

Fundación Juan March

CICLO

MÚSICA DE CÁMARA
NORTEAMERICANA

ABRIL - MAYO 2006



Fundación Juan March

CICLO

**MÚSICA DE CÁMARA
NORTEAMERICANA**

Abril - Mayo 2006

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general por Eduardo Pérez Maseda	10
Notas al programa	
Primer concierto	16
Segundo concierto	19
Tercer concierto	23
Cuarto concierto	26
Participantes	30

En los siglos XVIII y XIX la música norteamericana apenas existió diferenciada de la europea. Aunque se independizaron políticamente, la independencia cultural no se alcanzó hasta el siglo XX. La prosperidad económica fue la base, y con ella la preponderancia política, y esas fueron las causas que atrajeron a las grandes figuras europeas de la interpretación musical y, poco a poco, a las de la composición. Las oleadas migratorias que provocaron las dos guerras mundiales y, en medio, los horrores del nazismo con su odio a lo judío y al “arte degenerado”, enriquecieron la vida musical de los Estados Unidos de Norteamérica, algunos de cuyos compositores ya no necesitaron seguir viniendo a Europa para formarse: Tenían allí a los mejores profesores del mundo. Por otra parte, fenómenos como el jazz interesaron pronto en Europa, y también a los compositores sinfónicos.

La Fundación Juan March, que ha mostrado en sus salas de exposiciones a los mejores artistas norteamericanos del siglo XX a lo largo de más de treinta años de actividad ininterrumpida, también ha organizado en ese tiempo ciclos de música presentando a sus principales compositores. Hoy volvemos a hacerlo con este ciclo que incluye catorce obras de cámara originales y un fin de ciclo muy especial, el arreglo del gran violinista Jascha Heifetz de algunos fragmentos de la célebre ópera Porgy and Bess de Gershwin.

Desde el pionero e irreplicable Charles Ives, con una obra de 1916, hasta una que presentamos como estreno en este 2006, más de noventa años de música norteamericana pasarán ante nosotros. No faltan algunos de sus compositores más prestigiosos (Copland, Carter, Barber) ni tampoco algunos de los más populares (Bernstein, Glass), aunque era imposible incluirlos a todos. Por orden cronológico, tras la obra ya mencionada de Ives, hay tres de los años 30, tres de los cuarenta, una de los 50, otra de los 60, una de los 80 y hasta cuatro de los 90, además del estreno. Un buen repaso a la música norteamericana del siglo XX que, además de mostrarnos un buen panorama para nuestro conocimiento, sin duda nos ofrecerán muchos momentos placenteros.

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

PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

I

Samuel Barber (1910-1981)

Sonata, Op. 6

*Allegro ma non troppo**Adagio**Allegro appassionato*

II

Elliot Carter (1908)

Sonata

*Moderato**Vivace, molto leggiero**Adagio**Allegro***Mark Carlson** (1952)

Abschied (Despedida)

Intérpretes: ALEJANDRO FRIEDHOFF, *violonchelo*
PATRICIA BARTON, *piano*

Miércoles, 26 de Abril de 2006. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Aaron Copland (1900-1990)

Sonata para violín y piano (1943)

Andante semplice. Piu mosso

Lento

Allegretto giusto. Poco meno mosso. Molto allargando.

Andante

Ned Rorem (1923)

Sonata para violín y piano (1949)

Molto allegro

Waltz

Funeral: Passacaglia

Final dance: Allegro vivace

II

Douglas Allanbrook (1921-2005)

Fantasia para violín y piano (1956)

Samuel O. Douglas (1943)

Atchafalaya (2006)*

Lowell Liebermann (1961)

Sonata para violín y piano (1996)

Adagio

Allegro energico

*Estreno. Dedicada a Víctor Correa-Cruz

Intérpretes: VÍCTOR CORREA, violín
ANÍBAL BAÑADOS, piano

Miércoles, 3 de Mayo de 2006. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

I

Philip Glass (1937)

Cuarteto nº 5 (1991)

I

II

III

IV

V

Ellen Taaffe Zwillich (1939)

Cuarteto nº 2 (1998)

I

II

III

IV

II

Christofer Rouse (1949)

Cuarteto nº 2 (1988)

Adagio: Doloroso

Agitato

Largo: Lamentoso

Intérpretes: CUARTETO DE CUERDAS PENDERECKI
(Jeremy Bell y Jerzy Kaplanek, *violines*
Christine Vlajk, *viola*
Simon Fryer, *violonchelo*)

Miércoles, 10 de Mayo de 2006. 19,30 horas.

 CUARTO CONCIERTO

I

Charles Ives (1874-1954)

Sonata nº 4, "Children's Day at the Camp Meeting"
(c.1914-1916)

Allegro

Largo. Allegro. Andante con spirito. Adagio cantabile.

Largo cantabile

Allegro

Leonard Bernstein (1918-1990)

Sonata para violín y piano

I. Moderato

II. Variations on Movement I

Var. 1. Adagio

Var. 2. Prestisimo

Var. 3. L'istesso tempo (ma un poco piu libre)

Var. 4. Andante teneramente (siempre con sordino)

Var. 5. Allegro agitato (senza sordino)

Var. 6. Finale-sostenuto (broad, open, relaxed)

II

John Corigliano (1938)

Sonata para violín y piano

Allegro

Andantino

Lento

Allegro

George Gershwin (1898-1937)

Fragmentos de la ópera "Porgy and Bess" (Arreglo de
Jascha Heifetz)

1. My man's gone now

2. Tempo di blues

3. Bess, you is my woman now

4. a. Sumertime

b. A woman is a sometime thing

5. It ain't necessarily so

Intérpretes: SERGUEI TESLIA, violín

ELISAVETA BLUMINA, piano

Miércoles, 17 de Mayo de 2006. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

“PANORAMA DESDE EL PUENTE”: MÚSICA DE CÁMARA NORTEAMERICANA

Parafraseando la obra de Arthur Miller, el presente ciclo nos sitúa en un marco tan genuinamente norteamericano como el planteado por el gran dramaturgo neoyorquino en su particular universo teatral.

Puente de muchas idas y también de vueltas; marcado por lo que podríamos denominar como distintos movimientos migratorios compositivos, la música culta norteamericana es un complejo y diverso crisol de influencias que se han ido forjando en los últimos cien años. Poco más o menos, este es el arco temporal que marca la peripecia vital de los compositores cuyas obras podremos escuchar en estos cuatro conciertos: del cronológicamente más antiguo (Charles Ives, nacido en 1874) al más joven (Lowell Liebermann, nacido en 1961), se ofrece ante nuestros ojos –oídos en este caso– una perspectiva amplia y plural de casi un siglo de música norteamericana del siglo XX; un panorama peculiar y, en muchos sentidos, diferente al europeo. Diferente, porque diferentes son las características estéticas y la personalidad de los muchos compositores de interés que, en ese enorme país, han hecho y hacen transcurrir su vida y su forma de entender la música, pero en no menor medida, porque determinadas circunstancias, diríamos que “sociológicas” en sentido amplio, han hecho decantarse a la música de creación del país más poderoso de la Tierra por derroteros nuevos, a menudo contrapuestos y, muchas veces, sorprendentes.

Ha transcurrido más de un siglo desde que compositores “de lujo” (es decir, reclamados por el país de destino) como Dvorak, acudiesen a formar parte de la vida musical norteamericana dirigiendo durante tres años el Conservatorio neoyorquino. Vendría después el viaje triunfal de Mahler y, tras él, una estela continua que haría de la Norteamérica de finales del siglo XIX y principios del XX un auténtico El Dorado para los compositores e intérpretes europeos. Los Estados Unidos importan la música del Viejo Continente de forma masiva y, prácticamente, con exclusividad: hasta 1910 no se representa-

ría en el Metropolitan de Nueva York ninguna ópera norteamericana, y el público medio aficionado de principios de siglo conoce, eso sí, las sinfonías de Beethoven y tararea por las calles las más conocidas arias de la Ópera italiana, pero, dicho en otras palabras: hasta bien entrado el siglo XX, los Estados Unidos viven aún, casi con exclusividad, de la herencia del Romanticismo musical europeo¹.

