

Fundación Juan March

# CICLO

EL VIOLONCHELO  
IBEROAMERICANO

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1996





Fundación Juan March

# **CICLO**

EL VIOLONCHELO  
IBEROAMERICANO

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1996

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Carlos Cruz de Castro.....	9
Notas al Programa:	
Primer concierto.....	13
Segundo concierto.....	21
Tercer concierto.....	27
Una música, por Carlos Bousoño.....	34
Participantes.....	35

A lo largo de la historia de la música son innumerables las obras nacidas a petición o por sugerencias de determinados intérpretes, cuyas inquietudes no se conforman con el repertorio heredado o con los nuevos descubrimientos musicológicos.

Este ciclo traza un buen panorama de la música iberoamericana para violonchelo y piano en el siglo XX, aunque sería más exacto decir que explora preferentemente la de dos países: Méjico (6 obras de cinco compositores) y España (7 obras de otros tantos compositores; a uno de ellos, Rodolfo Halffter, le hemos incluido con toda justicia, en am bos países). Del resto de Iberoamérica, se incluyen dos obras argentinas y una cubana.

No es, pues, un panorama completo, entre otras razones porque la mayor parte de las obras más recientes giran en torno a los intereses musicales del violonchelista mejicano, de origen español, Carlos Prieto. Miembro de una ilustre familia de empr-esarios con fuertes vínculos musicales, protectores de músicos españoles en el exilio, el padre de nuestro intéiprete acogió, por ejemplo, a Adolfo Salazary creó en Méjico el Fondo Musical Adolfo Salazar que, entre otras cosas, patrocina en España la colección de libros "Alianza Música". No es Carlos Prieto el único músico de la familia: Recordemos la interesante labor compositora de su tía M<sup>a</sup> Teresa Prieto. Y, por supuesto, la música no agota los intereses artísticos de la familia. Reproducimos en este folleto uno de los más expresivos poemas "musicales" de Carlos Bousoño dedicado a su primo, nuestro violonchelista: Ambos se beneficiaron en su niñez y juventud de un ambiente familiar envidiable en el que eran habituales las conversaciones con todo género de artistas, como Stravinsky o Szeryng. Fruto de todo aquello, en otros, es este ciclo con estas obras.

Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

I

**MANUEL M. PONCE** (1882-1948)

Sonata para violonchelo y piano (1915-17)\*

*Allegro Selvaggio*

*Allegro (alia maniera d'uno studio)*

*Arietta. Andantino affetuoso*

*Allegro burlesco*

**GASPAR CASSADÓ** (1897-1966)

Sonata al estilo antiguo español (1925)

1. *Introduzione e Allegro*

2. *Grave*

3. *Danza con Variazioni*

**MARIO LAVISTA** (1943)

Tres Danzas Seculares (1994)\*/\*\*

*Lento flessibile ed espressivo*

*Allegro giocoso e leggero*

*Molto lento, con tenerezza-Presto delirando*

II

**TOMÁS MARCO** (1942)

Primer Espejo de Falla (1994)\*/\*\*

**ALBERTO GINASTERA** (1916-1986)

Pampeana n° 2 (1950)

*Allegro - Lento ed esaltato - Allegro vivace*

\* Estreno en España

\*\*\* Obra dedicada a Carlos Prieto

*Intérpretes:* CARLOS PRIETO, violonchelo  
CHIKY MARTÍN, piano

Miércoles, 25 de Septiembre de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

I

**ROBERTO GERHARD** (1896-1970)

Sonata para violonchelo y piano (1956)

*Allegro molto energico*

*Grave*

*Molto vivace*

**MANUEL CASTILLO** (1930)

Alborada para violonchelo y piano (1994)\*/\*\*

**MANUEL ENRÍQUEZ** (1926-1994)

Sonatina para violonchelo solo (1962)\*\*

*Energico e con fantasía*

*Tranquilo e molto espressivo*

*Allegro*

II

**JOAQUÍN RODRIGO** (1901)

Siciliana (1929)

**FEDERICO IBARRA** (1946)

Sonata para violonchelo y piano (1992)\*/\*\*

*Allegro moderato*

*Andante*

*Andante-Presto*

\* Estreno en España

\*\* Estreno en Madrid

\*\*\* Obra dedicada a Carlos Prieto

*Intérpretes:* CARLOS PRIETO, violonchelo  
CHIKY MARTÍN, piano

Miércoles, 2 de Octubre de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

## I

**LEO BROUWER** (1938)

Sonata para violonchelo solo (1960)

*Allegro moderato*

*Scherzo*

*Lento*

*Allegro*

**RODOLFO HALFFTER** (1900-1987)

Sonata para violonchelo y piano (1961)

*Allegro deciso*

*Tempo de Siciliana*

*Rondó. Allegro*

**MANUEL DE FALLA** (1876-1946)

Suite Popular Española (1911-14)

*El paño moruno*

*Nana*

*Canción*

*Jota*

*Asturiana*

*Polo*

## II

**MANUEL M. PONCE** (1882-1948)

Tres Preludios (1929)

*Sostenuto, quasi lento*

*Vivo*

*Lento e grave*

**SAMUEL ZYMAN** (1956)

Fantasia para violonchelo y piano (1994)\*/\*\*

**ASTOR PIAZZOLLA** (1921-1992)

Le granel tango (1981)

\* Estreno en España

\*\* Obra dedicada a Carlos Prieto

*Intérpretes:* CARLOS PRIETO, violonchelo  
CHIKY MARTÍN, piano

Miércoles, 9 de Octubre de 1996. 19,30 horas.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

### PANORAMA DEL VIOLONCHELO IBEROAMERICANO DEL SIGLO XX

Aunque el término «iberoamericano» está en el título del ciclo como integrador de la música de ambas orillas -la ibérica (española y portuguesa) y la americana de origen ibérico-, vamos a diferenciarlas, para una mejor clarificación, entre la música española -ya que en los programas no se incluye obra portuguesa- y música iberoamericana como la producida desde Méjico al sur del continente.

Al encontrarnos ante estos tres conciertos dedicados a mostrar un *Panorama del violonchelo iberoamericano del siglo XX*, surge la reflexión acerca de los diferentes caminos por los que la música española e iberoamericana llegaron al presente siglo y a través de los cuales se han desarrollado coherentemente con los cambios estéticos que han definido sus características a tan sólo cuatro años de que finalice este siglo.

Mientras en la música española no existen dudas con respecto a su «identidad», identidad que tiene que ver con la asimilación de sus orígenes, de la herencia que ha ido recibiendo a través de las distintas épocas de la historia con sus más o menos influencias culairales, políticas y sociales -conflictivas y traumáticas a veces-, pero todo ya asimilado por el peso de la «vejez», la música iberoamericana, en cambio, se nos presenta en el siglo XX con algunos problemas precisamente de «identidad». En este sentido y por la menor información que, desgraciadamente, se tiene en España de la cultura iberoamericana, dedicaremos esta introducción del programa a exponer someramente ciertos aspectos que han sido determinantes en el devenir de la música iberoamericana.

Se puede decir que los compositores iberoamericanos han estado inmersos en esa problemática de identidad buscando -más o menos permanentemente- un origen sólido que despeje las dudas que suponen siempre un mestizaje, mestizaje que, muy acentuado en unas naciones y muy poco en otras, siempre provocó la preocupación de optar por aquella esencia cultural que más se identificara con el lugar en el que se había nacido, sobre todo si se piensa que qui-

nientos años desde el «encuentro» son muy pocos años como para que surgiera sólidamente una cultura resultante del choque tan brusco que supuso la invasión cultural europea en muchas culturas americanas muy desarrolladas en diferentes facetas.

