

Fundación Juan March

CICLO

PPOULENC

Y EL GRUPO DE LOS

6

MARZO 1999



Fundación Juan March

CICLO

**POULENC
y EL GRUPO
DE LOS SEIS**

MARZO 1999

ÍNDICE

Pág.

Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general, por Santiago Martín Bermúdez.....	10
Notas al programa.....	15
Auric, el superdotado.....	15
El ciudadano Durey.....	16
Honegger, el divergente.....	17
Milhaud, ubérrimo.....	20
Poulenc, el más grande.....	22
Tailleferre, la desconocida.....	29
Participantes.....	32

Se cumplen en este año los primeros centenarios del nacimiento de dos de los componentes del célebre Grupo de los Seis.- Poulenc y Auric. Parece un buen pretexto para volver a escuchar algunas de sus obras de cámara, enmarcadas en las de los otros cuatro componentes del Grupo: Durey, Honegger, Milhaud y Tailleferre.

Siguiendo las orientaciones estéticas de Jean Cocteau (1889-1963), y especialmente de su ensayo *Le coq et l'arlequin: Notes autour de la musique* (El gallo y el arlequin. Notas sobre la música), publicado en 1918, y con el punto de referencia en la actitud de Erik Satie, los seis jóvenes músicos franceses dieron un rumbo distinto a la música francesa tras los horrores de la primera gran guerra e influyeron en las orientaciones de otros muchos músicos europeos. También es cierto que no todos los componentes del Grupo tienen -vistos desde el final de siglo- la misma importancia, y que los tres principales compositores (Honegger, Milhaud, Poulenc) siguieron como todos caminos muy distintos.

A lo largo de cuatro conciertos hemos programado 24 obras camerísticas de los seis compositores: dos de ellas, la *Sonatina* de Durey y la *Pastoral* de Tailleferre las escucharemos en dobles versiones. Desde 1914, la obra más antigua de las programadas, hasta 1972, la más reciente, seguiremos las peripecias estilísticas de los entonces "jóvenes terribles", pero ya, desde hace muchos años, verdaderos clásicos de nuestro siglo. Uno de los conciertos, el último, está dedicado íntegramente a Poulenc, sin duda el más grande de todos ellos.

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

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Darius Milhaud (1892-1974)

Sonata, Op. 377

Animé, gai

Lent, grave

Vif et joyeux

Arthur Honegger (1892-1955)

Sonata

Allegro non troppo

Andante sostenuto

Presto

II

Georges Auric (1899-1983)

Imaginées II

Francis Poulenc (1899-1963)

Sonata

Allegro: Tempo di Marcia

Cavatine

Ballabile

Finale

Intérpretes: ÁNGEL LUIS QUINTANA, violonchelo
JOSÉ GALLEGO, piano

Miércoles, 3 de Marzo de 1999. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Louis Durey (1888-1979)

Sonatine, Op. 25

Nonchalant

Lent et soutenn

Assez animé

Darius Milhaud (1892-1974)

Sonatine, pp. 76

Tendre

Souple

Clair

Saudades do Brasil

Corcouado

Tijuca

Copacabana

Gâvea

II

Arthur Honegger (1892-1955)

Danse de la chèvre

Romance

Germaine Tailleferre (1891-1983)

Forlane

Pastorale

Georges Auric (1899-1983)

Imaginées I

Aria

Francis Poulenc (1899-1963)

Sonata

Allegro malinconico

Cantilène

Presto giocoso

Intérpretes: ALICIA SUESCUN, flauta
PABLO PUIG, piano

Miércoles, 10 de Marzo de 1999. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Louis Durey (1888-1979)

Sonatina para violín y piano, Op. 25

Nonchalant

Lent

Assez animé

Arthur Honegger (1892-1955)

Sonatina para dos violines "à D. Milhaud" (1920)

Allegro

Andantino

Allegro moderato

Francis Poulenc (1899-1963)

Sonata para violín y piano (1943-49) "à la memoire de
Federico Garcia Lorca"

Allegro con fuoco

Intermezzo

Presto tragico

II

Georges Auric (1899-1983)

Sonata en Sol mayor para violín y piano (1936)

Assez lent et librement

Vif

Lent

Vif

Germaine Tailleferre (1892-1983)

Pastorale en Do mayor para violín y piano (1942)

Darius Milhaud (1892-1974)

Sonata para dos violines y piano (1914)

Animé

Modéré

Très vif

Intérpretes: LUIS MICHAL y MARTHA CARFI
(Dúo de Violines de Munich) y
LILIANA PIGNATELLI, piano

Miércoles, 17 de Marzo de 1999- 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

Francis Poulenc (1899-1963)

I

Elegia para trompa y piano (1957), en memoria de Dennis Brain

Sonata para oboe y piano (1962), en memoria de S. Prokofiev
Elegie
Scherzo
Déploration

Sonata para clarinete y piano, "A la memoria de Honegger"
(1962)
Allegro tristamente
Romanza
Allegro con fuoco

Sonata para clarinete y fagot (1922), a Mdme. Audrey Parr
Allegro
Romance
Finale

II

Trio para piano, oboe y fagot (1926), dedicado a M. de Falla
Lento. Presto
Andante
Rondò

Sexteto para piano y quinteto de viento (1932)
Allegro vivace
Divertissement
Finale: Prestissimo

Intérpretes: QUINTETO DE VIENTO "AULOS MADRID" y
ANÍBAL BAÑADOS, piano

Miércoles, 24 de Marzo de 1999- 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

POULENC Y EL GRUPO DE LOS SEIS

A Juan Mario Valentin y Enrique de la Vara

Dramatis personae

Según una versión, en el principio estaba el más joven de todos ellos, Georges Auric, nacido en 1899. Tenía dieciséis años, era en 1915, durante la guerra, y le dio a conocer a Cocteau la existencia de un tal Erik Satie. Cocteau y Satie se conocieron y, en 1917, con Picasso, Massin y Ansermet, estrenaron para los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev un título que causó sensación y que fue un escándalo, *Parade*. Según otra versión, Cocteau y Picasso se conocieron en 1914, en los últimos días de la *belle époque*, que estaba a punto de terminar en las trincheras, y poco después planearon dar algún golpe importante.

Además, existían cuatro compañeros de conservatorio: el jovencísimo Auric, y tres chavales ya mayores, el suizo Arthur Honegger, la parisiense Germaine Tailleferre, y Darius Milhaud, el judío provenzal, según se definió él mismo. Después del estreno de *Parade* se ven con Cocteau y Satie en casa del pintor René Durey, que tiene un hermano músico, Louis, cuatro años mayor que Milhaud y Honegger. Por allá aparece Biais Cendrars, que les presenta a otro pintor, el suizo Emile Lejeune, que organiza conciertos y que había programado obras de Satie. En junio de 1917, tres semanas después del estreno de *Parade*, ya hay un concierto de estos muchachos, con obras de Satie, Auric, Durey y Honegger. A Satie se le ocurre anunciar la buena nueva de una generación de relevo: los *Nouveaux Jeunes*, nada menos.

En diciembre, nuevo concierto. Se les une la compositora Germaine Tailleferre, de veintisiete años, que ya conocía a tres del grupo, como hemos señalado. En enero de 1918, y en el Vieux Colombier, obras de los cuatro jóvenes, sin Satie, pero con otro jovenzuelo nuevo, Francis Poulenc, que la semana anterior había cumplido los diecinueve. Lo traía Auric, eran de la misma edad y se habían conocido un par de años antes gracias a Ricardo Viñes. En febrero el grupo queda cerrado, aunque no tiene todavía la denominación que pasará a la historia: hay un nuevo concierto, y a las de los cinco jóvenes se añade una obra del viejo compañero del conservatorio, Darius Milhaud, que a la sazón se encontraba en Brasil. Ya están todos los que formarán el *Grupo de los Seis*.

¡Viva el gallo!

Enero de 1919: Cocteau publica una especie de manifiesto, *Le Coq et L'Arlequin*, dedicado al joven Auric: "Se las dedi-

co [estas notas] porque un músico de su edad presagia la riqueza, la gracia de una generación que no guiña el ojo, que no se enmascara, que no reniega, que no se oculta, que no teme amar ni defender lo que ama". En este escrito, Cocteau se explaya a modo con un nueva estética antirromántica en la que no queda títere con cabeza. Desde luego, Wagner y lo germánico son un enemigo a abatir: "Arlequín personifica a los tradicionalistas, que pueden llegar a cualquier modernidad, pero que siempre están prestos a ocultarse, a cambiar. El gallo personifica a quien, permaneciendo en su sitio, enuncia una verdad, la verdad de la 'evasión de Alemania". Pero de la quema no se salva ni su buen amigo Stravinski: "El teatro corrompe todo, hasta a Stravinski [...] Considero que *La consagración de la primavera* es una obra maestra, pero descubro en la atmósfera surgida desde su estreno una complicidad religiosa entre adeptos, el hipnotismo que es propio de Bayreuth. [...] Stravinski nos seduce por medios diferentes a los de Wagner; no nos hunde en la penumbra, nos golpea con acierto en la cabeza y en el corazón. ¿Cómo nos defendemos? [...] los dos actúan en nuestros nervios. [...] Hay algo de misticismo teatral en *La consagración*. ¿Acaso no es una música que se escucha con la cabeza entre las manos?" El héroe del día es Erik Satie, claro está: "La partitura para piano a cuatro manos de *Parade* es, desde el principio hasta el fin, una obra maestra arquitectónica: esto no lo pueden entender los oídos habituados a la vaguedad, al estremecimiento. [...] [En *Parade*] no hay sortilegios, repeticiones, caricias turbias, fiebre, miasmas. [...] Es la poética de la infancia conseguida por un técnico magistral".

De la lectura de *Le Coq et l'Arlequín* el contemporáneo podía deducir que Erik Satie era un buen músico, que había una serie de jóvenes prometedores por ahí, y que el autor del panfletillo era todo un genio.

Queda así marcada la poética de los *Nouveaux Jeunes* apadrinados por Cocteau y Satie: antirromanticismo, antiimpresionismo, antipretenciosidad, anticomplejidad, antiembriaguez, antibrumas. Y, entre tanto *anti*, algo hay de *pro*: música pura, sencillez de líneas y armonías, clasicismo, inocencia, integridad; y, también, *hélas*, que sea música realmente *francesa*. El gallo no es otro que el gallo francés. Después de la durísima guerra, después de la victoria sobre aquel enemigo que había derrotado al Segundo Imperio ignominiosamente, el chauvinismo busca pretextos estéticos y hace una limpieza interior: ni siquiera Debussy es francés.

Si a los *anti* y los *pro* le añadimos un gran amor por el jazz, entonces en auge, y hasta por la música ligera (¿qué entienden estos jóvenes por jazz sino esto último?), si tenemos en cuenta el fervor por lo primitivo, lo infantil, lo salvaje incluso (lo mismo que había cultivado Stravinski mucho antes que todos ellos, con *Petrushka* o *La consagración*, y que ahora estaba *de vuelta*) comprenderemos el por qué de algunas de las entregas de estos músicos en la década de los veinte.

