

Fundación Juan March

t ciclo
radición
y progreso

EL PASADO
EN LA MÚSICA
DEL
siglo **XX**

octubre-noviembre, 1999

Fundación Juan March

CICLO

**TRADICION Y
PROGRESO:
El pasado en la música
del siglo XX**

OCTUBRE-NOVIEMBRE 1999

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general, por Enrique Martínez Miura.....	11
Notas al programa:	
Primer concierto.....	15
Segundo concierto.....	18
Tercer concierto.....	22
Cuarto concierto.....	25
Quinto concierto.....	28
Participantes.....	33

Una de las características más llamativas de la música del siglo XX, junto a la de la intensa y constante actividad rupturista respecto al pasado, es la no menos intensa e igual de constante utilización de músicas pretéritas como punto de partida para una reflexión nueva.

Es lógico que sea más frecuente este hecho en el período de entreguerras, en la "vuelta al orden" provocada por la catástrofe pasada y la que pronto cubrió de nubarrones el horizonte como trágica premonición. Pero el diálogo con el pasado no es solo patrimonio del Neoclasicismo de los años 20 y 30, ni tampoco del eclecticismo posmoderno de las últimas décadas. Como se podrá comprobar en este ciclo, el compositor del siglo XX ha tenido que aprender a dialogar por vez primera en la historia con toda la historia de la música, y este hecho ha tenido consecuencias en sus obras.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE, excepto el último que lo será el mismo día pero a partir de las 22 horas.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Karol Szymanowski (1882-1937)

16 Mazurkas del Opus 50

1. *Sostenuto, molto rubato*
2. *Allegramente, poco vivace, rubasznie*
3. *Moderato*
4. *Allegramente, risoluto*
5. *Moderato*
7. *Poco vivace, tempo oberka*
8. *Moderato non troppo*
9. *Tempo moderato*
10. *Allegramente, vivace, con brio*
11. *Allegretto*
12. *Allegro moderato*
13. *Moderato*
14. *Animato ("con elegancia y grandeza")*
15. *Allegretto dolce ("inocentey sentimental")*
18. *Vivace, agitato, tempo oberka*
20. *Allegramente, con brio, rubasznie*

II

Claude Debussy (1862-1918)

Doce Estudios

Primer cuaderno:

- Para los cinco dedos*
- Para las terceras*
- Para las cuartas*
- Para las sextas*
- Para las octavas*
- Para los ocho dedos*

Segundo cuaderno:

- Para los ornamentos*
- Para las notas repetidas*
- Para las sonoridades opuestas*
- Para los grados cromáticos*
- Para los arpeggios compuestos*
- Para los acordes*

Intérprete: MIGUEL ITUARTE, piano

Miércoles, 6 de Octubre de 1999.19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Alfred Schnittke (1934)

Suite en estilo antiguo

Pastoral

Ballet

Minueto

Fuga

Pantomima

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata en Sol menor, para violín y piano

Allegro vivo

Intermède - Fantasque et léger

Finale - Très animé

Benjamin Britten (1913-1976)

Suite Op. 6, para violín y piano

Marcha

Canción de cuna

Vals

II

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Sonata para violín solo, Op. 115

Moderato

Tema y variaciones

Con brío

Igor Stravinsky (1882-1971)

Suite italiana

Introduzione

Serenata

Tarantella

Gavotta con due variazioni

Scherzino

Minuetto e Finale

Intérpretes: JOAQUÍN TORRE, violín
SEBASTIÁN MARINÉ, piano

Miércoles, 13 de Octubre de 1999.19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Ernesto Halffter (1905-1989)
Homenaje a Rodolfo Halffter
Nocturno Otoñal. Recordando a Chopin
Sonate. Homenaje a Domenico Scarlatti
Danza de la Pastora
Danza de la Gitana
Sonata per pianoforte

II

Manuel Castillo (1930)
Para Arthur
Preludio, Diferencias y Toccata, sobre un tema de Isaac Albéniz
I. Preludio
II. Diferencias (Tema y 14 variaciones)
III. Toccata

Xavier Montsalvatge (1912)
Sonatine pour Ivette
Vivo e spiritoso
Moderato molto
Allegretto

Intérprete: GUILLERMO GONZÁLEZ, piano

Miércoles, 20 de Octubre de 1999.19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata en Re menor, para violonchelo y piano

Prologue

Sérénade

Finale

Benjamín Britten (1913-1976)

Suite for cello, Op. 87 (1971)

Lento (introduzione)

Allegro (murcia)

Con moto (canto)

Lento (barcarola)

Allegretto (dialogo)

Andante espressivo (fuga)

Fantástico (recitativo)

Presto (moto perpetuo)

Lento solemne (passacaglia)

*Mononful song (Under the little apple tree) - Autum - Street
song (The grey eagle) -*

Grant repose together with the saints

II

Paul Hindemith (1895-1963)

Drei Stücke, Op. 8

Capriccio

Phantasiestücke

Scherzo

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Sonata, Op. 119

Grave

Moderato

Allegro

Intérpretes: ÁNGEL GARCÍA-JERMANN, violonchelo
KENNEDY MORETTI, piano

Miércoles, 27 de Octubre de 1999.19,30 horas.

PROGRAMA
QUINTO CONCIERTO

I

Claude Debussy (1862-1918)

Images (1er. libro)

Reflets dans l'eau

Hommage à Rameau

Mouvement

Maurice Ravel (1875-1937)

Pavane pour une Infante défunte

Valses nobles et sentimentals

Modéré - très francs

Assez lent

Modéré

Assez animé

Presque lent

Vif

Moins vif

Epilogue - lent

II

Maurice Ravel (1875-1937)

Menuet antique

Le tombeau de Couperin

Prélude

Fugue

Forlane

Rigaudon

Menuet

Toccata

Intérprete: RAMÓN COLL, piano

Miércoles, 3 de Noviembre de 1999.19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

El siglo XX, que ahora termina -el 31 de diciembre del año 2000, parece que hay prisa por adelantar el supersticioso "miedo al milenio"-, se ha caracterizado por unas relaciones con el pasado artístico por completo distintas a las de las centurias precedentes. El peso de la tradición ha hecho crisis en varias oportunidades y ello se ha manifestado de formas diversas, pero tal vez una de ellas sea la que más poderosamente llama la atención: los procesos de autodestrucción. Este fenómeno se ha verificado en todas las artes, salvo en la arquitectura, por estar obviamente sujeta a la satisfacción de necesidades de orden práctico, y en el cine, habida cuenta de su naturaleza de industria y su vocación de arte de masas, que dejan a las aventuras de vanguardia un resquicio muy marginal. En el caso de la música, siguió a las vanguardias férreamente constructivistas -dodecafonismo, serialismo integral-, una indeterminación que se abrió paso como una brecha propiciadora de libertad; una restitución al intérprete del papel creativo perdido desde el Barroco. Esa nueva valoración del sonido aislado como un acontecimiento único también derivó hacia el límite sin retorno del silencio, algo que se adivina ya en Webern, cuyas miniaturas se mueven en tal filo, y se cumple con Cage y su programa más filosófico que estético según el cual todo es música. Paralelamente, el acto social del concierto fue cuestionado por los *happenings* de los años sesenta. Tras la disolución y la negación de la música, hoy asistimos a un proceso de reconstrucción del acto compositivo, con una nueva actitud ingenua, una apertura a un mundo de posibilidades al margen de los dogmas de escuela.

Ahora bien, ¿en qué sentido cabe hablar de la vanguardia como una forma de progreso por contraposición a prácticas más convencionales? La idea de progreso en arte la introdujo Giorgio Vasari en sus *Vite deipittori, escultori e architetti* (1550 y 1568). El concepto, desde su nacimiento mismo, evidenciaba que un enfoque así, alusivo a la evolución artística como un camino de perfeccionamiento, era inviable sin el sustrato de un juicio estético; en el caso de Vasari, el entendimiento de la historia del arte como una preparación para la entrada en escena de Miguel Angel, que representaría su cumbre absoluta.

Si los estudios de las artes plásticas cuentan con análisis fructíferos -por ejemplo, los de Ernst Gombrich- acerca de la influencia que la idea de progreso ha ejercido sobre los creadores, no es posible afirmar otro tanto en relación con la música. Es más: se discute incluso si es o no aplicable esa noción, aunque su manejo por los historiadores pueda remontarse a los textos del siglo XVIII; entre ellos, *Del origen y reglas de la música* (1774) de Antonio Eximeno.

Es muy probable que el partidario más famoso, en tanto que músico práctico, de la postura negativa sea Nikolaus Harnoncourt. Desde un enfoque meramente estético es difícil mostrarse en desacuerdo con sus postulados, porque es impo-

sible encontrar parámetros racionales para medir la superioridad o inferioridad de las poéticas de dos grandes creadores. Sin embargo, aceptando que "progreso como mejora artística" sea algo muy dudoso, sí que parece, en cambio, que haya zonas determinadas, parcelas cuya evolución tendría que ver con adelantos que beneficiarían a la música. No de otra forma es posible enjuiciar el que Bach lograra el temperamento igual y, lo que es tan importante o más, lo llevara a efecto con una obra maestra absoluta del calibre de *El clave bien temperado*.

