

Fundación Juan March

CICLO

**CONFERENCIAS Y
CONCIERTOS EN TORNO A
LA EXPOSICIÓN**

MATISSE

espíritu y sentido (obra sobre papel)

**OCTUBRE
NOVIEMBRE
2001**

Fundación Juan March

CICLO

**CONFERENCIAS Y CONCIERTOS
EN TORNO A LA EXPOSICIÓN**

**MATISSE:
ESPÍRITU Y SENTIDO
(obra sobre papel)**

Octubre - Noviembre 2001

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Conferencias: Programa general.....	4
Conciertos: Programa general.....	5
Introducción general por Tomás Marco.....	12
Notas al Programa:	
Primer concierto.....	14
Segundo concierto.....	19
Tercer concierto.....	23
Textos de las obras cantadas.....	28
Cuarto concierto.....	38
Participantes.....	45

En octubre y noviembre de 1980, hace ahora 21 años, la Fundación Juan March inauguró su temporada con una gran exposición sobre el pintor francés Henri Matisse, y las 62 obras que engalanaron nuestras salas fueron acompañadas por una serie de conferencias y un ciclo de música. Volvemos a repetir ahora la experiencia, con un lazo de unión entre ambas actividades: el pianista Pedro Espinosa participó entonces y cerrará nuestro ciclo ahora, y Tomás Marco escribió entonces las notas al programa de los conciertos, y vuelve a hacerlo ahora.

En las conferencias se trata, obviamente, de analizar la obra de Matisse para poder entenderla mejor. En el ciclo de música, ofrecemos una antología de música francesa (con alguna excepción en el recital de piano) que se relaciona con la estética de Matisse o que el pintor pudo oír.

A Matisse le gustaba mucho la música, y la escuchaba con frecuencia en su aparato de radio. De pequeño había tocado el violín, y volvió a estudiarlo después de la primera gran guerra. Cuando se le preguntó porqué, contestó: "Tengo miedo de perder la vista y no poder pintar más. He planeado lo siguiente: Si me quedo ciego, tendría que renunciar a la pintura, pero no a la música. Entonces, podría ir por las calles y tocar el violín."

Esperamos que estas músicas, tan cercanas al espíritu del pintor, nos ayuden a descifrar su sentido.

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

CONFERENCIAS

Cinco lecciones sobre Matisse

Viernes, 5 Octubre (Conferencia inaugural)

Marie Thérèse Pulvenis de Séligni

(Directora del Museo Matisse de Niza)

MATISSE: EL ESPÍRITU DE UNA OBRA

Martes, 9 Octubre

Guillermo Solana

MATISSE: ENTRE PINTURA Y ESCULTURA

Jueves, 11 Octubre

Francisco Calvo Serraller

MATISSE - PICASSO

Martes, 16 Octubre

Valeriano Bozal

MATISSE, MUJERES

Jueves, 18 Octubre

Juan Manuel Bonet

LA FRANCIA DE MATISSE

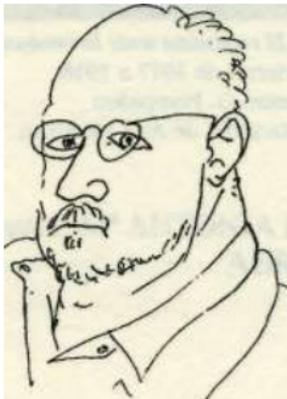


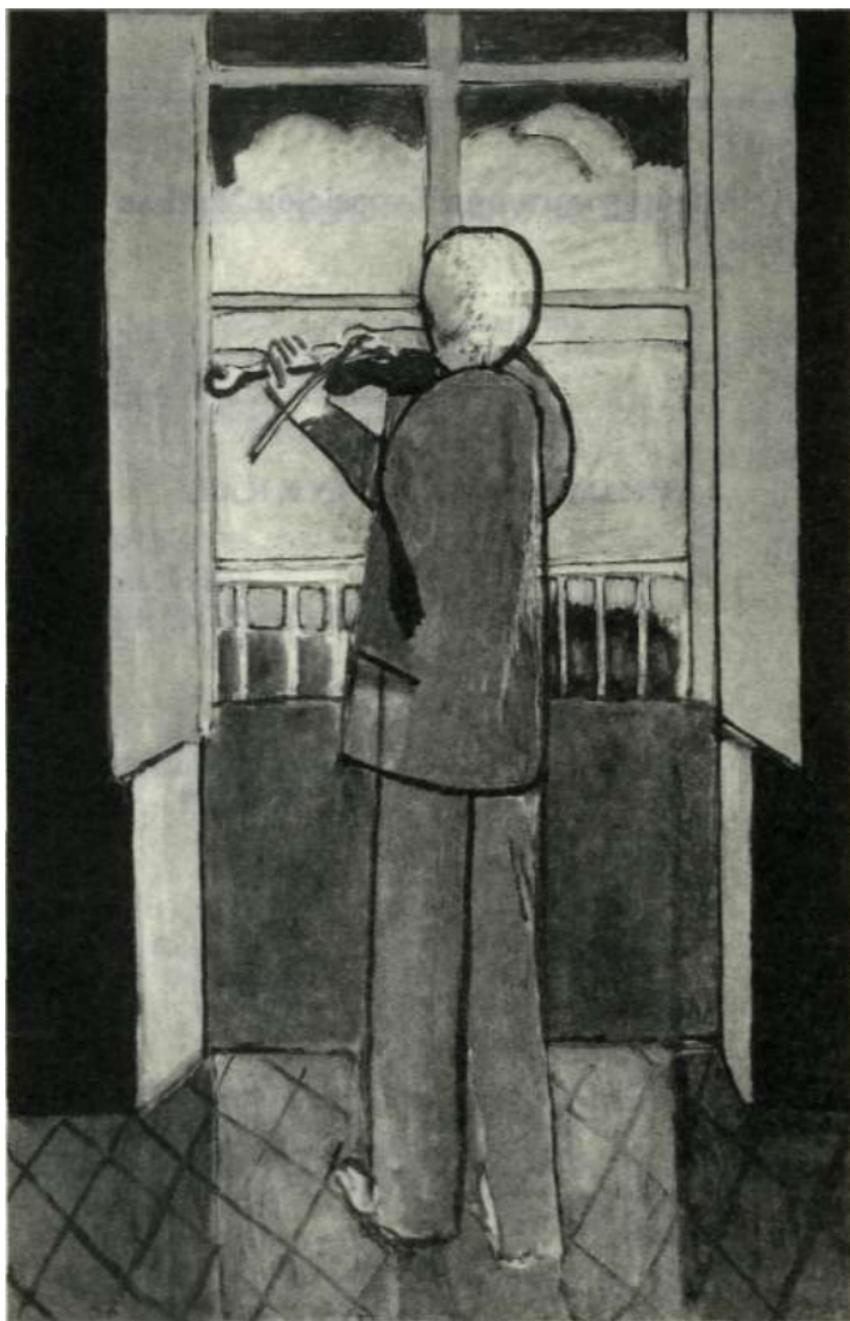
Todos los actos comenzarán a las 19,30 horas.

CONCIERTOS

Músicas para una Exposición Matisse

PROGRAMA GENERAL





Matisse: *El violinista ante la ventana*
Niza, invierno de 1917 a 1918
París, Centro G. Pompidou
Museo Nacional de Arte Moderno

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Gabriel Fauré (1854-1924)
Fantasía, Op. 79

Philippe Gaubert (1879-1941)
Nocturno y Allegro scherzando
Fantasía

Darius Milhaud (1892-1974)
Sonatina, Op. 76
Tendre
Souple
Clair

II

Arthur Honegger (1892-1955)
Romance

Francis Poulenc (1899-1963)
Sonata para flauta y piano
Allegro malinconico
Cantilena
Presto giocoso

André Jolivet (1905-1974)
Chant de Linos

Intérpretes: M^a ANTONIA RODRÍGUEZ, *flauta*
AURORA LÓPEZ, *piano*

Miércoles, 17 de Octubre de 2001. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Francis Poulenc (1899-1963)

Trío para piano, oboe y fagot

Presto

Andante

Rondo

Darius Milhaud (1892-1974)

Sonata para flauta, oboe, clarinete y piano

Tranquille

Joyeux

Emporté

Douloureux

II

Darius Milhaud

Quinteto para instrumentos de viento (Madeleine)

Gai

Lent

Allègre

Francis Poulenc

Sexteto

Allegro vivace

Divertissement (*Andantino*)

Prestissimo

Intérpretes: ENSEMBLE MATISSE

(José Sotorres, *flauta*

Víctor Anchel, *oboe*

Enrique Pérez, *clarinete*

Rodolfo Epelde, *trompa*

Vicente Palomares, *fagot*

Aníbal Bañados, *piano*)

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Gabriel Fauré (1845-1924)

Réve d'amour

Clair de lune

Tristesse

Henri Duparc (1848-1933)

Chanson triste

La vie antérieure

Phidylé

II

Claude Debussy (1862-1918)

Beau soir

Romance

Les cloches

Reynaldo Hahn (1874-1947)

Fêtes galantes

A Chloris

Offrande

Maurice Ravel (1875-1937)

Cinco canciones populares griegas

Chanson de la mariée

Là-bas, vers l'église

Quel galant m'est comparable

Chanson des cueilleuses de lentisques

Tout gai!

Intérpretes: IÑAKI FRESÁN, *barítono*
JUAN A. ÁLVAREZ PAREJO, *piano*

Miércoles, 31 de Octubre de 2001. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Ricardo Viñes (1875-1943)

Cuatro Piezas

Thrénodie, o Funerales antiguos a la memoria de Erik Satie

Minué spectral, a la memoria de Ravel

En Veriaine menor, a la memoria de Fauré

Crinoline, o Vals del tiempo de la Montijo

Federico Mompou (1893-1987)

Música callada

Primer cuaderno

Angélico

Lent

Placide

Afflitto e penoso

Lento

Lento

Semplice

Lento. Poco più mosso

Segundo cuaderno

Lento-cantabile

Allegretto

Lento

Tranquilo-très clame

Severo-sérieux

Lento-plaintif

Calme

Cuarto cuaderno

XXV Lento

II

Erik Satie (1866-1925)

Tres Gnosianas, primera serie

*Lento**Con aturdimiento**Lento*

Tres Gnosianas, segunda serie

*Lento**Moderato**Con convicción y una austera tristeza***Maurice Ravel** (1875-1937)

Dos piezas de "Espejos"

*El valle de las campanas**Pájaros tristes*

Juegos de agua

Arnold Schoenberg (1874-1951)

Seis pequeñas piezas, Op. 19

*Leich, zart (Ligero, delicado)**Langsam (Lento)**Sehr langsam (Muy lento)**Rasch aber leicht (Rápido pero ligero)**Zart aber voll (Delicado pero pleno)**Sehr langsam (Muy lento)***Olivier Messiaen** (1908-1992)

Isla de fuego I

Intérprete: PEDRO ESPINOSA, piano

INTRODUCCIÓN GENERAL

Música para la Exposición Matisse: Espíritu y Sentido

Claridad, sutil fantasía y sensualidad discreta son los rasgos que tradicionalmente han distinguido a la pintura francesa donde el color siempre fue menos importante que la luz como lo demostraría más que fehacientemente la escuela impresionista. Y es precisamente contra, o en todo caso fuera de, esta escuela que aparece la figura de Matisse con su interés colorista que le llevara a crear *el fauvismo* -literalmente "salvajismo"- detentador de la vanguardia en el espacio que va del impresionismo al cubismo, si bien Matisse, que apenas cambió de estilo en medio siglo, se mantuvo siempre como un pintor de primera fila y también algunos de sus colegas más cercanos de tendencia como Derain o Dufy. Matisse buscó un arte decorativo en el que el sujeto no era sino un pretexto para sus búsquedas armónicas, algo que, mutando todo lo mudable, recuerda el preciosismo simbolista de su maestro Gustavo Moreau, un pintor quizá hoy excesivamente desatendido. Moreau creó un arte suntuoso que tiene contactos desde con el prerrafaelismo (véase su *Salomé* frente a la de Beardsley, o mejor su *Sémele*) hasta con la exuberancia secesionista del vienés Klimt. Y eso es algo que, más allá de las mutaciones técnicas, pasa a Matisse y se refleja, por ejemplo, en sus odaliscas. Además, Matisse estilizará el dibujo y aplanará la perspectiva, a menudo hasta resultados casi únicamente bidimensionales, se inspira en lo mediterráneo y lo orientalizable con una equiparación de la importancia del fondo y el decorado (a menudo con esos rojos violentos) con el mismo sujeto.