Es no obstante incuestionable, la presencia de compositores norteamericanos de importancia en la segunda mitad del siglo XIX en los Estados Unidos, si bien la comparación con la creación literaria del periodo arroja un saldo mucho menor en lo musical. No encontramos en la música del siglo XIX americano figuras equivalentes a Poe, Melville, Henry James, Bierce o Whitmann, aunque siempre encontraremos –desgraciadamente más en la bibliografía que en los programas de conciertos– las referencias a compositores como Edgard MacDowell, Horatio Parker, George Whitefield Chadwick o Edgar Stillman Kelley, pero en todos ellos la influencia de la tradición clásico-romántica alemana es absoluta, si bien existen atisbos de una primera aproximación nacionalista, basada en el folklore autóctono de los indios norteamericanos; algo que podemos observar en obras como la “Suite India”, de MacDowell o en los “Dos Bocetos basados en temas indios” del filioimpresionista Charles Tomlinson Griffes.

De esta manera, puede afirmarse que, por razones históricas y sociológicas, la eterna y debatida cuestión del Nacionalismo musical, que en Europa había empezado a producirse casi medio siglo antes, en Norteamérica no será punto de atención preferente hasta ya bien entrado el siglo XX.

Vistas las cosas con perspectiva histórica, la música de creación norteamericana, desde el punto de vista de un auténtico nacionalismo, entendido éste como origen de la modernidad musical, plantearía muy “grosso modo”, la existencia de cuatro grandes tendencias, aún con deriva-

¹ Algo que comienza a provocar reacciones críticas como la del hoy olvidado compositor Arthur Farwell, quien aboga por la ruptura con la omnipotente música de tradición germánica para apoyarse en fuentes propias: “Ragtime, canciones negras, folklore autóctono indio y canciones de vaqueros”, para crear “una nueva y audaz expresión, un inédito lenguaje sonoro”.

ciones importantes en estéticas y planteamientos compositivos que llegaría prácticamente hasta nuestros días.

La primera estaría representada, como un mojón solitario y aislado en el panorama musical americano, por un compositor como Charles Ives. Ives es, ya sociológicamente, una figura compositiva cuyo perfil personal es netamente norteamericano en el sentido de “difícilmente homologable” y raramente concebible en la Europa de su tiempo: el creador aislado que no es músico profesional, hombre de negocios acaudalado en el floreciente ramo de los Seguros, cuya obra no empezará a ser conocida hasta la década de los cuarenta cuando él mismo supera los sesenta años. Durante todo este tiempo, y de una manera que combina la intuición con la impunidad al no tener que mostrar su obra a un público alejado radicalmente de su estética, y que no conoció música alguna de ningún otro compositor posterior a Debussy en los años de su actividad musical, Ives ensaya en sus obras “secretas”, técnicas y procedimientos que van del atonalismo a la microtonalidad pasando por el “collage”, en unos años en los que poquísimos compositores europeos, y sólo muy levemente, apuntaban estas posibilidades. Pero a la vez en Ives (“the pioneer” cómo le denominó Aaron Copland), está todo un mundo de recuperaciones (aglomeración a veces), de elementos dispersos de la alta cultura nacional norteamericana del XIX: los padres fundadores de la nación, Walt Whitmann, las peculiares formas de religiosidad norteamericana, las músicas militares, los totems culturales de Thoreau y Emerson... Ives representará así lo mejor de la tradición musical norteamericana desde una perspectiva que hoy podríamos definir como netamente “wasp” (white, anglosaxon, protestant), y cuya estela sería prolongada, en su sentido de modernidad, por distintos compositores de la vanguardia norteamericana nacidos en las primeras décadas del siglo XX.

Una segunda vía para la conformación de una música nacional norteamericana en el siglo XX sería mucho más mestiza, y sus cauces no discurrirían ya con exclusividad por los terrenos que habrían de confluir en el prototipo “wasp” de Nueva Inglaterra. Nos referimos, claro está, al elemento musical de origen afroamericano que, a través de las canciones de trabajo de los negros del Sur, el “blues” y el “jazz”, va a ser uno de los motores de la música de creación norteamericana del siglo XX, y no sólo norteamericana, ya que en este aspecto, los Estados

Unidos comienzan pronto a ser exportadores de una tendencia y un estilo que desde Bartok a Stravinsky, pasando por Ravel o Hindemith, muy pocos compositores europeos del periodo de entreguerras podrían dejar de experimentar. Algo que, además, tuvo suma importancia: proporcionar un soplo de aire fresco en el ámbito un poco asfixiante de los neoclasicismos, que, en gran medida, dominan la escena musical europea de los años veinte y treinta. Muerto antes de cumplir los cuarenta años, pero autor de una producción extraordinaria e intuitiva que culminaría en una obra maestra como es la ópera “Porgy and Bess”, la figura de George Gershwin representaría la otra cara de la moneda del nacionalismo musical norteamericano: el hijo de un emigrante ruso afincado en el Harlem neoyorkino, cuyas dos primeras, simultáneas y fortísimas impresiones musicales de niñez parecen todo un programa de vida: la “Humoresque”, de Dvorak y el conjunto de jazz de Jim Europe escuchado en Harlem; la herencia europea culta y la música autóctona popular, marcan con el signo de la hibridación y el mestizaje no sólo su propia música, sino mucha de la restante música norteamericana que asumirá el eclecticismo como un rasgo distintivo de su estética.

Tras la Primera Guerra Mundial y con la creación de la Sociedad y la Liga de Compositores Americanos en 1922, figuras de grandes directores europeos emigrados a los Estados Unidos como Koussevitzky, Stokowski, Klemperer, Golschmann o Goossens, posibilitarán que las obras de compositores americanos de la nueva generación o algo más jóvenes que Gershwin, puedan darlas a conocer, iniciándose así una serie de oleadas generacionales que representarían una tercera vía, la más plural y numerosa en la música de creación norteamericana del siglo XX que estaría constituida por una gran cantidad de compositores encabezados generacionalmente por Aaron Copland, Roy Harris, Virgil Thomson o Walter Piston entre muchos otros, que tienen en común participar de otra forma de nacionalismo musical pero ahora de vuelta a Europa: todos ellos, a raíz de la fundación, tras la Gran Guerra, del Conservatorio de Fontainebleau, estudiarán en París con Nadia Boulanger. Toda esta generación de compositores, a los que añadiríamos los nombres de Roger Sessions o Carl Ruggles y a los que seguirán los de la generación posterior como Samuel Barber, William Schuman o Leonard Bernstein, van a tener una importancia considerable no sólo en su obra musical (en muchos casos de

una enorme calidad como tendremos ocasión de comprobar), sino como generación que, estéticamente, supone una normalización de la vida musical norteamericana en el terreno creativo, asumiendo, en muchos casos a la vez, la herencia posromántica europea, el neoclasicismo, la adopción de elementos del folklore americano, el “jazz”, los primeros escarceos con la técnica dodecafónica, y cohesionando todo el conjunto, la puesta de relieve de una factura técnica de alta calidad, que posibilita que toda esta música siga formando parte de manera regular, de la vida sinfónica contemporánea.