Cuando se habla de la música iberoamericana no hay más remedio que remontarse a la Conquista como línea divisoria genérica entre el período prehispánico y la época que comenzando con la Colonia se extiende a través de las distintas situaciones independentistas hasta nuestros días. Estos dos «mundos» van a marcar posteriores seguimientos estéticos que, con carácter nacionalista, reivindicaban una u otra cultura pasadas por el tamiz de la transculturización particular que se produjo en cada país. Es evidente que la motivación nacionalista no siempre se manifestó de igual manera, pues, con arreglo a las diferentes épocas y acontecimientos históricos, en unos lugares y momentos adoptó la figura de la «tarjeta postal» y en otros fue un nacionalismo natural como verdadero portavoz crítico de fenómenos y problemas. Pero fuera cual fuera el carácter de su manifestación, en la variedad del nacionalismo musical iberoamericano hay que tener presente las fuentes primordiales de las que se nutrió: las diferentes esencias autóctonas conservadas de la época anterior a la Conquista, la herencia hispana y el elemento negro-africano introducido a través de la costa caribeña. Las tres fuentes van a aportar características muy diversas en la respuesta musical de unos lugares a otros, dependiendo, en la mayoría de las veces, del grado de desarrollo cultural ya existente para que lo foráneo amigara más o menos.

Si en la actualidad -y con el tiempo ya transcurrido- se conoce de qué manera en cada país afloró el nacionalismo musical a finales del siglo XIX, podemos establecer, como simplificación, tres actitudes de nacionalismo musical con la seguridad de que a alguna de las tres pertenecerá la herencia musical de cualquier país iberoamericano. Estas tres actitudes podemos situarlas en Méjico, Brasil y Argentina, por ejemplo, donde se dieron tres tipos diferentes en la utilización de las fuentes.

En Méjico el nacionalismo musical se dividió en el doble concepto de lo «mestizo» y lo «indígena». Mientras la música de algunos compositores respondía a un realismo mestizo por la mezcla de lo hispano-criollo con reminiscencias indigenistas, otros se decantaban por un indigenismo mó-

demo reivindicando los valores de la primitiva música india, indigenismo que servía como base para un nacionalismo alejado del folklor culturizado, un nacionalismo que surgía de la interpretación primitiva a través del pensamiento y de la técnica musical del siglo XX.

En Brasil obtenemos el segundo ejemplo en la utilización de las fuentes para su nacionalismo musical. Sus músicos recurrieron -como una parte de los mejicanos- al indigenismo; pero mientras los mejicanos buscaron directamente en la fuente prehispánica caracterizada en diferentes épocas por las culturas Maya, Tolteca, Chichimeca o Azteca, que constituían grandes organizaciones culairales en las que el arte, la ciencia y el concepto de sociedad se encontraban desarrollados, la música brasileña no podía recurrir exclusivamente a su indigenismo por caracer éste de verdaderas culturas organizadas de donde poder extraer rasgos suficientes como base para una identidad nacional, ya que las múltiples tribus diseminadas por todo el selvático territorio brasileño constituían corpúsculos casi familiares en estado muy primitivo y primario. La verdadera cultura brasileña es una de las pocas de Iberoamérica que nace ya mestiza o comienza a partir del mestizaje que se inicia en el momento de su descubrimiento, y, por eso, los compositores buscaron las bases para su nacionalismo remontándose a la época de ese descubrimiento donde encuentran la simbiosis de lo indio, español, portugués y africano.

Varias son las circunstancias que se dieron en la Argentina para que no haya habido un nacionalismo musical como en otros lugares de Iberoamérica: la ausencia de un indigenismo con rasgos y caracteres racialmente fuertes, la ausencia de culturas autóctonas cuando Juan Díaz de Solís descubre el territorio en 1516, la implantación desde el principio de la cultura europea sin oposición, la ausencia de un mestizaje y la fuerte inmigración española e italiana después, han contribuido para que Argentina sea llamada, no sin razón, la «nación europea en América». Prácticamente no se puede hablar de un nacionalismo musical argentino basado en mimbres propios, y si algún compositor se ha visto motivado a adentrarse en el nacionalismo ha sido, más bien, por encontrar un estilo propio y diferenciado! del estilo europeo que se argentinizó por traslado de un continente a otro, pero no porque fuera a encontrar profundas raíces de donde extraer una identidad nacional. Únicamente podemos hallar atisbos de nacionalismo cuando se ha intentado hacer una música «americana» con rasgos comunes

al contexto y al espíritu iberoamericano en general, pero no una música argentina porque no había de dónde extraerla.

Las tres actitudes, en fin, plantearon en Iberoamérica el debate entre los que defendían recurrir a las fuentes indígenas y los que negaban los valores de éstas y se apegaban a la herencia hispana, un debate que aún en algunos círculos está presente, aunque no faltaron, naturalmente, voces que criticaron las dos posiciones porque significaban una limitación a la independencia, rechazándose cualquier acercamiento al indigenismo, al mestizaje y a lo criollo porque con ello se contribuía al folklorismo del que intentaban huir.

**Carlos Cruz de Castro**

## NOTAS AL PROGRAMA

### PRIMER CONCIERTO

#### MANUEL M. PONCE

(Zacatecas, Méjico 1882-Méjico 1948)

La música de Manuel M. Ponce está representada en este ciclo por dos obras: La *Sonata para violonchelo y piano*, en este primer programa, y *Tres preludios* que están incluidos en el tercero.

Manuel M. Ponce formó en unión de Julián Carrillo (1875-1965), José Rolón (1883-1945) y Candelario Huízar (1883-1970), el grupo de cuatro compositores que más destacaron de la generación de músicos mejicanos aparecidos al final del siglo XIX. De estos cuatro compositores las dos máximas figuras fueron Julián Carrillo y Manuel M. Ponce, los dos que alcanzarían una mayor proyección musical e incidencia en las generaciones posteriores. Los dos fueron antagónicos y los dos formarían los pilares de dos trayectorias estéticas muy diferenciadas, pudiéndose considerar, por las motivaciones técnicas que caracterizaron sus respectivas obras, revolucionario a Carrillo y neoclásico-romántico con tintas de conservador a Ponce. Mientras Carrillo investiga y hacía famoso su *Sonido 13* como derivación de dividir la octava en más de doce intervalos, conduciéndole su preocupación microtonal a usar cuartos, octavos y dieciseisavos de tono con una grafía especial, el neoclasicismo-romántico-conservador de Ponce fue —y es—, en cambio, un tema controvertido entre su calidad musical y lo que ésta aportó, pues se le reconoce la maestría y el oficio del «buen hacer» y se pone en duda la eficacia de ella como un aporte técnico que abriera una vía al margen o paralelamente al nacionalismo. Las dos líneas fueron seguidas y consideradas por los músicos posteriores, interesándose por Camilo aquellos que estaban preocupados por la renovación e investigación técnica, y por Ponce los que comenzaban a reivindicar un nacionalismo mejicano.

Al margen del concepto nacionalista de Ponce, que prácticamente fue abordado a partir de 1924, su música es difícil de encasillar por las diversas y diferentes etapas

que atravesó: En 1905 realiza su primer viaje a Europa, entra en el Liceo Rossini de Bolonia a estudiar con Luigi Torchi y, posteriormente, en el Conservatorio Stern de Berlín con Martin Krause. Torchi y Krause pertenecen a la escuela derivada de Liszt por haber sido ambos alumnos de discípulos de Liszt, recibiendo Ponce una clara influencia «lisziana» que, pasada por el tamiz italiano y germano, se reflejará en su música. De 1915 a 1917 radica en Cuba, donde su música adopta la esencia del lugar. En 1925, con el propósito de hacer una revisión total de su obra, realiza su segundo viaje a Europa y entra en la Escuela Normal de Música de París para trabajar con Paul Dukas, donde recibe la influencia impresionista francesa y la bitonalidad del «Grupo de los seis franceses», reflejándose igualmente en su música. En 1941 estudia profundamente la música española y entra en su obra el carácter del zapateado, del «cante jondo» y los elementos típicos de la guitarra española.