Aunque tal vez haya que tener en cuenta algo más. Precisamente el horror y el hartazgo de la guerra. La música mueble, la banalidad como principio estético, la broma, lo circense... Esa actitud tiene demasiado que ver con el deseo de olvidar la carnicería de 1914-1918. La segunda posguerra desconocerá nada semejante. Tal vez en 1919 creyeron de veras que *todo* había terminado, mientras que al finalizar el segundo gran conflicto debieron de pensar que *todo* podía muy bien volver a empezar. En 1950, después de la segunda gran carnicería, no son concebibles obras como *Les biches* o *Le boeuf sur le toit*.

Bautizo

Milhaud regresa de Brasil en primavera, y en abril se programa un nuevo concierto de todos ellos. Por entonces conoce Cocteau al crítico Henri Collet. Fue Collet quien sugirió que publicaran un libro conjunto, el *Album des Six*. Y llegó el día del bautizo: el 16 de enero de 1920 Henri Collet da la noticia de la publicación del *Album*, "la curiosa recopilación del Grupo de los Seis". Estos *Seis* serían como los *Cinco* rusos, un grupo, al que sólo habría que añadir el nombre de Erik Satie.

La denominación hizo fortuna inmediatamente, reforzada por otro artículo de Collet pocos días después. El fenómeno llevaba ya la impronta de nuestro tiempo: se ha producido el fenómeno porque se ha publicado en un medio de comunicación adecuado en el momento adecuado y ha llegado a un público, todo ello al margen del valor genuino de las obras de estos compositores. Cuántos periodistas, a lo largo del siglo que entonces estrenaba su tercera década, no han pretendido algo semejante. Cuántos periodistas no han descubierto lo más nuevo, lo más moderno, lo más rupturista, sin tanta fortuna como Henri Collet.

Juntos, pero no revueltos

Pero, atención, las cosas no son tan sencillas. Pensemos en el joven Honegger. Alguien que ya en 1921, con algo menos de treinta años, estrena una obra de la ambición, la envergadura y el lenguaje del oratorio *El rey David*, no puede suscribir lo escrito por Cocteau en *Le Coq et l'Arlequin* ni considera la música con el desparpajo de alguno de sus jóvenes compañeros de grupo. No: Honegger, al menos él, ya era otra cosa muy distinta en una fecha temprana. Honegger nunca podrá componer nada parecido a *Le boeuf sur le toit* (Milhaud) ni a *Les biches* (Poulenc). Lo que no impide que ese mismo año 1921 colabore en el experimento colectivo de *Les mariés de la Tour Eiffel* y el año anterior en el *Album des Six*.

Y, atención (2): cuando se le pide a Durey que colabore en *Les mariés*, se niega a ello, de manera que el gran manifiesto del Grupo aparece incompleto. La música, el arte, es algo demasiado serio como anclarse con cachondeo. Durey decía que despertó a la música cuando vio una representación

de *Pelléas et Mélisande* en 1907. No, Durey no podía estar contra el impresionismo, le gustaba demasiado la música tan francesa, sin ser nacionalista, de Debussy y Ravel. Hay que tener en cuenta, además, que Durey fue muy pronto por otro camino. Si la palabra no estuviera tan gastada a fuerza de haber sido usada para justificar lo injustificable del régimen soviético, diríamos que Durey fue un artista comprometido. Muy pronto vio en las boutades de Cocteau un afán de notoriedad que no iba con él.

Cocteau fue un gran artista, que hizo cosas tan bellas como sus poemas, sus películas y sus piezas de teatro. El showman ha sido interesante para la causa, pero no hay que tomárselo al pie de la letra. Ni Durey ni Honegger lo hicieron. Tampoco Poulenc, tampoco Milhaud. Ni siquiera Cocteau se tomó a sí mismo al pie de la letra: de haber seguido su estética de *Le Coq et l'Arlequin* no existirían ni *La belle et la bête* ni *Orfeo*, filmes magistrales de belleza mórbida.

Milhaud le escribía por entonces a Durey una carta en la que decía lo siguiente: "A ti te gusta Ravel, a Arthur le gusta Schmitt, a mí me gusta Magnard, a Francis le gusta Roussel, a Tailleferre le gusta todo el mundo y a Auric no le gusta nadie. Mucho mejor así, que nuestros gustos sean tan divergentes. Una buena razón para estar más unidos".

¿Qué fue los Seis?

La temprana muerte de Debussy en 1918 les dejó sin un enemigo. Antes de ser los Seis, los Seis perdieron un objetivo a abatir. Les quedaban otros, como Ravel (no olvidemos que a quien le gustaba Ravel, según Milhaud, era precisamente a Durey, que pronto se marginó del Grupo). O como Stravinski, que si bien para unos fue ejemplo pronto seguido (Poulenc), para otros fue continuación de la bruma romántica por otros medios: así lo creía uno de ellos, que al principio lo admiraba mucho, Auric, sin duda influido por Cocteau, pero ambos estaban un poco despistados, porque criticaban así al Stravinski del escándalo, el de *La consagración de la primavera*, obra de 1913, pero lo hacían en los años veinte, cuando Igor, siempre por delante, ya estaba en otro planeta sonoro que influirá decisivamente en los Seis, con su sobrio y antimoromántico clasicismo.

Estos jóvenes perdieron en 1925 a su mentor, Erik Satie que, como siempre, inventaba para que otros se llevaran la fama (cuando *Parade*, se la llevó Picasso; cuando se inventaron los Seis, se la llevó Cocteau, que se quitaba así, a su vez, la espina de *Parade*), y que hizo un último intento de fundar una escuela en su chamizo de Arcueil (Desormière, Sauguet, Maxim Jacob, Cliquet-Pleyel).

En 1937 moría Ravel, pero este *enemigo* estaba fuera de la circulación desde unos cinco años antes, a raíz de su accidente. Desaparecidos los maestros, ya podían ocupar su lugar y convertirse en conservadores: escuchen algunas de las obras aquí programadas para advertir que las renovaciones del siglo

que ahora terminamos no le deben gran cosa a estos músicos, aunque tres de ellos sean espléndidos. Sí se les debe, a ellos y a los padrinos Satie y Cocteau, el saludable revuelo que armaron. Pero por entonces, o poco después, otros jóvenes armaban otro revuelo tan importante o más: eran los surrealistas, con Bretón, Aragón y Soupault a la cabeza. A menudo la lucha generacional no obedece más que al temor a que el pastel no dé para todos: "... los jóvenes turbulentos -escribió Claude Samuel a principios de los años sesenta- no llegarían a ser sino clásicos que treinta años más tarde podrían muy bien ocupar la presidencia de las sociedades y academias".

A estas alturas, cuando se cumplen los cien años del nacimiento de los dos componentes más jóvenes del Grupo, qué remedio nos queda sino aceptar el término, el concepto, la gracia esa: el Grupo de los Seis, por mucho que no fueran ni grupo ni siquiera seis, excepto cuando ya talluditos se hicieron en 1951 una foto juntos, con el inevitable Jean Cocteau al piano (por algo no era músico), que estaba encantado con esta mistificación, una de tantas a las que contribuyó o que inventó directamente con su fantasía, su inquietud y su desparpajo característicos. Por cierto, esta foto no era sino una réplica de la que se hicieron juntos y en idéntica disposición estos artistas en 1923; siete, si contamos a Auric, que en la foto de 1923 aparece en un dibujo, no en persona, entre Milhaud y Honegger. Entre ambas fechas, un buen montón de celebraciones, animadas casi siempre por Cocteau.

Una vez aceptado que los Seis existen en los manuales, aunque no admitamos por completo su existencia real, habrá que decir que esta media docena de compositores presenta al menos tres casos. Tres de ellos fueron compositores de talento para la música culta, lo que no está reñido con un eventual sentido del humor, de la iconoclastia y de la destrucción: Poulenc, Milhaud, Honegger. Uno, nada solitario por cierto, era de una inteligencia superior, y llevó su desdén al romanticismo hasta el punto de desviarse a menudo de la música culta, al tiempo que su amor por el éxito le conducía hacia la ligera, y a esa otra que está a medio camino, la cinematográfica: Auric. Otros dos, en fin, son compositores relativamente menores, aunque ya quisieran muchos: Germaine Tailleferre y Louis Durey, el segundo tentado por la política enfrentada al sistema.

Escuchamos en estos cuatro conciertos de la Fundación March obras de estos Seis, de cuando eran los Seis del grupo, pero también posterior, en contraste con piezas más lejanas a ese tiempo, cuando eran, sobre todo, cada cual y cada uno. Esos contrastes son unas veces acusados. Otras, lo sorprendente es que no haya tales contrastes. Veamos.

Santiago Martín Bermúdez

NOTAS AL PROGRAMA

Auric, el superdotado

Aria para flauta y piano (1927): segundo concierto

Sonata en Sol Mayor para violín y piano (1936): tercer concierto

Imaginées I para flauta y piano (1968): segundo concierto

Imaginées II para violonchelo y piano (1969): primer concierto

Georges Auric es el más precoz y más tempranamente dotado del grupo bautizado por Collet. Alumno nada menos que de Vincent d'Indy en la Schola, sin por ello dejar de asistir al Conservatorio, Auric compuso unas trescientas canciones entre los doce y los dieciséis años. En la época de Cocteau entra en contacto con el gran amigo de éste, Raymond Radiguet, joven promesa que le cede poemas suyos para ciclos como *Alphabet*, muy en estilo Satie, y *Les jours en feu*, en que aplica la lección contemporánea de diferenciar netamente línea vocal y acompañamiento, hasta el punto de que la primera es plenamente diatónica y el segundo evoluciona con contrastadísimas disonancias.

Auric es autor de partituras cinematográficas de considerable importancia, como las destinadas a películas de Cocteau (*Le sang d'un poète*, *L'éternel retour*, *L'aigle à deux têtes*, *La belle et la bête*, *Orphée*), Jean Delannoy (*L'enfer du jeu*, *La symphonie pastorale*), René Clair (*Où nous la liberté*), John Huston (*Moulin Rouge*) o Max Ophüls (*Lola Montes*), y también de ballets como *Les fâcheux* y *Les matelots*, tempranos, de los años veinte y para Diaghilev, o como *Le peintre et son modèle* y *Phèdre* (éste, con libreto de Cocteau, precisamente), posteriores a la segunda guerra; y, claro, música incidental para el teatro. Auric fue director de la Ópera de París entre 1962 y 1968 (fue el alma del estreno en Francia de *Wozzeck*, el que le concedió nada menos que treinta ensayos a Pierre Boulez para preparar esta ópera de Berg). En 1968 dimitió para terminar con su excesivo silencio como compositor.