En el ámbito formativo, los años previos y el mismo periodo de la Segunda Guerra Mundial, van a tener una importancia decisiva a la hora de generar, por razones tanto políticas como sociales y económicas, un nuevo puente migratorio, compositivo en este caso, que es el que va de Europa a América. Es cierto que Varèse ya llevaba bastante tiempo en los Estados Unidos hasta mimetizarse en un compositor cien por cien norteamericano, pero razones múltiples, entre las que ocupa un lugar destacado el exilio tras la eclosión del nazismo, motivan que casi todos los grandes compositores europeos emigren a los Estados Unidos ocupando puestos de relevancia docente en universidades y distintas instituciones musicales norteamericanas; algo que muy bien describe André Maurois en sus Memorias del momento, cuando una juventud culturalmente inquieta, tiene cerca, puede estudiar y aprender, de grandes figuras para ellos míticas e inalcanzables hasta el momento como pueden ser, entre otros, Stravinsky, Schoenberg, Bloch, Hindemith, Krenek, Milhaud, Prokofieff o, con menor fortuna, Bartok.

Esta oleada migratoria de la máxima creatividad musical, va a tener una importancia considerable a la hora de incidir en la formación de varias generaciones de compositores norteamericanos, generando lo que podríamos considerar una cuarta vía; la vía más especulativa o experimental, que cristalizaría en las vanguardias de los años sesenta y en las últimas tendencias compositivas. De todas las grandes personalidades compositivas del exilio, la más influyente fue la de Ernest Bloch; algo a lo que no fue ajeno el peso específico del “lobby” judío en la sociedad musical norteamericana, pero al mismo tiempo, compositores como Schoenberg o Krenek, suponen la difusión en los Estados Unidos de los planteamientos

de la Escuela de Viena y la vanguardia serial que, en mayor o menor medida, van a estar incidiendo en la generación de compositores nacidos en los años diez, veinte y treinta, y que retoman, por otra parte, el espíritu innovador de compositores independientes en la línea de Charles Ives como Henry Cowell (primer biógrafo de aquél), o Harry Partsch, hasta llegar a una figura tan emblemática de la música norteamericana como John Cage. Con Cage, antiguo alumno de Cowell y de Schoenberg, la influencia de Norteamérica sobre Europa en los años cincuenta y sesenta, descomunal a la hora de incidir en hábitos del “american way of life” y la penetración de la música de consumo masiva por parte del público adolescente, se va a producir también en el terreno musical culto a raíz de la aparición del compositor en los cursos de Darmstadt y el cuestionamiento radical de los principios del serialismo integral. Compositores próximos a Cage como Morton Feldman, Christian Wolff o Earle Brown, grandes independientes como Crumb o Lukas Foss, la adopción en Estados Unidos de la electroacústica de origen netamente europeo, o la composición asistida por ordenador en los años sesenta, han constituido hitos en el devenir de la música norteamericana del siglo XX que, ya en los setenta confluirán en el apogeo de las escuelas minimalistas, de las músicas repetitivas, e incluso de la llamada “new age” con todas sus variantes, todas ellas de una mayor implantación en el mercado que sus directas antecesoras, por una serie de razones en las que, de nuevo, la sociología tiene, al igual que señalábamos al principio sobre los orígenes de la música norteamericana, bastante que ver.

De bastante de lo hablado hasta aquí es de lo que trata, llevado al ámbito camerístico, el presente ciclo; un ciclo tan cronológicamente amplio como plural en el terreno estilístico; un terreno en el que las líneas nítidas han estado casi siempre ausentes y del que, no en vano, Roger Sessions, en sus ya viejas “Reflexiones sobre la vida musical de los Estados Unidos”, a la vez que afirmaba la ausencia de la gran línea de la tradición occidental en la música norteamericana, y quizás precisamente por ello, era capaz de “sonreír ante la discusión civilizada y casi amistosa sobre diatonismo y cromatismo...neoclasicismo y dodecafonismo”. Toda una declaración de principios.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

SAMUEL BARBER. Sonata, op. 6

Perteneciente a la generación de compositores nacidos en la primera década del siglo XX, la figura de Samuel Barber, buen exponente de lo que en las notas introductorias hemos denominado “tercera vía” en la música de creación norteamericana del siglo XX, es la de un compositor que, si bien debe su popularidad ante todo en Europa, a una única obra como es el celeberrimo “Adagio” para cuerdas, su importancia se agranda con el tiempo. Barber es un compositor en el que el peso de la tradición nacionalista americana, cede ante una visión mucho más universalista o afín a la tradición europea en su música. Nacido en 1910 y fallecido en 1981, perteneciente por tanto a una generación posterior a la de Copland, la formación de Barber ya no está ligada al paso obligado por Europa, sino que es netamente americana y se realiza en el Curtis Institute of Music de Filadelfia, donde trabajó fundamentalmente con Rosario Scalero en la composición, pero asimismo fue importante su formación en el terreno del canto (Barber era un más que aceptable barítono) y del piano. Ha sido el único compositor que ha obtenido en dos ocasiones el prestigioso Premio Pulitzer.

La Sonata para violonchelo y piano op. 6 está escrita en 1932. Es, por consiguiente, una obra aún de juventud de Barber y sujeta, por tanto, a una estructura y una expresión muy próximas a la estela del posromanticismo en sus tres movimientos. Tres movimientos: Allegro ma non troppo, Adagio-Presto-Adagio, y Allegro appassionato, que requieren un considerable grado de virtuosismo en su escritura solista. La Sonata está compuesta en Europa, concretamente en la localidad italiana de Cadegliano, donde Barber pasa los veranos de estos años acompañado de su amigo y compañero Gian Carlo Menotti en casa de la familia de éste. La obra surgió por indicación del violoncellista Orlando Cole, compañero de Barber y de Menotti en el Curtis Institute y chelista en el cuarteto de cuerda de dicha institución. De esta forma, la obra fue estrenada al año siguiente de su composición en Nueva York, el 5 de Marzo de 1.933 en un concierto de la Liga

de Compositores, con Cole al cello y el propio Barber al piano. La Sonata está formalmente dedicada a su maestro Scalero, si bien en la partitura para el chelista, la dedicación fue otra: “A Orlando, el médico que hizo posible el alumbramiento de esta Sonata”.

ELLIOTT CARTER. Sonata

El neoyorkino Elliott Carter, nacido en 1908, es posiblemente el compositor norteamericano más respetado en el ámbito de la vanguardia europea, y el único cuyas obras han merecido el honor de ser interpretadas con regularidad por los conjuntos y directores de la “intelligentsia” musical contemporánea europea (léase directores como Boulez y conjuntos como el Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, etc.).

Se ha señalado en muchas ocasiones que Carter es el compositor intelectual por excelencia de la música norteamericana del siglo XX, lo cual si bien es en alguna manera cierto, no lo es menos que si su factura técnica como compositor es extraordinaria, también lo son su absoluta independencia y originalidad que le han llevado a definirse prácticamente por exclusión, evitando casi todas las tendencias previsibles en un compositor norteamericano de su generación: ni el sinfonismo inspirado en el folklore norteamericano, ni el neoclasicismo, ni el serialismo formalista tras la herencia de Schoenberg en los Estados Unidos, ni tampoco el azar, el indeterminismo o las músicas aleatorias y abiertas tras la herencia de Cage.

A diferencia de la Sonata de Barber que escuchábamos el primer lugar, la Sonata para violonchelo y piano de Carter, compuesta en 1948, es una obra de primera madurez que marca además derroteros nuevos en el lenguaje del compositor. Tras unos orígenes cercanos al neoclasicismo pronto superados (Carter se forma con Walter Piston y pasa también por las clases de Nadia Boulanger en París), su Sonata para piano solo escrita entre 1945 y 1946 supone ya una ruptura con el pasado, pero las consecuencias definitivas del cambio estético, las encontramos dos años después en esta Sonata que hoy escucharemos, en la que Carter desarrollará su principio de “modulación métrica”, una técnica mediante la cual se produce una transición de un “tempo” y métrica determinados a otros distintos, a través de lo que podríamos con-

siderar una etapa intermedia, un punto “central”, que comparte aspectos de la organización rítmica previa y de la siguiente; un auténtico “cruce” de ritmos por tanto, mediante el cual el oyente percibe la impresión clara de la coexistencia simultánea de dos “tempi” a la vez. Ello, unido a la forma circular de la Sonata, en la que Carter introduce en los finales de cada movimiento materiales que constituirán el inicio del movimiento siguiente, y a su gran dificultad de interpretación que llevó a considerar la obra durante un tiempo como inejecutable, son factores que motivan las frecuentes referencias de Carter a su Sonata, poniéndola en relación con el “Finnegans Wake”, de Joyce.