Todo lo anterior viene a cuento de cuáles puedan ser las equivalencias entre Matisse y algún tipo de música francesa. Relaciones que existen, ya que la marcha general de las ideas estéticas, y de las condiciones vitales y sociales que las producen, son iguales para todas las artes, pero sin perder nunca de vista las particularidades técnicas y materiales de cada una de ellas. Se han podido hacer paralelos casi plutarquianos como los de los del binomio Strawinsky-Picasso o incluso los que enlazan a Schönberg-Kandinsky o Webern-Mondrian, pero las correspondencias exactas son menos frecuentes que un espíritu algo más difuso que se encuentra en cada época y tendencia. No se puede hablar de un movimiento *fauvista* en la música francesa pero sí de autores que pueden estar cercanos a Matisse a través de muy diversas vías en su apartamiento de un impresionismo (que Debussy hubiera preferido ver tildado de simbolismo) que, no obstante, pone de relieve el timbre en alguna manera como Matisse el color. En la medida en que a Ravel cada vez se le ve más fuera del impresionismo, este compositor también guarda alguna relación, como la tienen Fauré, que siempre resulta pre

o postimpresionista pero nunca exactamente impresionista, Satie, Roussel, Hahn o el mismo Koechlin, hoy tan injustamente preterido. Sin embargo, los autores más cercanos a lo que Matisse representa en la pintura francesa, son sin duda los del Grupo de los Seis, singularmente algunos aspectos de Poulenc y buena parte de la obra de Milhaud, especialmente la mediterránea y la afrobrasileña, un compositor protético, siempre certero, y en actual proceso de justa revalorización.

Pero también hay bastante del pensamiento general de Matisse en músicos quizá hoy menos conocidos como los que proceden de la Escuela de Arcueil, y entre ellos algunos rasgos de Henri Sauguet son bastante claros hasta llegar a los del grupo de la Joven Francia con unas concomitancias bastante cercanas en el caso de la obra de un André Jolivet y un influjo en el arrollador colorismo de la obra de Olivier Messiaen, quizá tardíamente el más *fauvista* de los músicos franceses aunque luego derivara hacia aspectos más abstractos de la construcción y del propio lenguaje.

La mayoría de las músicas que van a sonar en este ciclo tienen que ver con todo o parte del pensamiento artístico, también en alguna medida con su técnica, de Henri Matisse. En algún caso casi podríamos decir que la relación es más cronológica que otra cosa, pero en la mayoría hay rasgos determinantes que, aunque no sean siempre los mismos ni se den en todos de la misma manera, emparentan estas músicas con la pintura de Matisse. En todo caso, es una iniciativa muy fructífera el poner en relación música y pintura, como lo es hacerlo con cualquier otra faceta del pensamiento artístico, y también del general porque la música forma parte de la cultura y participa de su pensamiento general aunque por desgracia todavía siga pareciendo a ciertos intelectuales, de esos que todavía creen que la cultura empieza y acaba en la literatura, algo que no sólo hay que coger con pinza sino que no se sabe con qué pinzas coger.

Tomás Marco

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Fantasia, Op.79, de G. Fauré

Aunque la flauta sea teóricamente un instrumento en el que la música francesa tiene mucho que decir, en la abundante obra camerística de Fauré -transcripciones aparte- encontramos una dedicación muy parca a este instrumento que, en realidad, se circunscribe casi exclusivamente a dos obras que se componen casi seguidas: el *Andante en si bemol op.75*, para flauta y piano, que es de 1897 y, también para flauta y piano y de 1898, esta *Fantasia op.79*. La obra se escribe durante un viaje a Londres que realizó para el estreno, con mucho éxito, de *La bonne chanson*, precisamente el viaje del que salió el encargo para la suite orquestal *Pelleas et Melisande*.

La *Fantasia* sabemos que fue estrenada en el Conservatorio Nacional de París el 27 de Julio de 1898 y que después sería muy usada en los concursos de dicho Conservatorio pero no consta exactamente que se escribiera para ellos aunque todo hace sospechar que así fue. De un lado, el indudable aspecto virtuoso de la obra y su extraordinaria adecuación a la técnica flautística indica hasta que punto Fauré, que, como hemos visto, no se había preocupado mucho hasta entonces del instrumento como solista, se molestó en adecuar el contenido musical a las características precisas de la flauta. La misma forma de fantasía avalaba mejor las intenciones de una obra hecha para mostrar las cualidades de un intérprete que lo que hubiera posibilitado una forma más estricta. No es que Fauré no las amara, por el contrario es un gran dominador de la forma en sus amplias composiciones camerísticas, sino que a menudo se encuentra cómodo con la libertad que le otorga la fantasía y que por eso es una vía formal que utiliza varias veces en su trayectoria creativa.

Hay que señalar en esta obra la inventiva melódica, siempre tan personal en Fauré, y su armonía refinada y sutil pero ajena a la delicuescencia impresionista, así como un concepto del timbre que va más allá de la simple adecuación instrumental para convertirse en un elemento de manejo del color.

Nocturno y Allegro scherzando, y Fantasia, de P. Gaubert

Para la mayor parte de los aficionados musicales, el nombre de Philippe Gaubert dice muy poco ya que habitualmente no figura en los programas generales de los conciertos orquestales, ni siquiera se le menciona en la mayoría de los diccionarios. Sin embargo se trata de un autor que en el mundo flautístico tiene

importancia por haber dedicado a este instrumento la mayor parte de sus esfuerzos. Natural de Cahors, estudió en el Conservatorio de París con el célebre flautista Paul Taffanel a quien sucedería en la cátedra a partir de 1919. No se piense sin embargo que se trata de un flautista que escribía piezas para su instrumento. Él tenía una formación compositiva completa que adquirió en el mismo conservatorio, con Fauré entre otros, y llegó a quedar segundo en el Concurso para el Premio de Roma de 1905. También desarrolló una carrera como director de orquesta ya que fue quince años segundo director de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, pasando a primer director en 1919, año en el que también accede a la dirección de la Opera de París. Más tarde enseñaría dirección orquestal en el propio conservatorio parisino.

Gaubert compuso varias obras orquestales, entre ellas una sinfonía y otra curiosa que se titula *En el País Vasco*, así como numerosas canciones. Pero el grueso de su producción es naturalmente flautístico. Realizó numerosas transcripciones, pero también diversas obras originales, entre ellas tres sonatas. Las piezas que hoy se interpretan fueron destinadas a sus propios conciertos y orientadas hacia la enseñanza del virtuosismo en el Conservatorio en cuyos concursos han figurado en diversas ocasiones. Se trata de piezas muy adecuadas al instrumento con una preferencia virtuosa y melódica, con insertos rítmicos muy interesantes y un ambiente general que las emparenta con la música de Fauré. Gaubert es también autor de libros como un *Método completo de flauta* y de *17 Grandes ejercicios diarios para el mecanismo de la flauta*.

Sonatina, Op. 76, de D. Milhaud

La ingente obra de Darius Milhaud, que se acerca a los 500 títulos, ha sido una rémora en el conocimiento de un autor que escribió muchísimas obras maestras hoy poco conocidas. Cada vez es mayor la importancia que se concede a Milhaud en la música de su momento y va siendo hora de conocer más de su interessantísimo catálogo. Milhaud fue experimental en el sentido strawinskyano al mismo tiempo que el autor ruso, y si no compruébese con sus magistrales *Coéforas*, sublimó la tentación del jazz en *La creación del mundo* y rescribió su Brasil ideal y cercano en *Saudades do Brazil* o *Scaramouche*. Practicó la politonalidad y la atonalidad, las óperas grandes, desde *El pobre marinero* o el sensacional *Cristóbal Colón*, o las originales óperas-minuto. Pero no desdeñó tampoco la pequeña forma ni renunció a su mediterraneidad natal. Él mismo se definió siempre como "un judío francés de Provenza".

Precisamente en Aix en Provence es donde se compone la *Sonatina para flauta y piano op.76*, durante una estancia vera-

niega en 1922. Y se estrenaría en los Conciertos Wiener de París en Enero siguiente. Nos hallamos ante una obra muy francesa y que en más de un aspecto podría merecer el calificativo de *fauvista*. Se trata de un divertimento donde lo ornamental llega a convertirse en esencial por una especie de reelaboración manierista que tiene mucho que ver con lo que Matisse hacía. Música muy francesa por su ligereza elegante pero también audaz por su andadura moderna, desprejuiciada y hasta un poquito mordaz. La obra lleva sólo movimientos más bien rápidos. El primero es tierno, como ya lo indica el título, pero no débil, mientras el segundo observa una ligereza móvil que también hace honor a las intenciones de su título y acaba por ser una especie de transfiguración del aire de barcarola. En el tercero, el ritmo cobra una dimensión más presente para constituirse en la base de una construcción que pone así fin a una pequeña obra maestra.

Romance, de A. Honegger

Aunque Honegger participó plenamente del espíritu general que animó al Grupo de los Seis, su evolución posterior diverge notablemente de la de otros compañeros de promoción. Él tenía un origen suizo por el que se fue decantando más adelante (hasta la *Sinfonía Deliciae Basiliensis*) pero no pierde ciertos rasgos franceses que le son perennes. Se interesó inicialmente por el maquinismo hasta llegar a describir la puesta en funcionamiento de una poderosa locomotora (*Pacific 231*) pero luego fue interesándose más por elementos trágicos y patéticos (*Sinfonía Litúrgica*) sin poder escapar a cierta grandilocuencia muy francesa de la *grandeur* (*Juana de Arco en la hoguera*).

Pero Honegger también fue capaz para la pequeña forma y para ciertas manifestaciones de ironía. Incluso en una fecha bastante temprano como es 1919 produce una obra para flauta sola, la *Danza de la cabra*, que enseguida fue pasto de los flautistas de todo el mundo. Para el instrumento produce además una importante y temprana (1917) obra, la *Rapsodia para dos flautas, clarinete y piano* que, en razón de su formación poco habitual, no se toca lo que merecería.

Romance, que figura en este programa, se inserta en una serie de piezas que Honegger escribía al final de su vida para los Concursos de Ginebra. Tiene el interés suplementario de ser la última obra que el compositor escribiría pues está compuesta en 1953 y Honegger no volvería a crear nada en los dos años que le restaban de vida. En cierta medida eso da un aura terminal a la obra que probablemente el compositor sabía que era ya un momento crepuscular. Sin ser extremadamente virtuosa desde el punto de vista de la técnica, la obra tiene en cambio un interés por su necesidad de una interpretación verdaderamente asumida y estudiada.

Sonata para flauta y piano, de F. Poulenc

Cada vez cobra más importancia la excepcional categoría de la música de cámara de Francis Poulenc en la que llama la atención la dedicación que tuvo con los instrumentos de viento. Tanto, que su corpus camerístico para viento puede reputarse como el más completo de todo el siglo XX. Y hay que decir, que ese interés se muestra a lo largo de toda su carrera puesto que hay obra primerizas y ya encantadoras, como la *Sonata para dos clarinetes* de 1918, hasta llegar a las magistrales sonatas del último período.

Es en este último momento en el que se inserta la espléndida *Sonata para flauta y piano*. La obra le había sido encargada en memoria de la mecenas americana Elisabeth Sprague Coolidge y Poulenc la compone durante una estancia veraniega en Hotel Majestic de Cannes en 1956. El estreno tendría lugar en Estrasburgo, el 18 de Junio de 1957, con el concurso del flautista legendario Jean Pierre Rampal y el propio Poulenc en el piano. Éxito enorme, que les obligó a repetir la *Cantilena* y una crítica que proclamó la obra entre las mejores de la más grande tradición francesa. Por una vez, no les faltaba razón, ya que nos encontramos ante una de las grandes sonatas del siglo XX y, en lo que respecta a la flauta, probablemente la más grande.

Nos hallamos ante una estructura arquitectónica formalmente muy clásica que, al mismo tiempo, conlleva una exultante libertad no exenta de esa elegancia y alegría vital del Poulenc juvenil aunque ahora asentadas por una lúcida madurez. El *Allegro malincolico* inicial está recorrido por el motivo inicial de la flauta, delicado y subterráneamente alambicado. En la *Cantilena* nos encontramos con una melodía grave de gran belleza que algunos críticos franceses han emparentado con el melodismo de la ópera *Diálogo de carmelitas*. Pero aquí el corte melódico es indudablemente instrumental y es arropado por un piano en el que el pedal tiene gran importancia. Abruptamente caeremos en el vertiginoso *Presto giocoso* donde la flauta desarrolla un extraordinario virtuosismo marcado por un piano percutivo muy incisivo. Aún habrá un recuerdo hacia la inicial melancolía antes de caer en la precisa exactitud del cierre de una obra que se muestra en toda su creativa grandeza.

Chant de Linos, de A. Jolivet

La obra de André Jolivet muestra una preferencia por la flauta que le llevó a componer para ella una serie de obras que se sitúan hoy día entre lo mejor de su producción. El compositor, que con el ciclo pianístico *Mana* (1935) ofreció la primera muestra francesa plena de composición atonal, practicó un lenguaje amplio y libre que, sin embargo, resulta siempre muy comunicati-

vo. A la flauta dedicó un primer concierto que quedó luego eclipsado por el éxito y la originalidad de su *Suite de Concierto* (1965) para flauta y percusiones. Pero ya antes había conseguido obras flautísticas muy notables en el terreno de la música de cámara. Entre ellas están las famosas *5 Incantations* (1937) que, junto a la ya citada *Mana* y a las *Danzas rituales*, constituye el núcleo de su periodo llamado mágico. Pero la categoría, y el éxito internacional de las *Incantations* no deben minusvalorar otras obras como la que hoy figura en este programa.