Cabe, pues, preguntarse en qué contexto se sitúa la música de Ponce: ¿se italianizó en Italia? ¿se germanizó en Alemania? ¿se afrancesó en Francia? ¿se cubanizó en Cuba? ¿se españolizó cuando estudia el folklor español? Y ya en el contexto mejicano ¿es un nacionalista romántico? ¿es un nacionalista moderno? ¿es un nacionalista universal?

Parece ser cierto que Ponce poseía una personalidad fácilmente vulnerable a la influencia estética y a la sugerencia personal -se dice que por iniciativa de Andrés Segovia compuso diversas obras «al estilo de», guardándose mutuamente el secreto-; pero ante cualquier elucubración que sobre todo ello pueda hacerse, lo que sí es un hecho real en la música de Ponce es que fue el primer compositor en realizar un nacionalismo consciente de primerísima calidad en la música mejicana. Y como elijo nuestro común hispanomejicano Rodolfo Halffter: «Gracias a la orientación marcada por Ponce en su importante producción, la música mejicana alcanzó la etapa en que pudo prescindir del dato folklórico siendo mejicana».

De la numerosa obra de cámara compuesta por Manuel M. Ponce, cuatro fueron escritas para violonchelo y piano: *Canzoncina d'Amore*, *Sonata*, *Granada*, obra original para canto y piano arreglada en 1928 para violonchelo y piano, y los *Tres preludios*. Tanto la *Sonata* como los *Tres preludios* pertenecen a dos etapas muy di-

ferentes de Ponce como fueron las caracterizadas por sus estancias en Cuba y Francia. En el período de residencia en La Habana -de 1915 a 1917- compone una serie de obras para piano con elementos propios del folklor cubano: *Suite Cubana*, *Serenata marina*, *Plenilunio y Paz de oca*, *Rapsodias cubanas*, *Preludio cubano*, *Elegía de la ausencia*, *Guateque* y la *Sonata para violonchelo y piano*, Sonata dedicada a Oscar Nicastro y estructurada en cuatro movimientos en los que introduce motivos rítmicos y armónicos cubanos.

Entre 1925 y 1932 reside en París donde -como se ha dicho anteriormente- decide revisar su técnica bajo la supervisión de Paul Dukas, etapa en la que, influenciado por el «Grupo de los seis franceses», Ponce abandona los grandes desarrollos y comienza a utilizar formas breves como, por ejemplo, los *Tres preludios* para violonchelo y piano que compuso en 1929. El primer preludio lleva como epígrafe el verso de Paul Valéry *Le ciel trop beau parfois me serre le coeur*; el segundo está compuesto sobre el bajo de un coral de Bach; y el tercer preludio destaca la influencia francesa con un marcado carácter impresionista.

## **GASPAR CASSADÓ**

(Barcelona, 1897-Madrid 1966)

La fusión compositor-intérprete fue cambiando significativamente a través de la historia de la música. Durante gran parte de ésta «el músico» lo hacía todo, tocaba lo que componía y componía para tener música que tocar, siendo inseparables las dos facetas como sinónimo de lo que era «ser músico». Como cada uno componía música para su instrumento o instrumentos que dominaba -no solían componer, salvo raras excepciones, para los que desconocían—, tenemos un amplísimo repertorio de obras -hasta casi la mitad del siglo XVIII— en el que detrás de las colecciones para tal o cual instrumento está un compositor especializado. De aquí surgieron las escuelas de los organistas, de los violinistas, de los flautistas o de los clavecinistas, por ejemplo, músicos que vinculaban -y muchas veces hasta supeditaban- la creatividad a las particularidades expresivas y técnicas de su instrumento y al nivel de virtuosismo que de él tuvieran, incidiendo, por supuesto, en aspectos de estética y de forma.

Esta fusión de compositor-intérprete fue cambiando con el paso del tiempo hasta, prácticamente, encontrarse hoy separadas o, por lo menos, muy diferente al criterio que primitivamente se tenía del «músico». Y es evidente que para este cambio han contribuido, entre otros, los siguientes aspectos: la función del músico en la sociedad, la complejidad en la que fue entrando el desarrollo de las formas musicales, la función de exclusividad del compositor sin la distracción que supone la terrible tensión que para el intérprete representa el hecho del concierto y la función de especialización del intérprete como, también, dedicación exclusiva.

Sin embargo, y a pesar de todo ello, hoy siguen existiendo, naturalmente, compositores-intérpretes o intérpretes-compositores, dependiendo de cual sea su principal actividad, pero son casos verdaderamente aislados y muy particulares con respecto a la granelísima mayoría del mundo musical.

Gaspar Cassadó es uno de nuestros intérpretes-compositores del siglo XX y uno entre los más grandes violonchelistas que ha habido. Iniciado musicalmente con su padre -el compositor Joaquín Cassadó- y discípulo de Pablo Casals en París, Gaspar Cassadó alcanzó muy pronto gran notoriedad internacional como violonchelista, pedagogo e investigador del violonchelo, debiéndosele el engrasamiento de la empuñadura del arco para ejercer con más comodidad una mayor presión sobre las cuerdas y potenciar, así, su sonido, característica que dotaba a sus interpretaciones de gran riqueza y variedad dinámica.

A Gaspar Cassadó hay que considerarlo primero como violonchelista y luego como compositor. Esta última faceta hay que situarla en un segundo plano porque, además él mismo la consideró como su segunda actividad, y esto se nota por la característica de la obra que nos dejó, casi siempre en función del violonchelo para el que no sólo compuso, sino que arregló diferentes obras de otros autores.

La estética en la que se movió Gaspar Cassadó estuvo siempre en torno a un neoclasicismo de corte nacionalista, y una de las obras que más lo puede definir es la *Sonata al estilo antiguo español*. Estaba residiendo en Roma cuando compone esta Sonata en 1925 con el títu-

lo que permanece aún en algunas ediciones de *Sonata nello stile antico spagnuolo*, obra que respira claramente lo que su tíaúo sugiere sin necesidad de hacer esfuerzos para averiguar el antañón perfume español.

## MARIO LAY ISTA

(Méjico 1943)

En la ciudad de Méjico estudia composición con Carlos Chávez, Héctor Quintanar y Rodolfo Halffter. De 1967 a 1969 es becado por el gobierno francés para estudiar en París con Jean Etienne Marie y en 1969 se traslada a Colonia para participar como alumno en el Curso de Música Nueva impartido por Stockhausen.

Su inquietud como compositor a la búsqueda de nuevas formas de expresión musical le lleva en 1970 a la fundación del grupo de improvisación musical QUANTA, interesado en la creación-interpretación simultánea y en las relaciones entre la música «en vivo» y la electroacústica. Ha llevado a cabo también trabajos gráfico-musicales con el pintor Arnaldo Cohén y compuesto música para varias películas, entre ellas *Cabeza de Vaca* del realizador mejicano Nicolás Echeverría.

En 1987 es becado por la Fundación Guggenheim para escribir su ópera en un acto *Aura* y es nombrado miembro de la Academia de Artes. Actualmente imparte las cátedras de composición, análisis y lenguaje musical del siglo XX en el Conservatorio Nacional de Música de Méjico y es director de «Pauta», cuadernos de teoría y crítica musical y ha publicado el libro *Textos en tomo, a la música*. En 1991 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes y la Medalla Mozart.