MARK CARLSON. Abschied

Carlson representa en este ciclo a los compositores norteamericanos nacidos en la década de los años 50. Venido al mundo en 1952, su carrera compositiva se alterna regularmente con su actividad como flautista, instrumento con el que desarrolla una importante labor en el terreno de la música de cámara. Como compositor sus obras han obtenido una amplia difusión por los Estados Unidos y Canadá y asimismo en el continente europeo. En su actividad como docente, Carlson ha sido maestro de composición en la U.C.L.A. y en la actualidad es fundador y director artístico de los ciclos de música de cámara de Los Angeles “Pacific Serenades”.

Señala Carlson que, si bien tiende a evitar los títulos extranjeros en sus obras, la palabra alemana “abschied” (despedida), le era especialmente útil para representar la multitud de sentimientos experimentados por él a partir de mediados de la década de los ochenta; unos años que fueron testigos de una serie de “despedidas” dolorosas para el compositor como la de su hermano Jan y su compañero Charlie Swigart, fallecidos respectivamente en 1985 y 1990, así como de otra serie de cambios dolorosos en su trayectoria vital que son evocados en “Abschied” desde un punto de vista claramente expresivo de sus experiencias personales y de toda una serie de sentimientos ligados a ellas. La obra, en un único movimiento y de una estructura sencilla y claramente comunicativa, fue estrenada en Los Angeles en 1993 por la pianista Joanne Pearce-Martin y el chelista David Speltz, a quién la obra está dedicada.

SEGUNDO CONCIERTO

AARON COPLAND. Sonata para violín y piano

Al igual que en el caso de Barber, dentro de lo que en la introducción al presente ciclo hemos denominado “tercera vía” a la hora de configurar la música de creación sinfónica y de cámara norteamericana del pasado siglo, el nombre de Aaron Copland se sitúa en un lugar de absoluta preeminencia. Nacido en 1900, fallecido en 1990 y, como Gershwin, de origen ruso (su apellido original era Kaplan), Copland fue de los primeros compositores en pasar en París por la “factoría” Boulanger, de 1921 a 1924 e, igualmente, el primer compositor norteamericano reconocido unánimemente fuera de los Estados Unidos. Algo en lo que, sin duda, tiene que ver una maestría técnica absoluta y un conocimiento perfecto del fenómeno musical al que además Copland se acercó varias veces a través de sus escritos. Asimismo fue un compositor muy activo en el ámbito institucional y asociativo de los compositores norteamericanos y muy pronto, en 1945, recibió el Premio Pulitzer por una de sus más conocidas y conseguidas obras sinfónicas como es “Appalachian Spring”.

Dentro de su no muy abundante música de cámara, aunque toda ella de gran calidad, la Sonata para violín y piano nos sitúa dentro de los años cuarenta en la producción de Copland, concretamente en 1943. Una década en la que, tras haber pasado por multitud de influencias estéticas como las insoslayables de Stravinsky o Hindemith, la órbita del neoclasicismo, el “jazz” o las músicas populares de raíz norteamericana, Copland se mueve en un terreno de gran austeridad expresiva y delicadeza que encuentra un cauce perfecto en obras totalmente abstractas como pueden ser la anterior Sonata para piano de 1941, o la Tercera Sinfonía, de 1946. En la Sonata que hoy escucharemos, cuyos orígenes estarían ya claramente apuntados en las anteriores “Variaciones para piano”, de 1930, la influencia de Stravinsky aún es evidente, pero Copland se muestra a través de una sencillez expresiva mayor que la de obras anteriores, a la vez que es formalmente respetuoso y fiel a un lenguaje tonal que, poco tiempo después, también haría evolucionar con la adopción del serialismo dodecafónico en obras como el Cuarteto con piano, de 1950.

NED ROREM. Sonata para violín y piano

Ned Rorem nació en Richmond (Indiana), en 1923, y se formó en el Curtis Institute de Chicago y en la Escuela Juilliard de Nueva York, ciudad donde trabajó como copista del mucho más conocido Virgil Thomson. Pero quizás, el rasgo determinante en la formación de Rorem es su estancia en Europa, donde estudiará con Milhaud, Auric o Poulenc, siendo notoria la influencia de éste último en el Rorem compositor de canciones (género en el que es bien conocido en los Estados Unidos), y que genera el hecho de que en su país de origen Rorem sea considerado un compositor claramente francófilo; algo que él no trata de desmentir y que, además, fomenta en sus múltiples declaraciones y escritos llenos de ingenio e intención crítica, entre los que destaca una amena autobiografía escrita en 1966 sobre su estancia parisina.

Rorem es autor de una obra amplia y difícilmente calificable, que incluye bastante música para la escena y varias obras de música de cámara entre las que destaca la Sonata para violín y piano fechada entre 1948 y 1949 en las ciudades de Nueva York y Fez. Se trata pues de una obra de juventud en la que Rorem se muestra ya como un compositor claramente directo y comunicativo, y muestra una escritura fresca, tonal y desprejuiciada a lo largo de sus cuatro movimientos: “Molto Allegro”, “Waltz”, “Funeral (Passacaglia)” y “Final Dance”, en los que se dan la mano influencias de todo tipo y entre las que no está ausente el mundo del “jazz” y la música negra americana; algo de lo que da cuenta la doble dedicatoria de la partitura: “For Edgard Albee (and also Bessie Smith)”.

DOUGLAS ALLANBROOK. Fantasía para violín y piano.

Fallecido el pasado año 2005, Douglas Allanbrook había nacido en 1921, y pertenece por tanto a la misma generación de Ned Rorem. Natural de Boston, la primera formación musical de Allanbrook es como pianista en su ciudad natal, pero quizás su mayor influencia habría que buscarla en su asistencia en la niñez a los conciertos que, por aquellas fechas, realizaba la Orquesta Sinfónica de Boston a las órdenes de Koussevitsky, en los que Allanbrook pudo escuchar las obras de Stravinsky, Bartok, Hindemith o Rachmaninoff (cuando no físicamente a dichos compositores), que le marcaron profundamente. Tras

trabajar con Nadia Boulanger, la movilización de Allanbrook como soldado en la II Guerra Mundial, participando en la liberación de la península italiana, fue un factor que le marcó en su admiración por la música y la cultura de aquel país. Permanecerá así en Italia hasta 1952, formándose como clavecinista con Ruggero Gerlin, volviendo después a los Estados Unidos donde residirá habitualmente hasta su muerte, dedicado a la docencia.

Autor de una obra extensa que abarca casi todos los géneros (siete sinfonías, dos óperas, obras corales profanas y religiosas, cuatro cuartetos de cuerda y distintas obras de música de cámara), la “Fantasía para violín y piano” de Allanbrook está compuesta en 1956, una vez afinado definitivamente en los Estados Unidos tras su vuelta de Europa. Se trata de una obra estructurada en tres secciones contrastantes: “Lento”, “Allegro molto” y “Andante”, y a pesar de su título, el compositor no abandona en la obra su preocupación por los aspectos de índole formal a través de distintos elementos temáticos susceptibles de desarrollo en la obra (es el caso, por ejemplo, de la célula temática compuesta de dos semicorcheas-corchea desde el inicio de la pieza) y de su peculiar coloración armónica.