Tras el *Aria para flauta y piano*, de 1927, editada por Leduc, pasamos a una obra de más envergadura. Auric compuso su **Sonata en Sol mayor** en 1936. Podemos aceptar que se trata de una pieza de música culta llevada a cabo con el deseo de acercar el arte a las masas, con lo que se coloca frente a intentos experimentales suyos como el de la *Sonata para piano* en Fa mayor, de 1931, cuya fría o desdeñosa acogida por el público supuestamente selecto al que iba dirigida había desengañado considerablemente a nuestro músico. La *Sonata en Sol mayor* puede durar diecisiete o dieciocho minutos y se desarrolla en cuatro movimientos. El primero anuncia la diversidad de climas de los otros tres, pero aumentado con un intento o un prurito por no transitar por completo ningún motivo, para lo que se vale de frases cortas y desmentidos entre los instrumentos. Hay en este movimiento un guiño hacia el

pasado romántico, pero sólo es un guiño. La diferencia de discursos entre violín y piano marca ya una de las características de la obra. El segundo movimiento, *Vif*, es agitado, con su punto de humor, con una *idea fija* danzante inquieta, inagotable; sin embargo, con cierta travesura, Auric concluye el movimiento con una repentina idea que es como un ritardando. El tercer movimiento, *Lent*, es de un lirismo ligero, fácil, eficaz, con la picardía del compositor para el cine. El *Viffinal*, de corte clásico, enfrenta al piano y al violín al modo de las canciones mencionadas más arriba, como si el primero desmintiera, matizara o incluso agrediera la limpia línea del primero.

Cuando Auric *volvió* a dedicarse a la composición aportó seis piezas camerísticas de considerable interés y gran brevedad, las *Imaginées*, compuestas a partir de 1968: para flauta y piano (*Imaginée I*), violonchelo y piano (*Imaginée II y III*), viola (o voz sin texto) y piano (*Imaginées IV*) y conjunto de los anteriores instrumentos *Umaginées V y VI*). Es el Auric concentrado, sugerente, como si hubiera aprendido la lección de Webern en cuanto a decir mucho con pocos medios, pero con un lenguaje tradicional en el que existen frases y enfrentamientos entre los instrumentos. *Imaginée II* está dedicada a Rostropovich, que la estrenó. Tiene su propio sentido, sin duda, con su contraste de *tempi* y su sugerencia de episodios alternativos. Pero el ciclo aporta, sin duda, un sentido superior, del mismo modo que una obra de Webern se enriquece con otra obra de Webern.

El ciudadano Durey

Sonatina para flauta y piano (1929): *segundo concierto*
Sonatina para violín y piano (1929): *tercer concierto*

Louis Durey, ya lo hemos dicho con otras palabras, es el menos *seis* de los Seis. También él estudió en la Schola Cantorum de los guardianes del grial franckiano, pero se sintió conmovido por la figura de Erik Satie. Sus amores son Ravel, Debussy, Stravinski y Schoenberg, cuyos *George-Lieder op. 15* le motivan tanto o más que el *Pelléas*. Destacó sobre todo en la música vocal y en la de cámara. Fue Secretario General de la Federación de Música Popular durante veinte años, desde 1937, en pleno Frente Popular y en el momento de la guerra de España; y fue militante del Partido Comunista francés. Compuso música para textos de Apollinaire y Cocteau, como todos ellos; y de Éluarel, como Poulenc; pero también de Ho Shi Min y Mao. Llegó a los noventa y un años y, a pesar de ser el mayor de los Seis, sólo le sobrevivieron los longevos Auric y Tailleferre.

Durey compuso los diez o doce minutos de su **Sonatina para flauta y piano** (1929), en Saint-Tropez, donde tenía una casa cuando esta ciudad no era lo que fue algo después. El *Nonchalant* (*indolente*, título que dice mucho de una falta de pretensiones muy de Satie) es una melodía sosegada, algo ra-

veliana y algo debussyana a lo *Fauno*, a cargo de la flauta, una serie de frases amplias, de rico y escueto desarrollo. El piano puntea a la flauta, pero de repente se escapa solo en un episodio, como si permitiera descansar a la voz cantante y le diera pie. El *Lent* es continuación de lo mismo con muy semejantes medios. El contraste llega con el *Animé*, más vivaz en el punteo del piano que en la línea de la flauta, que tarda en animarse, pero que alcanza un episodio virtuosístico de pequeños valores en un dibujo sinuoso. Pero la *Sonatina* concluye en el clima de los dos movimientos anteriores. Escucharemos esta bella y breve pieza en dos versiones: la original para flauta y piano (segundo concierto), y la transposición para violín y piano (tercer concierto).

Honegger, el divergente

Danse de la chèvre para flauta sola (1919): segundo concierto
Sonatina para dos violines (1920): tercer concierto
Sonata para violonchelo y piano (1920): primer concierto
Romance para flauta y piano (1952): segundo concierto

A veces parece que creemos que al menos un elemento común en los compositores del Grupo de los Seis, aunque sea demasiado vago, demasiado general, fue el intento de crear una estética moderna ajena a trascendentalismos, contraria a lo romántico y específicamente enfrentada a lo wagneriano. Si fuera así, la obra de Honegger *no* sería el más adecuado ejemplo de ese intento. No porque Honegger se mostrara especialmente romántico, trascendental o filowagneriano, sino porque es perceptible en algunas obras suyas, especialmente las sinfonías, algunas de sus poco conocidas piezas de cámara y, sobre todo, en las obras sinfónico-corales, un alejamiento de aquellos supuestos postulados que hemos adjudicado a la amalgama convertida en grupo.

Nacido en Le Havre, en 1892, Honegger era hijo de suizos de Zurich, y conservó esta nacionalidad durante mucho tiempo. Fue protestante y nunca se opondría a lo germánico, porque su situación de artista *fronterizo* le llevaba más bien a un intento de conciliar lo francés y lo alemán. "Yo nunca he gritado ¡Abajo Wagner!" -dirá Honegger, que se consideraba una especie de ciudadano musical de *doble nacionalidad*, "una mezcla de francés y suizo". Honegger, que nunca olvidó las lecciones recibidas de Vincent d'Indy, no podía dejarse llevar por las posturitas supuestamente modernizantes de sus compañeros de generación (no sólo de grupo). La modernización se demuestra modernizando, no por la *boutade*, el ingenio, el grito, que, desgraciadamente, iban a impregnar como coartada seudocreativa todo el siglo XX, en especial en música y artes plásticas, sin dejar de propagarle la infección, ¡ay!, al teatro.

En *Je suis compositeur* escribió Honegger algo que matiza bastante lo anterior: Siempre he pretendido "componer una música accesible a la gran masa de oyentes y que, a la

vez, se encontrara suficientemente despojada de banalidades para interesar a los conocedores". Con obras como los dos conocidos movimientos sinfónicos *Pacific 231* y *Rugby* se conseguía algo parecido a la síntesis de ese ideal: sobre una exigente estructura formal se edificaba un discurso con carácter más o menos programático, en cualquier caso con los suficientes referentes extramusicales para interesar un público no adicto a la música más exigente. Pero, además, trataba temas sumamente "modernos": la gran locomotora, el agresivo deporte... Los límites de una salida semejante no es necesario señalarlos en este descreído fin de centuria.

Más duradero parece el éxito de obras sinfónico-corales como *Le roi David*, que conquistó al público en 1921, y que no ha salido del repertorio desde entonces. Se trata de una obra que no puede presentar las pretensiones *modernizantes* de aquellos dos primeros movimientos sinfónicos, pero que auna la aceptación del gran público y del otro. Desde nuestra perspectiva, además, inaugura un tipo de composición que será favorita de Honegger: la pieza de gran aliento destinada a solistas, coro y orquesta, con pretensiones dramáticas, en forma de oratorio, cantata, ópera o cualquiera otra que permita una sugerencia dramática. Porque si su contemporáneo Prokofiev lo que quería era escribir óperas por encima de todo, algo semejante sucede con Honegger, que además de numerosas piezas de carácter dramático compuso ballets, música incidental y partituras destinadas al cine y a la radio.

El canto era un elemento fundamental en la manera de componer de Honegger, cuya mentalidad estaba más cerca de lo coral que de lo camerístico, era más próxima a la lógica impuesta por la voz que al discurso surgido de lo puramente instrumental. En este sentido, es el suyo un itinerario implacable, insobornable, en el que la presencia de lo bíblico, lo religioso, la antigüedad clásica o lo heroico no impide la ligereza de un vodevil como *La bella de Moudon* o el premonitorio canto a la liberación de Francia escrito a escondidas dos años antes de que se produjera realmente.

En cambio, la música de cámara de Honegger se diría al margen de estas ambiciones y objetivos. Lo que no impide que el camerismo esté presente en el primer Honegger con idéntica fuerza al de sus obras más claramente programáticas. Es cierto que hay un silencio de años en lo que se refiere a piezas de cámara después de obras redondas como la *Sonata para violonchelo y piano* que escuchamos en el primero de estos conciertos, pero también lo es que las creaciones camerísticas posteriores a 1932 (los años de silencio en cámara han sido diez) abundan en obras maestras de la afirmación de Honegger frente a la estética de *Le Coq et l'Arlequin*. La *Sonatina para violín y violonchelo*, los dos *Cuartetos de cuerda*, la *Sonata para violín solo* y, desde luego, esa sorprendente obra del final de su vida, la fugaz *Romance* de 1952.

Escucharemos tres obras contemporáneas de *Le roi David* y esa obra final, lo que nos permite comparar discursos; aunque, desde luego, no tanto como si *dispusiéramos* de alguno de los cuartetos de los años treinta o alguna de esas otras piezas.

La brevísima **Danse de la chèvre** (1919) tuvo un primer destino teatral, de danza, y con el tiempo se ha convertido en pieza favorita de los solistas de flauta. Es lógico que también esta pieza recuerde la línea del *Fauno*, pero lo hace de manera distinta a Durey, con sus saltos y su alegría: ¿es éste el Honegger más cercano a la propuesta de Cocteau?

Más aún parece serlo el de la **Sonatina para dos violines** (1920). Honegger, que era violinista, la estrenó junto con Milhaud, durante un concierto de los Seis. La interpretación no gustó gran cosa; no eran virtuosos del instrumento. Los poco más de dos minutos del *Allegro non tanto* presentan dos temas a modo de forma sonata, aunque sin gran desarrollo. La novedad, si así la consideramos, está en el esbozo de bitonalidad. Frente al júbilo del primer movimiento, el *Andantino* plantea una atmósfera más lírica y taciturna. Y frente al diatonismo anterior, el *Allegro moderato* final afirma un cromatismo que acentúa su complejidad con una densa y breve construcción contrapuntística en la que los dos violines adoptan un fugato a tres con su coral y todo. Sí, el primer movimiento y acaso el segundo son *del Grupo*. Pero no el tercero.