En el siglo XX, la creencia en la posibilidad de un progreso en música ha estado fuertemente contaminada de influjos procedentes de las ciencias sociales, sobre todo de la economía y la sociología. Dos factores tomados de estos campos -no entraremos en los de orden político, que son todavía más espinosos- serían aplicables a nuestro arte: la extensión del saber y el desarrollo de técnicas nuevas. Sin duda, un compositor del siglo XXI va a disponer para la exploración del total sonoro del mayor número de recursos conocidos en la historia; o lo que es lo mismo: tendrá pocas trabas para proyectar problemas musicales nuevos y contará con refinados medios técnicos (incluidos los que aporta la informática) para su resolución.

El ensanchamiento de las zonas de conocimiento remite obligadamente a la innovación como motor de los cambios estilísticos. Su presencia o no en una obra musical sería el elemento determinante de una estética "progresista" o "tradicionalista". Una lectura de este tipo implica un mero registro cronológico de hallazgos de acontecimientos sonoros, de timbres, de procedimientos de organización del material, mas no conlleva necesariamente juicios de valor. Algo muy distinto ha ocurrido históricamente en el siglo XX con la postura crítica que ha defendido la novedad como algo obligatorio. El representante más sobresaliente de esta actitud fue Theodor Adorno, para quien Schoenberg -su "Miguel Angel" vasariano- era el verdadero compositor de progreso y Stravinski, un "reaccionario".

La Escuela de Viena -ausente de este ciclo, si bien algunas obras programadas pueden iluminarse como alternativas o respuestas a la misma- y Stravinski o Debussy suponen posiciones muy distintas respecto a la tradición, pero de una u otra manera todos tomaron elementos del pasado. Superada su etapa bárbara o rusa, Stravinski emprendió una suerte de "renovación de la renovación", que sorprendentemente tomó la apariencia de una vuelta al pasado, porque una de las columnas de ese programa era la pretensión de un "retorno a Bach", como una de las fuentes imprescindibles de la música.

Este estilo ha pasado a la historia con el nombre de "neoclasicismo" y ha estado rodeado de toda clase de incomprensiones y malentendidos. Así, por ejemplo, Alejo Carpentier negó que semejante lenguaje compositivo hubiera legado obras notables -salvo precisamente páginas como la *Pulcinella* stravinskiana-, porque pensaba que consistía tan sólo en volver a hacer lo ya hecho. Tal juicio es ahora insostenible, por lo que tiene de negación del neoclasicismo -en el que sólo ve algo re-

trógrado- como una de las manifestaciones de la modernidad. Sus practicantes serían autores de paráfrasis, compondrían "a la manera de", cuando en realidad estos duplicados se revelan totalmente imaginarios a la luz de un análisis en profundidad. Stravinski y los demás cultivadores mayores de este estilo no se limitaban a servirse de los materiales del pasado como de un filón inagotable, sino que intervenían en ese pasado, lo volvían presente vivo por medio de la transformación de los elementos extraídos de la historia.

Con todo, el concepto de neoclasicismo continúa siendo probablemente el más sujeto a debate de los históricamente acaecidos en el siglo XX. Así, Vlad discute la aplicación del término "neoclásico" a algunas obras de Stravinski, porque en su opinión lo que hacía el autor de *Pulcinella* era reconstruir en el espejo propio del idioma personal las obras del pasado en él reflejadas. Lejos del estancamiento en una refriega terminológica estéril, la revisión continua del valor musical de la corriente, favorecida por el mencionado musicólogo y otros críticos, ayudan a resituirla entre los gestos modernos, aunque nos falte todavía una comprensión a fondo del fenómeno, que acaso sea una prefiguración temprana de los metalenguajes -luego explotados radicalmente por Schnittke-, una forma de hacer música sobre música, pero no como acontecía en las paráfrasis que los pianistas virtuosos del siglo XIX efectuaban sobre las óperas más exitosas. Podría tal vez englobarse ahí la observación de Craft sobre las "interpretaciones" y los "descubrimientos" de Stravinski en las músicas de Pergolesi y Bach.

Ahora bien, junto a estilos generales de mayor o menor fortuna, este ciclo plantea otra cuestión que atañe a la música del siglo XX y sus relaciones de negación o recuperación del pasado. Se trata de las actitudes personales, que pueden coincidir o no con los grandes movimientos estéticos. Los homenajes personales a los maestros históricos y las escuelas nacionales, así como el empleo de formas del barroco pueden ser máscaras que oculten la modernidad del acto compositivo. Casi todas las obras de guerra de Debussy poseen algo de mirada nostálgica hacia el pasado -en respuesta a la destrucción real de su presente-, indagan en las raíces de su ser nacional como músico, pero es imposible referirse a ellas como piezas convencionales o tradicionalistas. El ejemplo del pasado puede ser seleccionado con la finalidad de transgredirlo, como ocurre con los *Estudios*, ahormados en la matriz de los de Chopin, mas conducidos a un territorio armónico novedoso y sujetos a la quiebra de la noción ordenadora de simetría.

Hay en muchos de los compositores programados en estos conciertos -Stravinski, Debussy, Ravel, Szymanowski- un rasgo común de actitud hacia el pasado: el antisentimentalismo (que no inexpresividad). Más aún, dicha postura formaría parte de la crisis y fractura del idealismo europeo de origen germánico. El creador musical pasa a manejar objetos sonoros del mundo exterior y la comunicación de la subjetividad del artista se convierte en irrelevante o permanece oculta. Es difícil no ver una influencia de las ciencias exactas y de la naturaleza en esta for-

ma de realismo, que manipula las construcciones intelectuales como algo ajeno al yo del propio autor. Desde luego, las condiciones sociales de la época han de tenerse forzosamente en cuenta; la situación surgida de la Primera Guerra Mundial convirtió en indeseables la hipersensibilidad y egocentrismo del tardorromanticismo. Hubo entonces un llamamiento a la objetividad seguido por muchos autores.

El objetivismo toma en Ravel, según el agudo análisis de Calza, la apariencia del artificio. No se trata de una objetividad que tenga que ver con el realismo, antes bien ensalza el arte como algo superior a la naturaleza, pues lo artificial debe valorarse a toda costa por encima de lo dado espontáneamente. Lo fingido y lo mecánico se alzan como metas supremas del programa estético raveliano. A través de esta perspectiva, el arcaísmo de los gestos compositivos de *Pavanas*, *Tombeaux* o *Valses* no es sino otra manera análoga de comportarse el artificio, pues la nostalgia por los mundos pretéritos perdidos es esteticista, se abre a universos literarios e imaginados, no al pasado histórico, creando la posibilidad de una poética que el autor buscaba purificada y sólo accesible mediante el intelecto.

La gran tradición musical ha servido, por lo tanto, como un enriquecedor reservorio de temas e ideas a los compositores del siglo XX; un legado que podía ser conocido, rechazado o ensoñado, pero con el que era forzoso entrar en relación dialéctica. A este tenor, parece muy lúcida la opinión de Britten, expresada en charla con Donald Mitchell y recogida en *The Britten Companion*. La tradición, según el compositor británico, sería algo que en definitiva permite el trabajo del artista, le hace consciente de no estar solo, pues lo mismo Dowland que Eurípides -citados ambos por Britten- son sus contemporáneos, en el sentido de que plantean problemas que siguen vivos para la persona que habita el mundo intelectual. La herencia del pasado no depende de un tiempo cronológico, sino que se constituye en un presente más allá de la historia, que sustenta y posibilita el inacabable recomenzar de nuevas poéticas personales.

Enrique Martínez Miura

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Szymanowski fue seguramente consciente de su posición histórica como compositor polaco más destacado desde Chopin; su deseo de encontrar un estilo nacional que tuviera repercusiones internacionales le hizo reconsiderar la figura de su ilustre antecesor, sobre el que escribió un texto muy interesante publicado por la parisiense *Revue musicale*. Otro trabajo suyo ayuda a esclarecer la postura de Szymanowski hacia el pasado musical polaco: se trata de su discurso en la reunión de intelectuales de mayo de 1933, habida en Madrid con organización del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones y los auspicios de la República Española, cuyo gobierno tenía entre sus aspiraciones la reanimación cultural del país y su entrada en el primer plano mundial. El encuentro giraba en torno al temario *El porvenir de la cultura* y Szymanowski se refirió en su intervención a Chopin como un punto de referencia personal, en el sentido de que su obra poseía unas raíces nacionales que no habían impedido, sino más bien potenciado, la modernidad y universalidad de su arte.

En muchos sentidos -y admitiendo que tiene mucho de juicio de intención-, Szymanowski pretendió ocupar en el siglo XX un lugar estético y de influencia semejante al que le tocó vivir a Chopin en el XIX.