SAMUEL DOUGLAS. Atchafalaya

Samuel Douglas nace en 1943 y es contrabajista además de un compositor muy relacionado con la música de consumo en los Estados Unidos, por lo que no desdeña los medios audiovisuales en los que el compositor trabaja con regularidad. Es autor de música para cine, de la ópera televisiva “Mr. Scrooge”, y de distintas obras de música sinfónica y de cámara. Dedicado igualmente a la enseñanza, Samuel Douglas imparte clases en la actualidad en la Universidad de Carolina del Sur y en otras instituciones del ámbito educativo del sur de los Estados Unidos.

“Atchafalaya” está dedicada por Douglas al violinista del presente concierto Víctor Correa-Cruz, y es una obra inspirada por la experiencia que produjo al compositor visitar la extensa ciénaga conocida como el humedal de “Atchafalaya”. Como dice el propio compositor al tratar de su obra “se trata de una zona compleja de canales, ríos, lagos y arroyos al sur de Louisiana. Estas conducciones de agua se abren camino tortuosamente a través

del bosque de altos cipreses y árboles de hoja caduca. El nombre “Atchafalaya” es la grafía francesa de dos palabras de los indios Choctaw que habitaron Louisiana, y que significan “Río Largo”.

La pieza se genera con el tema del violín que se expone al comienzo de la obra, y con elementos de una canción popular del sur de Louisiana (Cajun) titulada “Joli Blonde”. La música se desarrolla en muchos pasajes en forma de canon, reflejando el modo en que los retorcidos arroyos se imitan a sí mismos con sus giros a través de las tierras húmedas. Los temas de los cánones por inversión se reflejan entre sí, lo mismo que los altos cipreses se proyectan en las oscuras aguas...”

LOWELL LIEBERMANN. Sonata para violín y piano

Neoyorkino nacido en 1961 y formado en la Juilliard School como compositor, pianista y director de orquesta, Liebermann ha obtenido encargos de prestigiosos intérpretes e instituciones, entre los que habría que destacar el de la Opera de Monte Carlo para componer la ópera en dos actos “El Retrato de Dorian Gray” sobre Wilde, que fue estrenada en mayo de 1996 con gran éxito de público y crítica, siendo además la primera obra de un compositor norteamericano estrenada en el venerable marco teatral de la capital monegasca.

Entre la música de cámara de Liebermann destaca la Sonata para violín y piano, una obra dividida en dos movimientos contrastantes de estructura sumamente sencilla y directa comunicatividad. El primero, “Adagio”, se subdivide en cinco pequeñas secciones que alternan básicamente dos motivos, expuestos de forma sucesiva variando la agónica (negra = 50, negra = 60) y con una presencia repetitiva y casi constante del diseño rítmico de ocho corcheas en el acompañamiento pianístico. El segundo movimiento, “Allegro energico”, pone el énfasis en los aspectos rítmicos con abundantes cambios de métrica que alternan la clásica combinación 3/4, 6/8, para continuar en una segunda sección con la aparición del tema del violín en “piano” (“dolce cantando”). De esta forma, tras un breve episodio intermedio, volveremos al tema que inicia la rítmica primera sección de este segundo movimiento.

TERCER CONCIERTO

PHILIP GLASS. Cuarteto nº 5

Nacido en Baltimore en 1937, y también alumno de Nadia Boulanger, Philip Glass es, por distintas razones, junto a Bernstein o Gershwin, el compositor más conocido y popular del presente ciclo. Su figura, ligada a todo un universo mediático, está indisolublemente unida al minimalismo norteamericano, de amplia exportación comercial en toda Europa desde los años setenta, en que Glass arrasara con el hito popular de la ópera “Einstein on the Beach”. Se ponía en marcha así lo que sociológicamente podría considerarse el intento de dotar de una música –digamos “culta”– de su tiempo, a un público nuevo; un público preferentemente joven y sin sólidas raíces en la tradición musical clásica, un público de determinada extracción sociológica, profesionalmente ascendente, y con determinados comportamientos en lo referente al consumo y las formas de vida al uso, que debe también consumir, al igual que en otros aspectos de la vida económica, una música con rasgos de “diferenciación”, rasgos simbólicos distintivos de “status” que, al tiempo que no precisa grandes esfuerzos de comprensión cual es el caso de lo que se denomina “música contemporánea”, posibilita la autoexclusión deliberada con respecto a otros grupos sociales más popularmente tradicionales, cuyo consumo se centra en un producto igualmente manufacturado aunque con menor grado de mistificación cual es el caso de la música “pop” de siempre.

Autor de ocho cuartetos de cuerda, si bien los dos primeros quedan fuera de su catálogo, el Cuarteto nº 5 está compuesto por Glass en 1991, y en contra de lo que es habitual al considerar esta forma clásica como un punto de introspección y gravedad sobre el hecho musical, como ocurre en tantos compositores, Glass pretende en este quinto cuarteto una obra en un estilo luminoso aunque lleno de contrastes a lo largo de sus cinco movimientos, en el que secciones rítmicas y rápidas se enfrentan a otras lentas y sustentadas en grandes apoyos de pedal armónico, jugando un papel determinante en toda la obra el material expuesto en la Introducción; una Introducción que no solo proporciona el material temá-

tico para buena parte de la obra completa, sino que tiene un carácter reexpositivo en el quinto y último de los movimientos.

ELLEN TAAFE ZWILLICH. Cuarteto nº 2

Formada en la Universidad del Estado de Florida y en la Juilliard School con maestros como Roger Sessions o Elliott Carter, la compositora y violinista Ellen Taafe Zwillich, nace en 1939, y ha sido la primera mujer que recibió el Premio Pulitzer de música, en 1983. Autora de un catálogo amplio que abarca casi todos los géneros excepto la ópera (cuatro sinfonías, distintas obras orquestales, conciertos y música de cámara y a solo), su Segundo cuarteto de cuerda está compuesto en 1998, y su origen se encuentra en una fuerte imagen producida en la compositora al despertar de un sueño; una serie de imágenes que para ella tenían una clara translación musical aplicable con toda claridad a la forma del cuarteto de cuerda.

La obra resultante consiste en cuatro movimientos contrastantes pero interrelacionados, en los que la idea de transformación se encuentra siempre presente de forma variada; a veces de manera claramente perceptible y en otras determinando lo que la propia Zwillich denomina “la más profunda estructura de la pieza”, algo que está siempre al servicio de su idea de que cada una de sus obras supone un tipo de viaje espiritual que se desarrolla paralelamente a la evolución de la propia composición. El Cuarteto nº 2 fue un encargo de “The Carnegie Hall Corporation”, y fue estrenado por el Cuarteto Emerson.

CHRISTOPHER ROUSE. Cuarteto nº 2

Christopher Rouse nace, al igual que Glass, en Baltimore en 1949, recibiendo una variada formación en el terreno compositivo que va de George Crumb, con quien estudió privadamente, hasta Karel Husa pasando por un estructuralista riguroso como Robert Palmer. Todo ello se ha ido decantando en una obra muy personal en la que se combina un fuerte sentido del orden con un temperamento marcadamente subjetivo que en ocasiones alcanza importantes cotas de intensidad emocional.

Actualmente Rouse enseña composición en la Juilliard School, y su Concierto para trombón obtuvo el Premio Pulitzer en 1993.

El Cuarteto de cuerda nº 2, compuesto en 1988, fue un encargo a Rouse del Cuarteto de Cleveland, y está dedicado al pueblo de la Unión Soviética. Cuenta el compositor que cuando viajó con la Orquesta Sinfónica de Baltimore a Moscú y Leningrado en 1987, con motivo de la interpretación de sus composiciones, quedó impactado por la calidez y generosidad que pudo apreciar en la gente hacia su obra, y como muestra de agradecimiento escribió Rouse este cuarteto estrenado en la Unión Soviética al año siguiente. La obra consta de tres movimientos: “Adagio: Doloroso”, “Agitato” y “Largo: Lamentoso”, y está basada sobre el famoso tema “Shostakovich”, formado por la translación a notas musicales del nombre del compositor ruso, es decir D-S-C-H, o lo que es lo mismo: re, mi bemol, do, si.