La **Sonata para violonchelo y piano** (1920) acentúa esta característica. Ahora estamos ya claramente lejos del *Coq*, cromatismo, atmósfera reflexiva, disonancias, profundidad, amplitud de frases, riqueza polifónica; y, sin embargo, afirmación tonal (re menor). La forma sonata del *Allegro non troppo* se dibuja con mayor claridad que en la obra anterior. El *Andante sostenuto* plantea un episodio climático central que recuerda la gran música de cámara centroeuropea del siglo anterior, pero todo el clima es sereno, aunque tenso. El *Presto* sirve de contraste, de ruptura incluso. No ha desaparecido la reflexión, pero sí la calma tensa de los dos movimientos anteriores; se trata de una carrera que apenas se permite respiros y que plantea ritmos más marcados y trepidantes, con numerosos saltos interválicos en el piano. Secuencia de tres temas que se contagian entre sí, el *Presto* concluye con repentina brusquedad, una más en el clima de todo el movimiento.

Junto a las grandes formas dramáticas, la **Romance** de 1952 resulta concisa y densa en su economía de discurso. Si estamos de nuevo en Debussy, es el de *Siryx*, no el del *Fauno*, pero un *Siryx* de superior densidad y más poderoso tejido. Refinamiento y expresividad contenida, esto es, intensa: una línea para la flauta y una serie de comentarios para el piano; la primera es protagonista, el segundo es coagonista, no acompañante de una línea de canto. ¿Un conciso y expresivo testamento?.

Milhaud, ubérrimo

Sonata para dos violines y piano (1914): tercer concierto

Saudades do Brasil (1921): segundo concierto

Sonatina para flauta y piano op. 76 (1922): segundo concierto

Sonata para violonchelo y piano op. 377 (1959): primer concierto

"Reivindico a Couperin y a Rameau en lo que se refiere a mi música de cámara, sobre todo en cuanto a las proporciones que yo busco, proporciones que me esfuerzo en plantear con límite y con medida, sin desarrollos inútiles". Como en Debussy, el concepto de desarrollo (no digamos el de variación, todavía peor) está fuera de lugar para Milhaud. El contenido rehuye elocuencias y excesos. No se trata de ser un miniaturista, sino de escribir obras que rehuyan las longitudes. Para Milhaud, es mejor ser un compositor de muchas, muchísimas obras, que un compositor de obras largas y elocuentes. De entre los cuatrocientos y pico obras catalogadas de este músico, escucharemos hoy cuatro de cámara, el género en el que se concentró con especial amor y con mayor convicción; el ideal de la frase que hemos puesto más arriba se da mejor, sin duda, en la obligada y saludable economía de medios del camerismo. Todas, hasta la pieza temprana de 1911, se atienen a ese principio. Probablemente no se trate de un principio, sino de un *humour*; de una actitud ética y estética.

La estancia de Milhaud en Brasil fue decisiva en su formación. El joven de veinticinco años que se marcha como secretario del embajador Paul Claudel se va a empapar de la atmósfera y los sonidos de la Iberoamérica esencial que sirve de alternativa al exotismo de tantos compatriotas suyos, que raras veces van más allá de los Pirineos (el españolismo de Bizet, de Chabrier, de Debussy y Ravel) y que acaba de descubrir Rusia al instalarse Diaghilev y su troupe en París. Pues bien, Milhaud, francés del midi, tan cercano a España, encontrará su fuente de inspiración al otro lado del Océano. Es el Brasil de Villa-Lobos, un auténtico *melting pot*, en el que temas, ritmos y colores pueden seducir el alma de cualquier artista en busca de perspectivas distintas a lo manido. Así surge el Milhaud de *Saudades do Brasil* y *Le boeuf sur le toit*.

Saudades do Brasil es una serie de doce números de música urbana compuestos por Milhaud en 1920 y 1921, esto es, cuando regresa de Brasil conmocionado con aquellos olores, colores y agitaciones. Hay al menos dos versiones, para piano solo y para orquesta, y por ahí circula todo tipo de transcripciones cuya legitimidad sería absurdo poner en duda. La que hoy se escucha es de los propios intérpretes. No es el folclore campesino, sino el de una ciudad desbordante, Rio de Janeiro, el que le inspira estas piezas que no se basan en temas anotados por el músico, sino en motivos surgidos desde dentro de él después de haberse zambullido en aquellas músicas durante su misión con Claudel. Es decir, un poco a la manera de lo que se llamará *folclore imaginario* para Béla

CICLO
POULENC Y EL GRUPO DE LOS SEIS

Marzo 1999

PARTICIPANTES

CUARTO CONCIERTO

Aníbal Bañados

Nació en Santiago de Chile en 1962 y estudió en el Conservatorio Nacional con Elena Waiss y Margarita Herrera. Realizó cursos de perfeccionamiento en Estados Unidos con Alfonso Montecino y Menahem Pressler. Ha obtenido numerosos premios en concursos internacionales: «Stravinski» (Illinois) y «Teresa Carreño» (Caracas). La Escuela de Música de la Universidad de Indiana le concede los premios «Joseph Battista» y el «Performer's Certificate», además de nombrarle Profesor Asistente de piano.

En 1987 fija su residencia en Madrid, realizando una intensa actividad concertística como solista y con diversas agrupaciones de cámara. Con la violinista Anna Baget, ha realizado giras de conciertos por países de América del Sur.

Ha sido profesor invitado a los encuentros de la Joven Orquesta Nacional de España y actualmente es Profesor de Música de Cámara en el Conservatorio de la Comunidad de Madrid y Profesor acompañante en la Escuela de Música «Reina Sofía».

Bartók, en el caso de éste, todo hay que decirlo, de manera bastante más depurada, más seria y sistemática. Los doce números son doce barrios de Rio de Janeiro. Unos son tangos y otros son sambas. Escucharnos hoy cuatro de esos barrios, se diría que todos tanguistas: *Corcovado*, un tango lento, de una época en el que casi nadie sabe que un joven llamado Carlos Gardel acaba de inventar el tango canción; *Tijuca*, otro tango, de carácter melancólico, casi elegíaco; *Copacabana* es un tango sosegado y grácil: eran otros tiempos; la serie de hoy concluye con la vivacidad de un tango rápido, *Gávea*. *Le boeuf* con libreto de Cocteau y estreno a cargo de los Ballets Rusos, es hermana gemela de las *Saudades*. Descendiente de ambas, aunque inmediata en el tiempo, será *La creación del mundo*. Brasil y las músicas agitadas de las urbes han llegado a Milhaud para no marcharse nunca más.

Pues bien, ¿qué tiene que ver el compositor de estas obras impregnadas de modernidad a base de popular-primitivismo con el refinado autor de la **Sonatina**, obra para flauta y piano sosegada, serena, elegante, compuesta en 1922, es decir, por los años de *Saudades*, *Boeufy Creación*...? Los tres movimientos son más vivos que lentos, pero son tranquilos, sin el nerviosismo de sus contemporáneas; no es que reniegue de ellas, sino que las ignora. Compuesta la breve *Sonatina* en Aix-en-Provence, se respira aquí el ideal mediterráneo, pagano y de sencilla apariencia, al que no haría ascos un dios antiguo. *Tierno, suelto, claro*: estas denominaciones para los tres movimientos sugieren dónole nos encontramos. Hay una permanente línea de flauta matizada siempre por un piano discordante; sabemos ya que este procedimiento es caro a los Seis, pero la politonalidad de Milhaud (bitonalidad, en rigor) pone en este caso el matiz para la comprensión del discurso.

Hay que dar un salto de treinta y siete años para ver que, con el tiempo, Milhaud no ha hecho más que profundizar en este procedimiento. Pero si la *Sonatina* de Aix era una obra distinguida y de ambición limitada, la **Sonata op. 377 para violonchelo y piano** de 1959 es una obra mayor, una de las piezas más importantes del camerismo de este músico. Lo que importa destacar en el primer movimiento, *Animé, gai*, no es sólo los procedimientos para animación y alegría, sino la línea de frases del violonchelo frente a la aportación rítmica del piano, como si ambos se dividieran el trabajo. Se enfrentarán más tarde. O mejor dicho, el piano desmentirá y abatirá al violonchelo algo después, desde el movimiento central. Aquí, están en el mismo barco, y cada uno hace lo que le corresponde, se diría que en saludable desacuerdo. Hay dos temas principales, sugerencias de motivos secundarios, exposición y reexposición. Apenas desarrollo propiamente dicho; eso sí, la recapitulación de elementos es decisiva para la disolución final que el autor se ve forzado a mostrar como un apagarse paulatino, como un crepúsculo de verano. Para que no brille tanto y, quién sabe, para que nos preparemos, sin contraste, para el movimiento lento. El segundo movimiento, *Lent, grave*,

parece tentado de convertirse en un arrebatado de frases a lo Franck o a lo Chausson, pero el discurso nunca llega a nada semejante. Ahora bien, esa sugerencia da sentido a unas líneas instrumentales que, pese a estar enfrentadas, se diría que esperamos que partan raudas hacia el cielo franckiano en cualquier momento. Pocos instrumentos más adecuados que el violonchelo para impulsos tales. La ambigüedad de este movimiento da sentido a ese ser romántico sin serlo, o a ese ser moderno con un pie en lo romántico. Estamos en 1959, ya no hay que luchar tanto contra lo que, en creación, está más o menos muerto, aunque sobreviva aplastante en las salas de conciertos. El coqueteo es posible, incluso necesario para cierto tipo de afirmación estética. Si es cierto que Milhaud descubrió la bitonalidad en Bach, el *Vifet joyeux* final es todo un homenaje al maestro, con la frase solista lanzada a la deriva (una deriva controlada, todo hay que decirlo), con las cambiantes propuestas métricas, con la apariencia de motto perpetuo, con la culminación en un episodio fugado.

No hay que desdeñar al Milhaud juvenil, al de la formación, aunque sólo sea porque en él está en potencia lo que no tardará en ser acto. La **Sonata para dos violines y piano** de 1914, anterior a la etapa brasileña, a la guerra y a cualquier sospecha de lo que va a pasar con Satie, Cocteau y cierto grupito de jovencuelos, es difícil que la escuchen ustedes en otra parte, de manera que les aconsejo y me aconsejo a mí mismo que agucemos los oídos para oír esta rareza de estructura clásica y limitada oratoria.

