

Fundación Juan March

ciclo

Nacionalismo
musical
del siglo **XX**

marzo 2000

Fundación Juan March

CICLO

**NACIONALISMO
MUSICAL
DEL SIGLO XX**

MARZO 2000

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Pedro González Mira.....	11
Notas al programa:	
Primer concierto.....	15
Segundo concierto.....	19
Tercer concierto.....	22
Cuarto concierto.....	25
Argumento de la pantomima « <i>El mandarín maravilloso</i> ».....	29
Participantes.....	33

El primer ciclo de esta temporada, celebrado entre octubre y noviembre de 1999, se tituló Tradición y progreso: El pasado en la música del siglo XX. Este que ahora presentamos podría haberse titulado prácticamente igual, con un solo cambio: "Tradición y progreso: El folclore en la música del siglo XX".

Si entonces intentábamos analizar el influjo de ciertas músicas cultas del pasado en las de nuestro siglo, ahora deseamos hacer lo mismo pero partiendo de músicas populares, las que el pueblo ha ido conservando y transmitiendo oralmente de generación en generación.

Tanto unas (las cultas) como otras (las populares) han sido estímulo de muchos compositores a lo largo de los siglos, y estos dos ciclos intentan demostrar que, en este sentido, el siglo XX no ha sido diferente a los anteriores. Lo que ha cambiado, lógicamente, es el subsuelo sonoro y, porqué no decirlo, la ambición de los compositores del XX respecto a la utilización de ideas folclóricas: Si en Liszt (Rapsodias) o Brahms (Danzas) las "folclóricas" eran obras encantadoras pero menores, muchos compositores actuales han tenido puntos de referencia más sólidos: Moussorgsky, Albéniz o los "nacionalistas" de la primera mitad del siglo XX: Bartók, Stravinsky o Falla.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE, excepto el del día 1 de marzo que se emitirá en diferido el viernes 3 a las 22 horas..



PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

El flamenco en el piano español del s. XX

I

Caries Guinovart (1941)
Apunte jondo (Recuerdo a Don Manuel)

Mauricio Sotelo (1961)
Cadenza (de *Su un oceano di scampanelli*)

Manuel de Falla (1876-1946)
Fantasía baetica

II

Tomás **Marco** (1942)
Soleá (in memoriam Joaquín Turina)

Joan Guinjoan (1931)
Jondo

Manuel Seco de Arpe (1958)
Sonata española, Op. 69
(dedicada a Antonio Narejos)

Intérprete: ANTONIO NAREJOS, *piano*

Miércoles, 1 de Marzo de 2000. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Silvestre Revueltas (1899-1940)

Cuarteto n° 1

Allegro enérgico

Vivo

Leo Brouwer (1939)

Cuarteto n° 3

(dedicado al Cuarteto de La Habana)

La voz ritual para el comienzo del año

Por el cuerpo del viento

La danza imposible

Cambió el ritmo de la noche

II

Alberto Ginastera (1916-1983)

Cuarteto n° 1

Allegro violento et agitato

Vivacísimo

Calmo e poético

Allegramente rústico

Intérpretes: CUARTETO DE CUERDAS DE LA HABANA

(Yamir Portuondo, *1er. violín*

Ángel Guzmán, *2º violín*

Jorge Hernández, *viola*

Paul Mitchell, *violonchelo*)

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Enrique Granados (1867-1916)

Sonata para violín y piano

Lentamente con molto fantasia-Poco meno-Grandioso-Meno-Poco piú mosso e poco rubato-Lentamente e grazioso-Poco piú mosso-Poco Allegro-Piú Allegro-Tempo 1^o-Poco meno- Lento e grandioso-Meno

Joaquín Turina (1882-1949)

Sonata n° 1 Op. 51 en Re mayor

Lento. Allegro molto

Aria: Lento

Rondeau: Allegretto

Joaquín Nin (1879-1949)

Suite Española para violín y piano

Vieja Castilla

Murciana

Catalana

Andaluza

II

Jean Sibelius (1865-1957)

Cinco Piezas, Op. 81 (1915)

Katol Szymanowski (1882-1937)

La Fontaine d'Aréthuse, de *Myths*, Op. 30

Zoltán Kodály (1882-1967)

Adagio

Béla Bartok (1881-1945)

Primera Rapsodia

Moderato (Lassu)

Allegro moderato (Friss)

Intérpretes: MANUEL GUILLÉN, *violín*
MARÍA JESÚS GARCÍA, *piano*

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Béla Bartók (1881-1945)
El mandarín maravilloso (1925)
(Transcripción por el propio autor)

II

Igor Stravinsky (1882-1971)
La consagración de la primavera. Cuadros de la Rusia pagana
en dos partes (versión 1947)
(Transcripción por el propio autor)

I. Adoración de la tierra

Introducción (Lento)
Los augurios primaverales
Danza de las adolescentes
Juego del rapto
Rondas primaverales
Juegos de las tribus rivales
Procesión del sabio-Adoración de la tierra-El sabio
Danza de la tierra

II. El Sacrificio

Introducción
Círculo misterioso de las adolescentes
Glorificación de la elegida
Evocación de los antepasados
Acción ritual de los ancianos
Danza sagrada de la elegida

Intérpretes: HEIDI SOPHIA HASE
y EDUARDO PONCE,
piano a cuatro manos



Stravinsky, dibujo de Pablo Picasso

INTRODUCCIÓN GENERAL

Las mil y una caras de los nacionalismos musicales

Los movimientos nacionalistas musicales en Europa, tras ya más de un siglo de vigencia desde su aparición, han supuesto y seguramente siguen suponiendo la cruz más llamativa y vendible de una moneda, los nacionalismos socio-políticos en general, cuya cara arroja un cúmulo de desastres, la peor faz de la conciencia colectiva de los pueblos del continente: dos guerras mundiales, varios genocidios, multitud de conflictos bélicos locales y una situación política general cuyas más nefastas -¿penúltimas?- señas de identidad son los enfrentamientos armados de los Balcanes y Chechenia o el resurgimiento del racismo y la xenofobia en algún que otro país del área de los considerados económicamente de clase preferente. En América, por su parte, el fenómeno se manifiesta de forma distinta arriba y abajo. En el norte, la identidad nacional se fue adquiriendo progresiva y colectivamente casi por necesidad, tras una brutal guerra civil, mientras que en el centro y el sur, la búsqueda de esa conciencia pasa por una fusión entre la influencia colonial y las tradiciones indígenas. El resultado al día de hoy es salvajemente ecléctico en América del Norte -incluida una Canadá que piensa en claves musicales bastante europeas- y muy esperanzador en Latinoamérica.

En cualquier caso, al hablar de música es conveniente desprender del término "nacionalismo" cualquier referencia a la búsqueda o defensa de una identidad social común, para centrarse sobre todo en un rasgo colectivo más fuerte e intemporal: la cultura popular que las sociedades se van regalando a sí mismas en la construcción cotidiana de su folclore. Dos observaciones, sin embargo: la primera, que me parecía necesario hacer distinción entre nacionalismo "artístico" y nacionalismo "político", pues la palabra "nacionalismo" está en los tiempos que corren entre las primeras del diccionario mediático; y la segunda, recordar que el autor "académico" ha recogido y recoge esa cultura popular para hacer "nacionalismo", lo que aquí y ahora, como prólogo a la escucha de los cuatro conciertos programados en este ciclo, probablemente es de lo que más nos interesa hablar.

