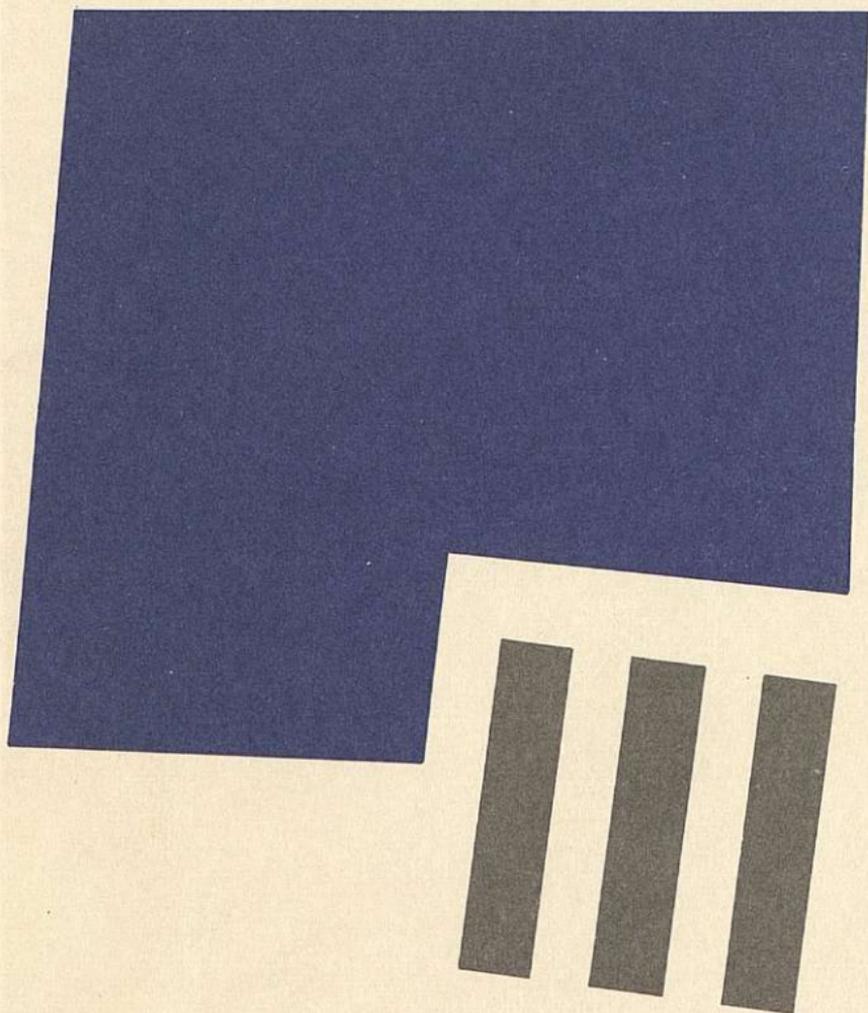


Fundación Juan March



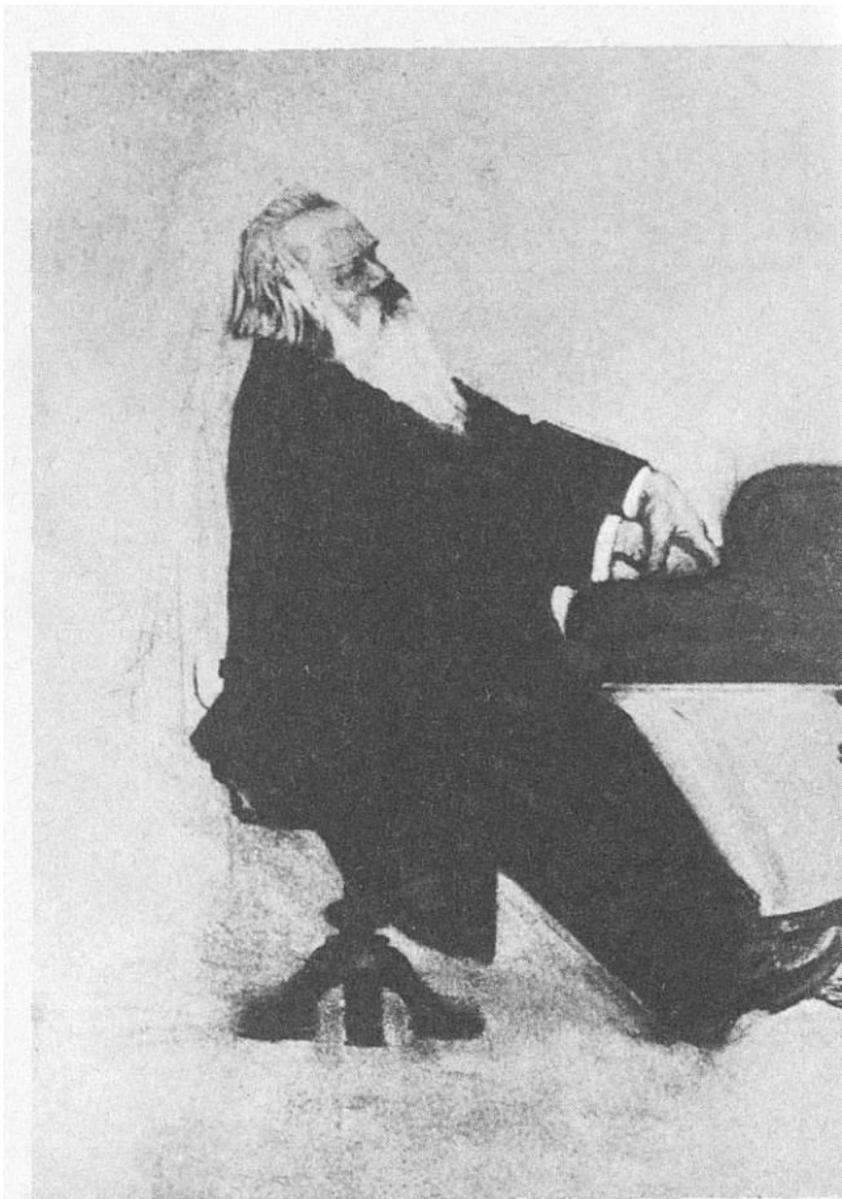
CICLO

**INTEGRAL
PARA PIANO SOLO
DE BRAHMS**

Enero-Febrero 1989

CICLO

**INTEGRAL PARA
PIANO SOLO DE BRAHMS**



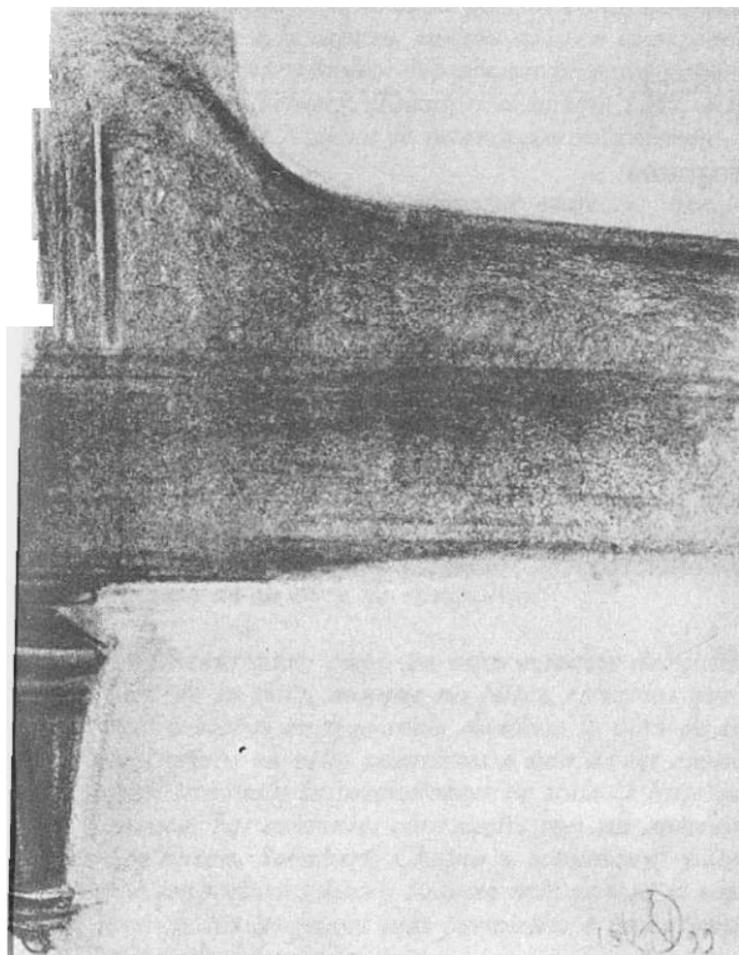
Brahms al piano.
(Dibujo de Willy von Beckerath, 1899.)

Fundación Juan March

CICLO

INTEGRAL
PARA PIANO SOLO
DE BRAHMS

Enero-Febrero 1989



INDICE

Presentación	5
Programa general	7
Cronología básica	14
Notas al Programa	
• Primer concierto	17
• Segundo concierto	23
• Tercer concierto	29
• Cuarto concierto	33
• Quinto concierto	36
• Sexto concierto	39
Participantes	43

Hemos escuchado ya en ciclos anteriores la integral de la obra de cámara con piano de Brahms (febrero y marzo de 1983) y algunas de sus obras para piano a cuatro manos en el ciclo que hicimos en enero de 1985. También, en Conciertos de Mediodía, hemos programado las principales obras para dos pianos: la Sonata Op. 34 b y las Variaciones Haydn Op. 56 b. Creemos que la integral para piano solo, desarrollada en seis conciertos, contribuirá a conocer mejor la evolución del compositor.

Como la mayoría de los compositores del siglo XIX, Brahms fue un extraordinario pianista, y como tal actuó numerosas veces en los comienzos de su carrera. Su labor como intérprete, apreciada por sus contemporáneos con Schumann a la cabeza, insistía más en la expresión que en lo meramente técnico. No era un pianista virtuoso a la manera de Talberg, Tausig o el mismo Liszt, aun cuando esos aspectos técnicos le interesaron muchísimo.