Poulenc, el más grande

- Sonata para clarinete y fagot* (1922): cuarto concierto
Trio para piano, oboe y fagot a M. ele Falla (1926): cuarto concierto
Sexteto para piano y quinteto de viento (1932/1939): cuarto concierto
Sonata para violín y piano (1943 y 1949): tercer concierto
Sonata para violonchelo y piano (1942-1943 y 1948): primer concierto
Sonata para flauta y piano (1956): segundo concierto
Elegía para trompa y piano (1957): cuarto concierto
Sonata para oboe y piano (1962): cuarto concierto
Sonata para clarinete y piano (1962): cuarto concierto

En 1917, el año de *Parade*, el jovencísimo Poulenc componía las onomatopeyas de la *Rapsodie nègre*, que dedicó a sus amigos Satie, Milhaud, Honegger y Auric; este último será siempre su protector, su apoyo, hasta el final, porque Francis debía de ser una persona con poca capacidad de apoyarse a sí mismo. Lo negro, lo infantil, lo primitivo, lo exótico... eran vigencias del momento para huir de las brumas y complejidades del romanticismo. "Mis cuatro compositores favoritos son Bach, Mozart, Satie y Stravinski". Toda una declaración de principios, mas esa afirmación requiere una negación: "...de-

testo a Wagner y no me gusta Franck, eso no es arte latino..." Aquí tenemos ya al militante de perfecta fe. Sabemos que Poulenc era cualquier cosa menos un valentón (si le gustó tanto el personaje de Blanche de la Force, la de Bernanos, es porque personificaba su miedo existencial y también el concreto), y con estas apariencias de firmeza de convicciones él y sus amigos hacen poco más que halagar al líder. Pero no siempre se es joven y se mira uno en el espejo de la rebeldía al tiempo que apura la copa de la servidumbre.

La bufonada de Poulenc y sus compañeros toma en esos años apariencia de renovación, de ruptura, de vanguardia. Sin embargo, ¿hay compositor menos vanguardista que Francis Poulenc? Aunque, visto con perspectiva, ¿hay un compositor más sólido que él? Poulenc no huirá sólo de lo romántico, también huirá de las gramáticas, de las recetas, de las escuelas. Cada obra reclama su especial planteamiento, cada texto su propia puesta en música, cada relato su sonido.

Un buen compositor vocal no es necesariamente buen operista, pero en Poulenc la obra vocal, el tratamiento musical de un texto, sea canción (compuso unas 140 *mélodies*) o pieza sinfónico-coral, es la base de sus tardías incursiones líricas. Tardías pese al proyecto temprano de *Le gendarme incompris* (1921), con texto de Cocteau y Radiguet. Y pese a haber escrito para el teatro los ballets *Les biches* (1923), *Aubade* (1929) y *Les animaux modèles* (1941), y bastante música incidental.

Poulenc, compositor de piezas orquestales, pianísticas y de cámara es, sobre todo, el músico que aplicó a textos de poetas contemporáneos una perfecta prosodia musical francesa: Éluard, Apollinaire, Louise de Vilmorin, Cocteau, Max Jacob, Aragon (éste, en plena Ocupación, cuando estaba en la clandestinidad) y hasta García Lorca. Además de *antiguos* (Racine, Ronsard, anónimos) y sin contar los textos sacros (*Motetes para un tiempo de penitencia*, *Stabat Mater*, *Gloria*). Sus numerosos conciertos con el barítono Pierre Bernac, autor más tarde de una espléndida monografía sobre Poulenc, afirmaron su categoría de compositor de *mélodies* y de espléndido acompañante.

El Poulenc de *Les biches* o la cantata *Le bal masqué* (Max Jacob, 1932) es provocador, juguetón, divertido, travieso, y cree que la música no debe ser trascendente ni significar nada. Es de los muchos que entonces militan contra la sensibilidad romántica. Lo que ya hay en él es *estilo*, mundo sonoro propio. Posteriores maduraciones no lo cambian, aunque sí le permitan profundizar como no lo había hecho antes. En 1936 vive Poulenc lo que conocemos como *conversión de Rocamadour*. La visita al santuario de la Virgen Negra después de la muerte de su gran amigo el compositor Pierre-Octave Ferroud revive en él las latentes creencias católicas que hasta entonces no había tomado en serio. Ahí comienzan sus composiciones religiosas, con las *Litanies à la Vierge Noire*. *Dialogues des carmelites* es una de las consecuencias más importantes de esa conversión, aunque no sea obra sólo religio-

sa. Con el tiempo, Poulenc será el gran músico religioso francés, junto con Messiaen, con obras como la *Misa* (1937), *Cuatro plegarias de San Francisco de Asís* (1948), *Stabat Mater* (1950), *Cuatro motetes para un tiempo de Penitencia* (1952) o el *Gloria* (1959). Es el equivalente a obras profanas como las cantatas *Sécheresses* (Edward James, 1937), un intento; *Figure humaine* (Éluard, 1943, pero no estrenada hasta la Liberación), un gran logro; O *Un soir de neige* (Éluard, 1944), cuatro bellísimas miniaturas. No debería extrañar que sea el mismo músico que pone música incidental a obras teatrales de Anouilh (*Léocadia*, *L'invitation au château*, *Les voyageurs sans bagages*) o que continúa con su vena traviesa, la de *Le bal masqué* (Max Jacob), la ópera *Les mamelles de Tirésias* (Apollinaire) o el minimodrama *La Dame de Monte-Carlo* (Cocteau). La culminación, la obra maestra, es tal vez *Diálogos de carmelitas*.

No desaparece por ello el Poulenc travieso. En 1944, el año de la Liberación, compone su primera ópera a partir de un texto delirante de Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, obra de canto lírico y canto agitado, de masas corales y dúos chuscos. Todavía compondrá dos óperas más, la ya mencionada *Diálogos de carmelitas* y un curioso monólogo, con texto de Cocteau, el Cocteau teatral, *La voz humana*, que sólo tiene como personajes presentes una soprano y un teléfono.

Sin embargo, la música de cámara ocupa un lugar importante en la trayectoria de Francis Poulenc. Menos algunas obras menores, escucharemos todas las piezas de cámara del músico a lo largo de estos cuatro conciertos. Consúltese la relación que incluimos más arriba y se advertirá que todas las décadas de la vida creativa de Poulenc tienen al menos su par de piezas de cámara. Se advertirá también que no hay un solo cuarteto de cuerda y que, por el contrario, Poulenc tenía una especial predilección por los instrumentos de viento.

El joven de veintitrés años que compone la **Sonata para clarinete y fagot** en 1922 es un *Coq* de estricta observancia. Siempre será fiel al espíritu de los Seis, pero ya hemos visto que el tiempo y sus heridas llevarán al músico a mayores profundidades. Esta *Sonata* dura unos siete minutos, poco más, y en ella está tanto el *Coq* como el admirador de Stravinski. Un año después Poulenc compondrá su propio *Pulcinella*, esto es, *Les biches*. En medio hay otra *Sonata*, ésta para trompa, trompeta y trombón. Es el siglo XVIII y, al mismo tiempo, el *bal musette* y hasta el circo. Dedicada a Audrey Parr, la *Sonata para clarinete y fagot* se divide en tres movimientos miniatura. En primer lugar, un *Allegro danzante*, que propone un tema en staccato y que es ejemplo de cómo lo grotesco se ha introducido ya en la música del siglo XX para no irse nunca. Pero, tratándose de Poulenc, no es grotesco de denigración o sátira (como puede serlo en Berg o en Shostakovich, y antes en Mahler), sino farsesco, humorístico, alegre. El segundo movimiento, *Romance*, con una temática emparentada con la anterior, es de un clima por completo distinto, una especie de pastoral desenfadada; el lirismo se ve sustituido por una cier-

ta caricatura. El *Finale* es una secuencia de motivos un poco al modo de un rondó: gamas, reprises de temas anteriores, evocaciones de los mismos, frases ligadas o nuevos staccatos. Y, como antes, humor.

Del **Trío para piano, oboe y fagot (1926)**, dedicado a Manuel de Falla, declaró el propio Poulenc lo siguiente: "Para quienes me crean despreocupado por la forma, no dudaré en desvelar mis secretos: el primer movimiento sigue el plan de un Allegro de Haydn, y el Rondó final el modo del Scherzo del *Segundo concierto para piano y orquesta* de Saint-Saëns. Ravel me aconsejó siempre este tipo de método, que él mismo había seguido a menudo". ¿Será cierto que la obra es como un trío de alta comedia? De ser así, se daría una rivalidad entre el cantante clarinete y el melancólico y torpe fagot. Pero ¿para conseguir los favores de quién? No los del piano, que está para darles abrigo, casa, cobijo, entorno, situación. Si no hay objetivo, el conflicto carece de sentido. Será, entonces, otra cosa. Tal vez el juego con los clásicos, como sugieren las declaraciones citadas. En efecto, el tema principal del *Presto*, que surge, se retira y después regresa, es claramente haydniano o mozartiano, casi una cita; se lanza, más que se enuncia, después de una introducción engañosa en su lentitud y eventual gravedad. Un segundo motivo traído por el oboe matiza la algarabía del anterior. Pero éste, como hemos dicho, regresa anunciado por un episodio tan formalito como la introducción desmentida. Es un regreso, eso sí, para rematar la faena.

El segundo movimiento, en si bemol mayor, es un *Andante* de carácter cantabile que podría considerarse elegiaco si la sonoridad característica del fagot no le llevara del lado de la sonrisa o, al menos, del no tomarse demasiado en serio. Es de una belleza diáfana y sencilla, pesante, soñadora. El *Rondó* final, por el contrario, es vivaz, rápido, virtuoso. Un tema a modo de canción infantil constituye el refrán, que permite la secuencia de otros motivos más o menos acelerados. Oboe y fagot parecen terminar de acuerdo en su simultaneidad. ¿O es que ninguno de los dos quiere ceder?

El **Sexteto para piano y viento**, escrito en parte en 1932 y en parte en 1939, es una auténtica maravilla de líneas, de textura y de color. Al empezar el *Allegro vivace* creemos encontrarnos ante un nuevo ejemplo del Poulenc travieso y juguetón, pero un tema cantabile y sin embargo movidito nos trae un clima muy distinto. Pues bien, eso no es nada; de repente llega un tercer tema de un altísimo vuelo, de gran alcance y ambición, de un lirismo superior. Ambos episodios, que ocupan la mayor parte del movimiento, se enmarcan en el *Vivace* propiamente dicho. Éste, en su segunda aparición, sufre una brusca e inquietante detención y concluye de manera aún menos tranquilizadora. En el *Andantino* central tenemos el Poulenc plenamente lírico de las *mélodies*, pero con episodio cómico-grotesco en medio, música popular que evoca un *can-can* a lo Offenbach. El *Finale* es, otra vez, un rondó, prestissimo, en do mayor. Pero

no es el Poulenc juguetero, sino sobre todo el lírico, el stravinskiano y clasicista, el que se lanza a esta carrera de temas engarzados. Apoyado, eso sí, por el Poulenc más brillante. Que por entonces no estaba para demasiadas bromas. Por lo demás, el *Sexteto* se estrenaría en diciembre de 1940 en un París ya ocupado por el Tercer Reich.