Europa

Se trataría de averiguar qué induce al creador a fijarse en el acervo popular para especular musicalmente y hacer su obra. Son, probablemente, varias las necesidades. En origen, y particularmente en Europa debido a la "dominación" germánica a que fue sometida su música hasta finales del siglo XIX, pudie-

ron girar en torno a la búsqueda directa de fuentes autóctonas para hacer música "distinta". Es el caso de los denominados nacionalismos periféricos. Pero por otro lado el nacionalismo musical es un movimiento que también se desarrolla en y desde los países líderes como música romántica pura: el Romanticismo se ocupa largo y tendido de las leyendas y el folclore populares y, además, adopta a insignes periféricos de origen eslavo para que hagan la gran revolución formal que patrocina desde la todopoderosa Alemania: recuérdese que Haydn "inventa" el cuarteto de cuerda, la sinfonía o la sonata para teclado en varios movimientos, y que el cosmopolita Liszt coloca en el centro del meollo musical romántico los ritmos gitanos húngaros. Sea como fuere, la primera música nacionalista, más que consecuencia de un fenómeno político, es en sí misma un hecho creativo que, por su propia naturaleza estética, encierra una gran capacidad de apoyo moral a las causas sociales. Por eso adquiere notoriedad y presencia en lugares donde se están reivindicando justas aspiraciones nacionales. Ejemplos palmarios de ello son las creaciones de los compositores bohemios, húngaros, moravos, rusos o hasta italianos (recuérdense aquellas "pintadas" con la frase ¡Viva Verdi!) en el último tercio del siglo XIX.

¿Cuál es el camino seguido por los nacionalismos en Europa ya en el siglo XX? Dividida en dos trozos tras la Revolución Rusa, podemos encontrar un nacionalismo inerte, de alguna manera al rebufo de los logros conseguidos por los grandes compositores nacional-románticos rusos; otro que se desarrolla al margen de la "oficialidad" soviética (desde dentro o desde fuera: Stravinsky, fuera; Prokofiev, fuera y dentro; Shostakovich, dentro) y que recoge lo más avanzado de sus antecesores, es decir, de Mussorgsky; y un tercero, renovador, que intentará y logrará cambiar la, digamos, estética oficial, cuyos máximos representantes serán Manuel de Falla, en España, que desde luego no podría haber hecho lo que hizo sin la base teórica que le proporcionó Felipe Pedrell y las ideas musicales de Albéniz y Granados, dos músicos que, es necesario recordarlo, triunfaron fuera de España; Leos Janáček, en Checoslovaquia, un compositor que hasta hace poco no solía incluirse en este tipo de listados, y Béla Bartók, en Hungría, no sólo el más grande renovador de la música tonal desde su interior, sino, al menos en opinión de quien esto escribe, la figura musical más crucial de nuestro tiempo.

Latinoamérica

Las distinciones que pudieramos hacer entre música nacionalista o no propiamente nacionalista en Europa se difuminan hasta prácticamente la nada en el caso de la creación culta hispanoamericana en el siglo XX: toda ella, por unas razones u otras, de una forma u otra, reivindica su procedencia, y todas las músicas latinoamericanas juntas conforman un ingente mo-

saico de estilos e influencias difícilmente abarcable de forma razonablemente breve. No hay escuelas, cada caso es distinto, de forma que, quizá, el único rasgo común a todas es, aun de lejos y suavemente, una cierta línea heredada de Europa a través de España, y en menor medida y matizando más, vía EE.UU., auténtica casa musical de los más venerables europeos huidos de las "quemadas" de su tierra. Así, la verdadera fuerza de la música culta del cono sur americano está en el inmenso e inagotable fondo sonoro indígena, que, país a país, adquiere las mil y una caras. Es obvio que no tildar la música allí producida -hoy y ayer- de nacionalista, constituiría un craso error.

Gracias a la industria musical del disco, alrededor de la cual se mueve la creación ligera, se tienen noticias fuera del área sudamericana de algunos ritmos o danzas autóctonos. Hablamos con facilidad de "salsa", "merengue", "rumba", "samba", "tango", "macumba", "milonga" o "batuca", pero sabemos poco de lo que hay en el origen de todas estas variedades. Y menos de cómo son utilizadas por los músicos que aspiran a algo más que a estar en una lista de "super-éxitos". Y no digamos de los "huapangos", los "chumumbés" o las "jaranas" mexicanas; los "pasillos" o las "mejoranas" caribeñas; las "zamacuecas" o los "sanjuanitos" peruanos; las "emboladas", las "congadas" o los "choros" brasileños (estos últimos tan explicitados en la música de Villa-Lobos); los "montoneros" (término sí conocido, pero por otras razones), los "cielitos" o las "medias cañas" rioplatenses...etc, etc.

Pues bien, el increíble atractivo sonoro y rítmico de la gran música latinoamericana del siglo XX reside en la fusión de lo que podríamos llamar logros académicos de la tradición musical europea y ese fondo indígena. De ese inestable pero maravilloso equilibrio entre corrientes "cultas" y "populares" surgen los músicos nacionales, los Constantino Gaito, Alberto Williams, Julián Aguirre, Juan José Castro, Roberto Caamaño o Alberto Ginastera, en Argentina; Julián Carrillo, Melesio Morales, Carlos Chávez, Manuel Ponce, Blas Galindo o Silvestre Revueltas, en México; Antonio Carlos Gomes, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Camargo Guarnieri, Óscar Lorenzo Fernandes o Heitor Villa-Lobos, en Brasil; o Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Julián Orbón o Leo Brouwer, en Cuba, por citar a unos pocos de una lista que, de ser justa, ocuparía varios trabajos como éste.

Los cuatro conciertos para los que están escritas estas notas planifican un pequeño paseo por ciertos nacionalismos hispanos, centroeuropeos, rusos, magiáres e hispanoamericanos del siglo XX, cuyas características específicas concretas procuraré desgranar en cada caso. El primero de ellos versa acerca de uno de nuestros fondos folclóricos más definitivos, el flamenco, lo que habida cuenta de los radicales valores musicales y expresivos del género, resulta extremadamente gratificante.



Falla, dibujo de Pablo Picasso

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Nacionalismo español de ayer y de hoy

Los gustos musicales del público español en el siglo XIX, un tanto obligados por razones políticas que no parece necesario recordar, fueron eminentemente operísticos pero eminentemente italianos. No estaba el horno para bollos -no lo estuvo nunca desde la invasión francesa-, para la creación de una música más abstracta, para, en definitiva, desarrollar un sinfonismo o un pianismo autóctonos. No hasta entrada la segunda mitad del siglo, con la formación de orquestas estables, que a su vez provoca una inquietud camerística y, en última instancia, pianística. Naturalmente los primeros zarzuelistas están consiguiendo avances pero la ópera española sigue sin existir. Y si tenemos en cuenta lo que estaba sucediendo en el resto de Europa (recuérdese el interés por el folclore español de músicos como Liszt o, más tarde, Debussy), no es de extrañar que el incipiente nacionalismo español mire hacia el fondo melódico popular del país. En estas circunstancias son Albéniz y Granados los que definen el camino a seguir: folclore sí, pero buscando armonías nuevas, un lenguaje musical propio y moderno. Albéniz y Granados, sobre todo el primero, abren una puerta que define una materia musical absolutamente española y absolutamente vanguardista, cuya consecuencia a corto plazo es el nacionalismo renovador de Manuel de Falla.

Y una de sus obras más modernas, más filosóficamente radicales y más visionarias, la *Fantasia Bética*, está en el centro del primer recital pianístico del presente ciclo. Y doblemente visionaria, diría, porque su idiosincrasia flamenca de alguna manera revela un camino para futuros, alejado del "mal del hambre" que invade durante años la "música- española-después-de-Falla": una buena parte de los autores españoles de los años 70 para acá, un poco aburridos de ese ya muy desgastado folclorismo, se dan cuenta de que el mejor lugar hacia donde pueden mirar para hacer una música auténticamente investigativa es hacia el flamenco, quién lo duda, la división folclórica española más sólida y rica. Pues bien, el concierto para el que se escriben estas notas presenta un conjunto de algunos de esos trabajos, bajo la atenta mirada de Don Manuel, por supuesto.