Las *Mazurkas* op. 50 datan de los años 1924-25, por lo que comparten atmósfera con otras obras cruciales de la época, como el *Stabat Mater* y la *Cuarta Sinfonía*. Szymanowski sólo llegó a componerlas cuando se convenció que era posible una aportación personal al género y no una imitación barata de Chopin. De su gran ancestro tomó la idea de la forma, el sentimiento nacional que late en estas miniaturas como la expresión más acabada de lo polaco en música y no una manifestación provinciana. El ritmo y la estructura son, en consecuencia, los tradicionales, pero el contenido musical es completamente nuevo. Ello fue posible sólo gracias al contacto con el folclore de los montes Tatra, donde Szymanowski empezó a pasar grandes temporadas según avanzaban los años veinte -concretamente en su casa (hoy museo) de Atma en la localidad de Zakopane, cercana a Cracovia- y paralelamente la tuberculosis minaba su salud. Allí conoció las escalas únicas de los "serranos", el aire fresco de sus tonadas. Este elemento, incorporado al ritmo de las mazurkas -el esqueleto tradicional que se conserva-, es lo que les da un aspecto de estilización, de fascinante modernidad. La tonalidad aparece muy deformada, con ejemplos de crudas asperezas armónicas (nº3), bitonalidad, como en las nºs 13, 14 y 15; esta última es especialmente notable por el partido expresivo que se le extrae. Tampoco falta la traducción de la irregularidad de frase del folclore (nº2) o un escritura pianística de textura compleja (nº12). El virtuosismo no es tan acusado como en Chopin, sino de gesto más austero, mas las múltiples su-

tilezas de todo tipo requieren el despliegue de un pianismo muy completo. La riqueza de colorido del teclado szzymanowskiano no justifica, en cualquier caso, la imagen de una "orquesta invisible", a la que se ha referido Collaer, puesto que se trata del punto de llegada de un proceso iniciado en la influencia del tardorromanticismo, tamizado por el impresionismo y que en las *Mazurkas* alcanza su formulación más original.

En 1915, Debussy, agobiado por necesidades económicas, trabajó en una edición de los *Estudios* de Chopin, pero hubo de interrumpir esa labor para entregarse en el verano a la redacción de una serie propia del mismo tipo, encargada por Durand, que la edita al año siguiente. Desde luego, el empeño se benefició del análisis a fondo de los del autor polaco, pero los mundos de ambos resultaron bien diferentes, siendo sustituida la emotividad chopiniana por el refinamiento sensual del francés. Debussy plantea su colección -dedicada a la memoria de Chopin- como un desarrollo metódico de las dificultades que debe vencer el pianista, pero al mismo tiempo como una investigación tímbrica y dinámica de las capacidades del teclado. Como ha indicado Long, los *Estudios* resumen y culminan veinte años de búsquedas en el instrumento. Se respeta la tradición práctica en la especialidad, ya que la serie brinda ejercicios para la resolución de dificultades -las indicadas en sus títulos mismos-, aunque eso no impide que musicalmente se vaya mucho más lejos: se escapa a la tonalidad, la regularidad del ritmo y las convenciones melódicas, accediéndose aun mundo sonoro nuevo.

Pour les cinq doigts comienza irónicamente, ya desde la alusión a Czerny -al que desde luego se supera ampliamente-, para luego evitar cualquier recurrencia del material, en favor de un despliegue continuo, cortado por grotescas interrupciones. En *Pour les tierces* se trabajan las notas dobles, estableciéndose una peculiar armonía, que proviene en realidad de relaciones tonales convencionales que van entrando en alternancias más elaboradas.

Pour les quarts indaga atractivas combinaciones armónicas por medio de las cuartas. Se distribuye en tres secciones distintas y su material de partida se transforma hasta generar armonías y motivos siempre nuevos.

Una búsqueda similar anima a *Pour les sixtes*, un estudio acaso más espontáneo a base de sextas ligadas y picadas. Sus secciones poseen longitudes claramente asimétricas.

El estudio que puede deber más a Chopin es *Pour les octaves*, que de nuevo alterna la articulación ligada con la picada y se lanza a un vehemente gesto de audacia.

Pour les huit doigts es una pieza diatónica de marcada ligereza por las veloces permutaciones de grupos de notas. Se toca sin que intervengan los pulgares.

Pour les degrés chromatiques se considera el estudio más logrado que se conoce en la concreción de la dificultad citada, alcanzando cotas más avanzadas que los de Chopin y Saint-Saens. Parks piensa que aquí Debussy no lleva en realidad muy lejos la armonía o la conducción de las voces. Dos temas alternan en

sus secciones; el desarrollo es libre. Tonalmente, se parte de la menor para llegar a re menor, con algunas contradicciones en ciertos acordes. No puede omitirse un efecto brumoso, como de *sfumato*.

La sonoridad se torna compleja en *Pour les agréments*, de musicalidad y escritura pianística admirables, donde los efectos tímbricos dependen en gran parte del uso del pedal derecho.

Pour les notes répétées puede verse como una especie de scherzo burlón, que obliga a rápidos cambios de digitación para atacar las notas repetidas, expuestas sobre todo en piano y pianísimo. Su lenguaje es flexible y la forma es producto de la interrupción de la sección de desarrollo por la entrada de la repetición.

A Parles le parece que *Pour les sonorités opposées* nos lleva al mundo del *Fauno* por la presentación de una serie de variaciones libres y compartir un clima onírico similar. Ahora bien, si en el poema sinfónico los cambios afectan al material melódico, aquí afectarían al marco armónico, hasta el punto que este musicólogo norteamericano plantea la naturaleza enigmática de la tonalidad de este estudio. La forma es también muy original; en principio en arco, pero incompleto, truncado en una de sus partes.

Pour les arpèges composés vuelve a crear un intrincado cuadro de relaciones tonales; los efectos tímbricos pueden entenderse como un ejercicio de orquestación adaptado a un solo instrumento.

La colección finaliza con *Pour les accords*, donde una escritura rítmica lanza los acordes sobre el teclado, moviéndose de una octava a otra.

SEGUNDO CONCIERTO

El estilo de Alfred Schnittke es paradigmático de una cierta mirada sobre el pasado; muchas de sus obras parten de la reproducción sintetizada de un concepto de historia de la música. Adopta también formas antiguas, como la suite y el concierto grosso y se sirve de citas de páginas de los grandes maestros. Sobre todo este último aspecto no ha sido suficientemente estudiado por los críticos y especialistas, porque son muchas las implicaciones -y no sólo de cara a la forma musical, sino también para la psicología de la escucha- que conlleva la reubicación de materiales conocidos en un nuevo contexto o haciéndolos chocar con un lenguaje radicalmente distinto. Con o sin cita, la yuxtaposición de mundos musicales inconexos, alejadísimos entre sí, es otra de las características del idioma de Schnittke.

Se ha recurrido a las categorías "eclecticismo" y "poliestilismo", pero como ha señalado Joel Sachs -autor de uno de los primeros y más lúcidos análisis de la música de Schnittke en Occidente-, se trata más bien de una construcción metaestilista. En su interior, se contiene todo lo que le interesa al compositor: la tonalidad y la atonalidad, el serialismo, *clusters*, microintervalos, complejas texturas puntillistas y melodías simples, músicas de origen popular, notación convencional y gráfica, escritura detallada e improvisaciones, silencios de larga duración que se miden en segundos...

La *Suite im alten Stil* fue escrita en 1972, estrenándose en Moscú en marzo del año siguiente por Mark Lubotski, violín, y Liubov Yedlina, piano; posteriormente, la página ha conocido diversos arreglos instrumentales. Los cinco movimientos de la obra están ideados como un explícito homenaje a la suite del siglo XVIII. Encontramos en la *Suite* al Schnittke "ingenuo", libre para escribir la cantable Pastoral del comienzo, sobre un balanceante ritmo a 6/8, cuyo curso sereno se ve tan sólo alterado por extrañas modulaciones. Sin interrupción, se accede al Ballet, más cerca en su descaro del bailo renacentista que de su historia siguiente. El sencillo y encantador Minuet tiene una forma bastante libre; la Fuga es muy vivida, con temas nítidamente perfilados. La Pantomima final parece llevarnos al universo de la *commedia dell' arte*, pero un episodio de suspensión disonante rompe su andadura con un gesto mordaz, antes de recuperar la atmósfera anterior y luego disolverse tenuemente en la nada.

Obsesionado por la guerra con Alemania, Debussy entendió su plan de composición de seis sonatas francesas como su contribución a la causa nacional. En medio de la enfermedad y la depresión, consiguió acabar la de violonchelo y la sonata en trío -para flauta, arpa y viola-, en clara alusión a una de las formas camerísticas favoritas del barroco. Inmediatamente se puso a escribir la *Sonata para violín y piano en sol menor*, que le tuvo ocupado durante todo el invierno de 1917. La muerte impediría que nos legase una cuarta sonata, prevista como una exploración en un mundo tímbrico poco transitado: oboe, trom-

pa y clave. La *Sonata para violín* la estrenaron el violinista Gaston Poulet y el autor al piano el 5 de mayo de 1917.

No hay total acuerdo entre historiadores y críticos sobre el valor de esta obra; si algunos la juzgan "perfecta", otros en cambio le restan importancia. A esta última tendencia pertenece, por ejemplo, Ulrich, que en realidad juzga que las tres *Sonatas* se adentran en un terreno de inferior calado que el *Cuarteto*. La obra para violín que nos ocupa parece alejarse del aire improvisatorio que se impone en sus compañeras; la estructura es más regular y está más trabajada, aunque sea perceptible el esfuerzo, la lucha por moldear la materia, sobre todo en el tiempo final.