Chant de Linos para flauta y piano fue escrita en 1944 y, como tantas obras maestras de la música francesa, tenía como destino los concursos instrumentales del Conservatorio de París. Se ha dicho que resulta más convencional de lenguaje que otras obras que acabamos de mencionar y son sin duda audaces. Pero esta opinión ha ido variando con el tiempo y hoy *Chant de Linos* figura en la base de los repertorios flautísticos. Y es que su melodismo, aunque parte del tradicional, se desarrolla muy personalmente y el virtuosismo de la escritura no sirve sólo a los fines competitivos para los que la obra nace, sino que es capaz de configurar una técnica trascendental en el sentido lisztiano que convierte la ornamentación en sujeto y el fondo en figura principal, un poco como ocurre con la obra pictórica de Matisse que en este concierto se recuerda.

SEGUNDO CONCIERTO

Trío para piano, oboe y fagot, de F. Poulenc

Las estancias parisinas de Manuel de Falla anudaron lazos muy firmes con la música francesa que permanecerían para siempre y que se mantendrían con un intercambio epistolar durante su reclusión granadina. Esta amistad no sólo fue con los compositores de su generación o de las anteriores, como Debussy, Dukas o Strawinsky, sino también con los más jóvenes. Entre estos últimos se contaba Francis Poulenc que sentía una profunda admiración por Falla, correspondida por el músico gaditano. Producto de esa admiración será la dedicatoria que Poulenc hace a Falla del *Trío para piano, oboe y fagot* que compone en 1926. Es en realidad una de sus más hermosas obras camerísticas, demostrativa una vez más del interés que mostraba hacia los instrumentos de viento. Poulenc la compone de un tirón durante una estancia en Cannes en el verano de ese año.

Jean Roy afirma que las principales características de la obra son la espontaneidad y la claridad, cosa que es cierta, pero no es menos que Poulenc intenta un ejercicio formal muy estricto para responder a los que le acusaban de no ocuparse de la forma. Incluso en una entrevista con Claude Rostand revela su "secreto": el primer movimiento tomaría la forma de una allegro de Haydn mientras que el rondó final tendría como modelo la forma del scherzo del *Concierto para piano n.2* de Saint-Saens. Poulenc añadía que esta manera de proceder se la había aconsejado Ravel y que éste la practicaba mucho, algo que no se suele decir habitualmente y que introduce un interesantísimo caso de intertextualidad en la obra raveliana y, por supuesto, en la de Poulenc.

La obra comienza con una breve introducción lenta (atención al modelo haydniano) a la que sigue el *Presto* ligero y muy aireado en una forma sonata tan estricta como personalmente organizada. El *Andante* posee esa melancolía que es tan frecuente en el Poulenc que pasa por ligero y su tema melódico es expuesto por el piano, respondido por oboe y fagot, tras lo que se establece un diálogo muy sutilmente elaborado. El *Rondó* tiene una gran vivacidad y un tono scherzante. En toda la obra, el piano desarrolla un papel preponderante pero los vientos no son simples acompañantes y contribuyen a esa sensación de equilibrio, proporciones y mezcla de lirismo y sarcasmo que constituyen los elementos más generales de la obra de cámara de su autor.

Sonata para flauta, oboe, clarinete y piano, de D. Milhaud

La obra camerística de Darius Milhaud es extensísima y abarca formaciones de los más diversos tipos, desde el tradicional

cuarteto de cuerda, de los que escribió nada menos que dieciocho, algunos de ellos de excepcional calidad, hasta las combinaciones más infrecuentes entre las que no faltan, como es característica de la música francesa, y más aún del Grupo de los Seis, los instrumentos de viento.

La presente obra es bastante temprana en el catálogo del autor y, aunque lleve el título de *Sonata* es un verdadero cuarteto en forma de suite. Milhaud la compone en 1918, inmediatamente después del *Cuarteto n.4* e inmediatamente antes que el ballet *El hombre y su deseo*, sobre argumento de Paul Claudel, que le habían encargado los Ballets Suecos. La *Sonata* no se estrenaría hasta tres años después, en 1921 y lo sería en la ciudad alemana de Wiesbaden.

Nos hallamos ante el primer Milhaud, versátil, experimental y también desenfadado que aborda la modernidad de su época desde un sentido desenfadado, ornamental y algo feroz que lo emparenta directamente con el *fauvismo* de Matisse en una obra que se caracteriza por su fuerza expresiva, sus contrastes y su expresividad. Al contrario que en la anterior obra de Poulenc, la preeminencia es aquí de los vientos y no del piano aunque este tampoco sea un simple acompañante.

El *Tranquille* inicial es básicamente lírico y de carácter pastoral y está construido sobre líneas independientes de los vientos que organizan una compleja polirritmia tras la que la pieza vuelve a la idílica calma inicial. El *Joyeux* muestra una absoluto dominio de la flauta que lidera el movimiento con líneas caprichosas que acaban por establecer un canto de gran nobleza. El *Emporté* es el movimiento más característico del Milhaud vanguardista con su apasionamiento y sus erizadas fricciones sobre unas armonías muy de bloques compactos de las que salen verdaderas explosiones de los vientos en movimientos vertiginosos. Finalmente la obra concluye con el *Douloureux* que es un movimiento más expresivo con sus cantos del oboe que salen de un inicio que, según Paul Collaer, es como una marcha fúnebre en los acordes del piano.

Quinteto para instrumentos de viento (Madeleine), **de D. Milhaud**

La obra camerística de Milhaud exhibe varios quintetos de los cuales cinco son para instrumentos de cuerda. Pero también practicó en dos ocasiones el quinteto de viento en su formación clásica. La primera vez fue con una obra que se hizo célebre, *La cheminée du roi René* op. 205 que compusiera en Suiza en 1939 pero que estrenó en el Mills College el 5 de Marzo de 1941 con el Quinteto de Viento de San Francisco que la expandiría por todo el mundo.

En realidad, este primer quinteto, aunque llevaba la formación clásica del quinteto de viento era una suite y Milhaud dudó mucho hasta que se decidió a abordar otro, cosa que no le solía suceder a quien tan extenso catálogo tiene. Pero, tal vez la inesperada difusión que obtuviera la obra anterior le hacía temer que otra más formal no sería recibida con tanto alborozo. De hecho, Milhaud esperó casi hasta el fin de su vida y el nuevo quinteto quedaría además unido al adiós y a las circunstancias más tristes. En el catálogo de su autor figura como op. 443. El *Quinteto* es de 1973, poco menos de un año anterior a la muerte del propio Milhaud (ocurrida el 22 de Junio de 1974 en Ginebra) y el compositor sólo terminaría después una cantata titulada *Ani mamim*, sobre texto de Elie Wiesel, encargada por el estado de Israel.

El *Quinteto* lleva el nombre de *Madeleine*. Esta Madeleine no es otra que Madeleine Milhaud, su prima, con la que se había casado en 1925 y con la que, según cuenta en sus memorias, vivió una vida feliz hasta que ella le precediera por muy poco en la despedida final. No es de extrañar así que la obra se haya descrito como sombría, cosa que en realidad no es. Sí es en cambio una música muy esencial, con esa sabia austeridad de las obras terminales de tantos compositores geniales. Incluso comienza con un *Gai*, un movimiento alegre en el que tal vez Milhaud evoca los años de felicidad aunque no haga realmente muchas concesiones. El *Lent* es más nostálgico y lírico aunque igualmente despojado y el *Allègre* final se diría como un retrato sonoro de la persona evocada. Discreción, cierta alegre severidad y un esencialismo aquilatado son las cualidades más notorias de una obra que sale de la propia intimidad de Milhaud convertida en música pura.

Sexteto, de F. Poulenc

Toda la vida compositiva de Poulenc está jalonada por obras camerísticas para instrumentos de viento. Quizá la más ambiciosa sea el *Sexteto* que se sitúa un poco a mitad de toda esta producción. Poulenc lo esbozó, en realidad lo terminó, en 1932 pero lo dejó reposar unos años aunque he localizado una audición radiofónica que la BBC realizó el 5 de Julio de 1933 con el propio Poulenc al piano, si bien no deja de ser curioso que en ninguna parte se constate un estreno anterior a este evento ni ninguna versión posterior. Sí sabemos en cambio que Poulenc dedicó buen parte de 1939 a rehacer la obra y que incluso en 1940 realizó algunos retoques. El estreno, que es el que se da oficialmente para esta obra, tuvo lugar en la Sala Chopin de París el 9 de Diciembre de 1940 dentro de un concierto de la Asociación Musical Contemporánea a cargo del Quinteto de Viento de París. Nos hallamos ante una de las obras más ambiciosa, complejas y

dilatadas de cuantas Poulenc escribiera en el terreno de la música de cámara. Los instrumentos del quinteto de viento pueden explayarse de la manera más amplia y expresiva mientras que el piano guarda las características de claridad y precisión propias del autor y combina perfectamente con el mundo complejo de los vientos. El *Allegro vivace* inicial es un primer tiempo de sonata lleno de equilibrio de gran sentido del desarrollo aunque en esta ocasión Poulenc no nos revele si ha seguido usando el consejo raveliano y cuál sea esta vez el modelo. Hay que hacer notar la pericia con que los temas pasan, modulan y se desarrollan de un instrumento a otro y como se entreveran unos con otros en una cierta complejidad formal que da amplitud al movimiento. Muy libre, pero también de una gran calidad poética y un notable aliento lírico es el *Divertissement* central. El *Prestísimo* final es un vertiginoso rondó virtuoso y enérgico en el que desfilan como apariciones fugaces algunos de los motivos del primer movimiento.

La obra resulta hoy equilibrada, ambiciosa y llena de fantasía melódica y riqueza de color. Por eso sorprende que en su momento recibiera ciertas críticas que han permanecido como un tópico: exceso de material, exceso de longitud, exceso de variedad. Pero, con oídos de hoy, nada de eso aparece sino la fuerza y vitalidad de una obra llena de atractivo que sale de la pluma certera de un maestro en plena madurez y con total posesión de sus medios estructurales y expresivos.

TERCER CONCIERTO

Rêve d'amour, Clair de lune y Tristesse, de G. Fauré

En la obra, refinada y un poco secreta, de Gabriel Fauré hay lugar para las grandes construcciones formales, como lo demuestran algunas de sus grandes formas camerísticas, y un gusto por la pequeña forma basada en un gesto melódico siempre lírico y original. No es extraño así que la canción ocupe un lugar preferente en sus preocupaciones creativas y, de hecho, Fauré es uno de los autores franceses que muestra un más amplio catálogo vocal. Nada menos que siete grandes ciclos jalonan su carrera compositiva desde *Poème d'un jour op.21* (1878) hasta *L'horizon chimérique op.118* (1921) pasando por el que se considera su mejor y más difundido, las nueve canciones sobre Verlaine que se titula *La bonne chanson op. 61* (1894). Pero es que además una veintena de sus números de opus son colecciones de canciones, aunque no se articulen en un ciclo, y nada menos que sus ocho primeros números de opus estuvieron dedicados al género.

En el presente concierto se incluyen tres canciones procedentes de tres distintos opus que no son ciclos. La primera es **Rêve d'amour** que es la segunda del opus 5 (las otras dos son *Chant d'automne* y *L'absent*) cuyo texto procede del libro *Les chants du crépuscule* publicado en 1834 por Víctor Hugo (1802-1885). En el original, el poema se llama *S'il est un charmant gazon*, aunque Fauré cambia el título. Se supone que la compuso en 1862, con sólo diecisiete años, y que nueve años después la integraría en el op. 5. Quizá de ahí le venga un aliento todavía plenamente romántico. No era Fauré el primero en poner música a este texto. Ya lo había hecho César Franck en dos ocasiones (1847 y 1857), también Saint-Saëns en 1851, Liszt en fecha que no es segura y en 1869 volvería sobre él Jules Massenet.

La segunda, **Clair de lune**, es la segunda canción del opus 46 en el que la precede *Les présents*. El texto es de Paul Verlaine (1844-1896) y Fauré le pone música en 1886 con un sentido mucho más simbolista y personal que el de la anterior obra aquí programada. También Gustave Charpentier y nada menos que Debussy se interesarían por el mismo texto para componer sus canciones.

Con **Tristesse** volvemos a un Fauré más temprano ya que se trata de la segunda canción de las tres del opus 6 (las otras son *Aubade* y *Sylvie*) compuesta en 1873 aunque no se publicaría hasta tres años más tarde. En este caso recurre a la poesía de Théophile Gautier (1811-1872) de nuevo con un aire suavemente romántico. No he localizado a ningún otro compositor que se interesara en poner música a este texto.

Chanson triste, La vie antérieure y Phidylé, de H. Duparc

Si Fauré fue uno de los grandes compositores de su tiempo, nadie duda de que Henri Duparc tenía condiciones para haberlo sido. Sin embargo, se trata de un compositor oculto y de culto del que prácticamente lo único que queda son diecisiete canciones sueltas, eso sí, extremadamente interesantes y hermosas. Era discípulo de César Franck y admirador de Wagner, llegó a estrenar con éxito piezas orquestales y destruyó la casi totalidad de su obra, incluida una ópera sobre el tema de *Rusalka*, mientras revisaba una y otra vez sus canciones. En 1884, bastante antes de cumplir los cuarenta años, abandonó la composición aunque todavía viviría casi medio siglo. Ese tiempo lo pasó dedicado a su familia, con largas temporadas en Suiza, a pintar acuarelas -hasta que se quedó ciego- y a tocar en ocasiones sus canciones, algunas de las cuales, como *L'invitation au voyage* o *Le manoir de Rosemonde*, han quedado como arquetipos del género aunque hay que añadir que todas las suyas son de una pareja y extraordinaria calidad.

