales del siglo XVIII. La *Fantasía* que aquí se va a escuchar, n^o 23 del Catálogo de Martin Falck (1913), está claramente dividida en dos partes, la primera de las cuales es muy representativa del *empfindsamer Stil*, el estilo expresivo o sentimental, que se traduce en una gran libertad rítmica -reflejada por lo pronto en la ausencia de líneas divisorias de compás- con constantes cambios de tiempo que responden a otros tantos cambios de "humor", de sentimiento. La segunda parte es un brillante "Prestissimo" de factura más convencional pero de forma muy libre.

El grueso de la producción pianística de Haydn lo constituyen las cincuenta y dos Sonatas que han llegado a nuestras manos. De algunas otras solo existe constancia en un catálogo temático establecido por el autor. Fuera de eso, solo algunos fragmentos aislados, casi todos ellos en forma de variaciones, entre los cuales el bellissimo Andante con variaciones en fa menor. De la *Fantasía en do mayor*, el autor escribe a su editor, Artaria, las siguientes líneas: "En un momento del más excelente buen humor, he escrito un Capriccio para fortepiano, cuyo encanto, originalidad y especial construcción pueden obtener el aplauso tanto de 'connoisseurs' como de 'amateurs'". Este Capriccio, que había sido precedido, bastantes años antes, de otro Capriccio en sol mayor, fue finalmente publicado bajo el título de Fantasía. El buen humor es evidente, como lo es también la originalidad de la forma, consistente en una especie de "rondó" con dos temas principales -no se le podría considerar como un verdadero "rondó-sonata" tal como los que por los mismos años escribía Mozart- con ingeniosos desarrollos intercalados, modulaciones inesperadas y una invención siempre chispeante, que le lleva a escribir hacia el final de la obra una corta serie de "glissandi" en octavas, relativamente fáciles de hacer en los ligeros pianos de la época, pero bastante más comprometidos en nuestros grandes colas actuales, que presentan una resistencia de la tecla mucho mayor.

En la raíz de la creación de la *Fantasía Op. 17* de Schumann está el proyecto de erigir un monumento a Beethoven en Bonn. La intención de Schumann era donar los beneficios obtenidos por la publicación y venta de la obra para incrementar los fondos destinados a la realización de dicho proyecto. De ahí el primitivo título de la obra: "Obolen auf Beethovens Monument", I "Ruinen" II "Trophäen" III "Palmen"; con anterioridad también pensó titularla "Gran Sonata para piano, para el Monumento a Beethoven, de Florestan y Eusebius" I "Ruine", II "Siegesbogen" (Arco de triunfo) y III "Sternbild" (Constelación). Frustrado el proyecto del monumento a Beethoven, la obra, iniciada en 1836, siguió su curso y apareció publicada en 1838 como Fantasía, con dedicatoria a Liszt. (En correspondencia, éste dedicaría a Schumann, años después,

su Sonata en si menor.) De la idea germinal persisten trazas bajo la forma de una cita perteneciente al "lied" de Beethoven *Am die ferne Geliebte* (A la amada lejana), un breve fragmento melódico al que se alude en el primer movimiento formando parte del segundo tema y que aparece citado textualmente en los compases finales. La Fantasía Op. 17 es una de las más grandes creaciones de Schumann; de su primer movimiento él mismo decía que era "la cosa más intensa", que había escrito, y, en efecto, es un movimiento tumultuoso, profundamente apasionado y desbordante de imaginación; el segundo es un enérgico movimiento de marcha en el que tal vez quepa adivinar un recuerdo del segundo movimiento de la Sonata Op. 101 de Beethoven; el tercero, un movimiento lento, es, sencillamente, de una belleza inefable. La decisión de titularla Fantasía en lugar de Sonata se debe seguramente a la libertad formal y a la disposición misma de sus tres movimientos, para nada sujetos al modelo clásico de la forma sonata. De cualquier manera, la coherencia y el esplendor del conjunto son indudables y hacen de esta Fantasía tal vez el mayor de los logros de Schumann en el terreno de las grandes formas.

Ya aludí en la introducción a cómo el auge del virtuosismo pianístico había hecho surgir en el siglo XIX un género, más bien subgénero nuevo de fantasía basado en obras bien conocidas del gran público. Liszt, como es sabido, fue muy amigo de ellas y con títulos muy diversos. *Réminiscences de Norma* (Bellini) es obra de 1841, publicada en París (Latte) y en Maguncia (Schott) en 1844, y en ella nos ofrece bien adecuados para lucimiento del intérprete los principales temas de la ópera que Bellini había estrenado en la Scala milanese en 1831.

Karol Zsymanowsky es, a no dudar, la figura clave de la música polaca durante toda la primera mitad del siglo XX. Aún siendo un compositor de importancia reconocida, cuya obra ha tenido una considerable difusión en la Europa Central y del Este, para nuestro público es, hoy por hoy, un (casi) perfecto desconocido. Arthur Rubinstein, que era gran amigo suyo, fue el dedicatario de algunas de sus obras pianísticas, que estrenó, y a lo largo de su vida siguió siendo un fiel servidor de la música de su compatriota. A principios del pasado siglo Szymanowsky formó, junto con Fitelberg, Rózycki y Szeluta, un grupo que tomó la denominación de "La joven Polonia musical", con el fin de revitalizar la música polaca y difundirla, para lo que contaban con una editorial radicada en Berlín, bajo el patronazgo del príncipe Wladyslaw Lubomirsky. La *Fantasía Op. 14* que se incluye en este programa es producto de su etapa primera, poco o nada representativa de su estilo de madurez, el que florece con las Sonatas 2ª y 3ª o, sobre todo, con las "Metopas" y "Máscaras", las Mazurkas y la hermosa Sinfonía concertante para piano y orquesta. El título de Fantasía está

aquí bien justificado por el carácter libre e improvisatorio de sus tres movimientos enlazados sin pausa, cuya estructuración, igualmente libre, está, sin embargo, unificada con relajada firmeza por la reaparición de los principales temas. Brillante, enérgica, por momentos un tanto grandilocuente, es, de todos modos, una obra digna de ser escuchada aunque no represente al mejor Szymanowsky.

La página con la que finaliza este primer programa del ciclo se debe a la pluma de un valioso compositor español actual: Jesús Rueda. Puesto que ha tenido la gentileza de enviar un comentario acerca de su obra, creo que es preferible cederle la palabra a él, ya que nadie mejor que el propio compositor puede aclararnos cuales han sido sus propósitos, cuales sus objetivos, a la hora de escribir *Estacionario (Fantasía para piano y electrónica)*. Dice Jesús Rueda: "Esta obra escrita entre el año 1988-1989, para piano y electrónica se organiza en torno a un juego matemático o fantasía fractal. El plan inicial es complejo: parte de la división de un minuto en secciones áureas hasta su mínima duración. Cada división va asociada a rítmicas propias y a alturas precisas hasta conformar un objeto sonoro autosimétrico, lo que podríamos denominar un fractal.