Y el primero, ya de entrada, nos presenta unas señas de identidad inequívocas: "en recuerdo a Manuel de Falla". Caries Guinovart, nacido en Barcelona el año 1941, escribe *Apunte jondo* en 1996, el mismo año que Genoveva Gálvez estrena la versión para clave, hecho que se produce el 14 de noviembre, o sea, a los 50 años exactos del fallecimiento del autor gaditano. Pensada para ser interpretada indistintamente al clave o al pia-

no, es una pieza corta (no llega a los seis minutos), de extrema claridad y sencillez con reconocibles reminiscencias del *Concierto* del autor de *El amor brujo*. Plagada de punteados y arpeggios rápidos que recuerdan los recursos guitarrísticos, desarrolla una voz hipotética, la del "cantaor", que podría ser perfectamente confiada a los pulgares sobre los bordones en la guitarra. Desde el punto de vista expresivo, la línea flamenca encuentra en Guinovart el más adecuado vehículo para su estilo post-expresionista.

Maurico Sotelo (Madrid, 1961) es uno de nuestros más sólidos jóvenes valores musicales. El reciente estreno (22 de abril de 1999, en Munich, y 8 de junio del mismo año, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid) de su ópera *De Amore* ha sido todo un acontecimiento. Pero hay otras razones para justificar la presencia de Sotelo en este concierto: seguramente es uno de los músicos españoles que más ha investigado (con resultados bien brillantemente visibles) acerca de la fusión entre música de vanguardia y flamenco. A Sotelo, que toma contacto con la música flamenca desde bien pequeño, siempre le ha interesado la relación entre la aleatoriedad controlada en la propia escritura y la inherente por naturaleza al cante jondo. Aleatoriedad que para el parámetro tono adquiere especial relevancia en un cantaor flamenco, por desarrollar su arte sobre un más que dudoso sentido de la afinación.

Mauricio Sotelo ha escrito unas cuantas obras con colaboraciones flamencas de figuras del género tan señeras como Carmen Linares, Ginesa Ortega, Enrique Morente o Esperanza Fernández. Así, *Tenebrae responsoria*, para cantaor, saxofón, doble coro y tres grupos instrumentales, de 1993; *Epitafio*, de 1997; *In pace*, del mismo año, o *Ángel de la tierra*, para dos cantaoras, instrumentos y banda magnética, de 1999.

El 16 de mayo de 1996 el pianista Massimiliano Damerini estrenó *Su un' oceano di scampanelli*, editada el año anterior por Universal en Viena, ciudad en la que Sotelo se formó y vivió hasta los 30 años. El autor, que en esta obra se expresa pianísticamente en clave flamenca, hizo una doble versión para la pieza, previendo una reducida, que es la que escucharemos hoy. Sobre una nota repetida permanentemente y que sirve de eje central, la música se va desplegando en resonancias provocadas por sonidos armónicos, gracias al concurso del pedal tonal. Se puede observar una paráfrasis de la primera de las *Seis Pequeñas Piezas para piano op.19* de Arnold Schoenberg.

Para algunos hay en el pianismo de Falla un antes y un después de la *Fantasia Bélica*. Escrita en 1919 y estrenada en Nueva York por Arturo Rubinstein al año siguiente, estos entre 13 y 14 minutos de música son expresión del más negro, desgarrado y hasta irónico Falla, que, seguramente nunca se sabrá por qué, hace su mejor obra para guitarra escribiendo para el piano. Efectivamente la obra, que al propio Rubinstein le pareció "tan larga" y tan difícil que optó por casi apartarla de su repertorio, es una de esas músicas que más de un pianista desecha por di-

fácil de tocar. Falla explota en ella los recursos de la guitarra flamenca, para lo que necesita, a su vez, ahondar en los del piano hasta límites sobrehumanos. El término "fantasía" debe, pues, entenderse aquí en su más completa acepción: no como en Schubert, Chopin o Schumann, es decir como un ejercicio de imaginación sobre lo posible, sino como un acto de imaginar sobre lo imposible: el cante jondo y la guitarra hechos piano. Hoy todavía es una obra bastante ausente de las salas de concierto y estudios de grabación.

Encargada por la Dirección General de Música y Teatro para el I Centenario del Nacimiento de Joaquín Turina, editada por EMEC en 1984 y dedicada a Pilar y Juan García Barquero, *Soleá* fue estrenada por Perfecto García Chornet el 20 de enero del año anterior. El polifacético Tomás Marco, su autor, hace en este breve ensayo pianístico una divertida propuesta: celebra a Turina imaginando cómo habría escrito para piano éste si hubiera vivido hoy. Marco inventa una "soleá" (no la toma prestada del folclore), que aparecerá completa seis veces a lo largo de la obra, aunque expuesta de forma distinta siempre, para estudiar sobre ella posibilidades armónicas y tímbricas. Entre las "soleás" hay, intercalados, cuatro intermedios en los que se desenvuelve el tema. Y hay, por supuesto, recuerdos para la guitarra: en la introducción y en la coda se utiliza el recurso del acorde arpegiado en dirección descendente para sugerir el efecto del rasgueo de las cuerdas del instrumento. El resultado final es muy aprehensible y directo, como sucede siempre en el mejor Marco.

La obra más "antigua" de las presentadas en el concierto de hoy, *Jondo*, del tarraconense Joan Guinjoan, fue escrita en 1978 por encargo del Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia, editada en la capital gala al año siguiente por Amphion, dedicada a Montserrat Albet y estrenada por los finalistas del Concurso de Música para Piano del siglo XX de St. Germain de Laye el seis de abril de 1979.

Guinjoan desarrolla con su habitual maestría, en unos ocho minutos, un singular proceso expresivo. Se podría hablar de un estrechamiento sonoro progresivo que conduce a pasajes dominados, cada vez con más fuerza, por una excitación creciente y una enorme acumulación de las sonoridades. La obra comienza en el registro grave, misteriosamente, hasta que aparecen unos motivos "en anillos" sobre los que surgen "clusters" de cuatro notas que al desprenderse poco a poco dejan libre el dibujo melódico de la "cadencia andaluza", motivo que va recorriendo toda la obra, que es de una magnífica efectividad expresiva.

La *Sonata española op.69* del madrileño Manuel Seco de Arpe, nacido el año 1958, es la última obra que escucharemos hoy. Estrenada en el V Festival de Música Española del siglo XX de León en 1992 y escrita un año antes, está dedicada a Antonio Narejos, intérprete en el día de su estreno e intérprete hoy. La obra discurre sobre un discurso rítmico de marca-

dos contrastes. A pasajes en "marcato y non legato" sobre diseños que giran en torno a notas centrales y que no superan el ámbito de una quinta, se oponen otros de suave lirismo. Estamos ante un pianismo dominado por el virtuosismo, que combina la búsqueda de sonoridades sutiles con los ataques percutivos. Como en Falla, en la parte central confronta la virtualidad de la guitarra/piano con la voz de la melodía/cantador. Al final lo que nos llega es una música de redonda solidez y gran carácter.

SEGUNDO CONCIERTO

El lento pero seguro camino de la música latinoamericana

Suave sabor mexicano

A diferencia de Argentina o Brasil, México, peor comunicado con Europa y en un permanente estado de inestabilidad política, ni supo ni pudo establecer las bases para el desarrollo de una música académica propia hasta bien entrado nuestro siglo. Y ello naturalmente bajo una feroz influencia europea, y más concretamente italiana. Pero los primeros y tímidos trabajos de Felipe Villanueva sobre la música india mexicana realizados a finales del siglo pasado comenzaron a dar buenos frutos con autores como Carlos Chávez (de alguna manera el jefe de filas de todos), Blas Galindo, Manuel Ponce, Julián Carrillo y, seguramente el más radical de todos en la defensa del nacionalismo indio, Silvestre Revueltas.