Por eso no es de extrañar que entre sus diez primeras obras, publicadas entre 1851 y 1854, seis son composiciones pianísticas: las tres Sonatas Op. 1, 2 y 5, el Scherzo Op. 4, las Variaciones Op. 9 y las Baladas Op. 10. Tenemos, pues, una excelente ocasión para adentrarnos en el inicio de la carrera del Brahms compositor, aquel que entusiasmó a Clara y Roberto Schumann, que saludaron alborozados el «nuevo camino». Tras el período dominado por las Variaciones (1857-1863), y tras largo silencio sólo interrumpido con las Op. 76 y 79 de 1878-1879, Brahms vuelve inesperadamente al piano en su prodigiosa etapa final con las 20 piezas cortas de 1892, verdadero resumen y balance de su obra de compositor.

Concentradas, pues, en estos estadios del comienzo y final de su vida, aunque no falten ejemplos que ilustren las cuatro etapas en que suele dividirse la obra de Brahms, asistiremos en estos conciertos a una de las evoluciones estilísticas más impresionantes de toda la historia de la música. Las evidentes conexiones con sus antecesores (Bach, Beethoven, Schubert, Chopin y Schumann) y con sus contemporáneos hacen todavía más valiosa la conquista de uno de los lenguajes más personales e inconfundibles del piano decimonónico.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Tema con Variaciones (transcripción por el autor del segundo movimiento del Sexteto, Op. 18)

Variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 9

II

Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel, Op. 24

Intérprete: Josep Colom (piano)

Miércoles, 11 de enero de 1989. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Cuatro Baladas, Op. 10.

Andante

Andante

Intermezzo: Allegro

Andante con moto

Scherzo, Op. 4

II

Sonata n.º 1 en Do mayor, Op. 1

Allegro

Andante

Scherzo: Allegro molto e con fuoco

Finale: Allegro con fuoco

Intérprete: Ramón Coll (piano)

Miércoles, 18 de enero de 1989- 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Variaciones sobre un tema propio, Op. 21, n.º 1

Variaciones sobre una canción húngara, Op. 21, n.º 2

II

Dos Rapsodias, Op. 79

Agitato, en Si menor

Molto passionato ma non troppo allegro, en Sol menor

Piezas de fantasia, Op. 116

Capriccio: Presto energico

Intermezzo: Andante

Capriccio: Allegro passionato

Intermezzo: Adagio

*Intermezzo: Andante con grazia ed intimissimo
sentimento*

Intermezzo: Andantino teneramente

Capriccio: Allegro agitato

Interprete: Josep Colom (piano)

Miércoles, 25 de enero de 1989- 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Seis piezas para piano, Op. 118

Intermezzo: Allegro non assai ma molto appassionato

Intermezzo: Andante teneramente

Ballade: Allegro energico

Intermezzo: Allegretto un poco agitato

Romanze: Andante

Intermezzo: Andante, largo e mesto

II

Tres Intermedios, Op. 117

Andante moderato

Andante non troppo e con molta espressione

Andante con moto

Cuatro piezas para piano, Op. 119

Intermezzo: Adagio

Intermezzo: Andantino un poco agitato

Intermezzo: Grazioso e giocoso

Rapsodia: Allegro risoluto

Intérprete: Ramón Coll (piano)

Miércoles, 1 de febrero de 1989- 19,30 horas.

CRONOLOGIA BASICA



- 1833 Nace en Hamburgo, de padre músico (7 de mayo).
- 1840-53 Toma lecciones de piano y composición, principalmente bajo la dirección de Eduard Mantsen. *Scherzo*, Op. 4. *Sonatas para piano*, Op. 1 y 2. *Lieder*, Op. 3, 6 y 7.
- 1853 Encuentro con los Schumann. Artículo de Robert Schumann titulado «Nuevos horizontes». *Sonata para piano*, Op. 5.
- 1854-56 Estancia en Düsseldorf, en casa de los Schumann, y en Hamburgo. Trío Op. 8 (primera versión, 1854). *Variaciones sobre un tema de Schumann*, Op. 9- *Cuatro Baladas*, Op. 10. Comienza la composición del *Concierto para piano en Re menor*, Op. 15.
- 1857-59 Pianista de la corte y director de orquesta en Detmold. *Serenatas*, Op. 11 y 16. *Variaciones*, Op. 21.