La parte electrónica está elaborada sólo con sonidos de piano, pero transformados en múltiples direcciones y con las mismas leyes formales que la parte de piano. En algunas zonas toma prioridad la parte electrónica y el pianista "improvisa" a modo de fantasía con materiales expuestos previamente. En otros es el solista quien sujeta el discurso en forma de cadenza.

El discurso está férreamente organizado y se articula del modo en que me enfrentaba con la forma y el lenguaje en los (años) 80. Mi lenguaje ha evolucionado en otras direcciones tanto en continente como en contenido, tal vez no son muchos 14 años pero sí lo son en el camino de un compositor y desde esta distancia mi música actual es morosa de aquella, reconozco lo que debo hoy al control y a los límites de la experimentación que en aquellos años desarrollé.

Hoy escuchamos por vez primera *Estacionario*. Mucho es lo que le debo a Miguel Ituarte, él ha rescatado y puesto a punto la obra. Por supuesto, a él está dedicada".

SEGUNDO CONCIERTO

En el ingente catálogo de Bach figuran varias obras con el título de Fantasía. En la Neue Bach Ausgabe que ha venido publicando a lo largo de los últimos decenios la editorial Bárenreiter, figuran un total de siete Fantasías, de las cuales cuatro van seguidas de otras tantas Fugas; las otras tres son piezas aisladas de carácter muy diferente entre sí, ya que solo la Fantasía en la menor BWV 922 muestra un talante improvisatorio, en tanto que las otras dos, en sol menor BWV 917 y do menor BWV 918, a cuatro y dos voces respectivamente, se expresan en un lenguaje más riguroso. La *Fantasía en do menor* BWV 906 se ha venido publicando tradicionalmente como una obra aislada, pero en realidad Bach tenía previsto hacerla seguir de una Fuga de la que, por ignoradas razones, sólo llegó a escribir una cincuentena escasa de compases. Su forma es por demás curiosa para tratarse de una "fantasía", ya que se estructura en dos secciones según el tradicional esquema bipartito (tónica - dominante / dominante - tónica) propio de los movimientos de las "suites" y "partitas", el mismo esquema que adoptan, dicho sea de paso, los "essercizi" o "sonatas" de su contemporáneo Scarlatti. De cualquiera de las maneras; es obra muy bella, de una escritura brillante, virtuosística, en la que abundan los pasajes de manos cruzadas, o encabalgadas.

En el extenso catálogo de la producción pianística mozartiana figuran en total cinco obras que portan el título de Fantasía; tres de ellas - K 395 en do mayor y K 396 en do menor y K 397 en re menor- son obras aisladas, otra -K 394 en do mayor- va seguida de una Fuga, y la última -K 475 en do menor- está vinculada a una Sonata en la misma tonalidad escrita algún tiempo antes. Como se desprende de la numeración del catálogo, en el caso de las cuatro primeras se trata de obras estrictamente contemporáneas. (He tomado la numeración del catálogo original de Köchel por ser la más conocida, aunque dicho catálogo ha sido corregido con posterioridad por Einstein y otros musicólogos como resultado de ulteriores investigaciones; poco importa porque, de todas maneras, esas cuatro primeras Fantasías fueron redactadas en 1782.) Por esa época Mozart había hecho su "descubrimiento" (o redescubrimiento, tal vez, como anotan Jean e Brigitte Massin en su biografía del compositor) personal de Bach, gracias a la bien provista biblioteca del barón Gottfried van Swieten, en la que se conservaban numerosas copias de obras del Cantor de Santo Tomás. Mozart se entusiasmó especialmente con las Fugas e intentó repetidas veces escribir algunas de su cosecha, pero en la mayor parte de las ocasiones no llegó a completarlas: el rigor contrapuntístico de la escritura de la Fuga no se avenía bien con su

estética ni con su propia naturaleza musical, aunque la experiencia dejó secuelas positivas en muchas de sus obras posteriores.

Las dos primeras Fantasías incluidas en este programa tienen en común la circunstancia de que, al parecer, ninguna fue completada por el propio Mozart. La *Fantasia en do menor* K 396 aparece en el exhaustivo catálogo del diccionario Grove como un primer movimiento incompleto de una Sonata para violín y piano, aunque en el manuscrito la parte de violín desaparece a los pocos compases. Es inusual que una sonata comience con un movimiento lento, pero no faltan ejemplos de ello en las propias Sonatas para piano de Mozart. Esta Fantasía es un extenso Adagio, empieza con una soberbia sección en do menor de expresión dolorida y escritura "quasi" improvisatoria, a la que sigue un imperioso segundo tema en mi bemol mayor; a la doble barra que cierra esta sección sucede un amplio desarrollo modulante, al que sigue una "reprise" del tema inicial de nuevo en do menor. Los doce compases finales parecen ser un añadido atribuido al abate Stadler, quien se limitó honestamente a transcribir en do mayor el segundo tema de la exposición sin ninguna modificación relevante.

Si bien esta hermosa Fantasía es relativamente desconocida, no sucede lo mismo con su hermana la popular *Fantasia en re menor* K. 397, víctima frecuente de jóvenes estudiantes, que difícilmente pueden calar en la hondura expresiva de estas paginas admirables. Al sereno despliegue armónico de la introducción sigue una larga sección, de estructura muy libre, en la que una hermosa cantilena alterna con episodios agitados, a la manera de entrecortados recitativos en los que se adivina al compositor dramático que, como ya advirtiera Schönberg, había siempre en toda obra de Mozart aunque no estuviera destinada a la escena. El Allegretto final que cierra esta Fantasía en un clima "insouciant" parece ser el añadido de una mano ajena que ha permanecido en el anonimato.

La formidable *Fantasia en do menor* K 475 es una de las cimas de la obra pianística de Mozart. Está fechada en Viena, el 20 de Mayo de 1785, pero fue escrita para servir de introducción a la Sonata en do menor K 457, terminada en Octubre del año anterior, y ambas fueron publicadas conjuntamente, con dedicatoria a Theresa van Trattner, en 1785. Que a una obra tan excepcional, por la extensión y por el talante emocional, como la Sonata K 457, se le añadiese seis meses más tarde una obra igualmente excepcional como es esta Fantasía, que casi iguala en extensión a la Sonata y que profundiza aún más en ese clima apasionado que linda con la tragedia, no deja de resultar llamativo. En el fondo de todo esto late un conflicto sentimental que debió tocar profundamente a Mozart, pero del que no ha quedado rastro documental porque toda la correspon-

dencia cruzada entre Mozart y Theresa von Trattner fue hecha desaparecer. La Fantasía K 475 es obra de amplio y hondo aliento dividida en cuatro secciones -Adagio, Allegro, Andantino, Più allegro- que se cierran con una "reprise" de la sección inicial. Diversos estados de ánimo se hacen presentes en esas páginas magníficas -dolor, rebelión, resignación- pero todo intento de descripción resulta vano; la música habla siempre por sí misma.