Un Allegro vivo inicia la obra; destaca el tratamiento del violín, recuperado aquí en su papel cantable -aunque también hay secciones en recitativo-, mientras el piano ocupa un lugar más bien secundario. Las simetrías y las frases de cuatro compases dan al movimiento una cierta condición clásica. El tiempo central, Intermède, acotado Fantasque et léger, guarda similitudes con el homólogo -la Sérénade- de la *Sonata de violonchelo*. En esta ocasión cobra la apariencia de una danza imaginaria, con tonalidades superpuestas y lirismo seguido de ironía. El Finale (Très animé) es una secuencia un poco más débil; reaparece el primer motivo del Allegro en uso de alcance levemente cíclico.

La *Suite para violín y piano* op. 6 de Britten fue compuesta en Viena y Londres de noviembre de 1934 a junio de 1935. Se trata de una pieza que tiene todavía muchos rasgos del aprendizaje juvenil -y desde luego en poco anuncia la madurez del artista-, aunque ello no quiera decir que sea una música fácil, sino todo lo contrario. Más que entenderla como prueba del interés de Britten por el clasicismo, vemos en ella a un compositor investigando diferentes posibilidades.

La pieza tiene una cierta conexión con la historia española, pues se estrenó el 21 de abril de 1936 en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Barcelona, el mismo que viera nacer el *Concierto para violín* de Berg y uno de los últimos acontecimientos culturales de resonancia mundial de la activa Segunda República antes de la catástrofe de la Guerra Civil. Con Britten al piano, tocó la parte de violín Antonio Brosa (1894-1979), tarraconense cuya labor interpretativa en Inglaterra y Estados Unidos queda todavía pendiente de un estudio a fondo. Brosa estuvo muy ligado al Britten de aquellos años y estrenó en Nueva York en 1940 su *Concierto para violín*.

Ciertamente, para completar la pequeña historia de la difusión primitiva de la *Suite* no puede ocultarse la sesión del 17 de diciembre de 1934, en el Wigmore Hall de Londres, con Henri Temianka y Betty Humby, pero entonces no se ejecutaron más que tres movimientos (Marcha, Lullaby y Vals). Todavía el 6 de marzo de 1936 Brosa y Britten tocaron la *Suite* entera para una transmisión radiofónica, por lo que la velada de Barcelona supuso la primera interpretación en concierto de la obra completa. La versión en tres tiempos fue autorizada por el compositor al final de su vida.

Como célula de toda la *Suite* se encuentra un breve motivo (mi-fa-si-do), cuya función estructural dista mucho de la serie schoenbergiana, pese a que un paralelismo de esta clase ha sido señalado por parte de la crítica británica. La introducción se emprende con una escala, a la que sigue un diseño de fanfarria. La Marcha contiene alguna de la música más interesante de la obra; posee una movilidad infatigable y lo fragmentario del discurso incide en su lado más experimental. Este hecho ha llevado al especialista Michael Kennedy a especular si el camino así apuntado no se habría profundizado de haber conseguido Britten estudiar con Berg, como era su deseo y el Royal College of Music no le permitió. Es apreciable la ambigüedad tonal del Moto perpetuo, en tanto que la armonía diatónica se afirma en Lullaby, secuencia de efecto hipnótico. El Vals, donde retorna con claridad el tema de cuatro notas, se decanta por un gesto paródico.

Las intenciones pedagógicas de la *Sonata para violín solo* op. 115 de Prokofiev son notorias y se hallan en la decisión misma del músico por acometer una obra de estas características. Al mismo tiempo, se mezclan con la referencia insoslayable a las *Sonatas* y *Partitas* para violín solo de Bach; concretamente, en mayo de 1947 asistió el compositor a un examen celebrado en el Conservatorio de Moscú, en el que veinte violinistas tocaron al unísono la *Partita en mi mayor* BWV 1006. Espoleado por este ejemplo, Prokofiev redactó durante el verano de ese año una *Sonata* con obvias aplicaciones prácticas y despliegue deliberadamente contenido. Pese a su valor como estudio, la composición no reúne tantas dificultades como otras piezas violinísticas del creador soviético. En tres tiempos, el talante de la obra mira hacia el barroco, sirviéndose de técnicas convencionales. El Moderato inicial es un pasaje sereno, que comienza en la tonalidad de re mayor, y encadena frases sencillas. Un registro lírico domina tanto el tema como las cinco variaciones del Andante; finalmente, el tiempo señalado Con brío, estructurado como un rondó, es el movimiento más virtuosista de la obra, siempre en el señalado marco de moderación que preside su factura. En recuerdo de la velada estudiantil, Prokofiev admitía la interpretación de la *Sonata* por dos violines al unísono, pero el autor no pudo conocer ni ésta ni ninguna otra versión, pues la obra sólo se estrenaría en 1960.

En 1919-1920, a instancias de Diaghilev, compuso Stravinski *Pulcinella*, un ballet cantado de tema arlequinesco en el lenguaje de la *commedia dell'arte* que se considera como la primera obra neoclásica del compositor ruso. En el título completo, su autor parece esconderse un tanto por detrás de los materiales antiguos utilizados: "Pulcinella: música de Pergolesi, arreglada y orquestada por Igor Stravinski". Por supuesto que en ese momento no se sabía tanto de Pergolesi como ahora y, de hecho, el profesor Hucke nos recuerda que de los veinte números de la obra sólo diez serían del creador de *La serva padrona*, mientras que los otros pertenecen en realidad a Gallo, Chellini y Parisotti. Ciertamente este dato no tiene mayor importancia, porque lo que verdaderamente atrajo a Stravinski

fue la nostalgia de un estilo compartido por los músicos de un tiempo y un país, un idioma común hasta sumir en el anonimato las obras particulares.

De acuerdo con la autobiografía del compositor, Diaghilev deseaba renovar el éxito del ballet *Les femmes de bonne humeur* (1917), realizado por Vincenzo Tommasini sobre música de Scarlatti, y conocía el interés y admiración de Stravinski por Pergolesi. Durante una estancia en Italia, el director de los Ballets russes habría consultado manuscritos inéditos depositados en conservatorios y efectuado copias; también extrajo luego fuentes de bibliotecas londinenses. Stravinski estaba seducido por el "carácter popular y exotismo español" de Pergolesi y se sentía atraído por la perspectiva de trabajar con Picasso, cuyo arte sentía "precioso y próximo", a quien se le encomendaron decorados y vestuario. A este respecto, Joan Peyser ha subrayado la importancia del arte de Picasso -al que el compositor conoció en 1917, cuando Diaghilev montó *Parade* de Satie- como un elemento clave del neoclasicismo stravinskiano de los años veinte.

Ahora bien, aunque *Pulcinella* sea de algún modo un regreso a la tonalidad, su clasicismo adquiere alarmantes perfiles modernistas; el "arreglo" llevado a término por Stravinski es un espejo deformante que fractura las simetrías formales propias del XVIII e introduce superposiciones armónicas y disonancias que chocan contra el original.

En 1922, Stravinski preparó una suite orquestal de la obra con once de sus números, titulada también *Pulcinella*. Poco después siguieron varios arreglos que pueden inducir a confusión y que se explican por razones prácticas, pues el compositor daba conciertos como pianista al lado de violinistas de la época. El importante libro de White, al que seguimos en esto, aclara las diferencias entre las versiones. La primera, acabada en Niza el 24 de agosto de 1925, consta de los números siguientes (entre paréntesis figura el número del ballet primitivo): I. Introduzione (1). II. Serenata (2). III. Tarantella (12). IV. Gavotta con due variazioni (15). V. Minuetto e Finale (17,18). Dedicada a Kochanski y con su asesoramiento, esta redacción se conoce entonces simplemente como "suite para violín y piano a partir de temas, fragmentos y piezas de Giambattista Pergolesi". La versión de violonchelo y piano es de 1932: dedicada a Piatigorski, que aparece como coautor de la partitura; su distribución es I. Introduzione (1). II. Serenata (2). III. Aria (9). IV. Tarantella (12). V. Minuetto e Finale (17,18). La denominación es ya la de *Suite italiana*, que se repite en la última configuración de la partitura, la del arreglo (1933), notablemente distinto, en cooperación con el violinista Samuel Dushkin, quien durante unos años tocó frecuentemente con Stravinski. La estructura de esta versión, que es la interpretada en el concierto de hoy, es I. Introduzione (1). II. Serenata (2). III. Tarantella (12). IV. Gavotta con due variazioni (15). V. Scherzino (10c). VI. Minuetto e Finale (17,18). Dushkin y Stravinski tocaron la *Suite italiana* en Madrid en noviembre de 1933, una prueba más del interés por las novedades en la España de los años de la Segunda República.

TERCER CONCIERTO

En la obra no muy abundante de Ernesto Halffter ocupa el piano un lugar de privilegio, que nos permite seguir con claridad su evolución estilística. Una constante parece sobresalir, el esfuerzo por lograr la máxima precisión de escritura.