Chanson triste está compuesta en 1868 sobre un texto de Jean Lahor, nombre literario de Henri Cazalis (1840-1909), y procede de su libro *L'Illusion* publicado en 1875 por lo que Duparc conoció una versión manuscrita o publicada en alguna revista. El poema debió ser conocido antes que el libro porque también Saint-Saëns compondría una canción en 1872. La versión de Duparc es magnífica y se eleva muy por encima de la tradición de la canción de salón, a la que sin duda pertenece, gracias a una estructura armónica de amplio y complejo diseño y una gran efectividad.

La vie antérieure es una de las últimas y más bellas canciones de Duparc. Está compuesta en 1884 sobre un texto de Charles Baudelaire (1821-1867) y evoca los grandes espacios exteriores que Duparc convierte en una interiorización profunda.

Phidylé se compuso en 1882 y es quizá la canción que más tendría que ver con Matisse ya que su texto, de Charles Leconte de Lisle (1818-1894), posee esa sensualidad ornamental de la poesía del autor que Duparc asume y traduce con una gran nobleza melódica y una armonía personal de acordes quebrados.

Duparc orquestó varias de sus canciones, entre ellas las tres presentes en este programa, pero se estima generalmente que su verdadero valor se pone de manifiesto en las versiones pianísticas tan perfectas y personales.

Beau soir, Romance y Les cloches, de C. Debussy

En la obra impar de Claude Debussy apenas si se podría citar algún aspecto que no sea absolutamente fundamental en la historia de la música francesa y universal. Por eso, también lo

vocal cobra en él una dimensión importantísima creando un arco perfecto que se extiende desde el simbolismo prerrafaelista de *La demoiselle élue* hasta ese mundo insondable que es *Pélleas et Melisande*, a la vez la mayor consecuencia y el más neto enfrentamiento a la melodía infinita de Wagner.

En el mundo de la canción, Debussy nos dio ciclos fundamentales que van desde *Ariettes oubliés* o las suntuosas *Chansons de Bilitis* hasta la experiencia única de los *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. Pero también se dan una serie de canciones sueltas que tienen la misma belleza y riqueza melódica y armónica que los ciclos citados. A éstas pertenecen las tres que hoy se cantan y que comienzan con **Beau soir**, una canción construida sobre un poema de Paul Bourget (1852-1935) que Debussy compone en 1891. Tanto el texto, de un romanticismo burgués de segunda generación, como el destino de la pieza para la música de salón, no harían prever la extraordinaria perfección que el compositor es capaz de conferir a una música sutil y mucho más elusiva de lo que su sencillez aparenta. De la misma época es **Romance**, también sobre un texto de Bourget. Aquí la línea melódica es más lírica y efusiva, más en consonancia con un sentimiento que con la visión de una naturaleza trascendente, pero nos hallamos ante el mismo genial autor que sobrevuela sobre cualquier convención. Y, como si de un ciclo se tratara, de nuevo es Paul Bourget el autor de **Les cloches**. Pero en este caso está compuesta como *Dos Romanzas* de este autor (la otra es *L'ame évaporée*). También se da a conocer en 1891 pero, como las otras, podría ser anterior. El tema de las campanas es muy caro a Debussy pues le permite una elaboración armónica particular, un piano resonante y una dedicación al timbre que en él será siempre una constante renovadora hasta esa obra insondable y secreta que es *Jeux*. Aquí, tenemos a un primer Debussy capaz de elevarse ya sobre las convenciones de la canción de salón de su época.

Fêtes Galantes, A Chlotrs y Offrande, de R. Hahn

Aunque naciera en Caracas, de donde fue llevado a París con sólo tres años, Reynaldo Hahn es el prototipo del músico francés de salón. Dotado de una hermosa voz con la que él mismo cantaba sus propias canciones, su íntima relación con Marcel Proust lo convierte también en un personaje, aunque se ha insinuado que es un trasunto de Albertina y no del compositor (que sería Franck o Fauré) autor de la penetrante "petite phrase" que llama la atención en los salones de la Madame Verdurin de *En busca del tiempo perdido*. En todo caso, Hahn estaba más del "lado de Guermantes", del gran mundo, al que sirvió óperas, ope-retas, algunas tan famosas como *Ciboulette* (1923), ballets como *El baile de Beatrice d'Este* (1909), comedias musicales y músi-

cas de todo tipo, ciertamente no muy trascendentales, pero elegantes y refinadas reveladoras de un talento cierto.

Hahn compuso muchas melodías para los salones, algunas en ciclos importantes como *Chansons grises* o *Douze rondels*, y muchas otras sueltas. En ellas hay una influencia del melodismo de su maestro Massenet y de un estilo encantador, ligero y ornamental que, con un punto de melancolía, arrasaba en los salones. **Fêtes galantes** evidentemente usa el texto de Paul Verlaine. Hahn le da un título genérico aunque el título del poema sería simplemente su primera frase (*Les donneurs de sérénades*) y otros autores prefirieron el de *Mandoline*. Por cierto, que fue un poema favorito de músicos pues con ese último título lo pusieron en música Debussy, Fauré, Gabriel Dupont, Irena Poldowski, Josef Szulc y Alphons Diepenbrock, aunque, dado el éxito, no me extrañaría que hubiera otros que no tengo localizados. Para *A Chloris*, Hahn recurrió curiosamente a un poeta del primer barroco francés, Théophile de Viau (1590-1626), hoy poco conocido pero un curioso personaje que era hugonote, que fue acusado de libertinaje, expulsado de París y quemado en efigie, y que tuvo éxitos en el teatro como *Los amores de Píramo y Tisbe* y se opuso literariamente al célebre François Malherbe. No se trasluce nada de eso en este poema, manierista y un poco conceptual, muy del gusto de la época y seguramente del público al que Hahn lo hizo llegar a través de su certera melodía. **Offrande** procede de *Romances sans paroles* (1872) de Paul Verlaine. El título lo sintetiza Hahn del primer verso (*Voici desfruits, desfleurs, des feuilles et des branches*). Se trata de otro texto de éxito que atrajo a Debussy, a André Caplet y a Fauré, todos ellos con el título de *Green*, y que más tarde también pondría en música con ese título el que fuera famoso pianista Dinu Lipatti, o con el de *Réve* el famoso autor de canciones Paolo Tosti. No es Hahn, ni mucho menos, el peor parado en esta concurrencia pues, como siempre, consigue una canción de inspirada melodía y de innata elegancia.

Cinco Canciones populares griegas, de M. Ravel

Ravel, que amaba la paradoja y era un convencido del valor artístico de la insinceridad, dijo en una ocasión que si tuviera que escribir algo árabe, sería mucho más árabe que lo verdaderamente árabe. Y eso creo que lo puso en práctica con sus músicas españolas, con las canciones malgaches, con el *Tzigane* y con las incursiones en un variado exotismo tan raveliano y tan francés. Ravel fue autor de numerosas canciones de muy diverso tipo, desde las descarnadas *Historias naturales*, o los experimentales y casi schönbergianos *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* a las evocadoras de *Don Quijote a Dulcinea*. Entre ellas, hay bastantes que tienen que ver con lo popular de diversos lugares como

ocurre con las mezcladas *Canciones populares* (española, francesa, italiana, hebrea, escocesa, flamenca y rusa), con las *Dos melodías hebreas* y, desde luego, las que hoy nos ocupan.

Las **Cinco canciones populares griegas** están compuestas entre 1904 y 1906 en una época en que, rechazado por última vez (ni siquiera le dejan presentarse) para el Premio de Roma, empieza a hacerse famoso. La ocasión la da su relación con el escritor y crítico musical Michel Dimitri Calvocoressi (1877-1944), que era griego de nacimiento, francés de educación y británico de nacionalidad. En contra de lo que se cree, Calvocoressi no hizo los textos primeramente en francés sino en griego y de esta manera los puso en música Ravel, aunque simultáneamente se hiciera la versión francesa que es la del estreno, la edición y la manera en que se canta habitualmente, aunque recientemente hay ejemplos de vuelta al griego como, por ejemplo en España, lo ha hecho hace poco Manuel Cid.

La obra es un magnífico ejemplo de transformación creativa de un folklore popular que, con igual legitimidad que en Bartók, se podría llamar imaginario. Comienza con *Chanson de la mariée*, una melodía llena de gracia con una armonía sutil en la que las octavas repetidas, los trinos y las semicorcheas sobrenadan un obstinado pedal de tónica que vertebra la canción. *Là-bas, vers l'église* es mucho más sobria aunque su armonía se colorea de modalidad sin abandonar un casi rebuscado sol sostenido menor. *Quel galant m'est comparable* contrasta por su luminosidad directa y sin veladuras con un recitado interrumpido por una especie de ritornelo de carácter campesino. La *Chanson des cueilleuses de lentisques* es sencillamente deliciosa por su juego entre una modalidad hipolidia y una tonalidad de re sostenido con sus sextas añadidas. Finalmente, *Tout gay!* es verdaderamente una música alegre con ritmos simétricos binarios, a veces sabiamente alargados por ternarios, y un ambiente en el que se ha querido ver una lejana marca de Chabrier, autor al que, por cierto, Ravel admiraba pero no creo que sea acertado convocar en una música que es inequívocamente raveliana y, por supuesto, más griega que la auténticamente griega.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

G. FAURÉ**Rêve d'amour** (Victor Hugo)

S'il est un charmant gazon que le ciel arrose,
 où naisse en toute saison quelque fleur éclore,
 où l'on cueille à pleine main, lys, chèvre-feuille et jasmin,
 j'en veux faire le chemin où ton pied se pose.

S'il est un sein bien aimant, dont l'honneur dispose,
 dont le tendre dévouement n'ait rien de morose.
 Si toujours ce noble sein bat pour un digne dessein,
 j'en veux faire le coussin où ton front se pose.

S'il est un rêve d'amour parfumé de rose,
 où l'on trouve chaque jour quelque douce chose,
 un rêve que Dieu bénit, où l'âme al'âme s'unit,
 oh! j'en veux faire le nid où ton coeur se pose.

Clair de lune (P. Verlaine)

Votre âme est un paysage choisi
 que vont charmant masques et bergamasques,
 jouant du luth, et dansant, et quasi
 tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantat sur le mode mineur
 l'amour vainqueur et la vie opportune,
 ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
 et leur chanson se mêle au clair de lune.

Au calme clair de lune triste et beau,
 qui fait rever les oiseaux dans les arbres
 et sangloter d'extase les jets d'eau,
 les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Tristesse (Th. Gautier)

Avril est de retour la première des roses,
 de ses lèvres micloses rit au premier beaujour.
 La terre bienheureuse s'ouvre et s'épanuit, tout aime tout jouit,
 hélas, j'ai dans le coeur une tristesse afreuse!

Les biveurs en gaité, dans leurs chansons vermeilles,
 célèbrent sur les treilles le vin et la beauté.
 La musique joyeuse avec leur rire clair, s'eparpille dans l' air,
 hélas, j'aidans le coeur une tristesse afreuse!

En deshabillé blanc les jeunes demoiselles
 s'en vont sous les tonelles au bras de leur galant,
 la lune langoureuse argente leurs baisers longuement appuyés,
 hélas, j'ai dans le coeur une tristesse afreuse!

Moi je n'aime plus rien, ni l'homme ni la femme,
 ni mon corps ni mon âme, pas même mon vieux chien,
 allez dire qu'on creuse une fosse sans nom,
 hélas, j'ai dans le coeur une tristesse afreuse!