Revueltas vivió de un soplido. En sus 41 años de turbulenta existencia le dio tiempo a hacer vindicaciones administrativas para la música de su país, a concretar su profesión de violinista, a conocer de primera mano la música de la madre patria, aun en plena guerra civil (Revueltas pasó varios meses en España en 1937), y a legar una obra que cada día adquiere más interés entre profesionales y aficionados. Revueltas fue un inconformista en todo. A su inicial formación musical mexicana añadió sus estudios en EE.UU., una mezcla que, catalizada a partes iguales por unas inquietudes políticas nada conservadoras y un hábito por la bebida que pronto adquirió la categoría de puro alcoholismo, le condujo a un total enfrentamiento con el sistema: acabó incluso rechazando al patriarca Chávez, fundando la Orquesta Sinfónica Nacional, una clara respuesta a la de Chávez, la Sinfónica de México, en la que había trabajado al lado del autor de la *Sinfonía India*.

Otto Mayer-Sierra, biógrafo de Revueltas, habla del "realismo mestizo" de su música. La obra programada en el concierto de hoy, primero de los cuatro cuartetos que escribiera su autor, explica muy bien eso. Revueltas es seguramente el más revolucionario de los autores mexicanos de su tiempo porque no sólo se opuso a las tendencias europeizantes de la música más al uso; también a la de utilizar materiales de la música indígena. En ese sentido, es un músico próximo a Falla, que, como él, imaginó y no copió el folclore; y más si cabe a Bartók, con el que además de compartir metodología tiene más en común: el durísimo y seco universo expresivo. Su breve *Cuarteto núm. 1* es paradigma de todo esto. Plagado de citas a las tonadas callejeras de mariachis (citas no textuales), es una pieza de sonoridades agresivas en la que los elementos populares sencillos conviven con pasajes de complicadas rítmica y politona-

lidad . En realidad, lo verdaderamente atractivo de esta pieza es la tumultuosa naturalidad -monumento a lo latino donde los haya- con que Revueltas consigue esa síntesis.

Un número uno para el Caribe

Leo Brouwer, compositor, guitarrista, violonchelista, percussionista, pianista, pedagogo, director de orquesta y un sinnúmero de cosas más es la figura más relevante de la música clásica actual cubana. Es, como se puede apreciar en su tremenda biografía, todo un hombre-música. Su obra como compositor, como intérprete de guitarra y como director de orquesta es de gran trascendencia, pero no lo es menos que tal carta de presentación esté inscrita en un músico cubano, porque la música allá, como otras tantas cosas, pasa por un momento delicado. El nacionalismo de Brouwer, cuya una de sus mil caras -y seguramente la más difundida- ha sido el patrocinio intelectual del movimiento de Nueva Trova junto a "cantautores" tan reputados como Silvio Rodríguez o Pablo Milanés, es, por desgracia, casi un islote en su país actualmente, y tras las huella de los ya históricos nativos Alejandro García Caturla y Amadeo Roldan o los españoles nacionalizados cubanos José Ardévol y Julián Orbón, es decir, la gloria de la música nacionalista cubana de la primera mitad de nuestro siglo, los verdaderos artífices de la asimilación del folclore afrocubano a la música llamada culta.

Brouwer ha recorrido todos los caminos musicales habidos en nuestro siglo, desde el serialismo o los post-serialismos hasta la aleatoriedad. Conocido sobre todo como guitarrista, tiene no obstante un importante y amplio catálogo camerístico, en el que destacan sus tres cuartetos de cuerda. El *Tercero*, en cuatro movimientos cuyos sugestivos títulos dicen más que mil palabras, está dedicado al Cuarteto de La Habana - fundado por el propio Brouwer-, que ya arrastra tras de sí una carrera de 20 años, fundamentalmente dedicados a difundir el repertorio americano y la música de vanguardia en general.

Escrito en 1997 y estrenado el mismo año, parte de otra obra de cámara, *Canciones remotas*, y se configura bajo un armazón totalmente tonal fuertemente perfumado por un melodismo trazado sobre una base eminentemente folclórica, en la que los instrumentos de cuerda asumen los toques afrocubanos de percusión ritual. Se trata de una música bastante "caliente" y, a la vez, plagada de excelentes recursos técnicos.

Ginastera, íntimo

Dicen los especialistas en el autor argentino Alberto Ginastera que hay en él dos músicos, uno que mira lejos, hacia fuera, y otro que se observa a sí mismo, apuntando a lo más hondo del alma. Claro que tal dualidad es bastante común en los

grandes: ¿acaso no sucede eso con los cuartetos de Beethoven y su otra obra, o con los de Bartók o Shostakovich en comparación con toda lo demás música que inventaron? En Ginastera al menos, es evidente: sus tres *Cuartetos de cuerda* son, aunque estilísticamente bien distintos, expresión del Ginastera más íntimo y, al mismo tiempo, del más realista y apegado al suelo.

Su *Cuarteto núm. 1*, de 1948, cierra en cierto modo la primera etapa compositiva del autor de las *Pampeanas*, su denominado "nacionalismo objetivo", al que seguiría el "subjetivo" (que practica aproximadamente durante la década de los 50) y un tercer período de corte neo-expresionista, que de alguna manera supone una cierta universalización de su música. Especialmente atractiva resulta su primera producción, la enclavada en el mencionado nacionalismo de corte objetivo, pues es donde Ginastera está pidiendo menos préstamos ideológicos de la música europea. Su nacionalismo "subjetivo", sin embargo, no se resiste a las corrientes dodecafónicas imperantes más allá del océano. En este sentido, el *Cuarteto núm. 1* es una pieza de una extraordinaria pureza y verdad interna, una música de enorme autenticidad, frente a partituras de gran elaboración técnica como puedan ser sus óperas *Don Rodrigo*, escrita a principios de la década de los 60, y, sobre todo, *Bomarzo*, estrenada en 1967.

El primer movimiento, escrito en forma sonata bitemática, nos muestra a un Ginastera áspero que busca el clásico contraste motivico en las muchas posibilidades del conjunto, que debe ser guiado por un primer violín al que se exige serias prestaciones técnicas. Sigue un breve y demoníaco *scherzo* en el que se usan los recursos más en boga entonces ("con legno", "sul ponticello", etc), antes de llegar al corazón de la obra, un nocturno ("Calmó e poético") en el que algunos recursos armónicos guitarrísticos se entrecruzan con un desarrollo melódico casi espectral: Ginastera pide el máximo a los músicos de la agrupación, aun aparentemente. La pieza finaliza con un corulento rondó dominado por el ritmo de compás 5/8; de especial efecto resultan las repeticiones temáticas en *pizzicato*.

Confrontada esta música con la del radical Revueltas y la del versátil Brouwer, se llega a sentir una cierta necesidad reivindicativa hacia la figura del más universal de los compositores argentinos de nuestro tiempo. Porque no vemos programada su música lo suficiente en las salas de concierto de nuestro continente. Y lo que es peor, de nuestro país.

TERCER CONCIERTO

Un paseo por la Europa nacionalista del siglo XX

El tercero de los cuatro programas que conforman este ciclo está compuesto por dos partes diferenciadas, que quieren ser también complementarias. La primera, consagrada a tres compositores españoles, recoge obras de distinta adscripción nacionalista. Así, el españolismo pre-manuelino de Granados, la "mestiza" música de Nin y el pintoresquismo de Joaquín Turina confluyen en un todo que, repasado de un tirón, nos ofrece más de una clave acerca de la música pre-vanguardista española de nuestro siglo. La segunda parte del recital, por otro lado, incluye cuatro ejemplos de nacionalismos europeos más o menos cercanos. De Sibelius y Szymanowski podremos escuchar dos trabajos de gran singularidad y, después, observar la línea Kodaly-Bartók, crucial punto final de un camino que comenzó a transitar un tal Franz Liszt. Estamos, pues, ante una sesión reveladora, amén de francamente entretenida.