Las dos obras que completan este segundo programa tienen en común un rasgo sorprendente; a pesar de su título, en ellas no asoma por ningún lado el aspecto de "improvisación" que, hasta ahora, con contadas excepciones, parecía característica consustancial con el género. Se trata de formas cerradas, precisas y, dada su brevedad, de estructura muy simple. Aquí vendría como anillo al dedo la primera acepción que da el diccionario de la RAE: "Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes -sonoras, en este caso- las cosas pasadas o lejanas *de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales*". Se trata, en ambos casos, de dejar volar la fantasía para plasmar en esas "formas sensibles" ideas, evocaciones, escenas que, en el caso de Schumann tienen siempre un trasfondo literario o sentimental que, con la mayor frecuencia se hace explícito en los títulos, en tanto que en el caso de Brahms los títulos de esas "fantasías" no explicitan nada.

Las *Phantasiestücke* Op. 12 datan de 1837 y están dedicadas a Anna Robena Laidlaw, una joven pianista escocesa de dieciocho años que, por aquel entonces, daba recitales con éxito en Alemania. A su paso por Leipzig trabó amistad con Schumann, una amistad teñida de sentimientos algo más que simplemente amistosos aunque sin mayores consecuencias. Para Schumann, que dio y recibió afecto de la joven pianista, esa amistad supuso un alivio en el largo y desesperante combate que vino sosteniendo a lo largo de varios años en el empeño de ver realizado en el matrimonio su amor por Clara Wieck. "La pobre Laidlaw -escribe Clara a Robert el 7 de Enero de 1838- me da pena; seguramente ella te lleva en su corazón... Si te dijese que estoy celosa mentiría, y si te dijese que no lo estoy tú creerías que miento..." Los ocho cuadros reunidos en esta serie ilustran otros tantos estados de ánimo que van desde el apacible y contemplativo de "La tarde" hasta el tormentosamente apasionado y trágico de "En la noche", eso sí, con final feliz en el "Fin de la canción".

En la obra pianística de Brahms se pueden señalar, "grosso modo", tres grandes bloques. En primer lugar, sus primeras obras, las tres grandes Sonatas Op. 1, 2 y 5, escritas entre 1852 y 1853, a las cuales habría que anteponer el Scherzo Op. 4 que data de 1851 aunque no fue publicado hasta tres años más tarde; en segundo lugar, los grupos de Variaciones, empezando

por las Variaciones sobre un tema de Schumann Op. 9 y terminando con las colosales Variaciones sobre un tema de Paganini Op. 35, que ven la luz en el periodo comprendido entre 1854 (año en que escribe también las Baladas Op. 10) y 1863; por último, y obviando alguna obra menor, en 1878 escribe las Piezas para piano Op. 76, al año siguiente las dos Rapsodias Op. 79, y en 1892 las Fantasías Op. 116, los Intermezzos Op. 117, las Piezas para piano Op. 118 y las Piezas para piano Op. 119.

El título general de Fantasías no se justifica aquí más que en el sentido de la acepción de diccionario antes citada. Las siete piezas que integran esta colección son Intermezzos o Caprichos, como otros muchos que aparecen en las "opus" siguientes. Brahms, por otra parte no fue nunca amigo de dar pistas "programáticas" en sus obras instrumentales; están las excepciones de las Baladas Op. 10 y de la cita poética que encabeza el primer Intermezzo de la Op. 117, pero nada más. Muy al contrario de su querido y admirado Schumann, Brahms no gustaba de soportes literarios o de otro orden para exponer y desarrollar sus ideas musicales. El carácter de la inmensa mayoría de estas piezas es intimista hondamente expresivo y con frecuencia teñido de melancolía. No en vano Brahms se refería a ellas como las "berceuses de mi dolor". Por lo demás, estas piezas nos muestran al Brahms más "progresista", el más experimental en ciertos aspectos de la armonía y de la articulación rítmica. No faltan, por lo demás, los momentos de extremo vigor, como, por ejemplo en el Capricho con que se inician estas siete Fantasías Op. 116.

TERCER CONCIERTO

Georg Philipp Telemann fue un compositor muy longevo (alcanzó la respetable edad, infrecuente en su tiempo, de ochenta y seis años) y extraordinariamente fecundo; probablemente el más fecundo de los compositores de su época, en la que la fecundidad no era en absoluto un fenómeno raro. Fue amigo de J. S. Bach, apadrinó a su hijo Carl Philipp Emanuel y puso en sus manos, en 1729, la dirección del "Collegium Musicum" que él había fundado en Leipzig veintisiete años antes, lo cual nos valió el legado de los numerosos conciertos que Bach escribió o adaptó con destino a los conciertos que promovía dicha entidad. Gozó de un extraordinario prestigio en vida y durante bastantes años después de su fallecimiento. Desempeñó también un importante papel en la evolución estilística que conduce del Barroco tardío al Clasicismo. Abordó en su obra prácticamente todos los géneros, eclesiásticos y profanos; solo su producción para los instrumentos de teclado es comparativamente escasa. Las treinta y seis "Fantasies pour le clavessin", según reza, en francés, el título original, fueron escritas entre 1732 y 1733. De esa colección procede la *Fantasia en re menor* con la que se inicia este programa. Es una obra breve, concisa, que comienza con un "Presto" basado en un tema que se expone al unísono (a la 8ª) y es diestramente elaborado mediante una escritura a dos voces, un poco al modo de una invención; le sucede un "Adagio" de tan solo dieciseis compases, tras el cual se repite "da capo" el "Presto" inicial sin variantes.

Obra famosa entre las famosas, la *Sonata quasi una fantasia* Op. 27 n° 2 ha dado lugar a toda clase de comentarios y de exégesis; algunos de esos comentarios pueden parecer poéticos a algunos o simplemente jocosos a otros. No me pronuncio, me limito a transcribir: de entrada, el título de "Claro de luna" no se debe a Beethoven, sino al poeta Ludwig Rellstab, a quien esta música le sugería la estampa de "una barca bajo la luz de la luna en el lago de los Cuatro Cantones". (¡!) El segundo movimiento, un inocente allegretto, sugería a Liszt, llevado de su habitual grandilocuencia, la imagen de "una flor entre dos abismos" (¡!). En cuanto a Lenz (el responsable de la teoría de "los tres estilos" de Beethoven), contaba que Holz (un violinista bastante cercano a Beethoven) le había confiado que el propio compositor decía que el Adagio inicial de esta Sonata lo había improvisado junto al cadáver de un amigo (¡¡¡!!!). La Sonata Op. 27 n° 2, que fue publicada junto a su hermana la Sonata Op. 27 n° 1, en 1801, mereció críticas entusiastas y suscitó el inmediato fervor del público, fervor que se ha mantenido justamente incólume hasta hoy. Pero Beethoven, en cam-

bio, no la contaba entre sus favoritas: según dijo a Czerny, su discípulo, "se habla siempre de la Sonata en do sostenido menor", (sin embargo) yo he escrito sonatas mejores, por ejemplo, la Sonata en fa sostenido mayor (Op. 78) es otra cosa". El juicio de Beethoven puede parecer excesivamente duro y, tal vez, injusto; la Sonata Op. 78 es, sin duda, un obra muy bella, pero la llamada "Claro de luna" sigue instalada en las preferencias, en la memoria y en el corazón de las gentes después de dos siglos.