Este motivo funciona en la obra tanto en su forma original como en distintas transposiciones, sirviendo además cada una de las notas como eje tonal de cada uno de los movimientos. Así el Adagio introductorio está centrado en la tonalidad de re menor, el Agitato central utiliza la tonalidad de Mi bemol Mayor como centro tonal y el Largo final comienza en do menor, realizando una transposición hacia Si Mayor en la transfigurada coda final de la obra. En ningún caso se pretende en este cuarteto desarrollar ninguna idea programática, pero su tono general es definido por el propio Rouse como “trágico”, y en este sentido estaría relacionado con la atmósfera de su anterior primera sinfonía de 1986.

CUARTO CONCIERTO

CHARLES IVES. Sonata nº 4

El perfil y la importancia de Ives en el terreno de la música norteamericana del siglo XX, ya ha sido objeto de tratamiento en la introducción al presente ciclo. Digamos en el caso que nos ocupa, que entre 1902 y 1915, Ives trabajó de forma intermitente en una docena de movimientos individuales para la combinación de violín y piano que fueron posteriormente agrupados en cuatro sonatas, de las que la cuarta y última que hoy se interpreta ocupa un lugar preponderante. Aun siendo la más breve del conjunto, Ives la consideraba superior al resto, y fue substituida como “Children Day at the Camp Meeting”.

El propio Ives, en la edición de la partitura de 1942, escribió una nota programática para la obra, que consta de tres movimientos y que está cargada de recuerdos de su propia niñez. El primer movimiento, “Allegro”, es un vigoroso tiempo de marcha, y está basado en himnos como “Work for the Night is coming”, “Tell me the Old, Old Story” y por una fuga para órgano compuesta por el propio padre de Ives para la práctica de su hijo en el aprendizaje de dicho instrumento. El segundo movimiento, “Largo”, es el más extenso y complejo de toda la sonata y se divide en tres secciones. Básicamente es un “Adagio” que guarda bastante relación con el “confesional” movimiento central de la primera sonata, con un carácter meditativo sobre las frases finales de “Jesus Loves me”, de William Bradbury. Por último, el tercer movimiento (“Allegro”) está basado en otro himno religioso, “Shall we gather at the river?”, y vuelve al tiempo de marcha vigoroso y enérgico del movimiento inicial.

LEONARD BERNSTEIN. Sonata para violín y piano

El nombre de Leonard Bernstein (1918-1990), de origen ruso-judío como tantos otros compositores norteamericanos del siglo XX, es de los que apenas necesitan presentación alguna, habiéndose constituido en un fenómeno musical difícilmente equiparable a la hora de exportar y marcar con un sello único, aunque heredero de muchas influencias de las que ya se ha hablado, la

música norteamericana del siglo XX. Gran director de orquesta, pianista y compositor de éxito que se ha movido con tanta desenvoltura como calidad indudable en casi todos los géneros y campos a la búsqueda de una comunicación directa con el oyente, hoy recordamos a Bernstein a través de su Sonata para violín y piano.

Se trata de una obra de juventud compuesta en el año 1939, a los veintiún años, y por tanto en su época de estudiante en Harvard y en el Curtis Institute. Está dedicada a Raphael Hillyer, uno de los cuatro compañeros de habitación del periodo estudiantil, y está escrita en la tonalidad de Do Mayor, sin que ello implique carencia de un interesante juego moduladorio y un atractivo desarrollo armónico. Estilísticamente la Sonata es, en espíritu, más europea que americana, y el sello del neoclasicismo está muy presente en la obra así como las influencias del Hindemith y Shostakovich, cuya quinta sinfonía había estrenado Toscanini en Nueva York un año antes. La obra se estructura como un movimiento inicial (“Moderato”) al que sigue una segunda parte que no son sino seis variaciones construidas sobre el tema del movimiento inicial; una célula de cuatro notas: Re, Do, La y Si bemol que es modificada en una transposición de quinta justa ascendente, y cuyo sello está presente en las seis breves variaciones, cada una ellas fuertemente caracterizadas, que muestran con claridad la brillantez e ingenio, ya inquestionables, del joven Bernstein.

JOHN CORIGLIANO. Sonata para violín y piano

John Corigliano, nacido en 1938, estudió en la Universidad de Columbia con el discípulo de Busoni Otto Luening y también en la Manhattan School of Music. Hombre formado en el terreno de los medios de comunicación, radio y TV (Corigliano fue director asistente en los célebres conciertos televisivos para jóvenes de la Orquesta Filarmónica de Nueva York bajo la dirección de Leonard Bernstein), Corigliano es un compositor que aspira a conseguir por la vía del más absoluto eclecticismo, una amplia audiencia y el más alto nivel de comunicación con el público, algo que él considera su principal objetivo.

La Sonata para violín y piano de Corigliano está compuesta entre 1962 y 1963, y fue la obra ganadora del

Concurso de Composición de Música de Cámara del Festival de Spoleto de 1964, contando como miembros del jurado con compositores de la talla de Barber, Menotti o Walter Piston. Estructurada en cuatro movimientos, la Sonata presenta una escritura básicamente tonal, si bien cuenta con secciones en las que predomina un uso moderado de la politonalidad. Rítmicamente es una obra sumamente variada, la métrica cambia prácticamente en cada compás y la independencia del ritmo entre las partes es otra de sus acusadas características. Tonalmente cada movimiento está marcado, respectivamente, por la impronta de Do Mayor (“Allegro”), Re Mayor (“Andantino”), Sol menor (“Lento”) y Re Mayor de nuevo (“Allegro”), y presenta una escritura de gran virtuosismo para cada uno de los instrumentos (no en vano Corigliano bautizó originalmente su Sonata como “Dúo”).

GEORGE GERSHWIN. Fragmentos de “Porgy and Bess”
(arreglo de Jascha Heifetz)

Como auténtico “fin de fiesta” del presente ciclo dedicado a la música de cámara norteamericana no podía faltar la referencia a Gershwin, cuya relevancia y personalidad hemos puesto de manifiesto en la introducción. En ella hablábamos de la importancia de su obra maestra para la escena que es la ópera negra “Porgy and Bess” de 1935, sobre un libro del antiguo inspector de las plantaciones de algodón DuBose Heyward.

El éxito de la ópera en sus sucesivas representaciones generó con el tiempo la práctica de una tradición que existía ya en la ópera europea desde mucho tiempo atrás, es decir, la extracción de números individuales de la obra (habitualmente los más populares y de mayor aceptación por parte del público), que eran adaptados para diferentes agrupaciones o conjuntos hasta llegar a convertirse en auténticos “standards” ya con la aparición del gramófono y posteriormente del microsuro. Esto ocurrió, por supuesto, con “Porgy and Bess”, y en el caso del concierto de hoy la intervención de otro músico emigrante de origen ruso-judío como Gershwin, que fue el violinista Jascha Heifetz es determinante, ya que él es el responsable del arreglo para violín y piano de varios de los números de la ópera que hoy podremos escuchar y que van desde la languidez de esa sorprendente canción de cuna que es “Summertime”, al lamento fúnebre de

Serena “My Man’s gone now”, pasando por “Tempo di blues”, el dúo de amor del Acto II: “Bess, you is my woman now”, la canción de Jack “A woman is a sometime thing”, o la intervención blasfema del traficante Sporting Life en su originalísima aria “It ain’t necessarily so”, igualmente en el Acto II.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Alejandro Friedhoff