- 1859-62 Vuelta a Hamburgo. Sexteto, Op. 18. *Variaciones sobre un tema de Haendel*, Op. 24.
- 1862 Se traslada a Viena. Dirección de la Academia de Canto hasta 1864.
- 1863 Cuartetos con piano n.º 1, Op. 25 y n.º 2, Op. 26. *Variaciones sobre un tema de Paganini*, Op. 35.
- 1865 Muerte de su madre. Comienza la composición del Réquiem alemán. Quinteto con piano, Op. 34. Últimas grandes giras de conciertos hasta 1868.
- 1866 Sexteto, Op. 36. Sonata n.º 1 para violonchelo y piano, Op. 38.
- 1868 Trío para piano, violín y trompa, Op. 40.
- 1872 Muerte de su padre. Director de la Sociedad de Amigos de la Música hasta 1876.
- 1873 Cuartetos para cuerda, Op. 51. Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56 A.
- 1875 Cuarteto con piano, Op. 60.
- 1876 Primera sinfonía, Op. 68. Consagración definitiva como compositor. Los ingresos que le aportan sus obras le garantizan la independencia económica.
- 1877 Segunda sinfonía, Op. 73.
- 1878 Concierto para violín, Op. 77. *Ocho piezas*, Op. 76.
- 1879 Doctor honoris causa por la Universidad de Breslau (Wroclaw). *Rapsodias*, Op. 79- Solemne obertura académica, Op. 80.
- 1880 Sonata n.º 1 para violín y piano, Op. 78.
- 1881 Segundo concierto para piano y orquesta, Op. 83.
- 1883 Trío, Op. 87. Primer quinteto para cuerdas, Op. 88. Tercera sinfonía, Op. 90.
- 1885 Cuarta sinfonía, Op. 98.
- 1887 Segunda sonata para chelo y piano, Op. 99- Segunda sonata para violín y piano, Op. 100. Tercer trío, Op. 101. Doble concierto para violín y chelo, Op. 102. *Lieder*, Op. 105 a 107.
- 1889 Ciudadano de honor de Hamburgo. Tercera sonata para violín y piano, Op. 108.
- 1890 Comienza su última etapa estilística. Obras para piano.
- 1891 Revisión del trío, Op. 8. Segundo quinteto para cuerdas, Op. 111.
- 1892 Trío para piano, clarinete y chelo, Op. 114. Quinteto para clarinete, Op. 115. *Fantasías*, Op. 116. *Intermezzos*, Op. 117. *Piezas*, Op. 118. *Piezas*, Op. 119.
- 1895 Sonatas para clarinete o viola y piano, Op. 120.
- 1896 Muerte de Clara Schumann. Cuatro cantos serios, Op. 121, y Corales para órgano, Op. 122.
- 1897 Fallece en Viena (3 de abril).

STUDIEN
für PIANOFORTE.

VARIATIONEN
über ein
Thema von Paganini
componirt
von
JOHANNES BRAHMS.

HEFT I.
Fr. 1 Tblr.



HEFT II.
Fr. 1 Tblr.

Verzeichniss der Verleger für alle Länder

LEIPZIG & WITTEBACH, J. KISTNER, BIEDERMANN,
AMSTERDAM, TH. J. MOFFAERT & CO. WIEN, G. A. SPINA,
BRUXELLES, J. F. NEVE & CO. PABLA, J. MARRA.

236
a. h.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Tema con Variaciones (*transcripción por el autor del segundo movimiento del Sexteto, Op. 18*)

En septiembre de 1860 termina Brahms la composición de su Sexteto en Si bemol mayor, Op. 18, para dos violines, dos violas y dos chelos, su segunda obra de cámara. El segundo movimiento de ese Sexteto es un tema seguido de seis Variaciones, que gustaba mucho a Clara Schumann, y Brahms, apenas terminada al versión original, realizó una transcripción pianística que ofreció a Clara como regalo de cumpleaños, con la siguiente dedicatoria: *A Clara, en amistoso recuerdo, para el 13 de septiembre*. Clara cumplía ese día cuarenta y un años.

. Si las comparamos con otras obras del mismo género, dentro del catálogo brahmsiano, estas Variaciones tienen una apariencia modesta no sólo por la extensión, no muy grande, sino por la relativa simplicidad del tratamiento que se ha dado al tema y por la moderada dificultad pianística que ofrecen. El tema, *Andante, ma moderato*, en dos partes, ambas repetidas, posee un carácter grave, levemente enfático; Claude Rostand, en su valiosa biografía-estudio consagrada a Brahms, encuentra a este tema una filiación popular que, a decir verdad, no parece estar tan clara, entre otras cosas porque la relativa complejidad de la estructura armónica de dicho tema casa mal con ese supuesto carácter popular. Las tres primeras Variaciones están tratadas según el muy tradicional procedimiento de la disminución: los valores se van desdoblando progresivamente sobre el ritmo pausado y uniforme del bajo. Bien establecida la fisonomía del tema en todos sus rasgos, Brahms se aventura en la tercera Variación a introducir modificaciones en su estructura armónica, y en ese sentido aún van un poco más lejos las dos siguientes Variaciones, ambas en modo mayor y a la manera de una *musette* la segunda de ellas. Finalmente, el conjunto se cierra con un retorno al tema en su forma inicial, apenas ornamentado y sin repeticiones, seguido de una *coda* de la misma extensión.

Variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 9

Las *Variaciones sobre un tema de Schumann* preceden al Sexteto en unos seis años. Sin embargo, como en seguida veremos, el enfoque de la variación como tal es bastante menos convencional, bastante más innovador que el de las Variaciones del Sexteto. En ciertos aspectos, aún tratándose de una obra primeriza —es su primer ensayo importante en el género variación, ya que los movimientos lentos de las dos primeras Sonatas, tratados también en forma de variaciones, son mucho más modestos en planteamiento y realización—, las Variaciones, Op. 9, van más lejos que obras más maduras y ambiciosas, como las Variaciones sobre un tema de Haendel, que figuran en este mismo programa.