La principal razón por la que Beethoven tituló a esta obra (junto con su hermana gemela) "Sonata quasi una fantasía" se debe a que la disposición de sus movimientos no sigue el esquema que era habitual en la sonata clásica. Sin embargo, no faltan ejemplos previos ni en su propia producción (Sonata en la bemol mayor Op. 26) ni en la de Mozart (Sonata en la mayor K 331), entre otros posibles. Sus últimas sonatas a partir de la opus 90, son una muestra de hasta qué extremos puede llegar la evolución de la forma sonata en sus propias manos (sin hablar de los últimos Cuartetos que, en realidad, no son otra cosa que sonatas para cuatro instrumentos de arco).

Chopin, junto con Liszt y Schumann, pero tal vez de manera más aguda que sus compañeros de generación, representa la quintaesencia del Romanticismo pianístico. De hecho, con escasísimas excepciones, Chopin solo escribió para piano. ¿Cabría valorar esta limitación, o más bien autolimitación, en detrimento de la importancia de su contribución global a la literatura musical del Romanticismo? Personalmente no creo que pueda aceptarse una conclusión semejante. Su rechazo a cualquier otro medio de expresión no puede ser nunca esgrimido como confesión de una cierta impotencia; simplemente, él encontró en *el piano el vehículo idóneo, el medio más adecuado* para hacer patentes sus intuiciones, para formular sus ideas, para establecer con el oyente ese diálogo, ese intercambio de emociones que, en el fondo, es seguramente el fin último que persigue todo creador. Si lo consiguió con el piano, y de tal manera, ¿qué diablos puede importar que no lo intentase por otras vías?

Tres obras hay en el catálogo chopiniano que incorporen la palabra fantasía a su título: la Fantasía-Improromptu Op. 66, la Polonesa-Fantasía Op. 61, y esta *Fantasía Op. 49* que hoy se nos ofrece. Dejando a un lado la Fantasía-Improromptu que no es, pese a su popularidad y a su indudable encanto, sino un Improromptu más, semejante en la forma a varios de los de Schubert y al primero del propio Chopin, la *Fantasía Op. 49* pertenece a ese linaje de obras en las que el compositor ensaya su personal visión de las grandes formas en un solo movimiento (de las que hay que excluir, por lo tanto, a las Sonatas, de las que escribió tres aunque la primera de ellas sea perfec-

tamente prescindible), linaje en el hallamos nada menos que los cuatro Scherzos, las cuatro Baladas, las Polonesas Op. 44 y Op. 53, la Barcarola Op. 60 y la Polonesa-Fantasía Op. 61. En el caso de la Op. 49 el título de Fantasía obedece a la libertad de su planteamiento formal (acaso un tanto repetitivo, como el del primer Scherzo), aunque, en su conjunto, responda a una simetría tripartita bastante clara.

Con la *Kreisleriana* Op. 16 nos hallamos de nuevo -al igual que con la Fantasía Op. 17- ante una de las máximas obras maestras de Schumann. El título proviene de una obra del jurista, escritor y músico Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, con cuyas ideas sentía Schumann una profunda afinidad. La "Kreisleriana" de E. T. A. Hoffmann es una colección de escritos sobre música en los que aparece un singular personaje, el Kapellmeister Kreisler, en el que se adivinan ciertos rasgos autobiográficos, y cuyas opiniones componen tan pronto un ideario romántico lleno de penetrantes observaciones como una dura sátira contra las convenciones sociales, el mal gusto de la alta burguesía y el conservadurismo y la pedantería de los "filisteos". No es de extrañar que Schumann se sintiera atraído por el pensamiento de Hoffmann, él, que con tanto empeñamiento luchó contra el "filisteísmo" desde sus críticas y su música misma. La "Kreisleriana: 8 fantasías para piano" -tal fue el título con el que se publicó en 1838- es la más lograda de todo ese linaje de obras de Schumann que arranca con los "Papillons" y prosigue con las "Davidsbündlertänze", el "Carnaval" o la "Humoresca", especie de "suites" de movimientos completos en sí mismos pero al propio tiempo inseparables, ligados entre sí por estrechos lazos internos de orden sobre todo espiritual, aunque puedan tener una apariencia temática, como sucede en el "Carnaval", o literaria, como es el caso de esta misma *Kreisleriana*.

Alexander Scriabin tiene una abundante producción pianística aunque no se pueda decir de él, como de Chopin, que escribió exclusivamente para el piano; en su catálogo figuran algunas pocas pero muy ambiciosas obras sinfónicas. Su madre era una excelente pianista que había estudiado con el famosísimo Leschetitzky, pero solo pudo dejarle la herencia genética, porque desgraciadamente falleció al año de nacer él. Estudió Scriabin en el Conservatorio de Moscú donde tuvo como profesor de piano a Safonoff, quien había sido también discípulo de Leschetitzky. Al terminar sus estudios en el Conservatorio, premiado con una segunda medalla de oro (la primera se la arrebató su amigo y rival Rachmaninoff) inició una carrera de concertista de éxito, aunque la composición le fue absorbiendo paulatinamente más tiempo y una más profunda dedicación. Resultado de su labor compositiva son una larga sucesión de obras de pequeño formato en general (Preludios, Estudios, Poemas, Mazurcas, etc.), pero entre las

que encontramos, amén de un Concierto para piano y orquesta, una decena de Sonatas que son sus creaciones más ambiciosas para el teclado. La redacción de la Sonata-Fantasia Op. 19 tuvo comienzo en 1892, nada más terminar su primera Sonata Op. 6, pero no logró terminarla hasta cinco años más tarde; en ese largo lapso de tiempo compuso numerosas piezas breves, entre ellas los célebres 24 Preludios Op. 11. La Sonata-Fantasia tiene sólo dos movimientos: un Andante que comienza en sol sostenido menor pero finaliza en un triunfante mi mayor y que de manera bastante libre se adapta a la forma de un primer tiempo de sonata. Su carácter es, como siempre en Scriabin, sumamente inquieto y apasionado. El segundo movimiento, de nuevo en sol sostenido menor, es una especie de "moto perpetuo" alucinado, febril, que transcurre como un auténtico torbellino.