Sobre la obra que el programa de hoy nos presenta, *Tres Danzas Seculares*, escrita en 1994 y dedicada a Carlos Prieto, el propio autor Mario Lavista escribe: «Las *Tres Danzas Seculares* para chelo y piano intentan "hacer audible" tres momentos -que escapan a cualquier propósito descriptivo- del galanteo de aves imaginarias. Se trata de un tríptico en el que se suceden un movimiento lento, durante el cual los dos instrumentos dialogan dentro de un campo armónico que se mueve con lentitud; uno rápido, basado en un "ostinato" sobre la nota "La"

que se escucha primero en el chelo y después en el piano, y al que se añade un contrapunto melódico con una métrica siempre cambiante y diferente a la del "ostinato"; y por último uno lento-rápido, con una introducción de textura homofónica y una melodía de armónicos en el chelo que desemboca a un canon a tres voces. Cada una de las líneas tiene una estructura métrica propia e independiente que nunca coincide con las otras dos, dando por momentos la impresión de moverse a velocidades diferentes. La partitura lleva como epígrafe unas líneas del naturalista inglés Gerald Durrel: "Los amantes isabelinos del mundo animal son las aves, se atavían con magníficos ropajes, bailan y se exhiben"».

## **TOMÁS MARCO**

*(Madrid 1942)*

Tomás Marco es uno de los músicos más dinámicos del presente musical español. En él no sólo tiene relevancia la faceta de compositor sino que, también, resalta en grado sumo la permanente actividad que viene desempeñando desde hace muchos años como organizador, gestor, animador y creador de acontecimientos musicales. Desde su nombramiento como vocal de Juventudes Musicales de Madrid en 1962 hasta la reciente e importante designación como Director General del INAEM, destacan la dirección del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España entre los años 1981 y 1985, la dirección del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea entre 1985 y 1995 -período en el que funda el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante-, la dirección de la Orquesta Nacional entre 1991 y 1995, además de otras muchas actividades derivadas de estas direcciones y de los once años de trabajo en los programas musicales de Radio Nacional de España, su labor como crítico en diversos medios de difusión escrita, conferenciante y, en fin, mediador habitual y partícipe en todo aquello que contribuye a potenciar la presencia de la música contemporánea española.

Esta actividad en labores de organización -reseñadas aquí sólo algunas- la mantiene también Tomás Marco de manera hiperactiva con respecto a la composición musical donde se encuentra muy prolífico, pues su catálogo abarca desde la obra para un sólo instrumento hasta la ópera,

pasando por el género sinfónico y la música de cámara en sus más variadas combinaciones instrumentales.

En la música de Tomás Marco hay cierto aspecto que muy pronto se manifestó en su intención creativa y que, de alguna manera, caracteriza su obra: la preocupación por la percepción de la música como arte temporal que es, donde la memoria humana y la correlación que hacemos en el proceso musical -con respecto a los diferentes acontecimientos sonoros— toma toda su importancia el concepto de lo «semejante», lo «distinto» y lo «repetido», aspectos que tanto tienen que ver con la función fisiológica de la escucha como de nuestra individualizada y particular vivencia histórica y cultural.

No es extraño, pues, que con esta preocupación por la memoria haya denominado varias obras con títulos como *Espacio de espejo*, *Espejo desierto*, *Espejo de viento*, *Espejo velado* o *Memoria deshabitada*. La memoria y el espejo son de la misma naturaleza conceptual con la reflexión como nexo común: la memoria refleja el pasado y el espejo refleja el presente. En la obra *Primer espejo de Falla*, Tomás Marco refleja hoy la visión de un Falla de entonces, donde la memoria y el espejo se funden en pasado y presente.

El propio Tomás Marco explicó en 1994 su intención al componer esta obra: «En 1975 compuse mi *Concierto para violonchelo y orquesta* con destino a los centenarios de Falla y Casals de 1976. Con tal motivo basé las distintas secuencias de la obra en seis de las siete canciones populares de Falla y, como final, en *El cant deis ocells* de Casals. Ahora a finales de 1994, y con el tiempo suficiente para las conmemoraciones fallísticas del 96, he querido escribir una obra para violonchelo y piano que tomara en cuenta el *Concierto*. Las dos primeras secuencias de la obra están basadas en la *Nana* y la *Canción* de Falla, pero no sobre su originalidad sino sobre como habían quedado transfiguradas (con muy diverso grado de reconocibilidad) en el *Concierto*. La tercera secuencia, en cambio, está basada en la canción que entonces no usé, el *Polo*. Como puede comprobarse no son citas, ni collages, ni variaciones ni versiones ni orquestaciones, sino otra cosa, una especie de confrontación lejana con un modelo visto a través de un espejo deformante. Es por eso que la obra se llama *Espejo*, un *Espejo de Falla*, por supuesto. El que sea el primero no indica sino la suposición de que el

próximo evento falliano pueda provocar algún otro. En todo caso es música que reconozco como mía independientemente de cual sea el motivo de su escritura. Está dedicada a Carlos Prieto que fue quien me la solicitó».

## ALBERTO GINASTERA

(Buenos Aires 1916-Ginebra 1986)

El concepto del lenguaje musical nacionalista suele estar constituido por tres factores esenciales: la existencia de la fuente folklórica, la herencia de la música «culta» y la propia aportación creativa del músico. De estos tres factores Argentina careció práctica e históricamente del primero, razón por la cual la gran mayoría de sus compositores pueden, casi, catalogarse dentro de la más pura línea europeísta, con el añadido de los que se han servido de los elementos extraídos de las canciones que fueron transculturizadas después de 1516, pues sólo comenzó a existir un folklor nacional a partir de esta fecha. Este es el caso, por ejemplo, de Alberto Ginastera, que en gran parte de su primera obra utiliza tanto los elementos comunes al genérico espíritu iberoamericano como los extraídos de las canciones transculturizadas, para muy pronto pasar a una estética dominada por una marcada tendencia europeísta con reminiscencias de La Pampa, una Pampa criolla que, en esencia, es la hispanidad transformada por los años transcurridos.

Con la visión de La Pampa criolla compuso Ginastera tres obras diferentes en la forma e instrumentación: *Pampeana n.º 1 para flauta y piano*, de 1945; *Pampeana n.º 2 para violonchelo y piano*, de 1950; y *Pampeana n.º 3 -Sinfonía Pastoral*, de 1953, encargada por la Orquesta de Louisville.

*Pampeana n.º 2*, subtítulo *Rapsodia para violonchelo y piano*, fue estrenada el 8 de mayo de 1950 en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires por la violonchelista Aurora Nätola acompañada al piano por Donato Colacelli. La obra presenta la forma tripartita con tres secciones a la manera de un «miniconcierto comprimido» para dos instrumentos: una cadencia inicial introduce el *Allegro* y otra breve cadencia enlaza con el *Lento ed esaltato*, para finalizar con un *Allegro vivace* en el que, al estilo gaucho, utiliza ritmos populares de La Pampa.

## NOTAS AL PROGRAMA

### SEGUNDO CONCIERTO

#### ROBERTO GERHARD

(Valls, Tarragona 1896-Cambridge 1970)

Estamos en el año en que se conmemora el centenario del nacimiento de uno de los compositores más relevantes de la música española de este siglo XX: Roberto Gerhard.