Ese mismo año esboza ya Poulenc una obra que tardará en terminar, la **Sonata para violín y piano**, dedicada a la memoria de Federico García Lorca que, como mártir del franquismo, estaba mal visto en el París de Otto Abetz. Se estrenará en el *annus horribilis* de 1943; que, sin embargo, es el año del vuelco de la guerra y, por ello, de esperanza, pero que en Francia es el del auge de la represión y la total servidumbre de los gobiernos de Vichy ante el invasor. Poulenc volverá a esta obra más tarde, en momentos de mayor sosiego.

El músico renuncia aquí a sus acostumbrados instrumentos de viento y pretende un compromiso con la sonata romántica de Brahms y sus contemporáneos. Compromiso en el sentido de conseguir una textura y un aliento semejantes, pero sin concederle la voz cantante exclusiva al violín. El primer movimiento, *Allegro con fuoco*, está dominado por una tema cantabile que Poulenc creía de sabor español, y que a los españoles nos suena más bien a un tema chaikovskiano, de romanza o de aria operística. La amargura del *Allegro* bitemático se agudiza en el *Intermezzo*, pero es una amargura lírica, doliente, poética, con unas sextas descendentes que dan sensación de depresión, de caída. El *Presto trágico* final no arregla las cosas, sino al contrario: "como final imaginé un *Presto trágico* cuyo aliento rítmico y vital quedaría repentinamente roto por una coda lenta y trágica". Esta coda parece anunciarse como una marcha fúnebre, y en ella a menudo es el violín el que acompaña al piano, aunque finalmente ambos desgranán la dolorosa e incluso sarcástica secuencia para concluir en una pirueta que no es humorística, sino grotesca.

La **Sonata para violonchelo y piano** (1942-48) fue un encargo de Pierre Fournier. Es probable que Poulenc no estuviera muy convencido con el encargo, y así parece sugerirlo el hecho de que esta obra le ocupase buena parte de la década de los cuarenta. Pero hay que tener en cuenta que 1940-1944 es la época de la Ocupación, cuando los franceses pasaron de la rabiosa resignación del armisticio a la dura convivencia con un ocupante que explotaba y diezmaba su población; y, de ahí, a la esperanza y la realidad de la Liberación. Poulenc, por su parte, compone por entonces algunas obras claramente desafiantes, como las canciones con poemas de Louis Aragon, el poeta y narrador comunista, antiguo surrealista, a la sazón en la clandestinidad de la Resistencia, o como la cantata *Figure humaine*, con texto de Paul Éluard, que fue su poeta favorito junto con Guillaume Apollinaire. Era una composición de urgencia, mientras que la versión definitiva de la *Sonata* para Fournier podía esperar. Además, es la época en que compone *Les mamelles de*

Tirésias, concluida en 1944 y estrenada en 1947. Como veremos, esta experiencia operística, la primera, le dará ánimos para embarcarse en un encargo italiano, una ópera de gran envergadura, *Diálogos de carmelitas*.

La *Sonata para violonchelo y piano* da impresión de compromiso no logrado por completo: sentimentalismo más que lirismo, mueca más que broma, tristeza oculta de payaso triste. La especial sensibilidad del nervioso e impresionable Poulenc se muestra austera y expresiva en la *Sonata* anterior. Acaso en ésta esa sensibilidad le jugara una mala pasada.

El *Allegro de Marcia* es un diálogo lleno de paradojas entre los dos instrumentos. Uno repite al otro, ambos se dan pie, y la "animada charla" se desenvuelve en una atmósfera que lo mismo es tierna que saltarina. La *Cavatina* sí es lirismo de buena ley: el piano desgrana algo parecido a un tema lento para que el violonchelo entone un bello canto de otra época; no es ni el Poulenc del *Coq* ni el de las melodías, sino el heredero de una sensibilidad romántica con la que, pese a todo, nunca quiso romper por completo. Para compensar, *Ballahile* es todo lo contrario: circo, can-can, music-hall, y hasta el acompañamiento de cine mudo cómico, mundos muy queridos por Poulenc y también por su buen amigo Auric; y, desde luego, por el ya lejano mentor Erik Satie. No es, como en otros casos, una carrera de temas y de tempi, sino una secuencia juguetona de ideas con recurrencias temáticas permanentes, en especial un motivo a modo de *idea fija*. El *Finale* comienza con un breve y enigmático *Largo* en el que los arpeggios del piano dan pie a misteriosas intervenciones del violonchelo en los extremos graves y agudos. Pero en seguida se lanzan ambos a un *Presto súbito* en el que el *Coq* vuelve por sus fueros, clásico y alternativamente humorístico o grave, con abundantes trémolos y trisillos y tres episodios contrapuntísticos. También aquí hay una coda reflexiva, grave, pero sin la amargura de la que concluía la *Sonata para violín*.

La composición de *Diálogos de carmelitas* entre 1953 y 1956 supone un nuevo silencio camerístico. Aunque ni Poulenc ni nadie pueda imaginarlo, son ya los últimos años del compositor, que entre otras obras grandes, como el *Gloria*, deja cinco piezas de cámara. En este ciclo escucharemos cuatro de ellas.

La breve **Sonata para flauta y piano**, de rigor clásico y gran delicadeza, es inmediatamente posterior a los *Carmelitas*, de 1956. ¿Ha recuperado Poulenc el tono camerístico de sus obras para instrumentos de viento? El *Allegro malinconico* es menos melancólico de lo que pudiera creerse. Estamos en plena pastoral, con un tema que se crece por momentos, un motivo permanente de gran sencillez y eficacia melódicas, una línea elegante y diáfana. Más melancolía hay en la *Cantiléne*, con un clima conseguido por una también clarísima línea en la flauta, algún episodio más animado en sorprendentes modulaciones, y un itinerario desde el más claro diatonismo hasta un cromatismo más o menos complejo

propiciado por el piano. Pero es la flauta la que cierra el lirismo de esta pieza central, clásica como la estatuilla de un viejo jardín del setecientos. El *Presto giocoso*, una vez más, contrasta o desmiente y, en cualquier caso, se afirma no como alegría o broma (tampoco aquí podemos estar de acuerdo con el titulito), sino como secuencia de música pura; esto es, lo contrario de los otros movimientos. Una fermata repentina crea un clima de ensoñación: graves en la flauta, punteo del piano. Pero es un guiño: regresamos con más gana aún al presto, sea *giocoso* o no. Esta *Sonata*, dedicada a la mecenas estadounidense Elizabeth Sprague Coolidge (la del *Apolo* de Stravinski) la estrenó en 1957 Jean-Pierre Rampal, acompañado por el propio Poulenc.

Aunque la **Elegía para trompa y piano** no sobrepasa los nueve minutos, se trata de un movimiento de una envergadura y un aliento superiores a cualquiera de los incluidos en las demás obras de cámara de Poulenc. Dedicada al trompa británico Dennis Brain, que acababa de fallecer en accidente, en la *Elegía* está por completo ausente el Poulenc del *Coq*, el de los *Seis*, el de las bromas. Es, en todo caso, el Poulenc de las cantatas, el de la música sacra o el de los *Carmelitas*. Es una obra grave, de gran seriedad y dramatismo contenido, una pieza que responde al mismo espíritu que animó al *converso* de Rocamadour. La línea de la trompa, desde su llamada inicial hasta la desolación final, es de una emotiva y doliente belleza que -ahora sí- excluye el sentimentalismo. La obra se estrenó en Londres en 1958, con Poulenc al piano y Neill Sanders como trompa.

En el estreno de sus dos últimas obras de cámara ya no estaba presente Poulenc. Las compuso en 1962 y fueron estrenadas después de su muerte, que le sorprendió el 30 de enero de 1963- "Lo que tengo que hacer ahora es orientarme hacia las maderas", escribía Poulenc a Bernac al empezar a componer estas obras.

La *Elegía* con que da comienzo la **Sonata para oboe y piano** es de muy distinto calibre y objetivo. El tema que domina este primer movimiento es tal vez elegíaco, pero es sobre todo amable, clásico y cantabile, con su punto de ensoñación. El piano acompaña, sí, pero al mismo tiempo matiza hacia abajo, hacia la adversidad, de tal modo que la flauta, en determinados momentos, se crispa y se pliega. Después de lo cual, volver ya no es tan sencillo, pese a intentos. Un segundo motivo sincopado da protagonismo al piano que, más que paisaje, es aquí a menudo oposición manifiesta. En esta especial disposición de movimientos, *lento-rápido-lento*, el central es un Scherzo, cuyo motivo es animado y juguetón, esto es, bastante *Coq*, pero sin dejar de estar sutilmente emparentado con el de la *Elegía*. Eso sí, en medio hay un submovimiento lírico a modo de *trio*, un canto que resulta más elegíaco que la *Elegía*. El último movimiento es una *Déploration*, concepto que evoca el género fúnebre de la polifonía tardomedieval y renacentista, cuando un músico le dedicaba a otro un lamento por su fallecimiento. No hemos dicho que esta *Sonata* está

dedicada a Sergei Prokofiev, muerto nueve años antes. Podría decirse que el *Scherzo* es un homenaje a ese rey de la semi-corchea, el tresillo y la disonancias expresiva; que la *Elegía* no es otra cosa que un poema hacia el admirado músico lejano; y que la *Déploration* es ni más ni menos que lo que Ockeghem y tantos otros músicos escribieron en memoria de sus amigos muertos cuando no se llevaba todavía acudir a una *Misa de Requiem*, que era cosa para muchos, para todos los muertos.

Se ha dicho que en esta obra Poulenc se resume a sí mismo, sus diversos estilos o humores, sus querencias e inspiraciones. Tal vez como si hubiera sabido... La estrenaron Pierre Pierlot y Jacques Février en junio de 1963, dos meses después de darse a conocer en Estados Unidos la última composición del maestro, que comentamos a continuación.

La **Sonata para clarinete y piano** es la última composición de Poulenc. Como Stravinski, al final de su vida recuerda a los amigos muertos. Ahora le toca el turno al entrañable Arthur Honegger, muerto siete años antes. La estrenaron nada menos que Benny Goodman y Leonard Bernstein en abril de 1963. Tras una pirueta inicial, acaso otro guiño, la flauta se embarca en el tema del *Allegro tristamente*. En este caso sí se corresponde el título con el *verdadero* sentido del movimiento; pero esa tristeza parece querer disfrazarse de elegancia, de alegría, de canto y de baile, de todo un poco, y un poco, muy poco, de todo ello. Porque las fermatas, más que las modulaciones, sirven para cambiar a otro clima, esta vez plenamente elegíaco. Ahora bien, la verdadera elegía es la de la *Romanza* central, un canto melancólico e intimista, una verdadera despedida, tan distinta a la de *La canción de la tierra* y, en el fondo, *tan lo mismo*. Pero queda otra despedida, más saltimbanqui y traviesa. No lo es, pero la teatralidad de este compositor adopta, de manera consciente, la poética grotesca de un payaso triste que, esta vez, se sabe tal: es el *Allegro con fuoco* final, donde todo el tinglado *Coq* aparece para demostrar que en el fondo nunca fue plenamente *Coq*. Habría que leer *Les biches* TÍ la luz de esta *Sonata* final. Poulenc se despide con su verbo desbordante en este *Allegro con fuoco*, un verbo más abundante que alegre. Ahora, por razones distintas a las de 1936-1944, tampoco está el horno para bollos. Como dijo desde la cama un humorista español (Tono) a alguien que le visitaba en el hospital: "Disculpe usted que no le acompañe, es que me estoy muriendo". En 1962 y en esta *Sonata* final, era el caso de Francis Poulenc. El más grande de los Seis.