CUARTO CONCIERTO

En el extenso catálogo schubertiano, más concretamente en la parcela pianística, existen varias obras que llevan el título de "fantasía", empezando por dos muy tempranas, una en do menor para piano solo de 1810 y otra para piano a cuatro manos del 1811. También para piano a cuatro manos son otras dos Fantasías, una en sol menor y otra en do menor subtitulada Grande Sonate, la una de 1811 y la otra de 1813, que no fueron publicadas hasta muchos años después de la muerte del autor. Más tarde, hacia 1818, escribió otra Fantasía en do mayor, conocida como Fantasía de Graz, ignorada durante muchos años, hasta que fue descubierta en Graz una copia de esta obra realizada por Joseph Hüttenbrenner (el manuscrito autógrafa desapareció). Saltándonos la cronología, habría que señalar la bellísima Fantasía en fa menor para piano a cuatro manos de 1829 y la no menos hermosa Fantasía en sol mayor Op. 78 para piano de 1826, a la que el propio Schubert consideraba como su cuarta Gran Sonata, aunque el editor Haslinger la publicó en 1827 titulándola, no se sabe por qué razón, Fantasía. Con posterioridad, algunos editores la han titulado Sonata-Fantasía y otros, con mayor justificación, simplemente Sonata. Antes de estas dos obras, en 1822, se sitúa la que, con toda justicia es la más famosa de todas ellas: la gran *Fantasía en do mayor Op. 15*, llamada *Fantasía "El caminante"* aunque en el círculo de Schubert no se la conoció nunca por ese título, que encuentra su justificación en el hecho de que en su segundo movimiento se cita, de manera no exactamente textual, la canción "Der Wanderer" que, por lo demás, sirve de germen para todo el material temático de la obra. Schubert escribió la *Fantasía en do mayor D. 760* a petición de un rico aficionado de nombre Emmanuel von Liebenberg de Zsittin, judío vienés ennoblecido que era, al parecer, buen pianista, discípulo de Hummel, y que necesitaba -ese fue su deseo expreso- una obra difícil, brillante, que le permitiera exhibir en su círculo sus talentos como intérprete. El encargo fue sobradamente cumplimentado, porque la *Fantasía en do mayor* es una de las grandes obras más difíciles de Schubert, aún más, la única que posee un carácter deliberadamente virtuosístico, lo que, por supuesto, no la convierte nunca en una vana exhibición de habilidad, bien al contrario, es una obra de grande y cálida belleza.

En sus años de virtuoso itinerante, Liszt escribió una larga serie de bocetos, de piezas más bien breves, que reflejaban sus "impresiones" de viajero, atento a todo aquello que pudiera despertar en su ánimo las emociones más diversas. Resultado de estas vivencias fue el "Album d'un voyageur", publicado en

París entre 1836 y 1840, en tres volúmenes con los títulos I.- "Impressions et poésies", II.- "Fleurs mélodiques des Alpes", y III.- "Paraphrases". Dos años más tarde aparecieron impresos en Viena y Berlín, reunidos en un único volumen. Bastante tiempo después, en 1855 y 1858, Liszt publicó bajo el título definitivo de *Années de pèlerinage* dos volúmenes en los que recogía, en versión corregida, algunas de las páginas del "Álbum de un viajero" y añadía otras varias. El primero de estos *Años de peregrinaje* estaba consagrado a Suiza y el segundo a Italia. Aún añadió un tercer volumen a esta colección con obras compuestas entre 1866-67, que no vio la luz hasta 1883. Al segundo de estos *Años de peregrinaje* pertenece *Après une lecture du Dante, fantaisie quasi sonata*, según reza el título original. Se trata de una vasta composición de forma muy libre, en la que Liszt da rienda suelta a su inspiración, plasmando en imágenes sonoras las ideas que le sugiere la lectura de "La Divina Comedia". Es obra muy difícil, de clara vocación virtuosística, pero rica en ideas de gran calidad.

"Aragón" es una de las bonitas páginas de la *Primera Suite Española* de Albéniz (hay una segunda que consta solo de dos piezas) aunque, por razones no siempre fáciles de comprender, no haya alcanzado nunca la popularidad de "Sevilla", "Castilla", "Asturias", "Granada" o "Cádiz"; tal vez porque sea más difícil que casi todas las mencionadas. El subtítulo de "fantasía" no tiene mayor razón de ser que el de "capricho" para "Cuba" o el de "leyenda" para "Asturias"; en realidad, la forma de "Aragón" es bastante clara, bastante simétrica, con su animado ritmo de danza enmarcando dos "coplas" que ilustran bien su cercanía a la popular "jota". Es buena idea rescatar "Aragón" del relativo -y desde luego injusto- olvido al que se la tiene relegada.

Con la *Fantasia Bética* de Falla nos hallamos frente a uno de los máximos logros del pianismo español del siglo XX, una obra solo comparable en extensión, dificultad, importancia y belleza a las "Iberias" de Albéniz. Escrita en 1919, por encargo directo de Arthur Schnitke, y estrenada por el gran pianista polaco en Nueva York el 20 de Enero de 1920 (Antonio Iglesias "dixit"), la *Fantasia Bética* sufrió durante muchos años una marginación absolutamente injustificada, aunque tal vez explicable por su duración, su dificultad y su exterior "arisco", que no daba facilidades de entendimiento ni al intérprete ni al oyente. Yo recuerdo que, durante muchos años, solo mi maestro José Cubiles hacía una interpretación memorable de la *Fantasia Bética*. Después de él, por fortuna, hemos sido muchos los pianistas españoles y no solo sus discípulos, por supuesto, los que la hemos incorporado a nuestro repertorio de manera permanente, con éxito tal que hoy día no hay pianista español joven de cierto relieve que no la toque. Ojalá pudiera decirse otro tanto de los pianistas no españoles, pero parece ser que, has-

ta el momento, esta obra no ha alcanzado más allá de nuestras fronteras el reconocimiento que sin duda, creo, merece.

Fantasía es, desde luego, morfológicamente hablando, porque no se ajusta enteramente a ningún esquema formal preexistente, aunque pueda ser deudora evidentemente, de muchos modelos previos (el "adanismo" en música no existe), pero su arquitectura está muy trabajada, muy bien trabada. Sería verdaderamente interesante que un folklorista avezado realizara un rastreo en profundidad acerca de las raíces populares de los temas de la *Fantasía hética* -yo no conozco ninguno- más allá de la tan traída y llevada (y cierta, desde luego) relación con la guitarra flamenca. Recuerdo los dos excelentes artículos que el desaparecido Manuel García Matos publicó, allá por los años 50, en la revista "Música" del Real Conservatorio de Madrid, centrados en las claras fuentes populares de muchos temas utilizados por D. Manuel en diversas obras. Lástima que el llorado profesor y amigo no llegase a realizar un trabajo parecido en torno a la *Fantasía Bética*.

QUINTO CONCIERTO

Salvo en la última obra del programa, dejo en las restantes la palabra a los respectivos compositores para que comenten sus obras.

Fantasia nº 1 para piano

Su título completo es *Fantasia nº 1 para piano sobre temas cántabros*. Creo que mi obra continúa la línea iniciada por Bartok de ir al espíritu -no a la forma- del folklore popular al igual que lo hizo Kodaly y tantos otros. Suscribo al respecto lo que en su tiempo dijo Verdi: "Seamos antiguos para llegar a ser actuales".