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

G. FAURÉ

Sueño de amor (V́ctor Hugo)

*Si existe un césped encantador regado por el cielo,
donde nacen todo el año unas flores abiertas,
donde se coge a manos llenas, lis, madreSelva y jazmín,
quiero hacer de él el camino donde se pose tu pie.*

*Si existe un seno amante, del cual dispone el honor,
cuya tierna devoción no tenga nada sombrío.
Si siempre este seno noble late por un digno designio
quiero hacer de él la almohada donde tu frente se pose*

*Si existe un sueño de amor perfumado de rosa,
donde se encuentra cada día alguna dulce cosa,
un sueño que Dios bendice, donde el alma se une al alma
¡oh! quiero hacer de él el nido donde tu corazón se pose.*

Claro de luna (P. Verlaine)

*Vuestra alma es un paisaje elegido
en el que van encantando máscaras y danzas de Bér gamo
tocando el laúd, y bailando, y casi
tristes bajo sus estrafalarios disfraces.*

*Mientras cantan en el modo menor
el amor victorioso y la vida oportuna
no parecen creerse su felicidad
y su canción se mezcla con el claro de luna.*

*Con el claro de luna en calma, triste y bello,
que hace soñar los pájaros en los árboles
y sollozar de éxtasis los chorros de agua,
los grandes chorros de agua esbeltos entre los már moles.*

Tristeza (Th. Gautier)

*Abril está de vuelta la primera de las rosas,
con sus labios entreabiertos ríe al primer día hermoso.
La tierra se abre y se ensancha, todo ama, todo goza,
¡desgraciadamente, tengo en el corazón una tristeza horrorosa!*

*Los bebedores achispados, en sus canciones bermejas,
celebran bajo los emparrados el vino y la belleza.
La música alegre con su risa clara, se expande en el aire,
¡desgraciadamente, tengo en el corazón una tristeza horrorosa!*

*En ligeros trajes blancos las jóvenes damiselas
se alejan en los jardines del brazo de su galán,
la luna lánguida platea sus besos largamente apoyados,
¡desgraciadamente, tengo en el corazón una tristeza horrorosa!*

*Yo ya no amo nada, ni el hombre ni la mujer,
ni mi cuerpo ni mi alma, ni siquiera mi viejo perro,
vayan a decir que se está excavando una fosa sin nombre,
¡desgraciadamente, tengo en el corazón una tristeza horrorosa!*

H. DUPARC

Chanson triste (J. Lahor)

Dans ton coeur dort un clair de lune, un doux clair de lune d'été.
 Et pour fuir la vie importune je me noierai dans ta clarté.
 J'oublierai les douleurs passées, mon amour, quand tu berceras
 mon triste coeur et mes pensées dans le clame aimant de tes bras!
 Tu prendras ma tête malade oh! quelquefois sur tes genoux,
 et lui diras une ballade qui semblera parler de nous.
 Et dans tes yeux pleins de tristesses, dans tes yeux alors je boirai
 tant de baisers et de tendresses que, peut-être, je guérirai...

La vie antérieure (Ch. Baudelaire)

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
 que les soleils marins teignaient de mille feux,
 et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
 rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
 mélaient d'une façon solennelle et mystique
 les tout puissants accords de leur riche musique
 aux couleurs du couchant reflété par mes yeux...

C'est la, c'est la que j'ai vécu dans les voluptés calmes
 au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,
 et des esclaves nus tout imprégnés d'odeurs,
 que me rafraichissaient le front avec des palmes,
 et dont l'unique soin était d'approfondir
 le secret douloureux qui me faisait languir.

Phydilé (Leconte de Lysle)

L'herbe est molle au sommeil
 sous les frais peupliers,
 aux pentes des sources moussues,
 qui dans les prés en fleur
 germant par mille issues,
 se perdent sous les noirs halliers.
 Repose, o Phidylé!

Midi sur les feuillages
 rayonne et t'invite au sommeil!
 Par le tréfle et le thym,
 seules, en plein soleil,
 chantent les abeilles volages;
 un chaud parfum circule
 au détour des sentiers,
 la rouge fleur des blés s'incline,
 et les oiseaux, rasant de l'aile la colline,

H. DUPARC

Canción triste (J. Lahor)

En tu corazón duerme un claro de luna, un dulce claro
de luna de verano.
Y para huir de la vida importuna me ahogaré en tu claridad.
¡Olvidaré los dolores pasados, amor mío, cuando acunes
mi triste corazón y mis pensamientos en la calma amante
de tus brazos!
Cogerás mi cabeza enferma ¡oh! algunas veces sobre
tus rodillas,
y le dirás una balada que parecerá hablar de nosotros.
Y en tus ojos llenos de tristeza, en tus ojos entonces beberé
tantos besos y ternuras que, quizás, me curaré...

La vida anterior (Ch. Baudelaire)

He habitado largo tiempo bajo amplios pórticos
que los soles marinos teñían de mil fuegos,
y cuyos grandes pilares, rectos y majestuosos,
se tornaban iguales, al atardecer, a las grutas basálticas.
Los oleajes, rodando las imágenes del cielo,
mezclaban de una forma solemne y mística
los todopoderosos acordes de su música rica
con los colores del atardecer reflejado por mis ojos...
Ahí es, ahí es donde he vivido en las voluptuosidades tranquilas
en medio del azul, de las olas, de los esplendores,
y de los esclavos desnudos impregnados de olores,
que me refrescaban la frente con palmas,
y cuyo único cuidado era profundizar
el secreto doloroso que me languidecía.

Fidilé (Leconte de Lysle)

La hierba es blanda en el sueño
bajo los frescos álamos,
a la orilla de musgosos arroyos
que en los prados en flor,
discurriendo por mil vericuetos
se pierden bajo las negras breñas.
¡Descansa, oh Fidilé!
¡Mediodía sobre las hojas
ya se extiende, invitándote al sueño!
Por el trébol y el tomillo,
solas y a pleno sol
cantan las abejas volanderas.
Un cálido perfume se expande
por los tortuosos senderos;
la roja flor de los campos se inclina
y los pájaros, con sus alas rozando la colina,

cherchent l'ombre des 'eglaiers.
Repose, o Phidylé!

Mais, quand l'Astre incliné
sur sa courbe éclatante,
verra ses ardeurs s'apaiser.
que ton plus beau sourire
et ton meilleur baiser
me récompensent de l'attente!

C. DEBUSSY

Beau soir (P. Bourget)

Lorsque au soleil couchant les rivières sont roses,
et qu'un tiède frisson court sur les champs de blé,
un conseil d'être heureux semble sortir des choses
et monter vers le cœur troublé.

Un conseil de goûter le charme d'être au monde,
cependant qu'on est jeune et que le soir est beau,
car nous nous en allons comme s'en va cette onde,
elle à la mer, nous au tombeau.

Romance (P. Bourget)

L'âme évaporée et souffrante,
l'âme douce, l'âme odorante
des lis divins que j'ai cueil-lis
dans le jardin de ta pensée,
où donc les vents l'ont-ils chassés
cette ame adorable des lis?

N'est il plus un parfum qui reste
de la suavité celeste
des jours où tu m'enveloppais
d'une vapeur surnaturelle
faite d'espoir, d'amour fidèle
de béatitude et de paix?

Les cloches (P. Bourget)

Les feuilles s'ouvraient sur le bord des branches,
délicatement,
les cloches tintaient, légères et franches,
dans le ciel clément.

Rythmique et fervent comme une antienne,
ce lointain appel
me remémorait la bancheur chrétienne
des fleurs de l'autel.

Ces cloches parlaient d'heureuses années,
et dans le grand bois,
semblaient reverdir les feuilles fanées
des jours d'autrefois.

*buscan la sombra del rosal silvestre.
¡Descansa, oh Fidilé!*

*Pero cuando el Astro,
inclinado en su curva esplendente,
vea apaciguarse su ardor,
¡que tu más bella sonrisa
y tu beso mejor
me compensen por la espera!*

C. DEBUSSY

Bello atardecer (P. Bourget)

*Cuando al ponerse el sol los ríos se vuelven rosas,
y un tibio escalofrío corre por los trigales,
un consejo de ser feliz parecer salir de las cosas
y subir hacía el corazón turbado.*

*Un consejo de gozar el encanto de estar en el mundo,
mientras uno es joven y el atardecer es bello,
porque nos vamos como se va esta onda,
ella al mar, nosotros a la tumba.*

Romanza (P. Bourget)

*El alma desmayada y doliente,
el alma dulce, el alma olorosa
de los lises divinos que he cogido
en el jardín de tu pensamiento,
¿dónde han ahuyentado los vientos
esta alma adorable de los lises?*

*¿No queda ya ningún perfume
de la suavidad celeste
de los días en los que me envolvías
con un vapor sobrenatural
hecho de esperanza, de amor fiel
de beatitud y de paz?*

Las campanas (P. Bourget)

*Las hojas se abrían en las ramas
delicadamente
las campanas tañían vivaces y francas
en el cielo apacible.*

*Rítmica y fervorosa como una antífona,
esa lejana llamada
me evocaba el candor cristiano
de las flores del altar*

*Esas campana hablaban de años felices,
y en el gran bosque,
parecían reverdecer las hojas marchitas
de los días de antaño.*

(Traducción: Carmen Torreblanca López)

R. HAHN**Fêtes galantes** (P. Verlaine)

Les donneurs de sérénades
et les belles écouteuses
échangent des propos fades
sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,
et c'est l'éternel Clitandre,
et c'est Damis qui pour mainte
cruelle fait main vers tendré.

Leurs courtes vestes de soie,
leurs longues robes a queues,
leur élégance, leur joie
et leurs molles ombres bleues,

Tourbillonnent dans l'extase
d'une lune rose et grise,
et la mandoline jase
parmi les frissons de brise.

A Chloris (T. Viau)

S'il est vraie, Chloris, que tu m'aimes,
(mais j'entends, que tu m'aimes bien,)
je ne crois pas que les rois mêmes
aient un bonheur pareil au mien.

Que la mort serait importune
à venir changer ma fortune
pour la félicité des cieux!
Tout ce qu'on dit de l'ambrosie
ne touche point ma fantaisie
au prix des grâces de tes yeux!

Offrande (P. Verlaine)

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,
et puis voici mon cœur, qui ne bat que pour vous;
ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.

J'arrive tout couvert encore de rosée
que le vent du matin vient glacer à mon front.
souffrez que ma fatigue, à vos pieds reposée,
rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
toute sonore encoré de vos derniers baisers;
laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
et que je dorme un peu puisque vous reposez.

R. HAHN**Fiestas galantes (P. Verlaine)**

*Los que cantan serenatas
y las bellas que escuchan
intercambian propósitos insípidos
bajo los ramajes cantarines.*

*Es Tirsis y es Aminta,
es el eterno Clitandro,
es Damis que, cruel para alguno,
se muestra tierna.*

*Sus cortas chaquetillas de seda,
sus largos vestidos de cola,
su elegancia, su alegría
y sus lánguidas sombras azules,*

*Revolotean en el éxtasis
de una luna rosa y gris,
y la mandolina parlotea
entre estremecimientos de brisa.*

A Chloris (T. Viau)

*Si es cierto, Chloris, que me amas,
(entiendo que me amas de verdad)
creo que ni los reyes
puedan sentir felicidad como la mía.*

*¡Que inoportuna sería la muerte
si viniese a cambiar mi fortuna
por la felicidad de los cielos!
Todo lo que se dice de la ambrosía
no afecta a mi fantasía
al precio de las gracias de tus ojos.*

Ofrenda (P. Verlaine)

*He aquí frutas, flores, hojas y ramas,
y éste es mi corazón, que sólo late por vos;
que no lo rompa vuestras dos manos blancas,
y que a tan bellos ojos, este humilde presente sea dulce.*

*Vengo cubierto de rocío
que el viento de la mañana ha helado en mi frente,
sufrid que mi fatiga, que a vuestros pies reposa,
sueñe con entrañables instantes que la solazarán.*

*Dejad que mi cabeza repose en vuestro joven seno
cuando todavía resuenan vuestros últimos besos;
dejad que se apacigüe tras la buena tempestad,
y que duerma un poco, puesto que ahora reposáis.*

M. RAVEL**Cinq Mélodies populaires grecques:****Le Réveil de la mariée**

Réveille-toi, perdrix mignonne, ouvre au matin tes ailes,
trois grains de beauté, mon coeur en est brûlé!

Vois le ruban, le ruban d'or que je t'apporte,
pour le nouer autour de tes cheveux.

Si tu veux, ma belle, viens nous marier!
dans nos deux familles tous sont alliés!

Là-bas, vers Péglise

Là-bas, vers l'église vers l'église Ayio Sidéro,
l'église, ó Vierge sainte, l'église Ayio Constanndino

Se sont réunis, rassemblés en nombre infini,
du monde, ô Vierge sainte, du monde tous les plus braves!

Quel galant m'est comparable

Quel galant m'est comparable, d'entre ceux qu'on voit passer?
Dis, dame Vassiliki? Vois, pendus a ma ceinture,
pistolets et sabre aigu... et c' est toi que j' aime!

Chanson des cueilleuses de lentisques

O joie de mon âme, joie de mon coeur,
trésor qui m'est si cher; joie de l'âme et du coeur,
toi que j'aime ardemment.

Tu es plus beau qu'un ange, o lorsque tu parais
ange si dous devant nos yeux, comme un bel ange blond,
sous le clair soleil.

Hélas! Tous nos pauvres coeurs soupirent!

Tout gai!

Tout gai! Ha, tout gai! belle jambe, *tireli*, qui danse;
belle jambe, la vaisselle danse. *Tralalalala*

M. RAVEL**Cinco melodías populares griegas:****El despertar de la novia**

Despierta, linda perdiz, abre a la mañana tus alas,
tres lunares, ¡mi corazón se me quema!

Mira la cinta, la cinta de oro que te traigo,
para anudarla alrededor de tus cabellos.

Si quieres, hermosa mía, ¡ven a casarnos!
¡en nuestras dos familias todos son aliados!

Allá, hacia la iglesia

Allá, hacia la iglesia hacia la iglesia Ayio Sidéro,
la iglesia, oh, Virgen santa, la iglesia Ayio Constandino

Se han reunido, juntado en número infinito,
las gentes, oh Virgen santa, ¡las gentes más valientes!