Tailleferre, la desconocida

Pastorale para flauta y piano (1942): *segundo concierto*

Pastorale para violín y piano (1942): *tercer concierto*

Forlane para flauta y piano (1972): *segundo concierto*

Sabemos poco de la obra de Germaine Tailleferre, sencillamente porque apenas se toca alguna obra suya que no sea

-como ahora- con motivo de una celebración del Grupo de los Seis. Tailleferre tenía la misma edad que Milhaud y Honegger, pero su música permanece en un relativo olvido del que sólo parece sacarla la pertenencia al grupo bautizado por Collet. Como le sucede a Durey, por otra parte. Si escuchamos el *Cuarteto de cuerda* que estrenó en 1918 en uno de los conciertos de los *Nouveaux Jeunes*, quedan en buena medida desmentidos los tópicos sobre el carácter delicado de su inspiración. Al menos, se trata de una obra que admite una interpretación tensa, con garra. En cualquier caso, se trata de una obra muy interesante que, pese a su brevedad (diez u once minutos), demuestra un aprendizaje bastante creativo en la línea de Fauré y Ravel, compositores a los que siempre permanecerá fiel. Otro tópico -una obviedad- es lo de su aportación femenina. Estaría bueno. Las obras suyas programadas en este ciclo sí responderían al tópico, y probablemente le hacen escasa justicia, pese a la indudable belleza de las dos (o tres).

Al parecer, Tailleferre llegó incluso a hacer uso de series, en obras tardías como la *Sonata para clarinete*, compuesta en 1958. Realmente, eran persuasivos los jóvenes de los cincuenta, con Boulez a la cabeza, más jóvenes y más nuevos que los *Nouveaux Jeunes*-, tanto como para conseguir que una compositora más cerca de los setenta años que de los sesenta se pusiera a componer piezas seriales. Lo que sí abordó Tailleferre desde muy pronto fue la politonalidad, una de las marcas del grupo, que en esto nunca irían más lejos que Stravinski. Por lo demás, Tailleferre profesó otras fidelidades: a Couperin, a Scarlatti y a los clásicos franceses. Los cuatro minutos de la **Pastorale** de 1942, concebida originalmente para flauta con acompañamiento pianístico, nos presentan una línea diáfana, la sugerencia de un *aulos*, la serenidad del clasicismo, la limpieza del diatonismo puro. Una obra de una sencillez y una eficacia innegables, fresca y antigua como la divinidad menor de un río en la Arcadia.

La **Forlane** de 1972 es más breve aún. En rigor, es una obra gemela, no sólo por la elección de la flauta solista, sino sobre todo por lo impoluto de la línea horizontal y el apoyo/punteo del acompañamiento. El clasicismo es aquí más explícito, incluso desde el título. La forlana era una danza francesa de la corte, importada de Italia, acaso de la brumosa Venecia, si no del Friuli, un 6/8 de gran vivacidad. Tailleferre limita este carácter y le imprime otro distinto, el cantabile; estamos ante una canto con ritmo de danza. ¿Es imaginable que quien compone una pieza así al cumplir los ochenta años haya coqueteado una o dos décadas antes con el serialismo?

Tailleferre sigue siendo la gran desconocida. Confiemos en que los franceses, tan amantes de lo suyo, no dejen en olvido obras como los ballets *Marchand d'oiseaux* (1923) o *Parisina* (1955), óperas de cámara como *Le maitre*, con texto de Ionesco (1961), y numerosas piezas orquestales, instrumentales, vocales y de cámara. Se dejó escapar el centenario en

1992, pero ahora que se graba tanto y se redescubren y rescatan tantas cosas, ¿por qué no va a regresar la oportunidad de la autora de estas hermosas y breves piezas?

Como Durey, Germaine Tailleferre también vivió más de noventa años. Menos Poulenc y Honegger, los Seis fueron en general longevos. Pero la longevidad de los dos *olvidados* es muy superior. ¿Significará esto algo?

PARTICIPANTES
PRIMER CONCIERTO

Ángel Luis Quintana

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, comenzó sus estudios con R. Jaimez Medina y José A. García, obteniendo las máximas calificaciones, Diploma de Honor y Premio Fin de Carrera. Continúa su formación con E. Correa y Balbín en Madrid, donde obtiene el Premio Extraordinario Fin de Carrera Superior y Mención Honorífica en Música de Cámara.

Asimismo, está en posesión del galardón "Fernando Zóbel", Primer Premio "Ciudad de Albacete", Segundo Premio Juventudes Musicales en 1983 y Primer Premio del mismo Concurso Permanente en 1984; Premio "Luis Colemán" (Santiago de Compostela), y Premio de Interpretación Musical de la Dirección General de Música y Teatro.

Ha recibido los consejos de los maestros Elias Arizcuren Jr., Alexander Baillie, M. Rostropovitch, y de Ivan Monighetti, Piero Farulli y Marta Gulyas en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

Une a su actividad como solista un intenso trabajo en Música de Cámara, realizando numerosas grabaciones para RNE y RTVE.

Participa regularmente como Profesor en Cursos de Pedagogía e Interpretación Musical: Las Palmas, Aravaca (Madrid), La Llosa de Ranes (Valencia), Conservatorio Profesional de Guadalajara y Conservatorio Superior de Salamanca.

Ha sido solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Actualmente es miembro del Cuarteto Bellas Artes de Madrid, Grupo de Cámara Hemiole, Solistas de Cámara en Madrid y Cámara XXI. Es profesor de la O.N.E. y profesor asistente de la Cátedra de Violonchelo Sony, que dirige Frans Helmerson en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

José Gallego

Nace en Valladolid, donde comienza sus estudios de piano con M^a Natividad de Santiago y flauta con Nicolás Reinosa. En Madrid, estudia piano con Emanuel Ferrer. En el Real Conservatorio Superior de Música se gradúa con Premio de Honor de Flauta y, con Almudena Cano, a la vez que realiza estudios de composición con José López Calvo, obtiene Mención Honorífica al finalizar sus estudios superiores de piano en 1990. Durante el curso 1990-91 estudia con Josep Colom en la Universidad de Alcalá de Henares y durante dos años en la academia Ferenc Liszt de Budapest con Marta Gulyas, Peter Solymos y Ferenc Rados. Un año más tarde continúa su formación con Jan Wijn en Amsterdam. Posteriormente asiste a las clases magistrales de Dimitri Bashkirov y Joaquín Achúcarro en Santander, dentro de los Cursos de Verano organizados por la Fundación Isaac Albéniz.

Ha realizado grabaciones para RNE y ha actuado en las salas más prestigiosas de nuestro país (Auditorio Nacional, Palau de la Música de Valencia, Teatro Principal de Alicante, Palacio de Festivales de Santander...)

Ha sido premiado en numerosos concursos de ámbito nacional e internacional: Primer premio en el Concurso de Piano "Ciudad de Valladolid", Primer premio en el VIII Concurso Internacional "Nueva Acrópolis", Primer premio en el VIII concurso "Marisa Montiel" y Segundo Premio en el Concurso Permanente de Juventudes Musicales.

Recientemente ha participado en la grabación de un CD junto al Grupo de música contemporánea "Siglo XXI" producido por la SGAE, y colabora en el Proyecto Gerhard.

Ha sido profesor en distintos centros como el Conservatorio de Música de Cuenca y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En la actualidad desarrolla su labor docente en Madrid, como profesor de la Escuela "Manuel de Falla" y del Conservatorio "Ferraz" de la Comunidad de Madrid.

PARTICIPANTES

SEGUNDO CONCIERTO

Alicia Suescun

Nace en Pamplona. Inicia sus estudios en el Conservatorio "Pablo Sarasate" con Saturnino Sorbet. Posteriormente se traslada a los Conservatorios de Sevilla y Valencia donde finaliza sus estudios con la profesora M^a Dolores Tomás. De 1985 a 1988 amplía su formación en Stuttgart con Willy Freivogel becada por el Gobierno de Navarra.

Ha realizado cursos de perfeccionamiento en Cambrils y Sindelfingen con Willy Freivogel y en Salzburgo con Peter Lukas Graf.

Ha sido solista de flauta de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y ha colaborado regularmente con las Orquestas: Sinfónica de Madrid, RTVE, de Cámara Reina Sofía, entre otras. Como solista ha actuado con la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona y con la Orquesta de Cámara Orplid en Alemania.

Su interés por la música de cámara le ha conducido a intervenir en numerosos recitales con diversas formaciones en España, Austria, Alemania y Japón.

Ha sido profesora en los Conservatorios de Avila y Zaragoza, y en la actualidad es profesora del Conservatorio "Angel Arias" de Madrid, miembro del "Ensemble Plural" y forma dúo con el pianista Pablo Puig.

Pablo Puig Portner

Nace en Madrid en 1968. Inicia sus estudios musicales con María Gil González y posteriormente en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con Joaquín Soriano (piano) y Luis Regó (música de cámara).

Seguidamente se traslada a Lausanne (Suiza) donde perfecciona su formación con Aquiles Colassis en el Instituto Ribaupierre, obteniendo el Diploma de Virtuosismo.

Ha sido premiado en varios concursos: "Infanta Cristina", 1^º Premio y Premio al mejor intérprete de música española. "Ciudad de Melilla", 2^º Premio. Ha realizado conciertos y grabaciones en diversas ciudades españolas, en Suiza, Australia, Grecia, Italia y Portugal. Asimismo, ha colaborado con destacados artistas como Luc Urbain, Manuel Miján, Arno Bornkamp, Susan Milán o Alicia Suescun, flautista con quien recientemente acaba de realizar una grabación para RNE con Sonatas del siglo XX.

Actualmente es Repertorista del Conservatorio Superior de Música de Madrid.

PARTICIPANTES

TERCER CONCIERTO

Luis Michal

Violinista de origen checo, nacido en Buenos Aires. Inició sus estudios de violín con su padre, discípulo de Sevcik en Praga, continuándolos con L. Spiller y perfeccionándose en Europa con Szigeti, Menuhin y Zöldy. Ganador de diversos concursos nacionales obtuvo el Primer Premio "Ciudad de Buenos Aires".