Es acostumbrado recordar su irrupción en el mundo de la música con *Sinfonietta* (1925), una fresca página neoclásica en la órbita del *Concierto para clave* de Falla, pero de la dimensión de su éxito bien puede hablar que en 1927 compusiera el ballet *Sonatina* -basado en Rubén Darío- para Antonia Mercé, "La Argentina", que lo estrenó con su compañía en el Teatro Fémina de París en el verano de 1928. *Sonatina* propone nuevamente un neoclasicismo singular, desnudo, que sin duda se orienta a Domenico Scarlatti, mas impregnándolo de un toque de casticismo. El scarlattismo es todavía más patente en la versión para piano de dos de los momentos más felices del ballet, la *Danza de la pastora* y la *Danza de la gitana*, que recrean las fórmulas rítmicas y los perfiles melódicos de las sonatas del músico napolitano afincado en Madrid. Scarlatti fue uno de los faros para la Generación musical del 27 o de la República, aunque en Halffter esa presencia aparece contrapesada por otros factores; así, en la *Pastora* por una ornamentación clásica y en la *Gitana* merced a una atmósfera entre impresionista y ligeramente insinuante del universo de Falla. Para Powell, en todo caso, son ambas ejemplos de escritura cristalina. La versión de piano de las *Danzas* se conoció antes que la orquestal, estrenándolas José Cubiles en el madrileño Teatro de la Comedia en 1927.

Varias obras del catálogo halffteriano se acogen al título -tan de su maestro Falla- "Homenaje", si bien desde el consagrado a Viñes (1940) se ha de esperar a mediados de los ochenta, en que se suceden los dedicados a Scarlatti (1985), Rubinstein (1987), Mompou (1988), Turina (1988) y Rodolfo Halffter (1988). El *Homenaje a Scarlatti*, con motivo del tricentenario del nacimiento del compositor, es nuevamente una especie de sonata de este maestro sujeta a una transfiguración idiomática personal. Más importante que el recuerdo a Turina, un punto circunstancial, es en verdad el *Homenaje a Rodolfo Halffter*, el más extenso de todos. Consiste en un emotivo recuerdo del hermano fallecido en 1987, al que retrata musicalmente en las tres etapas cruciales de su vida: juventud, exilio y regreso a España.

A la muerte del propio Ernesto Halffter, el 5 de julio de 1989, el Festival de Santander de ese año le rindió rápida ofrenda con el estreno de tres *Homenajes* postumos, los dirigidos a Mompou, Turina y Rodolfo Halffter. El pianista de aquella sesión -10 de agosto de 1989- fue el mismo de hoy, Guillermo González. Leer en publicaciones especializadas, como se tiene ocasión, que las obras se estrenaron dos o tres años después es una prueba más de hasta qué punto se desconocen los datos más elementales de nuestra historia musical reciente.

La *Sonata per pianoforte* sobresale como la obra pianística de mayor empeño de Ernesto Halffter. Su elaboración fue larga, pues el autor la comenzó en Madrid en 1926 y no la acabó más que seis años después en París.

Como en las *Danzas*, el eco de Scarlatti es evidente, si bien entremezclado con resabios nacionalistas, que esta vez parecen apuntar a Granados más que a Falla. Tales elementos de estilo derivan incluso hacia exposiciones más abstractas. La tonalidad de re mayor se afianza en algunos pasajes, pero no faltan momentos bitonales. La reaparición al final del tema principal otorga notable unidad a la obra, que por momentos parece reclamar sonoridades orquestales, lo que ha provocado críticas injustificadas de falta de idiomatismo en la escritura. Leopoldo Querol estrenó la obra en Madrid en 1934.

Manuel Castillo ha desarrollado una larga carrera como pianista profesional; este estrecho contacto con el instrumento es perceptible en las numerosas obras que le ha dedicado a lo largo de medio siglo.

El *Homenaje a Arthur Rubinstein*-"Para Arthur" figura simplemente en el manuscrito original-, fue la contribución del compositor sevillano a la publicación colectiva de obras musicales que aparecieron junto a ensayos y otra documentación en el libro-catálogo de una exposición dedicada al pianista polaco en 1987, con motivo del centenario de su nacimiento, y que pudo verse en Londres y varias ciudades españolas. Se editaron entonces composiciones de veinte músicos españoles, entre ellos Ernesto y Cristóbal Halffter, Marco, de Pablo, Homs y Montsalvatge. La pieza de Castillo, acabada en Sevilla en marzo de ese mismo año, es una página breve que va más allá de lo meramente coyuntural, para brindar un poético retrato del homenajeado, sin que el compositor reniegue de las raíces de andalucismo trascendido de su lenguaje.

Preludio, diferencias y toccata fue una composición presentada por Castillo al Premio Nacional de Música de 1959, galardón que en efecto obtuvo. Ya que en 1959 se trataba de recordar a Albéniz en el centenario de su nacimiento, que de hecho se cumplía al año siguiente, Castillo se sirvió de un tema tomado de *El Puerto* del primer cuaderno la *Suite Iberia*, pero que en el primer movimiento no es totalmente aparente, sino más bien evocado. Es en el tiempo central de las variaciones -para el que el compositor recupera la vieja terminología renacentista española de diferencias-, el más importante de la página, donde el motivo es expuesto al comienzo con total nitidez, antes de someterlo a catorce ricas transformaciones rítmicas, melódicas o de registro. La toccata enfatiza el lado percusivo del teclado; la escritura es contrapuntística y surgen episodios fugados. No es extraño que Powell destaque esta obra como un logro extraordinario.

Según declaración propia, con el pensamiento puesto en su hija de cinco años escribió Montsalvatge la *Sonatine pour l'vette* en 1962. La obra no ingresa, sin embargo, en el mundo de la música infantil, sino que aporta un gesto fresco y juvenil a una composición por completo adulta. En sus *Papeles autobiográficos*,

señala Montsalvatge que recurrió al concepto de sonatina, en el sentido de una cierta miniaturización, porque abordar una sonata le parecía un empeño desproporcionado.

La *Sonatine* es una obra con agris dulces disonancias y enmascaramientos armónicos, pero que Taverna-Bech y colaboradores ven tonalmente situable en el eje de la mayor. Se inicia el fluido Vivo e spiritoso con una alegre melodía diatónica, que al parecer cantaba la propia Ivette, pero pronto los cromatismos y los contrastes se apoderan de la música. El Moderato Molto es muy diferente en cuanto a clima del resto de la *Sonatina*, dada su seria expresividad. La sonoridad aparece unificada -de nuevo, en el análisis de Taverna-Bech y colaboradores- por acordes próximos a los *clusters*. El Allegretto es una incisiva y brillante toccata que utiliza como tema la canción infantil francesa *Ah!, vous dirai-je, maman*, que Mozart empleó en sus *Variaciones para piano* Kv. 265. A pesar de tan sencillo punto de partida, el movimiento está repleto de efectos pianísticos. Dedicada a Gonzalo Soriano, éste la estrenó en Reus el 11 de mayo de 1962.

CUARTO CONCIERTO

La semileyenda que puso en circulación la especie de acuerdo con la cual Debussy pensó en subtitular su *Sonata para violonchelo* (1915) "Pierrot enfadado con la Luna" ha provocado ríos de tinta sobre el "ambiente nocturno" y las imaginarias conexiones con el universo pictórico de Watteau. A esta literatura hay que sumar la incomprensión que rodeó a la página en época del estreno, cuando se la consideró extraña y superficial. "Extraña" sí que era, en el sentido de muy original para aquel momento: podemos captar el deseo de reafirmación de las raíces nacionales, provocado por la gran guerra, en la forma adoptada que recuerda sutilmente la suite a la francesa. Temas, armonía, efectos violonchelísticos -*pizzicati, sul tasto, sul ponticello*, etc.- y matices de todo tipo cuidadosamente anotados contribuyen a delinear su carácter único.

El Prólogo se mueve en un terreno poético y onírico; la parte principal le corresponde al violonchelo, que toca primero una sección semejante a un recitativo y le sigue luego un tema melódico; en el centro, tiene lugar un episodio de energía motora que encadena con el recitativo modificado y da paso a la recapitulación. La función de este tiempo es introductoria a los otros dos movimientos, lo más extenso de la obra.

La Serenata es el pasaje que más prosa delirante ha suscitado; al parecer, Debussy le dijo al chelista Maurice Maréchal en 1916 que al componer esta parte pensaba en Pierrot, muñeco capaz de imitar las emociones humanas, pero al fin condenado a regresar a su yo indiferente. Sea como fuere, la edición definitiva de la *Sonata* no contiene referencia extramusical alguna y este tiempo central atrae por su tratamiento instrumental avanzado, los *pizzicati* del chelo, convertido en una guitarra fantástica, la escena grotesca, el lirismo quebrado y los apuntes de danza, todo ello fragmentariamente.

Sin pausa, entra el Finale, marcado por los cambios casi continuos de talante, pero es posible apreciar que se impone una sensación general de determinación. El mayor contraste expresivo se encuentra en un pasaje lento casi fantasmal (Molto rubato e con morbidezza), tan sólo una frase de doce compases. Una reminiscencia final del primer tiempo otorga a la *Sonata* un ligero elemento cíclico. Según la endeble teoría del programa arlequinesco, esta secuencia consumaría el desmascaramiento del personaje.