Qué galán me es comparable

¿Qué galán me es comparable, de entre los que se ven pasar?
¿Di, dama Vassiliki? Ve, colgada de mi cintura,
pistolas y sable agudo... ¡y eres tú a quien amo!

Canción de las recolectoras de lentiscos

Oh alegría de mi alma, alegría de mi corazón,
tesoro que me es tan querido, alegría del alma y del corazón,
tú a quien amo con ardor.

Eres más bello que un ángel, oh, cuando apareces,
ángel tan dulce ante nuestros ojos, como un bello ángel rubio,
bajo el claro sol.

¡Ah! ¡Nuestros pobres corazones suspiran!

¡Tan alegre!

¡Tan alegre! ¡Ha, tan alegre! Bella pierna, tireli, que baila;
bella pierna, la vajilla baila. Tralalalala

CUARTO CONCIERTO

Cuatro Piezas, de R. Viñes

Thrénodie (Funerales antiguos a la memoria de Erik Satie)

Minué espectral

En Verlaine menor

Crinoline o Vals del tiempo de la Montijo

La figura del leridano Ricardo Viñes es fundamental para el desarrollo pianístico del primer tercio del siglo XX. Desde que se instala en París en 1887 para estudiar con el famoso Bériot (hijo del no menos célebre violinista y de María Malibrán), y exceptuando sus giras de concierto, viviría siempre en esa ciudad hasta que la Segunda Guerra Mundial le hiciera refugiarse en Barcelona donde murió en 1943.

Viñes no fue sólo un excepcional pianista. Estuvo tan ligado a los compositores que, junto a ellos desarrolló una nueva técnica y estética pianísticas, y además fue un activo miembro de la comunidad cultural moderna pues si entre sus amigos se cuentan músicos como Debussy, Falla, Ravel, Albéniz, Satie, Prokofiev o Séverac (y Poulenc fue su discípulo), también lo fue de pintores como Picasso, Odilon Redon y el propio Matisse y de escritores como Cocteau, Fargue, Colette, Jacob o Jorge Guillén. Estrenó obras de Debussy como *Pour le piano* o *L'île joyeuse*, de Ravel *Jeux d'eau*, *Miroirs* y *Gaspard de la nuit*, de Prokofiev *Sarcasmos*, además de difundir la obra de estos autores y de otros que entonces no estaban en el repertorio como Balakirev o Musorgsky. Docenas de obras le están dedicadas, así *Poissons d'or* de Debussy, *Oiseaux tristes* de Ravel o *Noches en los jardines de España* de Falla que la Primera Guerra Mundial le impidió estrenar quedando el honor para José Cubiles.

Viñes no estaba especialmente interesado en la composición, que había estudiado con Godard, pero la practicó ocasionalmente, especialmente para rendir homenaje a amigos desaparecidos. *Thrénodie (Funerales antiguos a la memoria de Erik Satie)* se escribe a principio de 1926 para homenajear al músico de Arcueil que había muerto el 1 de Julio de 1925. Viñes dedica la obra a Jean Cocteau, muy amigo suyo y uno de los grandes valedores de la estética de Satie, y desarrolla una pieza fúnebre que enlaza lejanamente con el carácter hierático y las sonoridades llenas de la época en que Satie componía sus piezas rosacruz. *Minué espectral* está escrito en 1938 a la memoria de Ravel, el gran amigo que desaparecía tras una penosa enfermedad el 28 de Diciembre de 1937. Viñes reelabora aquí el estilo raveliano, que tan bien conocía, en una especie de minuetto fúnebre que rememora el *Minuetto a la manera de Haydn* del propio Ravel. Es la última obra compuesta por Viñes. También la muerte de Fauré,

ocurrida el 4 de Noviembre de 1924, le lleva a escribir en 1925 una obra a su memoria. Viñes escoge ahora un motivo poético, el de la poesía de Verlaine, tan amada por Fauré y también por otros músicos franceses de su tiempo, y compone un *En Verlaine menor* que es una transfiguración de la elegancia melódica del Fauré de *La bonne chanson*. Finalmente, y para homenajear a su amigo el poeta León Paul Fargue, compondrá en 1927 una evocación de la Francia del III Imperio, no tanto en sus pomposos fastos como en su ambiente social que se evoca con nostalgia. *Crinoline o Vals del tiempo de la Montijo* es el resultado y también una obra amable que tal vez resulte la más conocida de las compuestas por Viñes.

Música Callada, de F. Mompou

Primer cuaderno. Segundo cuaderno. Pieza XXV del Cuarto Cuaderno

La obra singular, poética y personalísima de Frederic Mompou tiene en el piano y en la canción su cultivo más extenso y sus logros más certeros. En el piano encontramos obras tan sugerentes y ricas como *Impresiones íntimas*, *Scènes d'enfants*, *Pessebres*, *Suburbis*, *Cants màgics* o *Charmes*, entre otras, pero son dos largas colecciones que recorren su producción, como *Canciones y danzas y Preludios*, las más difundidas. Es en la última etapa de su carrera cuando se producen, entre 1959 y 1967, los cuatro cuadernos de *Música callada*, la más honda, abstracta y emocionante de sus obras. Se trata de una obra que no sólo recoge en su título la poesía de San Juan de la Cruz sino que se plantea como una especie de austero misticismo sonoro en cuya expresividad despojada se encierra una profunda y poética belleza. La referencia a San Juan de la Cruz no es ociosa y es constante, aunque en algunos momentos intervengan otras presencias poéticas muy concretas.

El **Primer cuaderno** surgió en 1959 con la intención, para algunos números, de subrayar la poesía de Paul Valéry a quien había prometido hacer unas canciones sobre sus versos (cosa que efectivamente hizo en 1973). Comprende nueve números, el primero de los cuales está dedicado a Federico Sopeña. El segundo debía preceder originalmente al recitado del poema *Le pas* de Valery. El tercero utiliza el tema que él mismo escribiera como sintonía de la Sociedad Española de Radiodifusión (SER). El cuarto es un desarrollo asombroso sobre un único motivo de segunda mayor descendente. Para el quinto, Mompou quería los mordentes con una sonoridad metálica, el sexto desarrolla un único tema en arco mientras el séptimo se basa en cuatro temas. El octavo debía preceder al poema de Valery *L'indifferent* mientras el noveno tiene una indudable vocación de serie.

Tres años más tarde, en 1962, termina Mompou el **Segundo cuaderno**. Aquí la música se hace más abstracta y la referencia a Valery ha desaparecido. Siete son los números, cuya numeración continúa la del anterior cuaderno. El décimo de los cuáles es como una sencilla invención pero muy expresiva mientras el undécimo es más movido y alegre. El duodécimo es de una tristeza intensa mientras que en el decimotercero reaparecen las trazas del folklore catalán, tan a menudo transfiguradas en la obra de Mompou. El número decimocuarto hace un cierto guiño al mundo dodecafónico con uso de series incompletas y, como contraste, el decimoquinto evoca los preludios chopinianos y el decimosexto cierra con un trabajo armónicamente muy refinado en un tiempo tranquilo.

El número veinticinco procede del **Cuarto cuaderno de Música callada** y se suele estimar como el más complejo y hermoso de toda la colección. Hay en él un trabajo que se vuelve a acercar al serialismo no sólo en el empleo de series incompletas sino en las relaciones numéricas de los fragmentos formales. Al mismo tiempo, hay todo un mundo de resonancias que, en ocasiones, evocan trabajos anteriores del músico como su *Preludio para la mano izquierda*. **Música callada** es uno de los grandes monumentos de la música pianística española con el mismo título que lo son *Iberia* o *Goyescas*.

Tres Gnosianas (Primera y Segunda serie), de E. Satie

Como en el caso de las *Gymnopédies*, las *Gnossiennes*, o en español **Gnosianas**, de Satie no desvelan el misterio de su título que, aunque intuimos hacia donde apunta, no podemos concretar. Las *Gymnopédies* vieron la luz en 1888 y las **Gnosianas** aparecen dos años después, en 1890, cuando Satie estaba en plenas relaciones con el curioso personaje que fue Joséphin Péladan, que se llamaba a sí mismo Sár Péladan, jefe de los Rosacruz y que inspiró a Satie su propia iglesia: la Iglesia Metropolitana de Arte de Jesús Conductor. Esta vinculación avalaría a quienes ven el título como una referencia a la doctrina gnóstica. Pero uno de los mayores especialistas en Satie, Rollo Myers, da una explicación más osada y dice que el título alude al antiguo palacio de Knosos, lo que no sería raro dado que por esa época Satie está componiendo su "wagnerianada caldea" *El hijo de las estrellas* sobre un texto del Sár Péladan que trata nada menos que de Gudea, patesi de Lagash. En todo caso era la época mística y gótica ("músico gótico perdido en este siglo", le llamaría Debussy), y nada irónica, de quien luego sería un campeón del humor en música.

Sea lo que fuere a lo que alude el título, las tres **Gnosianas** de la primera serie son piezas de carácter místico oriental con empleo de la modalidad. La primera está influenciada por la música rumana y abunda en el empleo de mordentes. En la edición

Satie la dedicaría a Roland Manuel. La segunda inaugura la serie de indicaciones sorprendentes que Satie empieza a usaren sus piezas sustituyendo a las habituales indicaciones expresivas. Algo que derivará más adelante hasta un humorismo hilarante y que aquí se concreta en frases como "aprovisionaos de clarividencia" o "abrid la cabeza". Indicaciones que en la tercera son del género "aconsejaos cuidadosamente", "con una gran bondad" o "sin orgullo". Las tres están escritas sin barras de compás aunque sus melismas obstinados necesitan de un acompañamiento rítmico uniforme. Muy conocida en su versión pianística, la obra fue ocasionalmente orquestada por John Lanchberry.

Durante mucho tiempo se pensó que las **Gnosianas** eran únicamente tres, pero en 1968 se descubrieron y publicaron otras tres que llevan los números 4, 5 y 6. No se habían compuesto unitariamente, ya que sus fechas respectivas son 1891, 1889 y 1897 y no se sabe porqué Satie no quiso publicarlas y las tenía ocultas. Hay quien ha apuntado que se debe a que la serie es inferior a la primera, aunque tiene las mismas características. Más acertado parece el hecho de que Satie fuera abandonando las piezas místicas y, tras un silencio compositivo de dos años, en 1897 reapareciera ya con la inequívocas piezas humorísticas que serían una constante y que inauguran en esa fecha *Piezas frías*. La segunda serie de **Gnosianas** sería orquestada por Robert Caby.

Dos piezas de Miroirs (Espejos), y Jeux d'eau, de M. Ravel

En la obra de Ravel el piano tiene un relieve particular porque, a través de las colecciones que compuso, adquiere una técnica nueva y unas características sonoras absolutamente propias. Ravel era un exquisito pianista que había estudiado con el mismo Bériot que lo hiciera Viñes. Ya la *Pavana para una infanta difunta* revelaba a alguien que sabía manejar el instrumento pero *Jeux d'eau* haría saltar por los aires la técnica conocida. Con *Sonatina*, Ravel afianzaría sus recursos y se prepararía para el milagro de **Miroirs**, en español **Espejos**. Esta obra se compone entre 1904 y 1905 y es rigurosamente contemporánea del primer libro de *Imágenes* de Debussy. Las piezas, que son cinco, no se compusieron en el mismo orden en que se publicaron sino que se ordenaron con motivo del estreno que fue realizado por el impagable Ricardo Viñes el 6 de Enero de 1906 en un concierto de la Sociedad Nacional de Música en la Sala Erard de París. Las piezas, que fueron editadas al año siguiente por Desmets (en 1924 pasarían a Schott), están dedicadas cada una a un amigo distinto que fueron respectivamente, y siguiendo el orden que hoy tienen (*Noctuelles*, **Oiseaux tristes**, *Une barque sur l'Océan*, *Alborada del gracioso* y **La vallée des cloches**), León Paul Fargue, Ricardo Viñes, Paul Sordes, Michel Dimitri Calvocoressi y Maurice Delage.

La primera que hoy se toca es la última de la colección, **El valle de las campanas**, y está dedicada, como hemos dicho, a Maurice Delage (1879-1961), un compositor que fue el primer discípulo que tuvo Ravel. Se trata de un paisaje contemplativo, casi inmóvil, de forma tripartita y donde los matices en el toque son fundamentales. Se escuchan carillones, orfebrerías ornamentales y sutiles modulaciones crepusculares con una parte central lírica y un final donde las resonancias se desvanecen mientras el valle entra en las sombras. Por su parte, **Pájaros tristes** es la segunda de las piezas y la dedicada a Ricardo Viñes. También es la primera que se compuso y, para el propio autor, la más característica del ciclo. Según el compositor evoca a los pájaros perdidos en un bosque muy sombrío en las horas más cálidas del estío. Incluso, anticipándose a Messiaen, anotó para esta pieza un canto de mirlo que escuchó en el bosque de Fontainebleau. La pieza tiene algo de desolada con acordes arpegiados que evocan el flotar de las alas y disonancias llenas de melancolía.