En 1988 me decidí a iniciar un trabajo sinfónico centrado en los dos temas tradicionales que particularmente herían mi sensibilidad: el baile de picayos al Santo, y el romance del conde de Lara. Y cuando se me hizo el encargo para el Festival Internacional de Santander por medio de su Director, pensé realizar una reducción de dicha obra sinfónica para ser interpretada por el piano solo. Está dedicada a mi hijo Francisco Nobel.

La composición consta de tres fragmentos unidos por la misma idea:

Paisaje- Inicia la obra una descripción un poco impresionista, del paisaje verde y lluvioso de mi tierra, Cantabria, algo que me afecta espiritualmente; ahí entronca con el tema de los picayos.

Canción- Tema original inspirado en el espíritu popular, muy sentido.

Danza.- Aquí está presente el pueblo en circunstancia festiva, con ritmo inspirado en el romance del conde de Lara.

En general, el empleo de las disonancias como elemento de colorido, la constante alternancia entre diatonismo y cromatismo, son elementos que trato con sumo cuidado para no dañar la propia naturaleza y frescura de los temas populares. A su vez, no desdeño un intento de universalización en el mensaje musical.

Nobel Sámano

La mirada abierta, fantasía para piano

Discusiones a menudo pueriles y de resultados poco menos que estériles en torno a la estética artística, cierran los ojos a la propia sustancia del arte, que no es sino una interpretación de la realidad bajo el tamiz de la imaginación de los creadores. No sé si los empeños de los hombres en poner reglas a esa imaginación tendrán alguna justificación profunda, pero sí sé que éstas restan libertad a la hora de fomentar la mayor diversidad artística posible, a la postre, sin duda, la mejor fuente que nutre el patrimonio cultural de un pueblo.

La mirada abierta, como su propia nominación sugiere, quiere abogar, bajo la forma de una fantasía, de la que hago aquí también un uso alegórico, por un espíritu receptivo a cuanto nos pueda sugerir la música, en mi opinión la más comunicativa de todas las artes.

Estructurada en tres partes que discurren sin interrupción, proyecta en la primera y tercera una naturaleza de carácter virtuosístico, con un amplio sentido de la dinámica y del volumen sonoro, mientras que en la segunda, por el contrario, prevalecen el carácter meditativo, el sosiego y la austeridad sonora. *La mirada abierta* fue escrita por encargo del pianista Manuel Escalante, a quien está dedicada.

Claudio Prieto
Madrid, enero 2003

El arcángel de las tinieblas, fantasía maya

El arcángel de las tinieblas fue poco a poco gestándose entre la dualidad de la cultura europea (representada por un acorde musical cuyo contenido es el tritono-acorde típico de dominante en las épocas clásico-románticas), y la cultura maya (representada especialmente por ritmos).

La gran familia maya o mayaquiché es una de las familias étnicas más homogéneas de la América central. Instituciones científicas europeas y americanas de tan alto relieve como el British Museum de Londres han trabajado en la cultura maya descubriendo cómo los mayas representaban los números, y han permitido descifrar las fechas escritas en numerosas inscripciones y su sistema cronológico, como también su historia escrita en caracteres jeroglíficos. Entre sus usos, costumbres y diversiones sobresale el canto y el baile. De estos tenían muchos y muy variados como "el bolonché", el de "las candelas" o el de las "banderas". En las representaciones teatrales se cubrían el rostro con máscaras que figuraban cabezas de animales.

No ha sido fácil para el autor unir en una obra musical dos culturas tan distintas y distantes. Mas bien ha sido un reto, o quizás una aventura. La obra esta estructurada en cuatro partes unidas, mas una coda para terminar. Su título, tomado de una bella poesía de Vicente Aleixandre (*Sombra del paraíso*) muestra la dualidad del bien y el mal: "La poesía no es una cuestión de palabras" dijo Aleixandre. También podríamos decir que la música no es solamente una cuestión de sonidos.

La obra está dedicada al magnífico pianista (maya) Manuel Escalante y terminada en Madrid durante el verano de 2001.

Gabriel Fernández Álvarez

Fremore

Fremore, para piano solo, tuvo su gestación en el verano de 2000, durante mi corta estancia en un monasterio de la región italiana de Parma.

Fue ese especial entorno, en el que la percepción del devenir temporal pareciera haber adquirido una especial dimensión, el que sugirió los planteamientos sonoros que definen a esta obra, cuya idea constructiva reside en la constante transformación y evolución de un tema de colorido arcaizante, hasta su total disolución, todo ello bajo una inquietud de búsqueda en el tratamiento sonoro.

La composición presenta en sus comienzos todos los elementos y gestos que formarán parte de su propio transcurso, donde, tras una aparición de sonidos difusos, irá surgiendo una antigua cantinela, que hilará con su presencia el discurso de la obra, conviviendo siempre con texturas y resonancias que impregnan al conjunto de una perspectiva actualizada.

La posterior expansión en tensión de estos elementos, que sufrirán constantes metamorfosis, se dirigirá hacia una nueva región, creando espacios de múltiples ecos, ruidos, golpes sordos y sonoridades veladas, dando paso a un tratamiento conceptual de las posibilidades tímbricas del instrumento.

Una abrupta digresión recuperará el carácter inicial de la obra para finalmente desvanecerse de forma gradual en busca del silencio.

"Fremore" fue terminada en mayo de 2001 y está dedicada al pianista Manuel Escalante

Juan M. Ruiz

Madrid, a 21 de diciembre de 2001

Luz de Aura

Se entiende por aura a la energía que envuelve nuestro ser, es como la luz espiritual que se despidе de nuestra personalidad y que transmite nuestras vibraciones fuera de nosotros mismos.

Con la obra *Luz de Aura* intento traducir a sensaciones sonoras todo ese mundo mágico de nuestra personalidad que hace tangencia al misterio como la última verdad indescifrable.

La composición comienza con tres acordes que abren su sonoridad desde una primera en la parte central a otras dos que se expanden hacia el agudo y hacia la parte más grave del piano. Con ellas abro las puertas de nuestro templo interior donde guardamos la flor blanca de la belleza y la sensación de lo inexplicable ante el universo que nos rodea. El latido inexorable del tiempo hace su aparición en una nota persistente que conduce de nuevo a los tres acordes del comienzo ahora en pianísimo. Un elemento conductor nos lleva con la sensación de una pregunta a la segunda sección, esta se desarrolla sobre una temática de contenidos cortos que a su vez se entrelazan a modo de preguntas y respuestas dentro de una atmósfera inquietante y de gran tensión. De nuevo, el elemento conductor nos lleva ahora a una sección de carácter rítmico con reminiscencias góticas en su ordenación sonora. Esta nueva temática se manifiesta sobre notas con percusiones insistentes que van tomando fuerza y espacialidad a lo largo de la sección. Esta primera parte de la obra la podemos considerar como una exposición temática donde se van sucediendo una serie de elementos que a su vez se van a definir como la estructura de la obra.