Nació en Amberes (Bélgica) en 1980. Estudió con su padre y, de 1998 a 2002 con Janos Starker en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, Bloomington, siendo durante el último año profesor asistente de la cátedra. De 2002 a 2005 realiza el Master en violonchelo en la Shepherd School of Music de la Universidad de Rice en Houston con Lynn Harrell. Ha realizado cursos con Richard Aaron, Paul Katz, Philippe Muller, Timothy Eddy, Ronald Leonard, Eric Kim, Alan Stepansky, Gregor Horsch, Nancy Chumachenco, David Geber, Harro Ruijsenaars, Dmitri Ferschtmann, y Thomas Grossenbacher, y ha participado activamente en clases magistrales con Bernard Greenhouse, Maria Kliegel, Ralph Kirshbaum, Natalia Gutman, y Yo Yo Ma, en los cursos de Interlochen, Musicorda, Aspen, Music Academy of the West, Holland Music Sessions, Margess International of Switzerland, y el festival de Kronberg. Sus profesores de música de cámara son Donald McInnes, Emile Naoumoff, Atar Arad, Yuval Yaron, Paul Biss, Menahem Pressler, Paul Ellison, Brian Connelly, Jon Kimura Parker, y Norman Fischer. En Bloomington se interesó también por la música barroca, y fue miembro de la orquesta barroca del Instituto de Música Antigua (con instrumentos de época), bajo la dirección de Stanley Ritchie.

Ha ganado el primer premio en los concursos nacionales de Zaragoza y Manresa, así como el concurso del Festival de Musicorda. Recientemente ha sido ganador de la sección de cuerda del Young Texas Artist Competition. Ha dado recitales en los Países Bajos, Brasil, Argentina y EE. UU., así como en numerosas ciudades españolas. Desde septiembre de 2005 es Solista de Violonchelo Invitado de la Orquesta Ciudad de Granada.

Diplomado en empresariales por la Kelley School of Business de la Universidad de Indiana, es un apasionado de los idiomas.

Patricia Barton

Nacida en California, EE.UU., has sido galardonada en numerosos concursos como solista e intérprete de música de cámara. Estudió la especialidad de repetidor de ópera en Graz, Austria, donde obtuvo el premio “Fisher Fellowship”, y en Viena, en cuya Opera Estatal fue repetidora de 1989 a 1992. Su primer trabajo en España fue en el Festival de Opera de Las Palmas de Gran Canaria en 1989, una colaboración que prorrogó durante 9 temporadas más. A continuación fue invitada en los festivales de ópera en Tenerife, Oviedo, Palma de Mallorca, Bilbao, Jerez de la Frontera, Santander, La Coruña, etc., y a los festivales de verano en Bregenz (Austria) y Nevers (Francia). De 1992 a 1997 fue en el Teatro de la Zarzuela de Madrid pianista principal de repertorio de ópera y directora de la banda interna. Desde Septiembre de 1997 es pianista principal, jefa de los maestros repetidores y directora de la banda interna en el Teatro Real de Madrid.

Ha colaborado con los sellos discográficos DECCA, EMI, y GLOSSA como pianista repetidora y ayudante musical en las grabaciones de “La Dolores” de Bretón, “El Hijo fingido” de Rodrigo, “Henry Clifford” de Albéniz, y “Don Quijote” de Cristóbal Halffter. Ha grabado un disco junto a la soprano Ángeles Blancas con música de Enrique Truhán.

En los últimos años ha acompañado a Ángeles Blancas en gira de recitales por los mejores auditorios de España. Tocando a dúo con violonchelo ha participado en la compañía “White Oak Dance Project” de Baryshnikov en el Auditorio “Kursaal” de San Sebastián, y con la Compañía Nacional de Danza en una coreografía de Nacho Duato en el Teatro Real. Ha sido pianista acompañante en el “Concurso Internacional Jaime Aragall” en Girona, y en el concurso de Plácido Domingo “Operalia” en Madrid.

SEGUNDO CONCIERTO

Víctor Correa

Se formó en los Conservatorios de Badajoz, El Escorial y Madrid, ampliando sus estudios en la Universidad de Indiana (EE.UU.), en donde obtiene el Master's Degree, y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Destacan entre sus profesores Pedro León, Yuval Yaron, Nelli Shkolnikova y Zakhar Bron, y ha recibido consejos de Josef Gingold, Ruggiero Ricci, Franco Gulli, Uri Pianca y Leonard Fenyves; y en música de cámara, de Menahem Pressler (Beaux Art Trio), Gyorgy Sebok, Rotislav Dubinski (Cuarteto Borodin), Georges Janzer (Cuarteto Vegh) y Cuarteto Brodski. Ha sido premiado en el Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales en 1983. En 1992, ganó como primer violín del Cuarteto Argenta el I Concurso "Villa de Madrid" y en 1993 fue finalista del IV Concurso Internacional para Cuarteto de Cuerda celebrado en Cremona.

Ha sido miembro de la JONDE, Joven Orquesta Europea, Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid, Richmond Symphony y Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Ha ofrecido conciertos en Europa y los Estados Unidos, ha grabado para RNE las Sonatas para Violín y Piano de Schubert y ha estrenado obras de Juan Pérez Ribes, Joaquín Borges y José Luis Valderrama. Miembro de la Orquesta de Cámara "Reina Sofía" y profesor de Violín y Música de Cámara en el Conservatorio "Ferraz" de la Comunidad de Madrid, es frecuentemente invitado a impartir Cursos Magistrales.

Aníbal Bañados Lira

Nació en Santiago de Chile, recibiendo su formación musical en la Universidad de Chile y en la Universidad de Indiana en su sede de Bloomington (USA). Sus principales profesores fueron en Chile Elena Waiss y Margarita Herrera, y en Estados Unidos Alfonso Montecino, Juan Orrego Salas y Menahem Pressler. En 1987 obtuvo el grado de Master en Piano y Dirección, y estableció su residencia en Madrid. Desde entonces viene realizando una intensa actividad concertística por las principales tem-

poradas musicales de España. Ha actuado como solista con las orquestas Sinfónica de Chile, Sinfónica de Caracas, de Cámara de Granada y ha realizado recitales en Costa Rica, Bélgica, Portugal, Finlandia, Holanda, Chile, Argentina y Alemania. Actúa regularmente en Dúo con Anna Baget, Enrique Pérez Piquer, Javier Bonet, Juana Guillem, Enrique Abargiues, entre otros. Con Enrique Pérez Piquer ha grabado varios discos dedicados a la música de clarinete y piano de compositores españoles, y con Javier Bonet, ha grabado música de trompa y piano, incluyendo los tríos de oboe, trompa y piano más importantes de la literatura romántica alemana.

Paralelamente a sus actividades artísticas, ha sido Profesor de Repertorio en la Escuela Superior de Música “Reina Sofía” y actualmente es Director y Profesor de Música de Cámara en el Conservatorio Adolfo Salazar de Madrid.

TERCER CONCIERTO

Cuarteto de Cuerdas Penderecki

Al filo de su tercera década, su programa les lleva anualmente por grandes escenarios de Norte y Sur América, Europa y el lejano Oriente. Sus más recientes conciertos han sido en Nueva York (Miller Theater), Amsterdam (Concertgebouw), St. Petersburgo (Museo de Música del Estado), París (Universidad 8), New Haven (Universidad de Yale), Los Angeles (Bing Theater), Atlanta (Universidad del Estado), Bloomington (Universidad de Indiana), el Festival Wieczory Arsenale en Polonia, el Festival Is Arti en Lituania, Rive-Gauche Concerti en Italia, el Festival Internacional de Música en Venezuela, el Festival Casalmaggiore en Italia, el Festival Musicarama en Hong Kong y el Festival de Artes Internacionales en Shanghai. Ha tocado por todo Canadá, en todos los principales centros de costa a costa.