Las Variaciones, Op. 9, fueron compuesta en 1854 y están también dedicadas a Clara; eran momentos extremadamente penosos para ella, que asistía impotente al progresivo hundimiento de Robert Schumann, su marido, en la locura. Acababa además de dar a luz a su séptimo hijo, y Brahms alegró su convalecencia llevándole los fragmentos de la obra a medida que los iba terminando. *El ha querido* —escribe Clara en su diario— *traer consuelo a mi corazón. Ha compuesto unas Variaciones sobre el tema magnífico e íntimo a la vez que me había impresionado tan profundamente hace un año, en la época en que escribí mis propias variaciones sobre ese tema de mi bienamado Robert. Esta atención me ha emocionado mucho por lo que tiene de ternura.*

El tema en cuestión es la primera de la cinco *Hojas de álbum* que figuran en las *Bunte Blätter*, Op. 99 de Schumann: una breve estructura formada por tres frases de ocho compases de 2/4, en la tonalidad de Fa sostenido menor. Un tema muy apropiado para variar por su simplicidad, su corte regular y su armonización, nada equívoca. Aunque carecen de la monumentalidad de las Variaciones sobre los temas de Haendel o Paganini, las dieciséis Variaciones que siguen a este simple y muy bello tema schumaniano constituyen, pianística y formalmente, una obra de envergadura. Parece, por lo demás, que algo del profundo aliento poético de Schumann, algo de su estremecida y sutilísima sensibilidad, ha venido a orear aquí la inspiración brahmsiana, aún a costa de erosionar tal vez la cohesión estilística de la obra, que no es aquí tan inatacable como en los dos casos antes citados. La influencia de los *Estudios sinfónicos* del propio Schumann es también claramente perceptible en la Op. 9 a través del sesgo netamente innovador, *romántico*, que Brahms imprime al enfoque mismo de la variación. En este sentido, obras tan importantes como las mencionadas Variaciones sobre los temas de Haendel o Paganini son bastante más conservadoras.

En la variación barroca y clásica, la estructura métrica y armónica del tema permanece prácticamente invariable a lo largo de las sucesivas Variaciones, y el tema mismo, es decir, *su me-*

lodia, es casi siempre reconocible a través de la filigrana de las disminuciones y otros artificios ornamentales. Este enfoque de la variación cambia radicalmente con Beethoven, y un ejemplo singular y bastante temprano de ello lo tenemos en las estupendas y poco conocidas Variaciones en Fa mayor, Op. 34, en las que *tempo*, compás, ritmo y hasta tonalidad cambian con cada variación. Las transformaciones sufridas por el tema, concebido como mero pretexto, como punto de partida para las más aventuradas especulaciones, se vuelven infinitamente más complejas en una obra como las 33 *Variaciones sobre un Vals*, de Diabelli, Op. 120, ejemplo egregio de lo que el arte de variar un tema puede dar de sí en las manos de un *inventor de formas* tan portentoso como Beethoven. Schumann, un buen romántico, toma del ejemplo beethoveniano su mensaje liberador, su invitación a romper con el convencionalismo de la variación barroca y clásica, en la que la permanencia del esquema básico, en todos sus aspectos, parece ser la garantía de que el tema pueda ser reconocible siempre a través de sus diversas transformaciones. En Schumann, además, la variación es, en el sentido más general, una variación de *carácter*, una *instantánea expresiva*; esto que de alguna manera siempre ha sido así, ya que toda música es *expresiva* y posee un determinado *carácter*, cobra desde la óptica exacerbadamente romántica de Schumann una especial radicalidad.



Autógrafo de las Variaciones 8 y 9 de las *Variaciones sobre un tema de Schumann*, Op. 9.

De estos supuestos parte Brahms en sus Variaciones, Op. 9, y aunque el resultado no esté exento de imperfecciones debidas a la relativa inexperiencia del compositor ni alcance la superioridad de los *Estudios sinfónicos*, no por ello deja de ser un paso adelante en la indagación de lo que puede ser la variación en profundidad de un tema partiendo de cualquiera de sus aspectos y sometiéndolo a cualquier tipo de manipulación o transformación.

Un dato curioso a señalar son las dos citas musicales con las que Brahms rinde un delicado y nada disimulado homenaje a Robert y Clara Schumann: la Variación 9 se basa en un diseño directísimamente derivado de la *Albumblatt*, Op. 99, n.º 2, de Schumann, en tanto que la Variación 10 presenta, en sus compases finales y en la voz mediana, el motivo de Clara sobre el que Robert Schumann escribió sus *Impromptus*, Op. 5, en forma de Variaciones (en relación con estas citas musicales cabe recordar que en el autógrafo de Brahms las Variaciones, Op. 9, figuran como *Variaciones sobre un tema de El dedicadas a Ella*).

Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendei, Op. 24

Las primeras noticias de la existencia de las *Variaciones sobre un tema de Haendei*, cuya redacción a lo largo del verano de 1861 había mantenido Brahms bastante en secreto, nos llegaron merced a un relato de la joven Julie Hallier, en cuya casa —o mejor, en la casa de sus padres, amigos de Brahms— tuvo lugar una fiesta, a la que acudieron entre otros Clara Schumann y Joseph Joachim, y en el curso de la cual Brahms tocó por primera vez, en *petit comité*, su nueva producción. El estreno público tuvo lugar el 7 de diciembre en Hamburgo, en el curso de un recital de Clara Schumann, quien días más tarde, el 14 de ese mismo mes, presentó la obra en la prestigiosa Gewandhaus de Leipzig. En ambas ocasiones la obra fue acogida favorablemente, pero sin entusiasmo y sin que la crítica se hiciera apenas eco de tan relevante estreno, hasta el punto de que Rostand, en su voluminosa biografía de Brahms, ha podido escribir que *las primeras audiciones de uno de los más grandes monumentos de la historia del piano pasaron casi desapercibidas*.

En alguna oportunidad Brahms, a propósito de variaciones, escribió lo siguiente: *Los compositores de hoy saben raras veces escoger un tema apropiado y que permita un desarrollo interesante desde el punto de vista de la técnica instrumental como del pensamiento musical... La dificultad consiste en domesticar la imaginación. Se tiene tendencia a multiplicar las variaciones. Las menos numerosas son las mejores, a condición, por supuesto, de que todo lo que puede decirse sea dicho. Es ahí donde reside el gran escollo del género... Las variaciones no deben perder de vista jamás su pretexto ni su finalidad: es ésta una evidencia cuya necesidad se olvida demasiado fácilmente*

hoy día. Y para ello es indispensable elegir un tema cuyo bajo tenga un peso sólido: el bajo es, a mi entender, más importante que la melodía misma. El es el verdadero conductor, y es también el que controla la fantasía... En la elección del tema Brahms se muestra perfectamente consecuente con sus postulados; no así en lo que se refiere al número de variaciones: ¡nada menos que 25, seguidas de una amplísima Fuga a guisa de final! Sin duda, todo o casi todo lo que pueda decirse partiendo del sencillo tema haendeliano queda dicho y bien dicho en ese espléndido catálogo del arte de variar que son las Variaciones, Op. 24.

El tema elegido por Brahms es una breve aria que Haendel ya trató en forma de variaciones, si bien de manera muy sucinta, en la primera de las tres *Lessons* que escribió para una de las hijas del príncipe de Gales. Su forma es sumamente simple: dos secciones de cuatro compases, ambas repetidas, que armónicamente evolucionan de tónica a dominante y de dominante a tónica, sin más que una breve incursión al acorde de la subdominante en la segunda mitad. Un tema de estructura tan sencilla es un excelente tema para variar, porque presenta puntos de referencia muy claros y ofrece la garantía de que va a ser siempre reconocible a través de las más o menos complicadas superestructuras que puedan edificarse sobre él. De hecho, las grandes series de variaciones siempre han tenido como punto de partida temas de estas características (véase, si no, el enorme éxito que ha tenido a lo largo de la historia el famoso tema de Paganini que el propio Brahms trató en forma de variaciones en su Op. 35).

Lo primero que sorprende en las *Variaciones sobre un tema de Haendel*, si las comparamos con las *Variaciones sobre un tema de Schumann* que figuran en este mismo programa, es su retorno a una concepción más tradicional de la variación. Por lo pronto, en lo que se refiere a la unidad tonal: casi todas las Variaciones están en la tonalidad inicial de Si bemol mayor, tres están en Si bemol menor y tan sólo una se presenta en la tonalidad relativa de Sol menor (un caso curioso es el de la Variación 10, que oscila constantemente entre Si bemol mayor y Si bemol menor). En segundo lugar, todas, absolutamente todas las Variaciones mantienen estrictamente el esquema original: frase de ocho compases dividida en dos períodos iguales, cuya evolución armónica es siempre T-D/D-T, como antes se ha dicho del tema. Entre estos puntos de apoyo armónicos invariables, Brahms recurre constantemente a las armonías de sustitución y a las breves incursiones a otras tonalidades siempre cercanas.

Con frecuencia las Variaciones se presentan agrupadas de dos en dos, rítmicamente conectadas entre sí, como ocurre con las variaciones 7 y 8, 11 y 12 ó 23 y 24.

Por lo demás, la tipología de las Variaciones es de lo más variado, como lo es el tratamiento instrumental: nunca hasta ahora, en la producción brahmsiana, la escritura pianística había

exhibido tal riqueza de inventiva, tal variedad de recursos. La coronación de esta ejemplar serie de Variaciones es una fuga magistral en la que el compositor pone en juego los artificios tradicionales del género con una libertad, un dominio y una elocuencia verdaderamente asombrosos.