La *Tercera Suite para chelo solo* de Britten nació de la impresión causada en el autor por el arte de Mstislav Rostropovich. Ni que decir tiene que las seis *Suites* de Bach para el instrumento son un punto de referencia ineludible de cara a la serie del compositor británico, quien se puso al trabajo el 23 de febrero de 1971 y para el 3 de marzo ya había acabado la obra. Su intención era que Rostropovich, a quien está dedicada la *Suite*, la estrenase cuatro meses después, en el inmediato Festival de Aldeburgh, fundado por el compositor. Pero va-

rios artistas soviéticos, el mismo Rostropovich, el Cuarteto Borodin y Sviatoslav Richter, fueron impedidos de viajar a Occidente por las autoridades de la URSS. La situación se reprodujo en 1972 y Rostropovich sólo pudo estrenar la página el 21 de diciembre de 1973, en *The Maltings*, Snape, ante un público muy reducido.

La *Suite* es un ejemplo extraordinario de pieza unitaria a base del encadenamiento de muchos tiempos, hilados por medio de la técnica de la variación oculta, que Britten usó también en obras como *Nocturnal*, para guitarra, y *Lachrimae*, para viola y piano. Sólo después de nueve movimientos, los temas se oyen en su forma original. Formalmente, las variaciones que acaban por desembocar en el tema aportan un planteamiento original y hasta paradójico, algo así como el efecto precediendo a la causa. Arquitectura aparte, la *Suite* explota a fondo las posibilidades del violonchelo, en un retrato musical de lo que es capaz de tocar el intérprete al que va dirigida.

La obra comienza con el canto solemne del Lento que sirve de introducción y pasa por varias tonalidades. La desorientación tonal se prolonga en el Allegro (marcia). Sigue el Con moto, basado en una de las canciones folclóricas rusas (*Bajo el manzanito*). Las figuraciones y fragmentos temáticos dan a la Barcarolla un grado notable de elaboración. Tras el Allegretto, la Fuga es la de mayores dimensiones de las tres *Suites* para chelo de Britten. El Recitativo se funde con el final de la Fuga y lleva al Moto perpetuo, cuyo papel es meramente introductorio de la Passacaglia, una estructura muy compleja y de aspecto sombrío, acaso -como señala Kennedy- una forma de expresar la preocupación de Britten por la suerte de su amigo Rostropovich. Se oyen al fin las fuentes de las que manan las variaciones: las canciones folclóricas rusas *Bajo el manzanito*, *Otoño* y *El águila gris*, procedentes de arreglos de Chaikovski y *Kontakion*, himno ortodoxo por los muertos, evocado con nitidez en el primer movimiento de la *Sexta Sinfonía* de Chaikovski.

La producción de cámara de Hindemith recorre de manera casi enciclopédica las combinaciones instrumentales consagradas por la tradición e investiga asimismo otras nuevas. Su deseo fue siempre el de renovar el género; no obstante, cuenta también en su haber con obras neoclásicas dedicadas a pequeños conjuntos. Las *Tres piezas para chelo y piano* op. 8, sin embargo, son todavía una muestra juvenil de su arte más bien ligada a los estertores postrománticos; fueron compuestas en 1917, a invitación de la editorial Breitkopf und Härtel, cuya dirección deseaba ampliar su oferta de repertorio para los chelistas. Debe reconocerse que se trata de una aportación menor dentro del catálogo camerístico hindemithiano. Hay en las *Piezas*, así y todo, un atractivo gesto de espontaneidad y se distinguen en ellas algunos de los rasgos de la madurez del autor: las singularidades polifónicas, la invención rítmica y la independencia de las partes. La obra encadena un Capriccio, en la mayor, muy vehemente, una imaginativa Phantasiestück, en si mayor, plenamente romántica, y un Scherzo, en do menor, que

equilibra energía y carácter danzable; en su sección media aparece una cantilena.

No le falta razón al sector de la crítica que valora la *Sonata* op. 119 de Prokofiev como un poco decepcionante, pese al despliegue de temas atractivos. Incluso puede encontrarse algún autor, como Ulrich, que niega a toda la música de cámara de Prokofiev la misma importancia que otros campos trabajados por el compositor, señaladamente el piano, la ópera y la orquesta, donde se encontrarían las aportaciones más originales del músico.

Antes de nada, debe situarse la obra en su contexto: Prokofiev la compuso en 1949, incitado por el arte interpretativo de Rostropovich, al que había escuchado una versión particularmente flamígera de su *Concierto para violonchelo* en 1947.

La *Sonata* se acoge a un mundo decididamente romántico, exento de las aristas de la juventud del creador soviético. Comienza el Andante grave con el vigoroso canto, algo sombrío, del chelo en un registro bajo, para en el desarrollo y transformaciones ulteriores conducir dicho tema, de amplio aliento, a una mayor luminosidad. Este tiempo tiene un sesgo algo discursivo. El Moderato es un scherzo donde cabe reconocer algo de la acidez típica de Prokofiev, aquí más bien inclinada hacia la ironía. El Allegro ma non troppo recupera la tranquilidad del comienzo; en la coda, reaparecen los temas principales de la obra.

Mstislav Rostropovich y Sviatoslav Richter estrenaron la *Sonata* en Moscú en marzo de 1950.

QUINTO CONCIERTO

El primer libro de *Imágenes* (1905) de Debussy contiene música menos innovadora que los *Estudios*, programados en el primer concierto, pero la exhaustiva utilización del teclado aquí presente supuso un paso trascendental para la consecución del léxico moderno del instrumento.

Reflets dans l'eau recoge una tradición que tiene a Liszt entre sus eslabones; desde luego, los compositores no pudieron escapar a la seducción de la idea del agua como creadora de ondas. Debussy escribe esta secuencia, que es una de las más extraordinarias de su madurez, como una prueba de su concepción del piano como instrumento poético. Exige un agudo control rítmico y una gran delicadeza de toque. La página se desarrolla mediante encadenamientos de acordes y esporádicos escapes líricos.

El *Hommage à Rameau* es una sarabande que recuerda por carácter a la que ocupa el lugar central de *Pour le piano*, aunque la de *Imágenes* sea de escritura más compleja. La sonoridad llega a ser metáfora de la orquesta y el talante parece invocar a los *tombeaux* del barroco. Para Long, es un ejemplo del remontar de Debussy a las fuentes nacionales de su pasado musical.

El ritmo implacable y la ancha gama dinámica del *Mouvement* rozan las necesidades de un estudio. En su interior, todo un conjunto de pequeños "movimientos" contribuyen al efecto global de fantástico y fugaz torbellino.

La *Pavone pour une infante défunte*, compuesta en 1899, es una breve y sencilla pieza dedicada a la princesa de Polignac, en la que se notan muchos influjos de la música de salón. El mismo Ravel era consciente de su debilidad: "... percibo bien sus defectos, la influencia de Chabrier, demasiado notoria, y la forma tan pobre". Aun sin negar que el virus de la trivialidad corroe un tanto esta música, su encanto melancólico, nobleza de trazo y capacidad evocadora no son menos reales.

Desde luego, ni hay folclorismo español, ni la recreación del barroco consiste más que en sugerir una atmósfera y no en reproducir fielmente el ritmo de la pavana; tampoco hay que descartar que Ravel simplemente buscara un título eufónico para una página de poética abstracta, carente de toda intencionalidad por recuperar la música del pasado.

Ricardo Viñes estrenó la *Pavane* el 5 de abril de 1902 en la Société Nationale de Musique de París.

Los *Valses nobles y sentimentales* representan la cima pianística de la producción raveliana. La composición nació en 1911 ligada a la Sociedad Musical Independiente -rival de la rígidamente académica Sociedad Nacional de Música-, presidida por Fauré desde 1910. Se dio a conocer anónimamente en una curiosa experiencia de "escucha a ciegas", en la que se votó por el público el nombre hipotético del autor, siendo escogido Ravel, por estrecho margen, entre una nómina en la que

aparecieron Satie y hasta Kodály. En cierto modo, la acogida un poco confusa y hasta con protestas no extraña, pues algunos moldes ravelianos precedentes son aquí forzados. Ravel declaró que se había basado más en la Viena de Schubert que en la de los Strauss para esta colección de refinamiento extremo, en la que, sin embargo, la armonía se presenta endurecida al máximo, sin por ello carecer de rigor. La reivindicación del pasado se produce aquí por medio de una danza simbólica de todo un siglo, el XIX. Citando a Henri de Régnier, la partitura recoge el lema "el placer delicioso y siempre nuevo de una ocupación inútil". Aunque la obra está concebida como un todo, sus componentes aportan notables contrastes: el impetuoso primer vals es enérgico y disonante; le sucede el segundo, moderado y sensible, con una atmósfera que recuerda el pasaje de *La bella y la bestia* de *Ma mère l'oye*. Tras el sencillo tercero, el cuarto conlleva modulaciones nada habituales insertas en su métrica ternaria convencional. El quinto, a *tempo* lento, es ambiguo y sensual, en tanto que el sexto, todo nervio, ofrece superposiciones de acentos que causan una cierta desazón rítmica. El séptimo es una danza frenética, casi una anticipación de *La valse* para orquesta (1920); desemboca en el epílogo -para algunos analistas, el octavo vals-, que rememora motivos de los movimientos anteriores, lo que otorga considerable unidad al conjunto, antes de conducir a un lento final en pianísimo.