Juegos de agua fue una bomba en el ambiente musical parisino ya que es tan temprana como de 1901 y el autor la dedicó "a mi querido maestro Gabriel Fauré" siendo estrenada por Ricardo Viñes en la Sociedad Nacional de Música en un concierto celebrado en la Sala Pleyel de París el 5 de Abril de 1902. En esa ocasión se estrenaba también la *Pavana para una infanta difunta* y apenas si se puede dar mayor contraste que el que existe entre ambas piezas. La obra se juzgó como una absoluta "cacofonía" y se dice que el que no se la perdonaran los miembros del Instituto de Francia fue lo que le costó el no obtener el Premio de Roma pese a concursar varias veces.

El juicio puede chocar hoy día pero hay que tener en cuenta que Ravel se adelantó a la técnica pianística de Debussy pues la obra es anterior a las *Estampas*, las *Imágenes* y a los *Preludios* y rechaza de plano el piano romántico aunque se citen como antecedente *Al borde de una fuente* y *Los juegos de agua de la Villa de Este* de Liszt. Pero aquí el estallido impresionista de la movilidad del agua, la obediencia formal a la lógica de los fluidos y el arabesco caprichoso producen una obra de una extraordinaria novedad. Ravel cita al principio un verso de Henri de Régnier y la obra transcurre con una rápida inmaterialidad que exige una técnica extraordinaria y un cuidado exquisito con los pedales pues la pieza, siendo ultravirtuosa, exige, según su autor, un ambiente medio soñador, medio alegre.

Seis Pequeñas piezas op. 19, de A. Schonberg

Esta obra fue compuesta en 1910 y revela un estilo completamente distinto a las piezas pianísticas anteriores de Schonberg y, además, sería la última para este instrumento en muchos años pues la siguiente es ya el opus 23 que inauguraría la etapa dode-

cafónica. En cambio en ésta nos encontramos en el camino hacia la atonalidad ya iniciada en la piezas del opus 11. La obra sería estrenada por Etta Werndorff el 14 de Enero de 1912 en la Verein für Kunst und Kultur de Viena. Se trata de una serie de seis miniaturas que no solamente son breves sino que observan una forma aforística que generalmente se suele señalar más como característica de Webern que de Schönberg, una especie de reacción contra la hipertrofia formal e instrumental que Schönberg practicara en los *Gurre Lieder*, por entonces estrenados. La pieza más larga es la primera *Leicht, zart* (Ligero, delicado) que, sin embargo cuenta con sólo dieciocho compases de una fina textura armónica. La segunda, *Langsam* (Lento), sólo tiene nueve compases y se basa en un ostinato de tercera sobre las notas sol y si. La tercera, también de nueve compases, *Sehr langsam* (Muy lento), es más lírica mientras la cuarta, *Rasch aber leicht* (Rápido pero ligero), es un recitativo que resulta extraordinariamente dramático en solo trece compases. La quinta, *Zart aber voll* (Delicado pero pleno), es un fluido legato en el que ya no se puede encontrar ninguna funcionalidad tonal sino que es plenamente atonal libre. La sexta y última, *Sehr langsam* (Muy lento), tiene fama de ser la más hermosa y emocionante de las seis que desarrolla su melancolía hasta el último acorde doble de seis notas que debe ejecutarse, según indica el compositor "wie ein Hauch" (como un soplo).

No convendría exagerar las similitudes de estas piezas con la música de Webern. Ciertamente éste se decantó por el esencialismo de la forma aforística que parece dominar en ellas. Sin embargo, Schönberg concentra formalmente elementos que son fuertemente expresivos y que no toman esa expresividad de la estructura, como en Webern, sino en un directo compromiso emocional. En ese sentido, y en muchos otros también, nos encontramos ante una auténtica obra maestra.

***Isla de fuego I*, de O. Messiaen**

La obra pianística de Olivier Messiaen abunda en piezas maestras de la mayor importancia. Así, sus extraordinarias *Visiones del Amén* (para dos pianos), las *Veinte miradas sobre el Niño Jesús*, *Cantéjodjáya*, o el enorme *Catálogo de los pájaros*, pero quizá la más trascendente en cuanto a su técnica y a su duradera influencia en muchos compositores, es *Cuatro estudios del ritmo*, una obra que se compone entre 1949 y 1950 de una manera itinerante pues *Neumas rítmicos* se escribe en Tanglewood, *Modos de valor e intensidad* en Darmstadt y las dos **Isla de fuego** en París. Se estrenaron independientemente y conjuntamente las ofreció el autor en 1950 en un viaje a Túnez, aunque el estreno oficial es el que hizo Ivonne Lloriod en Toulouse el 7 de Junio de 1951. Pero, aunque el orden de composición es el que

he indicado, el del estreno se ordenó así: tercera, segunda, primera y cuarta, es decir, con las dos **Isla de fuego** enmarcando a las otras dos. Hay que decir que es raro que las cuatro se toquen juntas ya que se han independizado por completo puesto que *Neumas rítmicos* se ha convertido en el arquetipo de la serialización de ritmos mientras *Modos de valor e intensidad* se cita como el verdadero inicio del serialismo integral.

Isla de fuego I, al igual que la segunda, surge de la fascinación de Messiaen por Nueva Guinea o Papuasias y pretende evocar en su música toda la violencia de la organización mágica de ese territorio. Se trata de un estudio bastante breve, de una extraordinaria belleza salvaje que se basa en un ostinato de los tamtam indígenas y sirve de tema para cuatro variaciones, la primera con el canto de un exótico pájaro local, la segunda sobre efectos de resonancia, la tercera sobre un complejo melódico-acórdico y la cuarta como un movimiento perpetuo. Una coda rememora determinados fragmentos de las variaciones y lleva a la pieza a su fin. Música exótica y premeditadamente salvaje, música muy de Messiaen y capaz de servir de excelente pórtico a las novedades técnicas profundas que las siguientes piezas introducirán.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Dúo Rodríguez-López

M^a Antonia Rodríguez y Aurora López forman dúo desde 1992. Desde entonces han desarrollado una intensa actividad de conciertos cuyo repertorio abarca desde el Barroco hasta el siglo XX. Colaboran regularmente con numerosas instituciones: Fundación Juan March, para la cual han ofrecido diversos ciclos de conciertos (sonatas para flauta y piano del Barroco al s. XX, Aula de Reestrenos, recitales para jóvenes, ciclo de tríos...), Fundación Santa María de Albarracín, Comunidad de Madrid, Xunta de Galicia, Universidad Carlos III, Universidad SEK de Segovia, Instituto Musical Turolense, Diputación de La Coruña, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Caja Madrid, Cabildo de Santa Cruz de Tenerife, etc.

Han actuado en repetidas ocasiones en el Ciclo de Música de Cámara de la Orquesta y Coro de RTVE en la Real Academia de BB. AA. de San Fernando, donde tuvieron el honor de protagonizar el primer concierto de música electroacústica celebrado en la misma, así como el primer concierto de música del s. XX en el Auditorio del Museo Guggenheim de Bilbao. Han actuado en la Semana de Música Contemporánea del Auditorio de Zaragoza, Festival Internacional de Música de Villena, Semana Internacional de Música de Alcoy, auditorio de Caja Madrid (Aranjuez y Barcelona), Ateneo de La Laguna, VII Festival Internacional de Música de Veruela (Zaragoza), Auditorio Nacional (Balada de Frank Martin para flauta, piano y orquesta de cuerda), Instituto Cervantes de Roma y París, Festival di Nuova Consonanza, etc.

Han grabado para RNE, Radio Clásica y para la RAÍ, así como varios programas de televisión para el Canal Clásico de TVE sobre las generaciones del 98 y del 27. En junio de 2000 dentro del ciclo de conciertos de la Fundación Juan March dedicados a la música española del s. XX, realizaron el estreno absoluto de la versión para flauta, piano y orquesta de cuerda de la obra de Consuelo Díez "Verde y Negro", sobre un texto de Antonio Martín-Carrillo y acompañadas por la orquesta de cámara "Solistas de Madrid", (todos ellos profesores y solistas de la O.S. de RTVE), con la cual el dúo Rodríguez-López actúa regularmente. En julio de 2000 como concierto inaugural del Festival Internacional de Música de Veruela (Zaragoza), ofrecieron también el estreno absoluto de "Becqueriana", de Víctor Rebullida, dedicada a todos ellos. En octubre de 2000 han actuado en Moscú, en la sala Rachmaninov del Conservatorio Tchaikovsky, donde

han realizado el estreno absoluto de la "Sonata para el Poniente", obra compuesta para ellas por Tomás Marco y estrenada en España en Febrero de 2001 en la Real Academia de BB. AA. de San Fernando dentro del ciclo de Música de Cámara de la O.S. de RTVE, concierto íntegramente grabado por el Canal Clásico de TVE.

Este próximo mes de noviembre realizarán el estreno absoluto del "Concierto de la Malvarrosa" para flauta, piano y orquesta de Antón García Abril, obra dedicada a la memoria del maestro Joaquín Rodrigo, bajo la dirección del maestro Miguel A. Gómez Martínez y la Orquesta de Valencia en el Palau de la Música de dicha ciudad y repetirán dicho concierto bajo la batuta de Gloria Isabel Ramos y la Orquesta de Córdoba en enero de 2002 dentro de la Semana Internacional de Música del s. XX de Málaga. Han realizado ya una grabación en CD del "Concierto de la Malvarrosa" con la Orquesta "Ciudad de Málaga" y la dirección de A. García Abril.

María Antonia Rodríguez

Nace en 1965 en Gijón, donde estudia piano y flauta con Cesar San Narciso. Luego en el Real Conservatorio Superior de Madrid con Antonio Arias, obteniendo el Premio extraordinario fin de carrera, y en París, con Raymond Guiot, Philippe Pierlot y Alain Marion. Es miembro fundador del Quinteto de Viento de Madrid y ha colaborado con los grupos Koan, Cosmos, Círculo, Ensemble de Madrid y Ensemble XXI.

Es profesora de flauta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1985, fue solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y desde 1990 es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Toca una flauta Muramatsu con una embocadura especialmente diseñada para ella por el constructor alemán J.R. Lafin.

Aurora López

Gallega de nacimiento, comienza en Salamanca sus estudios musicales con Rosario Buhil, Jesús García-Bernalt y Carmen Herrera. Luego estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Fernando Puchol y en París con Nadine Wright y Mme. Bercambre, obteniendo el Premio de Grado Superior del Conservatoire Européen de Musique de la Ville de París. Forma dúo con M^a Antonia Rodríguez.

Desde 1990 es profesora por oposición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y actualmente imparte clases en el Conservatorio Profesional de Música "Teresa Berganza" de la misma ciudad.

SEGUNDO CONCIERTO

Ensemble Matisse

La belleza de la música de cámara y la permanente curiosidad por explorar sus posibilidades llevaron a los componentes del Ensemble Matisse a estudiar y profundizar este repertorio, así como a programarlo y difundirlo en conciertos. Un aliciente constante en esta labor ha sido durante años la Fundación Juan March con sus originales propuestas de programas, donde se combinan el interés y la seriedad musicológica con la demanda legítima del público general de divertirse. Uno de los numerosos proyectos organizados por la Fundación Juan March, *Músicas para una Exposición Matisse*, es el que da nombre al grupo.

Los músicos integrantes del Ensemble Matisse destacan dentro del panorama actual de las nuevas generaciones españolas por su diversidad de intereses, dedicación plena a su oficio, y por su vivencia de la vocación musical como una actividad intelectual, a la vez que social, comunicativa, educacional y en definitiva como una sola propuesta ética y estética hacia la sociedad en que vivimos.

José Sotorres Juan

Nacido en Alicante, y estudió con su padre. Hizo sus estudios oficiales en el Conservatorio "Oscar Esplá" de Alicante, y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde se le concedió el Premio de Honor Fin de Carrera. Fueron sus profesores José Mírete, Jesús Campos y Rafael López del Cid. Completó estudios en Francia, Italia e Inglaterra con A. Adorjan, A. Marion, M. Larrieu, R. Guiot, M. Debost y G. Gilbert. Ha sido profesor titular de la Banda Municipal de Madrid y profesor del Conservatorio Municipal de Getafe. Ha colaborado con diversas agrupaciones como Virtuosos de Moscú, Philharmonia Orchestra de Londres y ha actuado como solista con la Orquesta de Cámara Ciutat d'Elx, Grupo Koan, Orquesta de Cámara Española, Russian International Chamber Orchestra, Orquesta Clásica de Madrid y Orquesta Villa de Madrid. Recientemente ha interpretado en el Auditorio Nacional de España con la ONE y bajo la batuta de Peter Schneider el concierto n° 7 de F. Devienne. Actualmente es profesor titular de la ONE, miembro fundador del Quinteto de Viento Aubade y es solista de la Orquesta Clásica de Madrid. También imparte clases en el Conservatorio Provincial de Guadalajara, así como en numerosos cursos de especialización en diferentes ciudades de España.