Después del peso de la tradición folklórica de principios de siglo que, en su gran mayoría, produjo una música nacionalista española muy «barata», y, también, por qué no, de las consecuencias políticas derivadas de la guerra civil española que, de alguna manera, en algo alteró lo que debiera de haber sido el camino «normal» de las variantes estéticas que aceleradamente ya estaban surgiendo en Europa, Roberto Gerhard y Rodolfo Halffter pueden considerarse los eslabones por los cuales la música española se engarza al sistema dodecafónico. En España no se generalizó este sistema ni se llegó a practicar por falta de información y, sobre todo, de «ambiente», pues no existió ni se creó el caldo de cultivo necesario que hiciera verosímil un sistema que, como el serialismo dodecafónico, anulaba la polaridad tonal. Los compositores españoles, en general y salvo excepciones, llegaron a utilizar el dodecafonismo tardíamente, y lo emplearon de una manera rápida y como «de pasada», quemando una etapa que ya había derivado en otras ramificaciones armónicas y conceptos estéticos.

Roberto Gerhard, que había recibido enseñanza de Granados y Pedrell, fue alumno directo de Schönberg en Viena y Berlín entre los años 1923 y 1928, años determinantes para la configuración estética que adoptó posteriormente con su adscripción al método creado por su maestro, un método que, en la música de Gerhard, nunca fue rabiosamente teórico, ni frío, ni alejado de connotación española, sino que, a su manera -al igual que Rodolfo Halffter-, realizó una especie de síntesis entre el concepto serial y la herencia hispana que se manifiesta, por ejemplo, en la *Sonata para violonchelo y piano*,

donde se mezclan elementos sedales y claramente populares.

Esta *Sonata*, que es consecuencia de la versión ampliada que realizó Gerhard en 1956 de la *Sonata para viola y piano* compuesta en 1948, está estructurada en tres movimientos y pertenece al último de sus períodos, a la larga etapa inglesa que se inicia con su exilio en 1939 al aceptar la hospitalidad que le ofrece Cambridge para que resida en la ciudad, ejerciendo posteriormente, la enseñanza en el King's College de Cambridge hasta su fallecimiento.

## MANUEL CASTILLO

(Sevilla 1930)

Comienza sus estudios musicales en su ciudad natal, Sevilla, y los continúa posteriormente en Madrid con Lucas Moreno y Conrado del Campo, y en París con Lazare Levy y Nadia Boulanger. En reconocimiento a su obra se le otorgó, en 1959, el Premio Nacional de Música y, en 1964, fue nombrado director del Conservatorio de Sevilla, al que, en 1992, la Conserjería de Educación y Ciencia pasa a denominar, como homenaje, Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo. En 1990 obtiene nuevamente el Premio Nacional de Música.

En 1994 el Rey Juan Carlos I le concedió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, máxima condecoración del Estado Español a los artistas, obteniendo el Premio de Composición de la Fundación Guerrero en 1995.

Su numerosa obra comprende los géneros más diversos: sinfonías, conciertos para piano, conciertos para guitarra y para violonchelo, obras corales y religiosas, tríos, cuartetos de cuerda, quintetos, sonatas, etc.

*Alborada para violonchelo y piano*, fechada en 1994 y dedicada a Carlos Prieto, es comentada por Manuel Castillo de este modo: «Cuando el chelista mejicano Carlos Prieto se interesó en que compusiera yo una nueva obra para violonchelo, por una de esas casualidades que se dan en la vida, estaba yo leyendo un precioso libro de prosa del poeta sevillano Luis Cernuda. El libro se ti-

tula *Variaciones sobre tema mejicano*. Inmediatamente surgió en mí el deseo de motivar la nueva obra a partir de alguna idea del poeta. Luis Cernuda nació en la misma ciudad que yo, Sevilla, en 1902. En el verano de 1949 fue por primera vez a Méjico y fascinado escribió su libro de cortos relatos a modo de variaciones. Después quedaría especialmente vinculado a Méjico en donde murió en 1963-

En el capítulo «Alborada en el Golfo» dice: «El mundo es esto: sol, arena, agua. Soledad y tiempo lo habitan, y nada más». De la interiorización de este pensamiento surge *Alborada para violonchelo y piano*. Una página lírica, expresiva y algo nostálgica. Su construcción no está sujeta a ninguna forma preestablecida. El violonchelo comienza con un solo, a modo de «cadenza» en el que ya se presentan los elementos melódicos, rítmicos y armónicos que darán vida a un diálogo con el piano cercano a la improvisación. Un pasaje en «pizzicati» cambia por unos instantes el carácter de la obra, que recupera su atmósfera primera hasta llegar a un final sereno y contemplativo».

## MANUEL ENRIQUEZ

(Ocotlán, Jalisco, Méjico 1926-Méjico D.F. 1994)

Manuel Enríquez inició sus estudios de música muy pronto con su padre y, más adelante, con Ignacio Camarena y Miguel Jiménez. Fue becado por la Juilliard Scholl of Music de Nueva York para estudiar violín y composición. Allí entra en contacto con las Roger Session y realiza al mismo tiempo estudios con Stefan Wólpe.

En 1971 ganó la beca Guggenheim para trabajar en el Centro de Música Electrónica Columbia-Princeton de Nueva York. Asistió también a Cursos Internacionales en Darmstadt, Alemania y París. En 1983 recibió el Premio Nacional, en la rama de las Bellas Artes, de Méjico. Fue miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional, fundador de la Sociedad Latinoamericana de Música Nueva y de la Sociedad Mejicana de Música Contemporánea, director del Conservatorio Nacional y director del Departamento de Música de las Bellas Artes (INBA). Hasta su muerte dirigió el Foro Internacional de Música Nueva que se celebra anualmente en Méjico y que

ahora lleva su nombre. Su amplia labor como compositor incluye también música para teatro experimental y cine.

La colaboración entre Manuel Enríquez y Carlos Prieto ha sido fructífera, como lo muestra la serie de obras para violonchelo dedicadas a Carlos Prieto: *Concierto para violonchelo y orquesta* (1986), *Fantasia para violonchelo y piano* (1991), transcripciones para violonchelo y piano de las *Tres Danzas Tarascas* de Bernal Jiménez (1990) y de las *Tres piezas* de Silvestre Revueltas (1991).

La *Sonatina para violonchelo Solo*, fechada en 1962, es una obra breve y concisa en tres movimientos. El rapsódico primer movimiento comienza *Enérgico o con fantasía* pero constantemente cambia el tempo cada pocos compases. El segundo movimiento *Tranquilo e molto espressivo* subraya los sentimientos en la improvisación. En el tercer movimiento, *Allegro*, tras el lenguaje atonal de la obra se adivinan lo que el compositor llama «insinuaciones» de motivos populares jaliscienses.

## JOAQUÍN RODRIGO

(Sagunto, Valencia 1901)

La *Siciliana* para violonchelo y piano pertenece a las primeras composiciones de Joaquín Rodrigo, a la colección de obras escritas en su primera década de ejercicio creativo que se reparte entre Valencia y los primeros años de estancia en París, a donde llega en 1927 para estudiar en la École Normale de Musique con el prestigioso Paul Dukas.

En la clase que impartía Paul Dukas era habitual celebrar audiciones especiales de las obras que los alumnos componían y sobre las que se había trabajado pedagógicamente. Si pensamos que alrededor de 1930 coincidieron en dicha escuela Manuel M. Ponce, Tony Aubin, Olivier Messiaen o Joaquín Rodrigo, por ejemplo, podemos hacernos una idea de qué clase de discípulos aceptaba Paul Dukas. Pues bien, eran tan importantes estas audiciones que las obras allí presentadas se consideraban estrenos absolutos, y así fue como la *Siciliana*, dedicada a José Ricart-Matas y escrita a los dos

años de llegar a París, en 1929, se estrenó en la audición de la clase de composición celebrada el 9 de marzo de 1930 por el violonchelista M. D. Alexanian y el propio Joaquín Rodrigo al piano.