El *Minueto antiguo* (1895), dedicado a Viñes -que lo estrenó-, fue la tercera obra para piano escrita por Ravel, a continuación de la *Serenata grotesca* y la *Balada de la reina muerta de amar*. La influencia de Satie es bien notoria, mas también están presentes rasgos tomados de Fauré y Chabrier. Todos estos préstamos han llevado a Jankélévitch, no sin razón, a hablar de "pastiche". Así y todo, la dimensión académica debe atemperarse por una sutil ironía que probablemente afecta al título mismo. Por supuesto que se trata de la obra de un autor de veinte años, que sólo apunta como verdaderamente personal el ingenuo trío, pero que debe situarse en sus coordenadas precisas: un probable homenaje al *Minueto pomposo* (1881) de Chabrier que sigue los artificios contrapuntísticos reglamentarios, para en seguida introducir algún leve atrevimiento, que respeta las imitaciones rítmicas canónicas y a renglón seguido permitirse choques armónicos. Desde nuestra perspectiva, el *Minueto* se nos muestra como una mirada al pasado y una tímida ojeada al futuro.

Le tombeau de Couperin nació en los duros años de la Primera Guerra Mundial, en la que Ravel intervino en servicios auxiliares. Muchos críticos insisten en que Couperin sería más bien un pretexto y que la recreación homenajería, en clave de divertimento, a toda la música del siglo XVIII. Sin rechazar esta interpretación, lo cierto es que cabe atestiguar el interés directo de Ravel por el gran François, pues años después de su muerte se descubrió un manuscrito autógrafo conteniendo la transcripción de una Forlane perteneciente a los *Concerts royaux*. En definitiva, Couperin ocupa para Ravel el mismo espacio de la raíz nacional que Rameau para Debussy. Siguiendo

a éste -y a Chausson-, adopta aquí la suite de danzas, si bien los viejos ritmos figuran rejuvenecidos por lo moderno del tratamiento armónico.

Un ágil Prélude, ejemplo de fluidez, nos lleva a una pequeña Fuga, de atrevidas relaciones armónicas, que expone a pequeña escala muchos de los recursos de escritura en la materia. La tan rítmica como insinuante Forlane combina la lógica constructiva con una armonía llevada nuevamente al extremo. Siguen un decidido Rigaudon y un seductor Menuet, con el trío en modo menor; son notables las yuxtaposiciones temáticas en las partes exteriores del movimiento. La Toccata es un formidable despliegue pianístico de movilidad constante construido sobre tres temas.

BIBLIOGRAFÍA

- Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History*. Nueva York, Dover, 1962.
- Emile Bosquet, *La musique de clavier*. Bruselas, Les Amis de la Musique, 1953.
- André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*. París, Fayard, 1982.
- Renato Calza, *Maurice Ravel nella storia della critica*. Padua, Zanibon, 1980.
- Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro*. Edición de Zoila Gómez. La Habana, Letras cubanas, 1980.
- Paul Collaer, *La musique moderne 1905-1955*. París, Elsevier, 1955.
- James Friskin e Irwin Freundlich, *Music for the Piano*. Nueva York, Dover, 1973.
- Michael Kennedy, *Britten*. Londres, Dent, 1981.
- Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy*. Paris, Billaudot, 1960.
- Xavier Montsalvatge, *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- Christopher Palmer (ed.), *The Britten Companion*. Londres y Boston, Faber & Faber, 1984.
- Richard S. Parks, *The Music of Claude Debussy*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1989.
- Joan Peyser, *Twentieth-Century Music. The Sense Behind the Sound*. Londres, Schirmer, 1970.
- Linton E. Powell, *A History of Spanish Piano Music*. Indiana University Press, 1980.
- Joel Sachs, "Notes on the Soviet Avant-Garde", en Malcolm Hamrick Brown (ed.), *Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwarz*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984.
- Jim Samson, *The Music of Karol Szymanowski*. Nueva York, Taplinger, 1981.
- Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie*. Paris, Denoel et Steele, 1935.
- Francesc Taverna-Bech, Carles Guinovart y Francesc Bonastre, *Xavier Montsalvatge*. Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1994.
- Homer Ulrich, *Chamber Music*. Columbia University Press. Nueva York y Londres, 1966.
- Roman Vlad, *Stravinsky*. Traducido del italiano por Frederick Fuller. Oxford University Press, 1985.
- Eric Walter White, *Stravinsky. The composer and his works*. Londres y Boston, Faber & Faber, 1979.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Miguel Ituarte

Nace en Getxo (Vizcaya). Estudia en Bilbao con Isabel Picaza y Juan Carlos Zubeldía, y en el Conservatorio Superior de Madrid con Almudena Cano, obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera. Posteriormente amplía su formación musical y repertorio pianístico en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Jan Wijn.

Ha participado en los cursos de la Fundación Pianística Internacional del Lago de Como (Italia), la Escuela Reina Sofía de Madrid (estudiando con Dimitri Bashkirov) y las clases magistrales de diversos pianistas, entre ellos María Joao Pires, Alicia de Larrocha y Paul Badura-Skoda, habiendo recibido también consejos de Maria Curcio.

Ha obtenido, entre otros, los Primeros Premios en los Concursos Internacionales "Ciudad de Ferrol", "Jaén" y "Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero". Ha recibido, además, diversos premios por sus interpretaciones de música española (su repertorio abarca desde Antonio de Cabezón hasta obras contemporáneas): "Rosa Sabater", "Manuel de Falla", así como los de las Fundaciones Guerrero y Hazen. Fue premiado en el Concurso de la Comunidad Económica Europea celebrado en 1991, y finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995.

En sus programas de concierto ha incluido con frecuencia algunas de las más grandes obras del repertorio de teclado (las Variaciones "Goldberg" de J.S. Bach y los Doce Estudios de Debussy, entre ellas), así como música relativamente infrecuente (las seis Sonatas de Manuel Blasco de Nabra, los Preludios y Fugas de Mendelssohn, obras de K. Szymanowski, etc.). Los compositores José Zárate y José M^a Sánchez Verdú le han dedicado sendas obras pianísticas.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y AVRO de Holanda, y recitales en España, Portugal, Francia, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. Como solista, ha actuado con la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Orquesta Gulbenkian de Lisboa, Orquesta Clásica de Oporto; Filarmónica de Bogotá y Sinfónica de Santo Domingo; Sinfónicas de Madrid, Galicia, Bilbao y Euskadi; Orquesta Ciudad de Málaga; Sinfónica de la RTV de Luxemburgo y Filarmónica del Festival Schleswig-Holstein de Hamburgo.

En el campo de la música de cámara, ha actuado con los cuartetos Takaks y Ortys. Durante la temporada 98-99 ha realizado, con Manuel Guillén y Ángel Luis Quintana, la Integral de los Tríos con piano de Beethoven, grabada después para el Canal Clásico de TVE.

SEGUNDO CONCIERTO

Joaquín Torre

Nacido en Gijón en 1965, comenzó sus estudios de violín en el Conservatorio de Música de Oviedo, y en 1981 se graduó como profesor de Violín en el Real Conservatorio de Música de Madrid. En dicha fecha se trasladó a Estados Unidos, continuando sus estudios en Julliard School y Manhattan School of Music, obteniendo los títulos de Bachelor y Master.

Entre sus profesores se encuentran Alfonso Ordieres, Francisco Comesaña, Dortht Delay, Raphael Bronstein y Feliz Andrievsky, siendo la influencia de este último vital para el desarrollo de su talento artístico. Asimismo ha participado en Master Clases dadas por Igor Bezrodny, Josef Gingold, Igor Oistrakh, Maya Glezrova, Elmar Oliveira, Aaron Rosand y Ruggiero Ricci.

Durante sus estudios obtuvo becas Fullbright del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano, Ministerio de Cultura-Banco de España, principado de Asturias, Schleswig Holstein Musik Festival, Manhattan School of Music, Aspen Music School, entre otros. Es ganador del XXVII Concurso de Violín "Isidoro Gyenes" 1990.

Actualmente es profesor en el Real Conservatorio de Música de Madrid.

Sebastián Mariné

Nació en Granada en 1957. Estudió piano con Rafael Solís, composición con Román Alís y Antón García Abril y dirección de Orquesta con Isidoro García Polo y Enrique García Asensio, licenciándose al mismo tiempo en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid.

Ha realizado conciertos por España, Portugal, Francia, Italia, Polonia, Austria y Alemania. Ha dirigido diversas orquestas españolas y ha actuado como solista con la Orquesta Nacional de España, Orquesta de la RTVE, Orquesta Sinfónica de Tenerife y Orquesta Sinfónica Ciudad de Valladolid, entre otras.

En su actividad como compositor ha visto estrenadas todas sus obras, habiendo sido grabadas la mayor parte de ellas por RNE. Desde 1979 es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

TERCER CONCIERTO

Guillermo González

Nace en Tenerife en 1945. Estudia Piano y Música de Cámara en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y, posteriormente, Virtuosisimo en Madrid con el maestro José Cubiles. Completa su formación en París, en el Conservatorio Superior de Música y la Schola Cantorum.