Ha colaborado con eminentes conjuntos como el Trio Borodin, el Cuarteto de Fine Arts, el Teatro-Baile de David Earle y también con artistas como Vladimir Feltsman, James Campbell, Lev Natochenny, Tsuyoshi Tsutsumi, Jeremy Menuhin, Janina Fialkowska y la saxofonista de jazz Jane Bunnett.

Fundado en Polonia en 1986 por insistencia del eminente Krzysztof Penderecki, ha interpretado toda la música del compositor polaco para Cuarteto de cuerdas en CD (United Records, England). Defensor de la música de nuestro tiempo, ha interpretado una gran gama de repertorios desde Bach a Brahms, de Bartok a Ligeti, de Frank Zappa a John Oswald, como también los estrenos de más de cien nuevas obras de compositores como Brian Cherney, Linda C. Smith, Randolph Peters, Harry Freedman, Glen Buhr, Alice Ho, Peter Hatch, Omar Daniel y Gilles Tremblay, todo ello con la ayuda del Consejo de Canadá, la Fundación Laidlaw, CBC y el Consejo de las Artes de Ontario y el Consejo para el Desarrollo de las Artes de Hong Kong.

Descrito por la Revista Fanfare como “un conjunto de formidable poder y profunda sensibilidad musical”, tiene en su amplia discografía más de 20 grabaciones in-

cluyendo la música de cámara de Johannes Brahms para los sellos Marquis y Eclectra, y los seis Cuartetos Bela Bartok con el auspicio de la Sociedad de Música de Cámara de Napa Valley. Han grabado discos para CBC, CMC, EMI, United y el sello Artifact, entre otros.

Dedica parte de su tiempo a Quartetfest, un seminario intensivo durante la primavera llevado a cabo en la Universidad de Wilfrid Laurier en Waterloo, Ontario –en donde son desde hace catorce años “Cuarteto residente”– en el que actúan, entre otros, el Cuarteto de Tokyo, el Cuarteto de Ying y el Cuarteto de Colorado. Como consecuencia, el programa de cuerda de aquella Universidad se ha convertido en uno de los primeros de Canadá, atrayendo a un gran número de estudiantes internacionales.

CUARTO CONCIERTO

Serguei Tesla

Nació en Novosibirsc (Siberia) en una familia de ingenieros, y estudió con Galina Tuchaminova en Kiev (Ucrania), con Olga Parkhomenko, y entre 1982 y 1986, en el Instituto Estatal de Gnesin en Moscú con Valentín Berlinski y con Vladimir Spivakov. En 1986 obtuvo plaza como miembro de los Virtuosos de Moscú, orquesta de cámara con la que ya venía trabajando anteriormente, y el primer premio en el Concurso Internacional de la Academie d'Art Musical de Tours (Francia).

Con los Virtuosos de Moscú ha participado en múltiples giras por todo el mundo y en 1990 se trasladó con ellos a España. Desde 1994 hasta el 2002 ha sido concertino de la Orquesta Sinfónica de Sevilla. En 1998 fue el impulsor de la creación de la Orquesta de Cámara de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, y con frecuencia ha actuado como solista con ambas.

Ha realizado grabaciones de CD en Rusia, España y en Radio Nacional de sus actuaciones como solista con la Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta de Cámara y recitales. Ha participado en el Festival Promenade en Oldenburg (Alemania), New European Strings con Dimitri Sitkovetski, Ensemble Laureate con Vasco Vasiliev, entre otros. Ha colaborado con la Joven orquesta de Andalucía, y con la Joven Orquesta Nacional de España. También fue integrante de Solistas de Sevilla, grupo de música contemporánea. A partir de marzo de 2002 forma parte de la Orquesta Nacional de España como primer concertino.

Elisaveta Blumina

Estudió en el Conservatorio de San Petersburgo, y realizó cursos de perfeccionamiento en la Hochschule de Hamburgo y en el Conservatorio de Berna con Mara Mednik, Evgeni Koroliov, K.H. Kämmerling, Bruno Canino y Andras Schiff.

Ha ganado numerosos concursos internacionales de piano en Italia, Bélgica, Alemania y Rusia. Ha actuado

como solista con las orquestas filarmónicas de San Petersburgo, Hamburgo, Halle, Dresde, Clásica de Bonn, Orquesta Mozart de Hamburgo, Virtuosos de Moscú y Simphonia Varsovia, con directores como Vladimir Spivakov, Yuri Temirkanov y Gerd Albrecht.

Trabajó en los concursos Pablo Sarasate y Deutsche Stiftung Musikleben. Ha impartido clases magistrales y cursos de perfeccionamiento en USA, Alemania y Suiza. Ha grabado varios CD y para Radio Nacional de España.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Eduardo Pérez Maseda

Nació en Madrid en 1953 y estudió en el Real Conservatorio Superior y como becario en diversos Cursos Internacionales de Composición. Paralelamente a sus estudios musicales obtuvo la licenciatura en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense.

Es autor de una variada obra que ha obtenido amplia proyección nacional e internacional. Sus composiciones han sido estrenadas e interpretadas en numerosos conciertos y Festivales de todo el mundo: “Europalia ‘85” (Bruselas), “Encuentro Luso-Espanhol de Compositores” (Lisboa), C.A.E. 1986 (Melbourne), “Foros Internacionales Música Nueva 1986 y 1992” (México), “Carnegie-Recital Hall” (Nueva York), “Almeida Festival 1986 y 1990” (Londres), “Newcastle Festival (Electric Music 2) (Reino Unido), Festival Mundial de la S.I.M.C. (Ámsterdam 1989), Festival Internacional de Bourges 1997 y 2003, “Tokyo Sinfonietta 2000 Season”, “Berner Kammerorchester 2002”, etc..., y ha recibido encargos de distintas agrupaciones y entidades musicales nacionales y extranjeras. Es también autor de las óperas *Luz de oscura llama*, estrenada en Madrid en 1991, y *Bonhommet y el cisne*, estrenada en versión de concierto en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante en 2003, que será presentada en su versión escénica en junio de 2006 en el Teatro de La Abadía de Madrid.

En 1983 fue seleccionado en la II Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March por su “Concierto para violonchelo y orquesta de cámara”, y está en posesión, entre otros, de Premios de Composición como el Nacional de Polifonía del Ministerio de Cultura (1982), el “Isaac Albéniz” de la Generalitat de Cataluña (1984), el “Musician’s Acord” de Nueva York (1986) o el Festival Mundial de la S.I.M.C. de Ámsterdam (1989). Igualmente, su música ha sido seleccionada en distintas ocasiones para participar en foros como la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO o el “Premio Italia”.

En 1987 y 1988 dirigió los primeros Cursos de Sociología de la Música celebrados en España, en colaboración con la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología (Universidad Complutense de Madrid), y asimismo ejerce habitualmente como conferenciante y analista de su propia obra y de la música actual en cursos y seminarios de universidades y diversas instituciones. Ha sido profesor del Instituto de Estética y Teoría de las Artes (Universidad Autónoma de Madrid), y es colaborador de Radio Clásica de RNE desde 1981. Ha dirigido programas de Análisis e Historia de la Música para el Canal 6 (Cultural) de “Hilo Musical” y ha ejercido como asesor musical en la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid entre los años 1997 y 2001.

Ha publicado varios libros: *El Wagner de las Ideologías. Nietzsche-Wagner* (Musicalia, 1983 y Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2004), *“Alban Berg”* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985), *“Música como idea, música como destino”* (Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid 1993), y es autor de numerosos trabajos monográficos y artículos referentes a la música contemporánea.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.



Fundación Juan March

SALÓN DE ACTOS - ENTRADA LIBRE

Castelló, 77 28006 Madrid

T. 91 435 42 40 . fax. 91 576 34 20

www.march.es

e-mail:webmast@mail.march.es