Volviendo a la comparación con la Op. 9, que hemos esbozado más arriba, las Variaciones, Op. 24, constituyen, en cierto modo, un deliberado *paso atrás*. Entiéndase bien que esto que decimos no entraña ninguna valoración: Brahms adopta de manera perfectamente consciente y deliberada un enfoque más tradicional de la variación, más *clásico*, y, por consiguiente, el resultado es una obra menos *romántica* que la Op. 9 en lo que el término *romántico*, desde la perspectiva de la época, implica como actitud revolucionaria, innovadora. Sin embargo, el logro es mayor en todos los órdenes: el lenguaje es más maduro, la factura carece de las debilidades que a veces cabe detectar en las anteriores Variaciones, la coherencia del conjunto es soberbia, sin que en ningún momento engendre monotonía, a pesar de las limitaciones de base libremente adoptadas (tonalidad única, estructura invariable en todas las Variaciones, etc.). Las *Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel*, Op. 24, obra maestra de un músico llegado a su temprana madurez a los veintiocho años, pueden ser consideradas como una de las obras cimeras del pianismo romántico, que es tanto como decir de toda la literatura pianística.

SEGUNDO CONCIERTO

Cuatro Baladas, Op. 10

En los últimos años se viene prestando creciente atención a las *Cuatro Baladas*, un ciclo que durante muchísimo tiempo ha permanecido en una relativa oscuridad. Tratándose de un conjunto de piezas de indudable calidad, de indiscutible belleza, cabe preguntarse acerca de cuáles hayan podido ser las razones que han determinado tan prolongada preterición. Seguramente, lo que las ha mantenido apartadas de los habituales programas de recital es el hecho de ser obras nada llamativas, de escasa o nula brillantez pianística, y en las que predominan los movimientos moderados o lentos; la secreta belleza, el profundo sentimiento poético que encierran estas *Cuatro Baladas* hacen de ellas obras para ser escuchadas en la intimidad más bien que en la sala de conciertos. Sorprende un tanto, por otro lado, su situación relativa dentro de la producción brahmsiana, rodeadas de obras de vastas dimensiones y ancho aliento, como las Sonatas que las preceden o las grandes series de variaciones que las siguen. Cabría decir que estas cuatro páginas tienden un puente hacia el Brahms de la etapa postrera, el de las piezas breves reunidas en sus últimos cuadernos para piano.

La redacción de las *Baladas* se sitúa en el verano de 1854 y su fuente de inspiración está en esa vasta antología poética llevada a cabo por Johann Gottfried Herder, una de las personalidades mayores del *Sturm und Drang*, y publicada bajo el título de *Stimmen der Völker in Liedern*. La *Primera balada*, la más sorprendente de todas, está directamente inspirada —Brahms lo señala en el encabezamiento— en una antigua balada escocesa titulada *Edward*, cuyo texto transcribimos a continuación:

La madre: *¿Por qué está tu espada tan roja de sangre?
¡Edward, Edward!*

Edward: *¡Oh, he matado mi halcón!,
¡Madre, madre!*

La madre: *La sangre de tu halcón no es tan roja.*

Edward: *¡Oh, he matado a mi caballo bermejo!*

La madre: *Tu caballo era viejo, y no había necesidad de matarlo
¡Es otro dolor el que te pesa, Edward!*

Edward: *¡Oh, he matado a mi padre,
Y mi corazón sufre, oh, mi corazón sufre!
Mi pié no hallará reposo sobre la tierra, Madre,
¡Os dejo mi maldición, y el fuego del infierno, Madre!
¡Y el fuego del infierno, puesto que habéis sido vos
quien me ha empujado!*

La música recrea con enorme fuerza y una sorprendente economía de medios el clima sombrío, trágico, de la narración. La primera sección, en Re menor, traduce en un tono deliberadamente arcaizante el diálogo entre la madre y el hijo. Le sigue un episodio vigorosamente rítmico, cuya vinculación temática con el fragmento anterior es evidente.

Pese al parentesco temático, el contraste entre la atmósfera legendaria del primer episodio y el tono épico del segundo es muy grande. Los últimos compases retornan al Tempo I y al ambiente arcaico del comienzo.

Claude Rostand, en el libro antes mencionado, sostiene que las restantes Baladas están igualmente inspiradas en *Edward*. La generalización parece un tanto gratuita; no se ve con claridad qué relación pueda haber entre la historia, tan sangrienta, que narra la vieja balada escocesa y el diverso talante que muestran las restantes piezas de la colección. La *Segunda balada* consta de cinco episodios dispuestos simétricamente según un esquema A-B-C-B-A; los episodios extremos, ambos en Re mayor, son lentos (Andante), y los centrales, en Si menor/mayor-menor, son rápidos (Allegro non troppo).

La *Tercera balada*, que lleva el título de *Intermezzo*, viene a ser un pequeño *scherzo*, muy conciso, en tres secciones: la primera, en Si menor, recuerda notablemente al Scherzo, Op. 4. La sección mediana, en la tonalidad de Fa sostenido mayor, es el único fragmento de las *Cuatro Baladas* que se desenvuelve enteramente en el registro agudo del piano, creando un luminoso contraste con la sonoridad predominante en el resto de la serie; la tercera y última sección es una *reprise* abreviada de la primera, terminando en Si mayor.