Víctor Manuel Anchel

Nació en Valencia en 1973. Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, finalizándolos con las más altas calificaciones. Fue miembro fundador de la Joven Orquesta de Valencia, actuando tanto como solista como concertista. Ha actuado en diferentes ocasiones con las Orquestas de Valencia, Sinfónica de Baleares, Real Filarmonía de Galicia, Sinfónica Europea, de Cámara de Berlín, Filarmónica de Madrid, ONE y otras. Ha participado en giras con diferentes orquestas a Francia, Alemania, EE.UU., México, Grecia, Argentina y Brasil. Ha actuado bajo la dirección de Yuri Termikanov, Kurt Sanderling, Helmuth Rilling, Walter Weller, Krzysztof Penderecki o los españoles García Navarro, García Asensio, Cristóbal Halffter y Frühbeck de Burgos entre muchos otros. En julio de 1999 consigue por oposición la plaza de oboe co-principal de la Orquesta Sinfónica del Vallés. Desde septiembre de 1999 es, también por oposición, oboe y corno inglés de la ONE. Desde el curso 2000-01 es Profesor asistente de oboe en la Cátedra de oboe "Crédito y Caucción" de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, cuyo titular es Hansjorg Schelleberger. Ha estudiado con los profesores Lothar Koch, Lajos Lencs, Emmanuel Abhül, Diethelm Jonas, Salvador Tudela, Francisco Salanova, Vicente Llimerá y Hansjorg Schellenberger, su actual maestro.

Enrique Pérez Piquer

Actualmente clarinete solista de la ONE, concertista, pedagogo especializado en la enseñanza del clarinete, es miembro fundador del trío Romántico de Madrid, Dúo de Clarinete y Piano con Aníbal Bañados y diversas formaciones camerísticas. Ha sido ganador de los Concursos Nacionales e Internacionales de Reims 1988 (Francia), Dos Hermanas 1991 (Sevilla), Juventudes Musicales 1982, Toulon 1985 (Francia), Premio de Honor (Grado Medio) y Mención Honorífica (Fin de Carrera). Ha sido clarinete solista de las orquestas Sinfónica de Madrid (Arbós), Clásica de Madrid, Andrés Segovia, Villa de Madrid, etc. También ha sido profesor de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid. Cuenta con la siguiente discografía: "La obra para clarinete y piano de Miguel Yuste", "Les ritournelles du Chat Abgral" (Concertino para clarinete y orquesta de Janos Komives), finales del Concurso de Composición de la SGAE de Música Contemporánea (1992 a 2000), bandas sonoras de películas ("Todo sobre mi madre" de Almodóvar, "La lengua de las mariposas" de Cuerda, "A los que aman" de Coixet). También cuenta con numerosas grabaciones en Radio Nacional y TVE.

Rodolfo Epelde Cruz

Nacido en Eibar (Guipúzcoa), se forma con M.A. Colmenero (Conservatorio de Madrid), Philip Farkas, Ab Koster ("Hochschule für Musik" de Hamburgo) y Daniel Bourgue ("Conservatoire National de Région" de Versalles). Simultáneamente termina en Madrid la carrera de Ingeniería Superior de Telecomunicación. Su experiencia profesional abarca tanto la docencia (Escuela de Música de Vitoria, Joven Orquesta Nacional de España, Joven Orquestal de Euskal-Herria, Orquesta Joven de Andalucía y Escuela Superior de Música "Reina Sofía") como su actividad con agrupaciones de cámara (German Brass, "Ensemble des Cors de Versailles", Orquesta de Cámara del "Teatre Lliure", "Catalonia Brass Quintet") y orquestales (Opera Estatal de Hamburgo, Orquestas "Ciutat de Barcelona", del Gran Teatro del Liceo, Sinfónica de Sevilla y Sinfónica de Galicia entre otras). Como solista ha actuado con la Orquesta "Ciutat de Barcelona", Orquesta de Euskadi, Orquesta de la Comunidad de Madrid y JONDE bajo la dirección de Franz Paul Decker, Christian Arming, Miguel Groba y Edmón Colomer. Actualmente es ayuda de solista en la Orquesta Nacional de España y solista de la Orquesta de Cadaqués. Es profesor asistente de Radovan Vlatkovic en la cátedra de trompa de la Escuela Superior de Música "Reina Sofía".

Vicente Palomares

Nace en Tavernes de Valldigna (Valencia), donde inicia sus estudios musicales, continuándolos más tarde en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con José Enguidanos, obteniendo el Premio de Honor con las más altas calificaciones. Asiste a cursos de perfeccionamiento con los profesores Ovidio Danzi y Vincenzo Menghini. En diversas ocasiones colabora con otras formaciones sinfónicas y de cámara, como la Orquesta Sinfónica de Euskadi, Orquesta de Valencia, Orquesta Filarmónica de Madrid, Orquesta Clásica de Madrid, Grupo Enigma Orquesta de Cámara del auditorio de Zaragoza, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta Filarmonía de España, etc. Ha actuado como solista con la Orquesta Sinfónica de Chamartín, interpretando el Concierto de Weber y la Sinfonía Concertante para instrumentos de viento de Mozart. Ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica de Bilbao y Profesor del Conservatorio de Música de Zaragoza. En la actualidad es Profesor de la Orquesta Nacional de España y desarrolla una intensa actividad en el campo de la Música de Cámara con el Quinteto de Viento "Aulos Madrid" y el Grupo Cámara XXI.

Aníbal Bañados Lira

Nacido en Santiago de Chile, estudió en el Conservatorio Nacional de Chile con Elena Waiss y Margarita Herrera. Realizó cursos de perfeccionamiento en Estados Unidos con Alfonso Montecino y Menahem Pressler. Ha obtenido numerosos premios en concursos internacionales. En 1987 fija su residencia en Madrid, realizando una intensa actividad concertística como solista y con diversas agrupaciones camerísticas; con la violinista Anna Baget ha realizado giras de conciertos por países de América del Sur. Ha sido profesor invitado a los encuentros de la Joven Orquesta Nacional de España y actualmente es Profesor de Música de Cámara en el Conservatorio de la Comunidad de Madrid y Profesor de Repertorio en la Escuela Superior de Música "Reina Sofía".

TERCER CONCIERTO

Iñiqui Fresán

Nacido en Pamplona, inicia sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad bajo la dirección de Edurne Aguerri, para continuarlos posteriormente con Victoria de los Angeles. Asiste a cursos de interpretación impartidos por Irmgard Seefried y Gerard Souzay. Ha sido laureado en los concursos de Bilbao (1981), Viñas de Barcelona (1987) y Toti dal Monte de Treviso (Italia, 1990).

En el año 1988 la Fundación para el Desarrollo del Arte, la Ciencia y la Literatura de Salzburgo le concede el Premio para el Fomento del Canto, dentro del marco de la "Sommer Akademie" del Mozarteum.

Ha cantado en las Salas más prestigiosas de Europa siendo dirigido por maestros como V. Spivakov, P. Herreweghe, P. Maag, T. Vasary, O. Vanska, S. Bedford, J. López Cobos, S. Comissiona, E. Colomer, E. García Asensio, etc.

Ha grabado para las casas Elkar, Melodía, Harmonía Mundi y Auvidis.

Juan Antonio Álvarez Parejo

Nace en Madrid, ciudad donde realiza sus estudios musicales obteniendo las máximas calificaciones, y se especializa en el acompañamiento de cantantes y en música de cámara.

En marzo de 1980 debuta con Teresa Berganza en el "Palau de la Música" de Valencia, y desde ese momento se convierte en su pianista habitual, acompañándola en los Teatros y Auditorios más importantes del mundo: Carnegie Hall, Covent Garden, Scala de Milán, Musikverein de Viena, Concertgebouw de Amsterdam, La Fenice de Venecia, Champs Elysées, Pleyel, Ópera de París, Ópera de Munich, Teatro Real de Madrid, Liceo de Barcelona, entre otros.

Ha grabado tres discos con Teresa Berganza y otro con María Bayo para la casa Clave's. Colabora asiduamente con jóvenes valores de la lírica española. Es profesor del Conservatorio de Música de Madrid.

CUARTO CONCIERTO

Pedro Espinosa

Es natural de Gáldar, Gran Canaria. Premio Kranischstein del Kranichsteiner Musikinstitut de Darmstadt, centro en el cual estudió y colaboró con las máximas figuras de la música contemporánea. Ha actuado en las Bienales de Venecia y París y en los Festivales de Granada, Darmstadt, San Sebastián, Ibiza, Canarias, Navarra, Alicante, Cádiz, Segovia, Santander, Bucarest, La Habana, etc. Ha sido interprete de los estrenos absolutos del *Concierto* de Larrauri, con la Orquesta Sinfónica de Bilbao (1975); del *Concierto* de González Acilu, con la Orquesta de RTVE (1978); del *Concierto* de Barce con la Orquesta Sinfónica de Madrid (1985) y de las primeras audiciones españolas de *Pájaros exóticos* de Messiaen, con la Orquesta Nacional (1963); del *Primer Concierto* de Bartók con la Orquesta de la RTVE (1967); de las *Liturgias sobre la presencia divina* de Messiaen, con la Orquesta Sinfónica de Madrid (1963); de la *Sonata para dos pianos y percusión*, de Bartók (1955); de las *Segunda* (1961) y *Tercera* (1967) Sonatas de Boulez; de la *Sonata Concord* de IvEs (1974); de la *Klavierstück VI* de Stockhausen (1972); de la *Integral para piano* de Schonberg, Berg y Webern (1956); en 1980 ofrece la primera audición íntegra de la *Música callada* de Mompou. En 1965, Pensión de Bellas Artes de la Fundación March, por su ensayo sobre la música para piano del s. XX y su interpretación.

Graba en las principales emisoras de radio europeas: Hilversum, Colonia, RAÍ (Roma), Hamburgo, Lisboa, Stuttgart, Berna, Baden-Baden, Basilea, Francfort, France Music (París), Saarbrücken, Suisse Romande (Ginebra), Bremen, Nacional de España, etc. Tiene grabaciones discográficas en Alemania y en España. Especial interés han tenido sus conciertos con la *Integral de las Klavierstücke* de Stockhausen (1972); con la *Integral pianística* de la "Nueva Escuela de Viena" con motivo de los centenarios de Schonberg (1974), Webern (1983) y Alban Berg (1985); los conmemorativos de los centenarios de Schumann (1956), Debussy (1962), Satie (1966), Scriabin (1966), IvEs (1974), Ravel (1975), Ricardo Viñes (1975) y Rubinstein (1988); dedicados al P. Donostia en el 25 aniversario de su muerte (1981) y en el centenario de su nacimiento (1986), a Mompou en su 90 aniversario (1983), a Pilar Bayona (1987) y a la generación del 27 (1987); el ofrecido en el Stadelijck Museum de Amsterdam con motivo de la exposición monográfica sobre Rauschenberg (1968) y el del Ciclo de música para una Exposición Matisse en la Fundación March (1980). Ha colaborado en conferencias-conciertos con Theodor W. Adorno.

En 1975 la Academia Ravel le señala como a uno de los tres más destacados intérpretes del *Concierto para la mano izquierda*. Ha sido profesor de los Conservatorios Real de Madrid y de Pamplona y ha impartido cursos en los de Lyon, Freiburg, Ginebra, Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Salamanca, Casa de Cultura de Estella, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Universidad de Santander, Curso Paloma O'Shea, Plasencia, Institución Príncipe de Viana, de Navarra, etc.

Los más destacados compositores actuales le han dedicado sus obras para piano. En 1988 fue nombrado Hijo Predilecto de su ciudad natal y Académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Tomás Marco

Nació en Madrid en 1942. Estudió violín y composición paralelamente a la licenciatura en Derecho (1964) por la Universidad Complutense. Amplió estudios musicales en Francia y Alemania con maestros como Maderna, Boulez, Stockhausen, Ligeti o Adorno. También realizó algunos cursos de Sociología, Psicología y Artes Teatrales en Estrasburgo, Freiburg y Frankfurt. Como compositor ha recibido premios como el Nacional de Música en 1969, Fundación Gaudeamus de Holanda (1969 y 1971), VI Bienal de París, Centenario de Casals, Arpa de Oro o Tribuna de Compositores de la UNESCO. Fue tres años profesor de Nuevas Técnicas del Conservatorio Superior de Madrid y profesor de Historia de la Música de la Universidad a Distancia. Ha publicado varios libros y dictado cursos en Universidades e instituciones de Europa y América. Ha ejercido la crítica musical en varios medios.

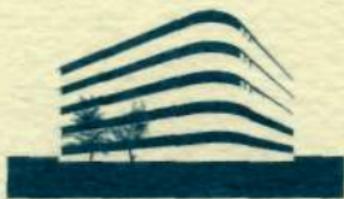
Durante once años trabajó en los programas musicales de RNE obteniendo el Premio Nacional de Radiodifusión, la Antena de Oro y el Premio Ondas. De 1981 a 1985 fue director-gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España. De 1985 a 1995 fue director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

Ha sido miembro de la Comisión de Expertos en Música de la Comunidad Económica Europea y el Consejo de Europa. Desde 1993 es Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De 1977 a 1996 fue Consejero de SGAE y en 1995-96 Vicepresidente del Círculo de Bellas Artes. En 1996 fue Director de Festivales de la Comunidad de Madrid. De 1996 a 1999 fue Director General del INAEM.

*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.*



Fundación Juan March

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