En la segunda parte de la obra los elementos que aparecen en el periodo de exposición van a ser protagonistas del desarrollo posterior siguiendo un principio de combinatoria. Al igual que en la mayoría de mis obras, este procedimiento muy cercano al de la variación matemática, va a conjugar las ideas como objetos sonoros, que aparecerán fantaseados con variantes y entrelazados de forma que su resultado aparezca siempre distinto y contrastado. Para ello, en todo momento el procedimiento de combinatoria intentará llevar una intención sorpresiva que a su vez será como el motor tensional de la obra.

Luz de Aura finaliza con una última combinatoria de los acordes y del ritmo insistente y tenue del comienzo; quizás con ello quise transmitir, de una manera inconsciente, el latido del tiempo acariciando la sensación de la belleza como el último significado del universo.

Juan José Falcón Sanabria
Las Palmas de Gran Canaria, 30-9-97

Fantasia en si menor Op. 28

En su producción temprana, Scriabin, a quien ya me he referido en algún programa anterior, es un compositor de estirpe claramente post-romántica, al igual que su compañero Rachmaninoff, coetáneo suyo aunque le sobrevivió largamente. Excelentes pianistas ambos y compositores que destacaron desde muy pronto, siguieron más tarde caminos claramente divergentes en su labor de creación, porque Scriabin fue mucho más lejos que su amigo en la indagación de un desarrollo posible de la armonía y de la tonalidad hasta tocar sus límites, en tanto que Rachmaninoff permaneció más firmemente anclado en las tranquilizadoras aguas de la tonalidad tradicional, aunque esto no supone en modo alguno que no se produjese en su vocabulario armónico una evolución y un enriquecimiento evidentes; no hay más que comparar los Estudios-Cuadros Op. 39 con los Preludios Op. 23, por ejemplo. La posteridad les ha premiado, por el momento, de muy diferente manera: Rachmaninoff es un gran favorito de los públicos actuales en tanto que Scriabin, sin caer en el olvido, es mucho menos apreciado. El lenguaje de ambos -y en adelante me referiré exclusivamente a Scriabin- parte, en lo estético, en el lenguaje armónico y en los planteamientos pianísticos, de Chopin y de Liszt, aunque en sus obras quepa advertir desde pronto acentos muy personales. El punto de inflexión en la evolución de su lenguaje armónico se sitúa a principios de siglo, entre la *Fantasia Op. 28* que en este programa se incluye y que data de 1900, y la cuarta Sonata Op. 30 que es de 1903; en medio se insertan dos obras orquestales: la segunda Sinfonía Op. 29 y la importante tercera Sinfonía Op. 43 "El poema divino", comenzada en 1902 y finalizada en 1904. A partir de esas obras Scriabin se implica de manera creciente en una investigación armónica -es una manera de hablar: no reduzcamos esta hermosa aventura a términos puramente técnicos- que le llevará a los límites de la tonalidad, pero eso no es, en modo alguno, una búsqueda de la originalidad a toda costa, sino la persecución obstinada de nuevos medios de expresión más intensos, más íntimamente ligados a la propias necesidades de exteriorización de sus emociones, de sus sentimientos, a la más radical identidad de su ser. No sabría decir si la posteridad ha sido hasta ahora relativamente mezquina con Scriabin, si el aprecio de su obra no es, en la actualidad, enteramente justo; solo el futuro podrá tal vez cambiar esa apreciación. Por lo pronto, la *Fantasia Op. 28* debe ser considerada una obra importante, por la extensión, por la belleza cierta que en ella se encarna y por el hecho, ciertamente coyuntural de que se encuentra situada en el momento mismo en que su autor comienza a despegarse de las influencias que, hasta ese momento, le habían sido más próximas.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Miguel Ituarte

Nace en Getxo (Vizcaya). Estudia en Bilbao con Isabel Picaza y Juan Carlos Zubeldía, y en el Conservatorio Superior de Madrid con Almudena Cano, obteniendo el Premio de Honor de Fin de Carrera. Posteriormente amplía su formación musical y repertorio pianístico en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Jan Wijn.

Ha participado en los cursos de la Fundación Pianística Internacional del Lago de Como (Italia), la Escuela Reina Sofía de Madrid (con Dimitri Bashkirov) y las clases magistrales de diversos pianistas, entre ellos Maria João Pires, Alicia de Larrocha y Paul Badura-Skoda, habiendo recibido también consejos de Maria Curcio.

Ha obtenido, entre otros, los Primeros Premios en los Concursos Internacionales "Ciudad de Ferrol", "Jaén" y "Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero". Ha recibido, además, diversos premios por sus interpretaciones de música española (su repertorio abarca desde Antonio de Cabezón hasta obras contemporáneas): "Rosa Sabater", "Manuel de Falla", así como los de las Fundaciones Guerrero y Hazen. Fue premiado en el Concurso de la Comunidad Económica Europea celebrado en 1991, y finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y AVRO de Holanda, y recitales en España, Portugal, Francia, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. Como solista, ha actuado con la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Orquesta Gulbenkian de Lisboa, Orquesta Clásica de Oporto; Sinfónicas de Madrid, Galicia, Bilbao y Euskadi; Sinfónica de la RTV de Luxemburgo y Filarmónica del Festival Schleswig-Holstein de Hamburgo.

SEGUNDO CONCIERTO

Gabriel Loidi

Cursó sus estudios básicos de piano, solfeo, armonía y trompeta en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián. Con dieciocho años se trasladó a Londres, y durante seis años realizó estudios superiores de piano en la Guildhall School of Music con Norman Beedie, James Gibb y Edith Vogel. De esta última heredó un hermoso *legato* y un profundo sentido del canto.

Ha interpretado numerosos conciertos como solista en España e Inglaterra. Comprometido también con la música de cámara, ha actuado formando dúo con la mezzosoprano Marina Pardo y la violinista Ida Bieler. Así mismo, ha grabado para RNE música a dos pianos con Rosa Torres-Pardo, con quien colabora asiduamente.

Compagina todo ello con la docencia, la composición (es autor de varias obras para diversos grupos de cámara y piano solo), y la apertura de nuevos espacios para la música. En este campo destaca su organización del Festival de Música de Cámara y Lied de Ezcaray (La Rioja), que ha celebrado su Segunda edición en julio de 2002.

Como profesor de instrumento, ha trabajado ininterrumpidamente desde 1987 en distintos centros de San Sebastián, Londres y Madrid. Ha colaborado con Radio Cope de Guipúzcoa en una "Guía de escucha para el oyente". También ha ofrecido numerosas conferencias-concierto, así como un Curso de Verano para la Universidad Carlos III de Madrid, llamado "Música: pensamiento y emoción". Actualmente es profesor de Música de Cámara en el Centro Superior de Música del País Vasco, "Musikene".