En la voluminosa producción de Joaquín Rodrigo tendrán que pasar cuarenta y ocho años de la composición de *Siciliana* para que vuelva a utilizar el violonchelo como solista en dos obras más de cámara: la *Sonata a la breve* (1977), con acompañamiento de piano —encargada por el Ministerio de Educación y dedicada *A Pablo Casals in memoriam*— y *Como una fantasía* (1979), para violonchelo sólo, obra encargada por el violonchelista de este ciclo de conciertos, Carlos Prieto, a quien está dedicada.

## FEDERICO IBARRA

(Méjico D.F. 1946)

Ibarra, una de las importantes figuras de la música contemporánea en Méjico, realizó sus estudios de composición en la Escuela de Música de la Universidad de Méjico (UNAM), y los completó en París en 1971 y Santiago de Compostela en 1974.

Además de su actividad como compositor ha dedicado gran parte de su vida a la ejecución del piano, gracias a lo cual ha estrenado y dado a conocer, en Méjico, numerosas obras de autores contemporáneos. Su labor como compositor ha sido reconocida con los premios obtenidos en el Concurso de Composición Silvestre Revueltas en 1975 y en el Concurso Lan Adomán en 1980. Tiene a su cargo diversas cátedras en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y ha sido coordinador, también, del Taller de Composición del CENIDIM.

Ha escrito música para teatro, ballets, varias óperas, sinfonías, un concierto para piano y cuatro sonatas para piano, entre otras obras. De sus obras para violonchelo han alcanzado gran resonancia dos especialmente: el *Concierto para violonchelo y orquesta* (1989), grabado en disco compacto por Prieto, y la *Sonata para violonchelo y piano* (1992), estrenada ese mismo año en la Universidad de Houston, por Prieto y Quintana,

que también han grabado ambos intérpretes en un disco compacto íntegramente dedicado a la música de cámara de Federico Ibarra.

La *Sonata para violonchelo y piano* consta de tres movimientos. El primero, *Allegro Moderato*, tiene un carácter vigoroso derivado de los ritmos incisivos, de los pasajes cromáticos y de la armonía por cuartas. El segundo, *Andante*, elabora el canto sobre pequeñas células de segundas menores sobre notas repetida en la mano izquierda del piano, manteniendo un tono íntimo. El tercero, *Presto*, aunque funciona sobre un eje tonal que es la nota «Si», no pierde sus acentos cromáticos y recupera el vigor rítmico del movimiento inicial.

## NOTAS AL PROGRAMA

### TERCER CONCIERTO

#### LEO BROUWER

(La Habana, Cuba 1938)

Una de las importantes y prolíficas figuras del panorama contemporáneo musical cubano es, sin duda, Leo Brouwer, compositor, guitarrista y director de orquesta nacido en La Habana en 1938, donde inicia sus estudios de guitarra y composición que completará en la Juilliard School of Music de Nueva York y en el Departamento de Música de Hartford durante 1959-1960.

Miembro de honor de la UNESCO desde 1987 en reconocimiento internacional a su carrera musical, honor que comparte con Menuhim, Shankar y Karajan entre otros, ha participado tanto por compositor como por guitarrista en importantes festivales internacionales y ha dirigido renombradas orquestas como la Filarmónica de Berlín, la Orquesta de Cámara de la BBC o la Sinfónica de la Radio de Roma (RAI), entre otras. Actualmente es director general de la Orquesta Sinfónica de Cuba y desde 1992 dirige también la Orquesta de Córdoba en España.

Su discografía es amplia, sobrepasa el ciento de grabaciones comerciales pues sus obras han sido grabadas por numerosos intérpretes y gnipos. Es el autor de *Canción de gesta*, ejecutada y grabada por varias de las más importantes orquestas del mundo y, en su labor de compositor de música para cine, destaca la hecha para la película de Alfonso Arau *Como agua para chocolate*, ganadora de varios festivales internacionales.

La *Sonata para violonchelo* sólo formó parte de un cuerpo de sonatas compuestas «a modo de ejercicios» para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo. De éstas sólo quedan las escritas para flauta, un movimiento de la de viola y la del violonchelo, salvación que se debe al guitarrista e investigador cubano Jesús Ortega, quien guardó los manuscritos en unión de las primeras obras para guitarra de Brouwer, un *Preludio y fuga*, *Piezas sin título* y *Danza característica*, entre otras.

La *Sonata para violonchelo sólo*, compuesta en 1960 en cuatro movimientos, fue revisada treinta y cinco años después de finalizada, «añadiéndole poco y quitándole nada» como dice el propio Leo Brouwer. Con un lenguaje basado en células afrocubanas atomizadas, estilo tan común en Brouwer, la recuperación de esta obra nos devuelve la frescura y calidad creativa de los principios de un gran compositor.

## RODOLFO HALFFTER

(Madrid 1900-Méjico D.F. 1987)

«Yo no me considero un desterrado sino un transterrado», solía definir Rodolfo Halffter su situación con aquel humor que le caracterizaba cuando alguien le hablaba acerca de las consecuencias de su exilio en Méjico. Rodolfo Halffter fue un compositor que pertenece tanto a la historia musical española como a la mejicana, y sentimentalmente así se mostraba orgulloso y agradecido al destino por haberle enviado a un país donde encontró el apoyo para seguir ejerciendo la composición y con el que tanto se identificó. Decía que cómo se iba a sentir extraño en Méjico si tenía de común con España la esencia subrealista.

A Méjico llega en 1939, finalizada la guerra civil española, y allí entronca rápidamente con las fuerzas vivas de la cultura contemporánea. Por su manera de ser, era imposible que Rodolfo Halffter se mostrara apático o pasivo en el nuevo país al que anibaba, y así desarrolló una intensa actividad ramificada en muy diferentes facetas de la música. Si ya en España, durante la República, había sido Presidente de la Junta Organizadora de la Enseñanza Musical, Jefe del Departamento de Música de la Subsecretaría de Propaganda y Secretario del Consejo Central de la Música del Ministerio de Instrucción Pública, en Méjico fue uno de los grandes animadores de la vida musical. Un breve repaso de lo más destacado nos sitúa en el otoño de 1940 con la fundación de *la Paloma Azul*, la primera compañía mejicana que existió de ballet contemporáneo, la dirección de la revista *Nuestra Música*, la gerencia de Ediciones Mexicanas de Música, Presidente del Comité de Vigilancia en la Sociedad de Autores y Compositores de Música, y Catedrático de Análisis Musical en el Conservatorio por un período de treinta años.

La producción musical de Rodolfo Halffter en Méjico fue, en gran parte, fruto de la permanente disponibilidad creativa que se sobrepuso a las lógicas dificultades psíquicas que supone siempre un exilio, aun cuando éste fuera en un país que, como Méjico, favoreció de manera oficial el ejercicio profesional de los intelectuales españoles que llegaron. Este esfuerzo púo no dejar de componer y lo mucho que meditaba y elaboraba cada obra, unido al trabajo para vivir y normalizar la situación familiar en el nuevo país, dio como resultado una producción no muy amplia pero sí muy cuidada, muy pulcra, donde todo está en su sitio y nada parece faltar ni sobrar. La sutileza en la fijación de la escritura musical, por ejemplo, llegaba a extremos de dudar en detalles casi imprescindibles en signos de expresión, queriendo aquilatar al máximo lo que él quería que exactamente sonara. Esta preocupación por la obra bien hecha fue la razón por la que nunca dio por finalizada una obra hasta no tener la experiencia del estreno y, por lo tanto, nunca editó algo sin haberlo oído antes.