Si la obra de Granados -con la obvia excepción de su piano- es relativamente poco conocida, de injusticia se puede calificar la ignorancia que rodea a su producción camerística, no demasiado abundante pero más que significativa. La *Sonata para violín y piano* se encuentra en el centro de ella, que incluye un trío (también con piano), la *Romanza*, *Tres Preludios* (ambas para violín y piano) y *Madrigal*, para violonchelo y piano. La *Sonata*, una revisión del muy llorado Luis Antón, tantos años concertino de la Orquesta Nacional de España, está escrita en un solo tiempo, pero indica más de diez cambios de agógica. Es una música muy típica de Granados, que combina el sabor melódico popular con el sicologismo romántico en la gran línea pianística chopiniana, aunque no por ello deba subestimarse la escritura de la parte de violín, de un gran detalle y elaboración.

La *Sonata núm. 1 op.51 en Re mayor* de Joaquín Turina es en realidad la segunda obra de ese género que salió de su pluma. Fue escrita en 1929, veinte años después de la conocida como *Sonata española*, que al no ser catalogada por el autor en su momento se ordena hoy como la tercera, tras la *Op.81*, de 1934. La pieza que escucharemos hoy, pues, pertenece ya al Turina de la *Sonata para piano núm.1*, es decir, a un Turina totalmente embarcado en la que acabaría siendo una de las carreras pianísticas más prolíficas de compositor español alguno.

Estrenada en Madrid (aunque parece ser que antes se había podido escuchar en la Sociedad Filarmónica de Palencia) el 25 de noviembre de 1929 por Albina Madinabeitia y Pilar Cavero ("dos lindas muchachas", según palabras del maestro publicadas a propósito del concierto), la pieza estaba dedicada a la violinista Jeanne Gautier, que a la postre no pudo dar su

primera audición de la obra en Francia, pues otro avisado paisano, un tal Levandier, según el propio Turina, se le adelantó en un recital en Lyon. La *Sonata*, de algo menos de un cuarto de hora de duración, consta de tres tiempos, un Allegro en forma sonata de largos temas; un Lento calificado como Aria, de fuerte sabor folclórico, y un Rondó en ritmo de farruca. Como el todo Turina, es una música de gran poder comunicativo y encendida expresividad.

La obra para violín y piano de Joaquín Nin (por cierto recogida en un disco compacto por los mismos intérpretes que hoy nos visitan) es breve pero sustanciosa. Seis piezas de los años 20 y 30 con un contenido que no sobrepasa la hora. Este cubano-español (nace en una La Habana española y muere allí en la misma pero ya "distinta" ciudad) que se paseó por medio mundo y fue padre ilustre (lo fue de Anaïs Nin y Joaquín Nin-Culmell), lega una obra musical vocal de sumo interés, siempre teñida de un seductor popularismo. Los títulos mismos de las obras revelan las intenciones: de las seis mencionadas, al menos en cuatro aparece el nombre de España y sus tierras; específicamente en dos, *Cantos de España*, de 1926, y en la *Suite Española*, de dos años más tarde, y en la que Nin escribe cuatro movimientos dedicados a Castilla, Murcia, Cataluña y Andalucía. Es innegable la influencia de Albéniz y Falla en esta pieza, lo que a esas alturas de siglo más que un reproche debe convertirse en piropo. Efectivamente, los aproximadamente nueve minutos de música de esta *Suite Española* transcurren sin el menor desmayo, de forma fluida y natural; constituyen un placer tranquilo.

Jean Sibelius, un nacionalista de tormentosa música cuyo "naturalismo" ha sido puesto en solfa desde hace tiempo, fue violinista, lo que no obsta para que, como compositor, llegara tarde al instrumento. El mismo año de la composición de la pieza que escucharemos hoy afirmaba: "He soñado que tenía 12 años y era un virtuoso del violín". Su obra para violín más conocida, el *Concierto*, es de 1903 y para 1915, año de composición de las presentes *Cinco Piezas op.81* ya habían salido de su pluma las cuatro primeras sinfonías y la quinta estaba "a punto de caramelo". La obra escogida para hoy es, pues, un trabajo de madurez que, incomprensiblemente apenas tiene difusión.

Se puede decir que la Obra para violín de Sibelius pasa por dos etapas bien distintas, cuyo punto de inflexión casi coincide con la aparición de este *Op.81*. La primera de las piezas, una mazurka, es un tanto de bravura. La segunda, un estudio en forma de pequeño rondó. La tercera, un amabilísimo vals que queda lejos del brumoso *Vals triste*. La siguiente, "Aubade" tiene más interés: desarrolla una estupenda melodía adornada por nada fáciles pasajes en dobles cuerdas. Y la quinta, por último, vuelve a ser una pequeña pieza de bravura, escrita con gran sentido del humor. En conjunto se trata de una música amable pero, como suele suceder hasta con las obras menores de Sibelius, de personalísimo sello.

"La Fontaine d'Arethuse", un pieza de entre cuatro y cinco minutos de duración, es la primera de las tres que conforman el ciclo *Mitos*, para violín y piano, de Karol Szymanowski. Pertenece a la misma época que la precedente de Sibelius y fue escrita por el compositor polaco en especiales condiciones. Al estallar la Primera Guerra Mundial, Szymanowski hizo mutis y se retiró a su pueblo, el pequeño Tymoszwówka, muy polaco pero tan vecino de Rusia que eran las autoridades de ese país quienes lo administraban. Durante la guerra, él, que era empedernido viajero, no pudo moverse de allí, con lo que tuvo bastante tiempo para escribir. *Mitos*, compuesta en la primavera de 1915, fue dedicada a Pawel Kochanski (también dedicatario de la última de las piezas de la *Suite Española* de Nin), aunque Szymanowski pensó al componerla más en la esposa del violinista, de quien estaba perdidamente enamorado. "La Fontaine d'Arethuse", de las tres piezas del ciclo la que más se suele interpretar desgajada de la totalidad, es una forma sonata de fuerte contenido romántico en el aspecto expresivo. Lo que se dice una música muy bonita.

Zoltán Kodály constituye junto a Ernst Dohnányi y Béla Bartók la trilogía visible del nacionalismo musical húngaro del siglo XX. Pero sólo visible: al indudable atractivo pedagógico de la música del primero y el fuerte color de la del segundo, Bartók suma uno de los talentos musicales más grandes de todos los tiempos. Trae este concierto la primera de las tres versiones que preparó el autor de *Háry János* para su *Adagio*, la de violín y piano, pues estos aproximadamente siete minutos de música también puede interpretarse con viola o violonchelo. Pero si nos va a ser fácil disfrutar de la obra de un Kodály que, a la fecha de su composición, ni siquiera había finalizado sus estudios universitarios, quedaremos totalmente enganchados ante la avalancha musical que precipita la *Primera Rapsodia* bartokiana. Y ello sin poder afirmar que está entre lo mejor de su producción.

Las 2 *Rapsodias para violín y orquesta* de Bartók (compuestas en 1928), cuya reducción para violín y piano de la *Primera* cierra este recital (existe también una versión para violonchelo y piano), conllevan un impresionante estudio del folclore de la zona. La primera en concreto incluye abundantes materiales tomados de canciones rumanas y húngaras, que Bartók asume tal cual las ha podido escuchar en sus investigaciones, es decir sometidas a un fuerte grado de vulgarización. El efecto y la autenticidad son tremendos, lo que al parecer en los dedos de su dedicatario, Joseph Szigeti, resultó espectacular. Bartók le ofreció la posibilidad de convertirla en dos obras al separar las dos secciones de que consta. La versión que escucharemos hoy es la que estrenó Szigeti en noviembre de 1929.