Es en París donde recibe directamente la gran tradición interpretativa de la música impresionista a través de sus maestros V. Perlemuter y J.P Sevilla, herederos directos de Ravel y Debussy.

Obtiene premios y éxitos en certámenes internacionales en París, Milán, Vercelli (Viotti), Premio Jaén y Tenerife. Ha dado muchos recitales y conciertos en Europa y América, con actuaciones en Francia, Alemania, Suiza, Checoslovaquia, Unión Soviética, Venezuela, Méjico, Perú y Estados Unidos.

En España ha dado numerosos recitales y conciertos por toda la geografía nacional. Ha actuado como solista con las principales orquestas: Nacional de España, Radiotelevisión Española, sinfónicas de Madrid, Tenerife, Bilbao, y ha cosechado grandes éxitos y elogios de la crítica. Entre los clásicos (de Mozart a Bartók) cuenta con actuaciones señaladas como memorables por la crítica. También son objeto de su atención y actividad autores actuales como Halffter, Castillo, García Abril. Sus próximos compromisos incluyen conciertos en Londres, en recital y con la Royal Philharmonic Orchestra, así como conciertos con la Hallé Orchestra y la Royal Liverpool Philharmonic.

Ha realizado para diferentes sellos numerosas grabaciones discográficas, destacando por su trascendencia las dedicadas a la obra pianística de Ernesto Halffter y A. Scriabin. Su disco "Obras para piano", de Teobaldo Power, mereció el Premio Nacional. Recientemente ha grabado para el sello holandés Etcétera, junto a la Orquesta Sinfónica de Tenerife y Víctor Pablo Pérez, un disco compacto con "Noches en los jardines de España", de Manuel de Falla, y la "Rapsodia portuguesa", de Ernesto Halffter, que ha sido recibido con entusiasmo por la crítica.

En la actualidad es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Invitado por diversos conservatorios e instituciones musicales, imparte numerosos cursos de perfeccionamiento e interpretación.

Es Premio Nacional de Música 1991, máximo galardón concedido a un artista por el Gobierno español.

CUARTO CONCIERTO

Ángel García-Jerniann

Inició sus estudios musicales en Madrid con M. de Macedo, y los amplió en la Universidad de Indiana (Bloomington, EE.UU.) con T. Tsutsumi y J. Starker. Obtuvo en 1993 el título de "Bachelor of Music" y ese mismo año, en España, el de Profesor Superior de Violonchelo. Desde 1993 estudia en la Hochschule für Musik Detmold, en Alemania, con K. Georgian, y ha sido becado por el Ministerio de Cultura, Juventudes Musicales de Madrid y de España, y la Fundación "La Caixa".

Ha dado conciertos en EE.UU. y diversos países europeos como miembro de la Deutsche Kammerakademie y como integrante de diversos conjuntos de cámara. Ha participado en prestigiosos festivales internacionales como el de Schleswig-Holstein, el Festival de Violonchelo de Manchester y el Festival de Violonchelo de Kronberg, recibiendo clases magistrales de L. Ciaret, C. Coin, I. Monighetti, B. Pergamenschikow y M. Rostropovich.

En 1994 obtuvo el 1er. premio en el Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España. En 1998 crea el Curso Internacional y Festival de Música de Cámara de Tui-Pontevedra y en la actualidad es violonchelo solista de la O.S. de RTVE. Toca un violonchelo hecho por Giofreddo Cappa en 1690.

Kennedy Moretti

Nació en Brasil y estudió piano en la Universidad de Sao Paulo, en la Academia Franz Liszt de Budapest y en la Escuela Superior de Música de Viena. Ha sido pianista acompañante en la Opera Nacional de Hungría, los teatros vieneses "Volkstheater" y "Jugendstiltheater" y la "Neue Oper Austria".

Ha estrenado obras de importantes autores y ha obtenido en 1994 el 2º premio en el Concurso Internacional de Interpretación de Música para Piano del siglo XX "Austro Mehana", en Viena. Ha colaborado con los grupos austríacos de música contemporánea "Wiener Collage" y "Jasbar Consort" y con el "Plural Ensemble" de Madrid.

Ha dado conciertos en importantes salas por España, EE.UU., Portugal, Francia, Austria y Brasil y ha realizado muchas grabaciones para RTVE y un CD para el sello Extraplatte-Austria. Desde 1994 es profesor pianista acompañante en la cátedra de canto dirigida por Alfredo Kraus en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, de Madrid y sigue desarrollando una intensa actividad relacionada con la música del siglo XX en Austria.

QUINTO CONCIERTO

Ramón Coll

Inicia sus estudios musicales a muy temprana edad, celebrando su primer concierto con orquesta a los once años, interpretando el Concierto nº 11 de Beethoven. A los dieciocho años obtiene el Segundo Premio en el Concurso Internacional "Frederic Chopin en Valldemosa", el Premio Extraordinario "Magda Tagliaferro" y el Premio del Instituto Francés de Barcelona. Seguidamente se traslada a París donde sigue sus estudios de perfeccionamiento en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, obteniendo dos años más tarde el Primer Premio de dicho centro.

Ramón Coll ha estudiado bajo la dirección de Profesores tan eminentes como J. Mas Porcel, J. Morpain (alumno de Fauré, discípulo de Ravel e íntimo amigo de Debussy), Vlado Perlemuter, Lelia Gousseau, Magda Tagliaferro y posteriormente recibió consejos de Sviatoslav Richter.

Ha dado innumerables recitales y conciertos, en España, Francia, Polonia, URSS, Sudamérica, América Central, EE.UU. y Canadá, obteniendo siempre grandes éxitos de crítica y público. En 1973 hizo su presentación en el Carnegie Hall de New York.

En su discografía, editada por las productoras "Ensayo" de Barcelona, "Musical Heritage" de New York, "Etnos" de Madrid y "Russian Disc, Inc." de USA, presentan obras de Ravel, Debussy, Fauré, Schubert, Tchaikovsky, Rachmaninoff, Montsalvatge, Brahms. Y recientemente ha grabado en compacto, un recital Brahms a cuatro manos, con Miquel Farré.

Ha actuado con numerosas orquestas, entre ellas podemos citar: Orquesta Ciudad de Barcelona, de RTVE, Nacional de España, de la Radio de Moscú, Filarmónica de Lublin, Nacional de New York, Filarmónica de Rzeszow, Sinfónica de Puerto Rico, Santa María de Lucerna, Filarmónica de Moscú, de Cámara "Kremlin", de Cámara de Moscú, etc.

En sus actuaciones sinfónicas, ha tenido grandes directores, tales como Kondrashin, L. Hager, Ros Marbá, A. Natanek, B. Oledzki, M. Rachlevsky, V. Sinaisky, Enrique García Asensio, Salvador Brotons, Maximiano Valdés, etc.

En 1985 fue nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes "Santa Isabel de Hungría". En este mismo año, también le fue impuesta la insignia de Oro de la Federación Internacional de Juventudes Musicales.

No es menos conocida su labor pedagógica que ha venido realizando como Catedrático de Piano, en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, el Conservatorio Superior de Música del Liceo en Barcelona y en la actualidad en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona.

Es frecuentemente invitado para impartir Cursos de Interpretación y Técnica Pianística, y para formar parte de

Jurados en diferentes Concursos, entre ellos podemos citar, el Concurso Internacional Jaén en España, el Concurso Internacional "Pilar Bayona", en España; el Concurso Internacional "Albert Roussel", en Francia; el Concurso Internacional "Alfred Cortot", en Italia, etc.

Su intensa vida profesional, se vio incrementada por la creación de un Grupo de Cámara, conjuntamente con los prestigiosos instrumentistas Gonial Cornelias (violín) y Marçal Cervera (violonchelo).

También ha participado en numerosos Festivales Internacionales entre ellos cabe citar el Festival Internacional de Música de Cámara, en los Palacios de San Petersburgo (Rusia), el Festival "Chopin" en Polonia, etc. en los que ha obtenido grandes éxitos de crítica y público. Las críticas más recientes han resaltado su gran momento pianístico y su gran madurez musical.

El pasado año obtuvo un gran éxito en EE.UU. con la interpretación de la Rapsodia sobre un tema de Paganini, de Rachmaninoff, juntamente con la Orquesta Sinfónica de Vancouver.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Enrique Martínez Miura

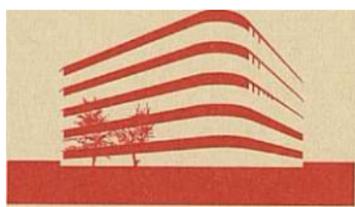
Crítico musical y ensayista (Valencia, 1953). Ha colaborado en diversas publicaciones musicales, revistas de carácter cultural y en Radio Clásica de Radio Nacional de España. Desde 1986 es Redactor Jefe de la revista *Scherzo*.

En 1995, obtiene el Premio Ciudad de Irún de ensayo en castellano con su libro *El pintor Valdés Leal* (San Sebastián, Fundación Kutxa, 1996). Asimismo, ha publicado los libros *Bach* (Barcelona, Península, 1997) y *La música de cámara* (Madrid, Acento, 1998).

*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. Castello, 77.28006 Madrid

Entrada libre