Esta característica se pone de manifiesto en la *Sonata para violonchelo y piano* por lo bien cuidada que está y que, extrañamente, no es dodecafónica como otras obras del mismo período. Estamos en 1961 cuando la compone y desde 1953, que es cuando escribe la primera obra dodecafónica, no abandonaría el sistema serial con excepción de esta *Sonata para violonchelo y piano*. Rodolfo Halffter decía que su adscripción al dodecafonismo había sido el resultado de una lenta evolución y que le había supuesto un poderoso asidero sin el cual ya no podía componer. Utilizó la técnica de los «doce sonidos» a su manera, una manera que le permitió seguir conservando la esencia y el perfume hispano en su música. En la *Sonata para violonchelo y piano* sigue el estilo antiguo español que siempre permaneció en él, utilizara o no el dodecafonismo, era lo que corría por sus venas al margen del sistema técnico que empleara.

La *Sonata para violonchelo y piano*, *Opus 26*, escrita en tres movimientos, fue encargada por la Comisión organizadora del II Festival Interamericano de Música de Washington donde se estrenó el 26 de abril de 1961 por el violonchelista argentino Adolfo Odnoposoff -a quien está dedicada- y la pianista mejicana Alicia Urreta, que

le unía desde pequeña una amistad casi familiar con Rodolfo Halffter.

## MANUEL DE FALLA

(Cádiz 1876-Alta Gracia, Argentina 1946)

La *Suite popular española* es la única obra de todas las incluidas en este ciclo que no fue compuesta originalmente para el violonchelo, sino que es una transcripción de las *Siete canciones populares españolas*. En el catálogo de Falla sólo se encuentran tres breves obras destinadas al violonchelo con el acompañamiento del piano. Las tres pertenecen al período de plena juventud, cuando todavía el joven Falla dudaba si decidirse por la composición o por la interpretación, dadas las buenas condiciones que mostraba como pianista, alumno, por aquel entonces, del prestigioso profesor José Tragó en el Conservatorio madrileño. Nos encontramos entre los años de 1897 y 1898, fechas en las que aparecen estas tres obritas tíaüadas *Melodía*, *Romanza* y *Pieza en do mayor*, motivadas por las sesiones de música de cámara que organizaba en su casa gaditana el empresario Salvador Viniegra, amigo de la familia Falla y aficionado violonchelista al que Manuel de Falla acompañó al piano en los estrenos de sus tres obras en aquellos caseros conciertos.

Las *Siete canciones populares españolas-que* fueron encargadas, al parecer, por una cantante española de la Opera Cómica- están finalizadas a mediados de 1914 en París y su proyectado estreno en el Teatro Odeon se frustra por los comienzos de la guerra. Falla vuelve a España y el estreno se celebró el 14 de enero de 1915 en el homenaje que el Ateneo de Madrid ofreció a Falla y a Turina, siendo el propio Falla quien acompañó al piano a la soprano Luisa Vela.

Muchas son las transcripciones que existen de estas *Siete canciones*, desde los dúos para violín y piano, viola y piano, violonchelo y piano o para guitarra y violonchelo, por ejemplo, hasta la versión para piano sólo realizada por Ernesto Halffter, transcripción ésta última en la que, parece ser, ya pensaba el propio Falla como posible proyecto.

El título de *Suite popular española* aparece con el arreglo que realiza para violín y piano Paul Kochansky

de seis de las canciones, suprimiente la *Seguidilla murciana*, título que también adoptó Maurice Marechal cuando realizó la transcripción para violonchelo y piano, suprimiente igualmente la *Seguidilla*.

## MANUEL M. PONCE

(Véanse las Notas al primer concierto).

## SAMUEL ZYMAN

(Méjico D.F. 1956)

Estudia composición, piano y dirección en el Conservatorio Nacional de Méjico D.F. y los continuó en la Juilliard School of Music de Nueva York, donde vive desde 1981, combinando su actividad de compositor con la de profesor, pues pertenece al cuerpo docente de la propia Escuela Juilliard y es coordinador de los Juilliard's Composers Forum. Su actividad como compositor es amplia e incluye conciertos para piano, guitarra, música sinfónica, música para cine, sonatas, etc.

Su relación con Carlos Prieto ha dado lugar a dos obras para violonchelo dedicadas a éste intérprete: *Concierto para violonchelo y orquesta* (1990), estrenada por Prieto ese mismo año en el Aveiy Fisher Hall de Nueva York con la American Symphony Orchestra, y la *Fantasia para violonchelo y piano* (1994) que será estrenada en España en este ciclo.

Sobre la *Fantasia* ha escrito su autor: «Cuando Carlos Prieto habló conmigo acerca de una nueva obra para violonchelo y piano, utilizó, según recuerdo, la palabra *Fantasia*. Como sucede con tantos otros términos musicales, el significado de esta palabra puede ser interpretado de muchas maneras distintas por diferentes personas. A mí me vinieron a la mente nociones tales como la libertad de forma y el uso de pasajes desprovistos de un pulso rítmico estricto. Pensándolo más, empecé también a desarrollar algunas asociaciones con la práctica del barroco, puesto que fue durante ese período cuando hubo una considerable producción de *Fantasías*. Así que compuse un tipo de obra neo-baiTO-

ca en un movimiento con varias secciones bien definidas: una introducción lenta, una sección meditativa y sin métrica para el violonchelo, la respuesta del piano a la sección anterior, un fugato veloz y rítmico en el centro de la obra, una sección "cantabile" más tranquila, y un retorno de las tres primeras secciones. El énfasis en las diversas partes de la obra se pone primero en los elementos melódicos y temáticos, luego en los rítmicos (síncopas, acentos cruzados, etc). y nuevamente en las melodías. Terminé la composición en agosto de 1994».

## **ASTOR PIAZZOLLA**

(*Mar del Plata, Argentina 1921-Buenos Aires 1992*)

Nacido en Mar del Plata (Argentina) inicia muy pronto, y con éxito, su carrera profesional a la edad de dieciséis años como bandoneonista en el grupo de Aníbal Troilo dónde también hace labores de arreglista, contribuyendo con su participación a que el grupo llegara a convertirse en una de las más importantes bandas de «tango» de su tiempo.

A pesar de su lucrativa carrera, su inquietud musical le lleva a hacer estudios musicales más profundos con Alberto Ginastera y Nadia Boulanger, lo que le permitió no sólo componer partituras sinfónicas sino, también, y sobre todo, proceder a transformar el vocabulario de la música popular argentina, el «tango», introduciendo hasta entonces no imaginados niveles de disonancias armónicas, añadiendo más líneas melódicas cromáticas e inusuales efectos instrumentales.

La admiración que suscita en Iberoamérica pronto llega a Norteamérica y Europa, considerándosele un clásico dentro del género «tango» a la vez que un renovador.

En su faceta de compositor integrado el género «culto», con *Le Grand Tango*, dedicada a Rostropovich, comienza su serie de composiciones para violonchelo. Es una obra en la que emplea las tradicionales configuraciones rítmicas del «tango» pero intensificando el apasionado estilo característico de esta música con armonías politonales y con «clusters».

Carlos Prieto y Edison Quintana realizaron la primera grabación discográfica de esta obra que está compuesta en una sola sección dividida en tres partes, con la rítmica confiada al piano y el carácter melódico a cargo del violonchelo que, hacia el final de la obra, posee un comprometido pasaje de octavas.