CUARTO CONCIERTO

Violencia urbana y rituales paganos

Bartók escribió tres obras para la escena, las tres giran alrededor de la misma cuestión -las relaciones entre sexos- y las tres fracasaron en su día ante un público que no entendió nada de lo que su autor pretendía transmitir. Quedan como un islote en la obra de Bartók, como un intento fallido para explicar qué camino había escogido el autor húngaro para desarrollar su línea nacional-musical. Y seguramente no es casualidad el orden en que fueron compuestas: primero una ópera, *El castillo de Barba Azul*, es decir, una música para el género con el que, en teoría al menos, mejor se puede acceder al lenguaje nacional porque todo se mueve alrededor de la palabra. Después, un ballet, *El príncipe de madera*, o sea, un medio musical más abstracto que la ópera, pero con todavía un importante poder de expresión extramusical, y, por último, una pantomima, *El mandarín maravilloso*, en definitiva la misma búsqueda, pero a partir de una categoría de abstracción superior a aquella en la que se basa la danza. Resumiendo: Bartók es Bartók desde el op.1; la historia de la gestación de estas obras revela una vez más cómo cada nueva creación le suponía un reto más elevado; diríase que, a medida que las dificultades para hacer comprender su música crecían, complicaba más los caminos elegidos para ello, a modo de un más difícil todavía... En fin, así le fue.

El mandarín maravilloso, compuesta a partir de un texto del dramaturgo húngaro Menihért Lengyel, que más tarde probaría suerte en Estados Unidos como guionista cinematográfico, fue estrenada en Colonia, en 1926; no hubo escándalos a modo de los acontecidos en el estreno de la "*Consagración*" stravinskyana, pero hubo de ser retirada del cartel al día siguiente: sencillamente, la música, o más propiamente, la terrible historia que se estaba relatando ¡con una música no menos terrible! resultó insoportable al público. La obra, cuya orquestación magnifica su brutal planificación dramática, comienza con un aparentemente embarrullado diseño de cuerdas y maderas que sugiere el bullicio de una ciudad, en la que se ve un prostíbulo donde tres ladrones están utilizando a una muchacha como señuelo para atraer a hombres a quien atracar (pasaje del clarinete). Unos *glissandi* de los trombones acompañan la entrada de un viejo ávido de sexo, que expresa sus deseos en un pasaje orquestal protagonizado por violas, violonchelo y corno inglés. Como el viejo es pobre de solemnidad, la chica lo desprecia y continúa su provocación a otros hombres (arabescos del clarinete) hasta encontrar a un joven de buen aspecto. Éste, menos dispuesto que el viejo, mucho más apocado, es rechazado de forma violenta. En ese momento, aparece un mandarín vestido elegantemente (tema pentatónico armonizado en tritonos pre-

sentado por los trombones con sordina sobre la cuerda y el resto del viento), que hace reaccionar a la chica de inmediato, bailando un lascivo y provocador vals. El resultado es contrario al propósito: el mandarín permanece impassible y es la propia muchacha la que se enardece: la celesta, el piano, el triángulo y el arpa entremezclan sus sonidos en un arrebatado que desemboca en una fuga que describe la persecución del mandarín a la chica para poseerla. Salen a escena los malhechores, que quieren robar y matar al mandarín. Hay entonces un coro sin palabras fuera de escena que emite una queja (terceras menores) sobre una melodía agudísima de la cuerda. Entonces, el mandarín expira.

Un viaje al corazón de la música

Como en el caso de la versión de *La consagración de la primavera* que escucharemos en el concierto de hoy, es decir, las respectivas reducciones para piano a cuatro manos de Bartók y Stravinsky, lo que en ambas se pierde en colorido y presencia con respecto al original orquestal, se gana en detallismo estructural, en los dos casos un verdadero prodigio, pero sobre todo en "*Le Sacre*", una obra plagada de secciones sincopadas, *ostinati*, *crescendi*, etc.; de medidas rítmicas asimétricas, tales como 2/16, 5/10, 11/4, etc., o de bruscos cambios de ritmo. Por ejemplo, sólo en la Danza Sagrada, un pasaje de 275 compases, hay 154 cambios de compás.

Stravinsky comenzó a pensar en su "*Consagración*" cuando todavía trabajaba en la partitura de *El pájaro de fuego*: "Vi en mi imaginación un rito pagano lleno de solemnidad: los ancianos de la localidad, sentados en círculo, contemplaban a una muchacha que danzaba hasta morir. La estaban ofreciendo en sacrificio al día de la Primavera". Desde ese momento al día del estreno, en el Teatro de los Campos Elíseos, de París, el 29 de mayo de 1913, la historia es conocida: al poco tiempo la obra estaba escrita, Nicolás Roerich diseña trajes y escenografía; Vaslav Nijinsky, la coreografía, y los parisinos ballets rusos de Diaghilev ofrecían la pieza al público, que reaccionó con un mayúsculo escándalo. ¿Obra escandalosa? Por muchas razones se trata de una pieza que si bien musicalmente no tuvo en su tiempo parangón, sus intenciones morales parecen bastante más políticamente correctas que las desprendidas del "*Mandarín*" bartokiano. Stravinsky se refiere a un sacrificio de carácter ancestral y religioso ligado a la Naturaleza: "En un país de hielo que estalla cada año con la llegada de la primavera..." (a Robert Craft, en una entrevista), la celebración de un rito pagano como el que se plantea en su argumento parece bastante alejado de la pegajosa y casi orgánica violencia que caracteriza a los personajes de la pantomima de Bartók. Se trata probablemente de un nacionalismo (o post-nacionalismo, si se quiere) más suave, que no llega a las negras reflexiones acerca de la condi-

ción humana que se plantea el húngaro. La partitura causó sorpresa e hilaridad entre un público que, por otro lado, tampoco tardó tanto en aceptarla como una obra maestra. Y al fiasco del estreno tampoco fue ajeno el desastre en que se vio sumida la versión musical, que, por añadidura, fue absolutamente ajena a las necesidades de los bailarines. O dicho de otra forma: un escándalo que muy a corto plazo favoreció la difusión de la obra; Bartók, como todo el mundo sabe, murió de hambre en el país más rico del mundo, en el que por cierto a Stravinsky sí le fue muy bien.

Por lo demás, con *La consagración de la primavera* estamos ante una de las composiciones más populares de nuestro tiempo, mil veces llevada al disco, pero muy pocas veces coreografiada con propiedad, si exceptuamos el trabajo de Maurice Béjart. Se ha convertido, pues, en una música de sala de conciertos y, sobre todo, de estudio de grabación. Por eso, el escucharla en versión de piano a cuatro manos, cuya partitura, por cierto, fue publicada en 1913, ¡ocho años antes que la orquestal!, constituye un interesante estímulo para descubrir otros valores en ella, desde luego más alejados de su programa y más cerca ¡todavía! de sus valores musicales más puros.



Bartók, dibujo de Dolbin.

ARGUMENTO DE LA PANTOMIMA EL MANDARÍN MARAVILLOSO

En una humilde vivienda de arrabal, tres pillos obligan a una chica a engatusar a los hombres que pasan por la calle, con el propósito de asaltarlos. Un caballero venido a menos y un tímido jovenzuelo, que han picado en el anzuelo, son arrojados fuera después de comprobar que son unos pobres diablos. El tercer invitado es el misterioso mandarín. La chica intenta sacarlo de su angustiosa rigidez con una danza, pero como él la abraza de forma inquietante, ella escapa temblando de miedo. Después de perseguirla fuera de sí, la alcanza. Entonces los pillos salen de su escondite, lo desvalijan e intentan asfixiarlo con un cojín. Sin embargo, él se levanta y busca ansioso a la chica. Pero los pillos lo atraviesan con una espada; se tambalea, su anhelo es más fuerte que las heridas, aunque termina por caer sobre la chica. Le ahorcan, pero no se muere. Sólo cuando bajan el cuerpo y la chica lo toma en sus brazos, las heridas comienzan a sangrar y muere.

Telón.

Unos pillos registran sus bolsillos en busca de dinero, pero es en vano.

Un pillo busca en el cajón de la mesa y tampoco encuentra dinero.