Ha participado en Festivales Internacionales junto a artistas como Manuhin, Cassadó, Gendron, Fischer-Diskau y Sawallisch, con quien ofreció varios recitales de sonatas, incluyendo la inauguración de la Fundación R. Strauss en Munich. Como solista ha actuado con diversas orquestas internacionales, como la Filarmónica de Munich, Sinfónica de la Radio de Baviera, Filarmónica Checa, Sinfónica de Basilea, Sinfónica del Estado de Baviera, Sinfónica de la RTVE de Madrid, Sinfónica de Barcelona, Sinfónica de Euskadi, Sinfónica de Jerusalén, todas ellas bajo batutas de renombre internacional como Kubelik, Penderecki, Neumann y Sawallisch.

Actualmente es Primer Concertino de la Orquesta de la Ópera de Munich, donde ha colaborado con maestros como Maazel, Colin Davis, Carlos Kleiber, Böhm o Zubin Mehta, su actual director.

Es Director-Solista de la Orquesta de Cámara de Baviera, integrada en su mayoría por miembros de la Orquesta de la Ópera de Munich.

Martha Carfi

Violinista argentina de origen italiano perteneciente a una insigne familia de músicos. Inició sus estudios de violín con su padre, posteriormente con su tío, Humberto Carfi y con L. Spiller. En Suiza ganó el diploma de Solista en la Musik-Akademie de Basilea (prof. A. Zöldy) y asistió a cursos de perfeccionamiento de música de cámara con Hepzibah y Yehudi Menuhin en Gstaad (Suiza). Ganadora de diversos concursos en su país, obtuvo el Primer Premio "Ciudad de Buenos Aires".

Ha actuado como solista con las orquestas sinfónicas de Basilea, Dortmund, Graz, Bonn, Praga, Jerusalén, San Sebastián (Euskadi), Barcelona y Sinfónica de la RTVE.

Reside en Munich, donde desde 1985 es Concertino Solista de la Orquesta de Cámara de Baviera, conjunto con el que vendrá el próximo mes de febrero en su tercera gira por España.

Integra con Luis Michal el "Dúo de Violines de Munich" y ha realizado en colaboración con la Radio de Baviera, tres

compact disc en Dúo y como solista con la Orquesta de Cámara de Baviera.

Dúo de Violines de Munich

Integrado desde hace años por los violinistas Luis Michal y Martha Carfi, posee un repertorio de obras para 2 violines solos, con piano, con orquesta de cámara y sinfónica, abarcando no solamente las obras tradicionales y conocidas, sino también contemporáneas y de compositores injustamente olvidados.

Paralelamente a una intensa actividad artística, han actuado en numerosas ocasiones con orquestas de Europa y América, realizando giras de conciertos por Alemania, Austria, España, Israel, Países Bálticos, Italia, Checoslovaquia y Rusia. Han realizado producciones para la Radio y Televisión en Alemania, Londres, Jerusalén y Praga. Su discografía comprende coproducciones con la Radio de Baviera (Munich), incluyendo un Compact dedicado íntegramente al compositor italiano Giovanni Battista Viotti con la Orquesta de Cámara de Baviera.

Liliana Pignatelli

Nacida en Buenos Aires, estudió con los profesores Sambucetti, Piocca en Praga y Perla Brúgola, graduándose con el Primer Premio y Medalla de Oro en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo". Ha participado en cursos de perfeccionamiento con los maestros C. Bruno (Roma), P. Sanean (París), Bruno Gelber, Antonio de Raco y Lia Cimaglia Espinosa.

Ha ganado varios concursos de jóvenes pianistas, siendo propuesta como solista para el Primer Festival Musical de las Américas en Bogotá. En 1985 fue seleccionada por la Asociación Wagneriana para participar en las clases magistrales de Bruno Gelber. En 1986 participó igualmente en los cursos magistrales de Alberto Lysy.

Ha actuado como solista en diversos recitales con orquesta y música de cámara tanto en las principales salas de Buenos Aires, como en las ciudades más importantes argentinas. Recientemente ha realizado varios conciertos por diferentes Centros en Madrid.

PARTICIPANTES

CUARTO CONCIERTO

Quinteto de Viento "Aulos Madrid"

Fundado en 1990, el quinteto de viento Aulos-Madrid viene difundiendo un extenso y variado repertorio a lo largo de toda España, habiendo actuado desde entonces en las principales salas y festivales.

Colabora frecuentemente con destacados solistas, con el fin de recrear obras maestras de la música de cámara.

Marco Antonio Pérez Prados (flauta)

Nació en Madrid. Estudió en los conservatorios de música: Real Superior de Madrid, de Sydney (Australia) y Nacional Superior de París. Sus profesores han sido Pierre-Ives Artaud, Michel Debost, James Galway, Auréle Nicolet y Jean-Pierre Rampal.

Ganador de varios premios: Premio Reuben Scarf 1983, Primer Premio de la Competición Boosey & Hawkes 1985, Premios de la Alianza Francesa y de la Reina Isabel II de Inglaterra 1987. En 1988 Primer Premio en la III Competición nacional ONCE'88 y en 1991 el "Premier Prix" de Flauta del Conservatorio Nacional Superior de París.

Ha tocado como solista en la Sydney Opera House y Town Hall, la Salle Gaveau (París), The South Bank Centre (London) y en el Auditorio Nacional de Madrid, estrenó el Concierto Pastoral de J. Rodrigo en Australia y ha grabado cinco conciertos de flauta para la colección de la Hunter Symphony Orchestra: C.P.E. Bach, A. Khachaturian, W.A. Mozart, C. Nielsen y J. Rodrigo.

Su experiencia con orquestas ha sido numerosa (Orquesta Nacional de España, Melbourne Symphony Orchestra, Orquesta de la Radio de Basilea, ABC Sinfonía, Hunter Symphony Orchestra). En la actualidad es solista con la Orquesta de la Comunidad de Madrid y componente del conjunto de música contemporánea "Cámara XXI".

Ramón Puchades Marcilla (oboe)

Nace en Torrent. Cursa estudios en los conservatorios Superiores de Valencia y Madrid contando entre sus profesores a Vicente Martí, Miguel Morellá, Salvador Tudela y Rafael Tamarit.

Perfecciona su formación asistiendo a diversos cursos internacionales: Academia Bach de Stugartt con Ingo Gorizky, Curso Internacional de Morella con Lajos Lencses y en el Mozarteum de Salzburgo con Lothar Koch, solista de la

Orquesta Filarmónica de Berlín, profesor con el que estudiará durante 3 años en Schladming (Austria).

Ha formado parte de la Orquesta Filarmónica de Las Palmas y de la Orquesta Sinfónica de Asturias, siendo desde 1986 profesor de la ONE. Frecuentemente ha colaborado con otras orquestas tanto sinfónicas como de cámara, siendo las más importantes la Orquesta de Valencia, ORTVE, Orquesta de Cámara Reina Sofía, Sudwestdeutsches Kammerorchester - Pforzheim y Ensemble Erwartung de París.

En el campo de la música de cámara es desde 1992 miembro del grupo de música contemporánea Cámara XXI.

Enrique Pérez Piquer (clarinete)

Nacido en Carcaixent (Valencia) en 1961, inicia sus estudios musicales en su ciudad natal. Los continúa en el Conservatorio de Valencia donde obtiene el Premio de Honor de fin de Grado Medio y los concluyó en el Conservatorio de Madrid con Mención Honorífica. Entre sus maestros están: José Taléns Sebastiá, Lucas Conejero, J. Vicente Peñarrocha, Guy Deplus, Karl Leister, Hans Rudlf Stalder, Michele Zukovsky, Thomas Friedli, Anthony Gigliotti, Hans Deinzer, etc.

Ha sido clarinete solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, profesor de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid y solista de la ONE, donde continúa en la actualidad.

Entre otros, ha obtenido los siguientes premios: segundo del Concurso de Juventudes Musicales (1982), finalista en el Concurso Internacional de Clarinete de Toulon (Francia, 1985), Primer premio del Concurso Internacional de Reims (Francia 1988), y del Concurso Nacional de Clarinete Ciudad Dos Hermanas (Sevilla 1991).

Ha pertenecido y fundado diversos grupos de cámara como el dúo con el pianista Aníbal Bañados, el Quinteto de Viento Aubade, el Grupo Camerata Concertante y Grupo Hemiole. Ha realizado grabaciones para la radio y televisión española y francesa.

Vicente José Palomares Gómez (fagot)

Nacido en Tavernes de Valldigna (Valencia), inicia sus estudios musicales en su ciudad natal. Los continúa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con José Eñguídanos, donde obtiene el Premio Fin de Grado Medio y el Título Superior de Fagot, con las más altas calificaciones.

Ha recibido los consejos de los profesores Ovidio Danzi y de Vincenzo Clásica.

Ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, del Quinteto de Viento de la misma y Profesor del Conservatorio de Zaragoza. En la actualidad es Profesor Titular de la ONE y miembro del Grupo de música contemporánea Cámara XXI.

Javier Bonet (trompa)

Nacido en 1965, comienza sus estudios bajo la dirección de su padre, finalizándolos con Miguel Rodrigo.

Posteriormente se traslada a Essen (Alemania), donde perfecciona su formación con Hermann Bahumann, a la vez que asiste a diversos cursos internacionales con profesores como D. Bourue, Ph. Farkas, A. Koster, V. Zarzo y M. Rimon, entre otros. Es con H. Bahumann con quien se introduce en el estudio de la trompa natural. En este campo colabora frecuentemente con Jordi Savall en la "Capella Reial de Catalunya" y "Le Concert des Nations".

Ha sido premio de Honor Fin de Carrera, Primer Premio del Concurso de Juventudes Musicales (1987), Tercer Premio del Concurso Internacional de Reims (1988), Primer Premio del III Concurso Internacional de Trompa Natural de Bad-Harburg, Alemania (1990), y Primer Premio en el American Horn Competition, en EE.UU. (1991).

Tras pertenecer a la Joven Orquesta del Liceo de Barcelona, es desde 1987 profesor titular de la ONE, labor que compagina con una incesante actividad internacional como solista y en el campo de la música de cámara.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Santiago Martín Bermúdez

Nació en Madrid en 1947, es licenciado en Ciencias Políticas y Sociológicas y pertenece al cuerpo de administradores civiles del estado.

Desde 1978 ejerce como periodista musical en varias revistas especializadas, prensa diaria, y ha colaborado con Radio Nacional. Así mismo elabora los programas de mano para importantes orquestas, y merece destacar también sus trabajos como conferenciante y sus colaboraciones en tareas culturales, sobre todo la música.

Es traductor de libros y libretos de ópera del repertorio habitual. En 1985 funda la Revista Scherzo, de la que desde entonces es consejero de redacción.

Parte importante de su carrera es su dedicación al teatro, habiendo publicado varios libros y estrenado numerosas obras, que le han llevado a obtener importantes premios: el accésit del Premio Lope de Vega en 1989 por "Carmencita revisited", el Ciudad de Alarcón y el Lope de Vega en 1994. Fue finalista del Premio Nacional de Literatura por "Penas de amor prohibido" (1996).

*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. Castellò, 77. 28006 Madrid
Entrada libre