# UNA MÚSICA

*A mi primo Carlos Prieto*

Del mismo modo que en una pieza orquestal inopinadamente  
hay un silencio,  
y ese silencio es, sin embargo, una forma superior de la  
música,  
un episodio más susurrante,  
que nos envía ininterrumpidas insinuaciones de nuestro  
pasado  
y del sentido oculto de éste,  
su indescifrable relación con todo el resto de nuestro destino,  
y luego prosigue el hilo de la sonoridad más cargado de cielo  
azul  
o más acumulado de la depravada tormenta,  
y la catedral de sonido se va haciendo, de este modo, sólida y  
apretada y llega a pesar,  
y, no obstante esa pétrea reciedumbre, el edificio comienza a  
ensancharse a partir de aquel calderón misterioso, y crece  
hacia arriba,  
y aunque la catedral, con todo esto, esté terminada y sin duda  
cabal,  
sigue creciendo más y más y apunta ya cerca de las estrellas,  
y va aumentando el espacio interior que se convierte en una  
gran plaza  
en una plaza gigantesca en donde cabe el mundo,  
en una plaza en donde estamos también tú y yo,  
acurrucados el uno contra el otro, ateridos o aterrorizados  
acaso, de súbito,  
pues comenzamos de pronto a oír,  
bien que remotamente, sólo de lejos insinuada,  
una música leve,  
aquella misma música,  
aquella misma realidad musical de que antes hablé, onda de  
dulzura y de sueño,  
en la que, de modo inesperado, se ha producido,  
inexplicablemente, como en ellas un silencio,  
un silencio que parecería también significar  
que parecía entrecortadamente decir,  
y donde se anunciaría, en cierto instante, como la lenta  
formulación,  
muy diminuta aún,  
de una idéntica sonoridad ojival, hecha poco a poco de  
piedra,  
y donde se insinuaría, no se sabe cómo, un suave pujar,  
como un enamorado crecer, un horrible alentar...

Aquella misma música...

**Carlos Bousoño**

*Metáfora del Desafuero*  
Madrid, 1990 (2.<sup>a</sup> ed.)

## PARTICIPANTES

### CARLOS PRIETO

Pocos violonchelistas se han interesado tanto en la obra de sus contemporáneos como Carlos Prieto y pocos han hecho más por enriquecer y difundir el repertorio violonchelístico iberoamericano. Desde 1980 ha tocado los estrenos mundiales de más de cuarenta obras, casi todas dedicadas a él, incluyendo quince conciertos para violonchelo y orquesta. Entre ellas se encuentran obras de los compositores españoles Joaquín Rodrigo, Manuel Castillo y Tomás Marco, "Máscaras" para violonchelo y orquesta del compositor americano Robert X. Rodríguez, obras de los principales compositores mexicanos e iberoamericanos y muchas otras.

Carlos Prieto nació en la ciudad de México e hizo sus estudios de violonchelo con Leonard Rose, Pierce Fournier e Imre Hartman. Ha tocado con orquestas tales como la Royal Philharmonic Orchestra de Londres, la Orquesta Sinfónica de Berlín, la Orquesta Nacional de España, la Orquesta de Radiotelevisión de España, la Orquesta de Cámara de Moscú, la American Symphony Orchestra y muchas más. Ha tocado en muchas de las principales salas del mundo tales como el Carnegie Hall y el Lincoln Center de Nueva York, el Kennedy Center en Washington, el Barbican Hall y el Wigmore Hall en Londres, la Salle Gaveau y la Salle Pleyel en París, la Sala de la Filarmónica en San Petersburgo, el Teatro Real y el Auditorio Nacional de Música en Madrid, en los festivales de Europalia, Granada, Berlín, Helsinki y otros.

Sus grabaciones incluyen las Suites completas de Bach, obras de Shostakovich, Saint-Saëns, Fauré, Boccherini, Tchaikovsky, Rachmaninov, Kodaly, Martinu, Bruch y una serie de discos compactos dedicados a la música iberoamericana para violonchelo, incluyendo los estrenos mundiales de los conciertos de Ibarra, Zyman, R. Castro y Enríquez, así como obras de Manuel de Falla, Rodolfo Halffter, Ernesto Halffter, Ginastera, Chávez, Ponce, Revueltas, Mario Lavista, Robert X. Rodríguez, Gutiérrez Heras, Enríquez, Garrido-Lecca, Bernal Jiménez, Ibarra, Piazzolla y otros.

En 1992 la ciudad de Los Angeles, California, le confirió un diploma especial por su "contribución a la amistad y entendimiento entre México y Estados Unidos a través de la música".

En 1993 el Instituto Tecnológico de Massachusetts -en donde Carlos Prieto obtuvo sendos títulos en las carreras de Ingeniería Metalúrgica y de Economía- lo nombró Miembro del Consejo Consultivo del Departamento de Música y Artes Escénicas.

En 1995 fue electo miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana y recibió, de manos del Embajador de Austria, la Medalla Mozart, otorgada por el Instituto Cultural Domecq. También en 1995 fue nombrado Presidente de la Fundación del Conservatorio de las Rosas, el primer conservatorio de América y el proyecto más ambicioso de educación musical de México.

Carlos Prieto ha escrito tres libros: "Cartas Rusas" (1962), "Alrededor del Mundo con el Violonchelo" (1987) y "De la URSS a Rusia", publicado en 1993 y presentado en 1994 en Madrid.

En 1996 Carlos Prieto tiene programados cerca de 100 conciertos. En marzo, participó con la pianista española Chiky Martín en una serie de recitales en homenaje a Manuel de Falla en México. En abril, estrenó en Portugal el *Concierto para Violonchelo y Orquesta* de György Ligeti. En junio dio recitales en Nueva York con la pianista Ursula Oppens. En julio y agosto participó en los festivales internacionales de música de Morelia (México) y de Costa Rica. En septiembre y octubre tocará en España, acompañado también por Chiky Martín, un ciclo de conciertos dedicados a la música iberoamericana para violonchelo del siglo XX. El 13 de noviembre está programado en el Lincoln Center de Nueva York para tocar, en un solo concierto, las seis *Suites para violonchelo solo* de J. S. Bach.

## CHIKY MARTÍN

Nace en Madrid y estudia piano con M<sup>a</sup> Teresa Fuster y Pedro Lerma, así como música de cámara, en el Real Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad, obteniendo el Premio Extraordinario Fin de Carrera.

Asiste a diversos cursos de interpretación y música de cámara dirigidos por Josep Colom, María Curccio, Rosa Sabater y Christopher Elton.

Ha ofrecido gran número de recitales y conciertos en colaboración con prestigiosos intérpretes entre los que destacan María Orán, Carlos Prieto, Reine Flachot, Rafael Ramos, Gabriel Croitoru, Michele Arrignon, Marcial Cervera, María José Montiel, actuando en diferentes ciclos de música de cámara de la Fundación Juan March, en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Sociedades Filarmónicas de Oviedo, Zaragoza, Tenerife, La Coruña, Ciclo de Cámara y Polifonía del Auditorio Nacional de Música de Madrid.

En Marzo-Abril de 1994 realiza una gira de recitales por Australia junto a Teresa Berganza, ofreciendo el último concierto en el Sydney Opera House.

"La sutileza, el conocimiento del texto y la labor camerística, introducen a Chiky Martín en el gran escenario internacional" (Heral Sun, 13 Abril 1994, Melbourne).

En Abril realiza una serie de recitales en Estambul y Ankara. Desde 1992 estudia con Félix Lavilla repertorio vocal y música de cámara. Forma dúo a cuatro manos con Ignacio Saldarúa. Entre sus próximos compromisos figuran conciertos en Rumania, Alemania y Japón.

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

### **CARLOS CRUZ DE CASTRO**

Nacido en Madrid, estudió composición con G. Gombau y F. Calés y dirección de orquesta con E. García Asensio, en el Conservatorio de Madrid, y en Düsseldorf con Günther Becker, Antonio Janigro y Milko Kelemen.

Como compositor ha representado a España en la VII Bienal de París 1971, en el Premio Italia 1975 y en la Tribuna Internacional de Compositores de 1979 en París. Actualmente dirige el departamento de producción de Radio 2 (RNE).

*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.*

*Sil 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.*

Depósito Legal: M. 31.767-1996.

Imprime: Gráficas Jomagar. MOSTOLES (Madrid).



## Fundación Juan March

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