Otro pillo se levanta de la cama, va hacia la chica, le ordena con energía que se coloque junto a la ventana y atraiga a los hombres que pasan por la calle para que entren y así poder asaltarlos.

La chica se resiste.

Los tres pillos repiten la orden. La chica cede a su pesar y avanza titubeante hacia la ventana.

Juego provocador.

Ella ve cómo un hombre sube ya las escaleras.

Los pillos se esconden.

Un anciano caballero venido a menos entra y hace unos raros gestos de amor.

La chica: "¿Tienes dinero?". El anciano caballero: "¡El dinero no tiene importancia, lo que importa es el amor!"

El hombre se torna cada vez más impertinente.

Por último, los tres pillos salen de su escondite, agarran al anciano caballero y lo echan fuera. Se dirigen enojados hacia la chica y le exigen que vuelva otra vez a la ventana.

Juego provocador.

La chica ve de nuevo a otro (Los pillos se esconden.).

Un tímido jovenzuelo aparece en la puerta. Apenas puede contenerse debido a su turbación. La chica le acaricia para animarle, mientras va tocando sus bolsillos ("No tiene dinero."). Le atrae hacia ella e inicia con él una danza bastante pudorosa al principio.

La danza se torna cada vez más fogosa y apasionada, pero los tres pillos salen, agarran al joven y lo echan fuera.

Se vuelven hacia la chica: "¡A ver si eres más lista, consíguenos un hombre como corresponde!".

Juego provocador.

Con temor, divisa una figura misteriosa en la calle; enseguida se escucha cómo sube las escaleras.

Los pillos se esconden.

Entra el mandarín, se detiene en el umbral de la puerta; la chica huye despavorida al otro extremo de la habitación.

Perplejidad absoluta.

Los pillos hacen señas a la chica desde su escondite. Tiene que hacer algo para atraer más cerca al mandarín, enlazarlo con sus brazos... La chica supera su aversión y pide al mandarín: "¡Acércate! ¿Por qué estás ahí inmóvil, mirándome tan fijamente?" El mandarín da dos pasos.

La chica: "¡Más cerca! ¡Siéntate en la silla!"

El mandarín se sienta.

La chica está indecisa. De nuevo, siente rechazo.

Por último, supera su repugnancia e inicia, vacilante, una danza. El baile se hace cada vez más animoso y culmina con una danza erótica salvaje. El mandarín observa detenidamente a la chica durante todo el baile, con una mirada fija, en la que apenas se percibe el despertar de su pasión.

La chica cae en las rodillas del mandarín y éste comienza a temblar con una excitación febril.

Sin embargo, la chica rechaza su abrazo, quiere soltarse y, al final, lo consigue. Comienza una persecución cada vez más salvaje del mandarín tras la chica, que consigue escapar una y otra vez.

El mandarín tropieza, pero se levanta enseguida y prosigue su persecución cada vez más apasionadamente.

Alcanza a la chica. Luchan entre sí.

Los pillos salen, agarran al mandarín y le arrancan la chica de los brazos. Le roban las joyas y el dinero.

Una vez que lo han desvalijado, se preguntan: "¿Y ahora qué hacemos con él?"

"Tenemos que matarlo, le ahogaremos con los cojines de la cama."

Le arrastran hasta la cama, le tienden allí, echan cojines, mantas y hasta varios objetos pesados sobre él (incluso uno de los pillos se sienta al final sobre todo el montón).

Esperan un poco.

Entonces el pillo se baja de la cama y los tres se alejan un tanto: "Ya tiene que haberse asfixiado."

De repente, aparece la cabeza del mandarín entre los cojines. Mira anhelante a la chica. Los cuatro se aterrorizan y se quedan pasmados.

Los pillos superan finalmente su miedo. Sacan al mandarín de debajo de los cojines y le retienen.

Discuten sobre cómo podrían matarlo. Uno de los pillos saca una vieja espada oxidada... y la clava tres veces en el mandarín.

Le sueltan y le dejan tambalearse..., tropieza..., parece que se va a desplomar.

De repente, se yergue y se abalanza sobre la chica.

Los tres pillos se lo impiden y le sujetan de nuevo.

El mandarín, atrapado, mira con deseo a la chica. Los pillos, asustados, discuten sobre cómo deshacerse definitivamente del mandarín.

Arrastran al mandarín, que se resiste, hasta el centro de la habitación y le cuelgan desde el gancho de la lámpara.

La lámpara cae al suelo y se apaga. El cuerpo del mandarín se ilumina con una tonalidad azul verdosa, sus ojos siguen fijos en la chica.

Los cuatro dirigen sus miradas de terror hacia el mandarín.

Por último, a la chica se le ocurre una idea salvadora. Hace una seña a los pillos: "¡Bajadme al mandarín!"

La chica ya no se resiste más; los dos se abrazan.

Así se calma el deseo del mandarín, sus heridas comienzan a sangrar, se debilita cada vez más... y muere tras una breve agonía.

Telón.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Antonio Narejos

Nace en Alicante en 1960. Adquiere su formación musical en los Conservatorios Superiores de Alicante y Madrid, donde obtiene el Título Superior de Piano y el de Música de Cámara respectivamente.

Estudia con Jaime Más Porcel, alumno de José Tragó y Alfred Cortot, con J.J. Pérez Torrecillas, discípulo de Eduardo del Pueyo y con Luis Rego, alumno de José Cubiles.

Los estudios posteriores siguen la línea de la tradición francesa, con J. Rouvier, P. Montero y J.CI. Vanden Eynden. Es entonces cuando descubre el mundo pianístico de Marie Jaëll, que le influye de manera decisiva.

Inició estudios en Bruselas con E. del Pueyo, los cuales se vieron interrumpidos drásticamente por la muerte del gran pianista y pedagogo, quien había escrito sobre Antonio Narejos: "Me ha impresionado su seriedad musical y su capacidad para proyectarla en sus aspectos más auténticos".

Ha realizado grabaciones para radio, televisión y compact-disc, destacando el CD con la obra para piano solo de M. Seco de Arpe y el que grabó junto a Rafael Casasepère para la firma italiana Tirreno, con versiones para flauta y piano de las 2 Sonatas Op. 120 de J. Brahms.

Comprometido con la música del siglo XX, ha realizado la integral para piano solo de A. Schoenberg, así como estrenado obras de distintos compositores españoles y extranjeros.

Es director del Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes de Murcia y en la actualidad está trabajando en su Tesis doctoral sobre la Estética Musical de Manuel de Falla, becado por la Fundación Archivo Manuel de Falla.

Desarrolla su labor pedagógica en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, en donde ocupa una Cátedra de Piano.

SEGUNDO CONCIERTO

Cuarteto de Cuerdas de La Habana

Esta agrupación, que se encuentra este año celebrando sus 20 años de trabajo ininterrumpido y exitoso, es sin lugar a dudas el conjunto de cámara más estable que se recuerde en la historia de la música cubana.

Integrado por Yamir Portuondo (1er. violín), Ángel Guzmán (2º violín), Jorge Hernández (viola) y Paul Mitchell (violonchelo), fue fundado en 1980 por iniciativa del maestro Leo Brouwer, con el objetivo fundamental de afrontar el repertorio camerístico latinoamericano, así como el de difundir la literatura contemporánea internacional.

En su currículo guardan preminente lugar las colaboraciones con importantes intérpretes del mundo musical como Leo Brouwer, Eliot Fisk y Pepe Romero.

La crítica no ha escatimado elogios al Cuarteto de Cuerdas de La Habana: "Interpretación subyugante con obras de Giuliani y Boccherini" (Carlos Tarín, Correo de Andalucía); "El CCH triunfó legítimamente con Mozart, Ravel y Borodín" (Napoleón Cabrera, Clarín, Argentina); "Afinación, seguridad técnica y empaste mostró el CCH" (Greca Piras, La Nuova, Italia); "El CCH demostró su excelencia en la calidad interpretativa de la creación latinoamericana" (Guillermina Ochoa, El Sol de México); "Hay que subrayar el trabajo del Cuarteto Habanero en una partitura de grandes dificultades" (Enrique Franco, El País).