TERCER CONCIERTO

Sara Marianovich

Nacida en 1971, termina la carrera de piano en la Facultad de Música de Belgrado, y en 1992 obtiene el título "Master of Arts" en la misma Facultad. A lo largo de su carrera estudió con los profesores L. Petrovic y Arbo Valdma (Yugoslavia), Víctor Merzhanov y Dimitri Bashkirov (Rusia), y Joaquín Soriano y Manuel Carra, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

A los doce años actúa por primera vez como solista con Orquesta, y a los trece da su primer recital de piano. Ha dado numerosos conciertos en Yugoslavia, Italia, Francia, Alemania, Suiza, Estados Unidos y España, actuando como solista, en dúo y con Orquesta Sinfónica (Conciertos de Haydn, Beethoven, Chopin, Schumann, Tchaikovsky, de Falla, etc.), y ha realizado distintas grabaciones para Radio y Televisión en estos países, así como para la cadena CNN.

Ha recibido numerosos premios en Concursos Nacionales e Internacionales de piano, así como premios honoríficos de distintas Fundaciones por sus méritos artísticos. Participa con frecuencia en los Conciertos benéficos de la UNESCO. También actuó en el Congreso de las Naciones Unidas celebrado en septiembre de 1999 en Nueva York.

Desde 1991 reside en Madrid. Ha realizado distintas actuaciones en España y en el extranjero interpretando música española, a la que se dedica intensamente. En abril de 1996 grabó las obras del maestro Joaquín Rodrigo, en casa del compositor y en su presencia, para un documental de la Televisión de Belgrado. Durante la temporada 1998/1999 ha realizado la grabación en CD de la obra integral, para piano sólo, de Joaquín Rodrigo. En junio de 1998, en la Fundación Juan March en colaboración con la pianista C. Bellver, realizó la primera ejecución mundial en forma concertística de la obra integral para piano sólo, a cuatro manos y para dos pianos de Joaquín Rodrigo.

Es Directora Artística del "Concurso Internacional de Música Joaquín Rodrigo, que organiza y patrocina la ONCE. El Concurso se celebrará en Madrid, de forma bienal, a partir de enero de 2002. Desde diciembre de 1999, forma parte de la Junta directiva de las "Juventudes Musicales" de Madrid.

CUARTO CONCIERTO

Guillermo González

Nace en Tenerife (España) en 1945. Estudia Piano y Música de Cámara en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y, posteriormente, Virtuosismo en Madrid con el maestro José Cubiles. Completa su formación en París, en el Conservatorio Superior de Música y la Schola Cantorum. Es en París donde recibe directamente la gran tradición interpretativa de la música impresionista a través de sus maestros V. Perlemuter y J.P. Sevilla, herederos directos de Ravel y Debussy.

Obtiene premios y éxitos en certámenes internacionales en París, Milán, Vercelli (Viotti), Premio Jaén y Tenerife. Ha dado muchos recitales y conciertos en Europa y América, con actuaciones en Francia, Alemania, Suiza, Checoslovaquia, Unión Soviética, Venezuela, Méjico, Perú y Estados Unidos.

En España ha dado numerosos recitales y conciertos por toda la geografía nacional. Ha actuado como solista con las principales orquestas: Nacional de España, Radiotelevisión Española, sinfónicas de Madrid, Tenerife, Bilbao, y ha cosechado grandes éxitos y elogios de la crítica. Entre los clásicos (de Mozart a Bartók) cuenta con actuaciones señaladas como memorables por la crítica. También son objeto de su atención y actividad autores actuales como Halffter, Castillo, García Abril. Sus próximos compromisos incluyen conciertos en Londres, en recital y con la Royal Philharmonic Orchestra, así como conciertos con la Hallé Orchestra y la Royal Liverpool Philharmonic.

Ha realizado para diferentes sellos numerosas grabaciones discográficas, destacando por su trascendencia las dedicadas a *Iberia* de Albéniz, la obra pianística de Ernesto Halffter y A. Scriabin. Su disco *Obras para piano* de Teobaldo Power, mereció el Premio Nacional. Recientemente ha grabado para el sello holandés Etcétera, junto a la Orquesta Sinfónica de Tenerife y Víctor Pablo Pérez, un disco compacto con *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla, y la *Rapsodia portuguesa*, de Ernesto Halffter, que ha sido recibido con entusiasmo por la crítica.

En la actualidad es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Invitado por diversos conservatorios e instituciones musicales, imparte numerosos cursos de perfeccionamiento e interpretación. Es Premio Nacional de Música 1991.

QUINTO CONCIERTO

Manuel Escalante

Nace en la ciudad de Mérida, Yucatán, México. En 1993 se gradúa de pianista concertista (Profesor Superior de Piano) en la Universidad de Música y Artes Figurativas de Viena, Austria, bajo la dirección de Carmen Graf Adnet. Ha asistido a cursos de perfeccionamiento con Reah Sadowsky, Hans Graf y Carmen Graf.

Ha sido galardonado en importantes cursos internacionales como el Palma d'Oro, "El Sol" de México, Premio Jaén, donde obtuvo tres premios, entre ellos al mejor intérprete de música española en 1998. Ha sido solista de diferentes Orquestas como: Ciudad de Málaga, de Cámara de Bellas Artes de México, Sinfónica de Yucatán, Sinfónica de Xalapa.

Reside en España desde 1999 y participa en el Primer Maratón de Música de Radio Clásica de RNE, en los Ciclos de Conciertos de la Fundación Caja Madrid, CAM (Homenaje a J. S. Bach), música clásica en recintos históricos de la Comunidad de Madrid.

Ha dado numerosos conciertos, tanto como solista como en Música de Cámara en México, España, Italia, Hungría. Ha realizado grabaciones para Galavisión (Televisa), Radio y Televisión (España), así como para Radio Universidad (México). En febrero de 1999 participa en el encuentro Binacional entre México y EE.UU., tocando para los Presidentes E. Zedillo y B. Clinton música española y mexicana. Está en posesión de la "Medalla Yucatán" en Música que otorga el Gobierno de su país.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Manuel Carra

Nació en Málaga en 1931- Realizó sus estudios en los Conservatorios de Málaga y Madrid (Cubiles), donde finalizó con Primer Premio de Virtuosismo y Premio Extraordinario. Amplió sus estudios en París con L. Levy (piano) y O. Messiaen (análisis) en Darmstadt, y en Siena con R. Gerlin (clavicémbalo).

Desde 1952 desarrolla una actividad concertística ininterrumpida, dando conciertos en toda España, así como en Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Suecia, Italia, Turquía, Marruecos, Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y otras repúblicas de América. Ha actuado con las principales orquestas españolas (ONE, O.S. de la RTVE, Municipal de Barcelona, Filarmónica de Sevilla) y con otras orquestas europeas (Sinfónica de la ORTF de Strasbourg, Sinfónica de la RAÍ de Torino, Sinfónica de la Sudwestfunk).

Ha sido catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y profesor en los Cursos internacionales de Saint-Hubert (Bélgica). Escritor sobre temas musicales, es autor de varias obras para piano, dos pianos, orquesta, canto y piano. Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha sido becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March.

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

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