Su variado repertorio va desde Haydn, Mozart, Dvorak o Ravel hasta Toon de Leeuw, I. Lang, Webern, Barce o Villa Rojo. Muestra, no obstante, una preferencia natural hacia autores de América Latina como Revueltas, Ginastera, Villa-Lobos, Manuel Enríquez o Garrido-Leca.

El Cuarteto de Cuerdas de La Habana, integrado en la Orquesta de Córdoba en España desde 1992, ha realizado grabaciones para la Radio y TV en países de Europa, Asia y América y en su discografía se destaca la integral de cámara de L. Brouwer y Cuartetos de Ravel y Villa-Lobos. Obtuvo el Premio a la Maestría Interpretativa en el Festival de Música de Cámara, La Habana 1987.

TERCER CONCIERTO

Manuel Guillén

Nace en Madrid. Estudia con Antonio Arias, Hermes Kriales, Victoriano Martín, Luis Rego y Víctor Martín, obteniendo los Premios de Honor Fin de Carrera de Violín y Música de Cámara en el Real Conservatorio Superior de Música. Becado por diversas entidades, entre ellas la Fundación Juan March, Comité Hispano-Norteamericano, Ministerio de Cultura y Juilliard School of Music, se traslada a Estados Unidos para ampliar sus estudios en las Universidades de Madison (Wisconsin) con Vartan Manoogian y Juilliard School de Nueva York con Dorothy Delay y Masao Kawasaki, perfeccionándose con los cuartetos "Pro Arte" de Wisconsin y el "Juilliard Quartet" de Nueva York. Obtiene, por concurso, la plaza de concertino de la Orquesta Sinfónica de Madison y de la Juilliard Symphony Orchestra.

Ganador de numerosos premios, obtiene, entre otros, el Premio Sarasate (Fin de Carrera), segundo Premio del Concurso Nacional de Interpretación musical, Primer Premio con medalla en el XXV Concurso Nacional Isidro Gyenes, Premio Concurso de solistas de la Universidad de Madison y Premio al mejor instrumentista del área de cuerda de dicha Universidad.

Ha ofrecido recitales y conciertos como solista en Estados Unidos, Sudamérica, Canadá, Japón, Suiza, Holanda, Austria, Italia, Francia y España. En 1996, realizó su primera gira a los Estados Unidos ofreciendo numerosos recitales de violín y piano y estrenando varias obras de compositores españoles. También actuó como solista con la Orquesta Sinfónica de Vancouver en Oregon, dirigida por S. Brotons. En España, ha actuado como solista con la Orquesta de RTVE, la de la Comunidad de Madrid, la Pablo de Sarasate de Pamplona, la Orquesta de Cámara Reina Sofía, la Ciudad de Málaga, la de la Villa de Madrid y la de Baleares. En los últimos años ha colaborado como concertino invitado con la Orquesta de RTVE. Ha realizado grabaciones para RNE y RTVE.

Ha estrenado obras de compositores como G. Fernández Alvez, D. del Puerto, Enrique Llacer "Regoli", S. Brotons, J. Susi, S. Navascúes, etc. Anualmente, imparte Cursos Internacionales de Violín en diversas localidades españolas. En la actualidad, es profesor de Violín del Conservatorio Profesional de Música "Amaniel" en Madrid, además de concertino de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y de la Orquesta Filarmónica de Madrid.

Acaba de grabar en CD ("Tañidos") la Integral de la Obra para Violín y Piano de Joaquín Nin, así como la Integral de los Tríos con Piano de Beethoven para TVE.

Manuel Guillén toca con un violín T. Carcassi fechado en 1767.

María Jesús García

Natural de Segovia, comienza sus estudios de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, formación que continuará en Madrid con los profesores Emmanuel Ferrer-Laloe e Ignacio Pérez Saldaña. En 1989 ingresa en la cátedra de Música de Cámara de Luis Rego del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo al término de sus estudios Premio de Honor. Paralelamente participa en varios cursos de música de Cámara con el pianista Luis Rego y los violinistas Clarence Myerscough y Vartan Manoogian, y de piano con Guillermo González, Almudena Cano, Blanca Uribe, John Salmón y Françoise Duet. También asiste durante dos años consecutivos a los cursos de Análisis Musical impartidos por el catedrático de Armonía Pedro Purroy.

Ha formado dúo con diversos intérpretes de cuerda, como Margal Cervera, Vartan Manoogian, Thuan Do Minh, Demetrio Ballesteros y Manuel Guillén. Ha realizado conciertos por toda la geografía española, y participado en ciclos para la difusión de la música contemporánea (CDMC), así como grabaciones para Radio Nacional y RTVE. Cabe mencionar la gira, realizada en el año 1996, por los Estados Unidos ofreciendo numerosos recitales de violín y piano y estrenando varias obras de compositores españoles, con su marido, el violinista Manuel Guillén.

Anualmente participa como pianista acompañante en cursos internacionales de Música de verano en diversas localidades españolas. Acaba de grabar con el sello "Tañidos" la integral de la obra para violín y piano de Joaquín Nin. En la actualidad es profesora pianista acompañante, en el Conservatorio Profesional "Joaquín Turina" de Madrid.

CUARTO CONCIERTO

Heidi Sophia Hase

Nace en Stuttgart y realiza sus estudios bajo la dirección de Paul Buck en su ciudad natal, Rosa Sabater y Elza Kolodin en Freiburg y Dinora Varsi en Karlsruhe (Alemania). Ha asistido asimismo a clases magistrales con Bruno Leonardo Gelber, Hartmut Höll, William Pleeth, Helena Costa, Manuel Carra, Antonio Iglesias y Edith Picht Axenfeld.

Ha sido laureada en los Concursos Internacionales "Viotti", "Vercelli" y "Trapani" en Italia, y "Deutscher Musikrat" en Bonn.

Ha grabado como solista para el sello discográfico Dabringhausen & Grimm. Ha sido invitada por los Festivales de Salzburgo, Ludwigsburgo (Alemania), Perelada y Cascavel (Brasil), dedicando siempre una atención especial a la música de cámara. Recientemente ha actuado en Estados Unidos en una gira para dos pianos con repertorio español.

En la actualidad es catedrática de piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

Eduardo Ponce

Nace en Madrid y realiza sus estudios bajo la dirección de M^a Teresa Fúster, Pedro Lerma y Manuel Carra en su ciudad natal, Eduardo del Pueyo en Bruselas y Kalle Randalu en Karlsruhe (Alemania). Ha asistido asimismo a clases magistrales con Lev Vlasenko, Nina Svetlanova, Rudolf Kehrer, Rosa Sabater, Antonio Iglesias, Helena Costa y Ekaterina Novitskaya.

Ha grabado para los sellos discográficos RNE y Bella Música. Realiza una labor concertística como solista por Europa, Rusia y Estados Unidos: Weinbrenner-Saal Baden-Baden, Stadtschloss Weimar, Opera de Kaliningrado, Filarmónica de Minsk, Steinway Hall New York, Julia Morgan Theater San Francisco.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

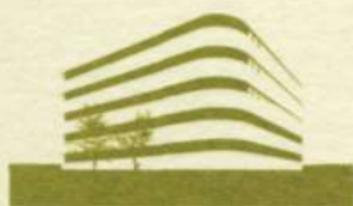
Pedro González Mira

Crítico y ensayista musical, lleva en la actualidad las secciones de Música clásica en las revistas *Telva* y la semanal *Guía del Ocio* de Madrid. Premio Nacional de Crítica Discográfica en 1984, es desde 1986 Redactor-jefe de la veterana revista *Ritmo*.

*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