Por fin la *Cuarta balada*, en Si mayor, se articula a partir de un esquema asimétrico en cinco episodios A-B-A-C-B. No obstante, Brahms se las ingenia para restablecer hasta cierto punto la simetría del conjunto insertando, ya en los últimos compases, un recuerdo del tema inicial en la figuración en tresillos que caracteriza al segundo tema.

De este breve recorrido a lo largo de las *Cuatro Baladas* se desprenden algunos rasgos que las caracterizan de una manera muy general y hasta, si se quiere, muy superficial. Por una parte, la unidad tonal que se manifiesta en todo el ciclo: Re menor, Re mayor, Si menor y Si mayor, tonalidades estrechamente emparentadas entre sí. Por otra parte, la simplicidad de las formas, siempre ternarias, con la única excepción de la última balada; Brahms por lo demás, elude sistemáticamente toda elaboración de los temas, todo desarrollo, y se limita a yuxtaponer los distintos episodios, eliminando incluso, o reduciéndolos al mínimo, las transiciones entre ellos. Por último, la uniformidad de la escritura para el teclado, carente de toda ambición virtuosística y centrada, como ya se ha señalado, de manera preferente en los registros medio y grave del instrumento.

Scherzo, Op. 4

Sobre la génesis del *Scherzo*, Op. 4, se sabe poco. Se sabe, sí, que en la visita que Brahms hizo a Liszt en Weimar en 1852 —anterior al famoso encuentro con Schumann, que había de tener lugar muy poco después—, este *Scherzo* era una de las obras que Brahms llevaba consigo para mostrarlas al gran maestro húngaro. Brahms, intimidado por la corte de admiradores y discípulos que rodeaban a Liszt, rehusó tocar, y entonces fue el propio Liszt quien, al parecer, descifró espléndidamente el *Scherzo* a primera vista. Alguien, parece ser que Joachim Raff, hizo notar la similitud entre el comienzo de este *Scherzo* y el del *Scherzo n.º 2* de Chopin, pero Brahms se apresuró a puntualizar que en la época en que había escrito su *Scherzo*, no había escuchado aún ni una sola nota de Chopin.

Aparte del parecido puramente casual del primer motivo de ambas obras, con lo que sí parece ofrecer cierta semejanza, en lo que se refiere sobre todo al clima expresivo, este *Scherzo* de Brahms es con algunas obras de Schumann, y, sin embargo, Brahms, que hasta ese momento había vivido en un cierto aislamiento en su ciudad natal de Hamburgo, tampoco conocía casi nada del compositor que poco tiempo después habría de convertirse en su amigo y en su más ardiente propagandista.

Se ha especulado con la posibilidad de que este *Scherzo* formase parte de una sonata cuyos restantes movimientos hizo desaparecer Brahms, si es que llegó a completarlos alguna vez. Es posible, desde luego, pero la hipótesis nos parece sumamente dudosa: siendo, como es, anterior a los *scherzi* de las tres Sonatas que Brahms habría de emprender a renglón seguido, el *Scherzo*, Op. 4, se nos presenta como una obra ampliamente desarrollada, mucho más larga de lo que es habitual en un *scherzo* de sonata, y con la envergadura y el empaque de una obra que se ha proyectado como algo plenamente independiente. Por distinto camino e incluso ignorando lo que Chopin había ya hecho en ese terreno, Brahms parece haber llegado a idéntico punto: a un desarrollo de las potencialidades implícitas en el *scherzo* beethoveniano y a su redefinición como forma autónoma y de gran aliento. He aquí, presente ya desde la más antigua obra conocida de Brahms, un ejemplo de la permanente influencia que Beethoven ejercería sobre su pensamiento creador.

Cabe suponer que a esta primera obra de Brahms la habían precedido no pocos ensayos, ya que su factura presenta, en general, una soltura notable, y su estilo pianístico está ya bastante formado. Morfológicamente ofrece la relativa novedad de tener dos tríos; novedad relativa, como decimos, porque es éste un recurso adoptado con cierta frecuencia por Schumann, pero, como se ha señalado antes, no sabemos cuántas ni cuáles obras de Schumann conocía Brahms por aquel entonces. La forma global se presenta, pues, como sigue: *Scherzo* en dos par-

tes, ambas repetidas, en Mi bemol menor; Trío I, también en dos secciones repetidas, en Mi bemol mayor; *reprise* del *Scherzo*, sin repeticiones y de nuevo en Mi bemol menor; Trío II en Si mayor, muy extenso; último *reprise* del *Scherzo*, siempre en la tonalidad inicial de Mi bemol menor.

Al igual que ocurre con las *Baladas*, el *Scherzo*, Op. 4, ha sido, hasta el presente, una obra escasamente conocida. Por fortuna, su incorporación a los programas de recital se ha ido haciendo cada vez más frecuente en los últimos tiempos.

Sonata n.º 1 en Do mayor, Op. 1

Las primeras obras de Brahms —no hablamos de sus primeros ensayos sino de sus primeras obras publicadas— son dos Sonatas para piano compuestas entre 1852 y 1853, y publicadas este último año. A ellas viene a sumarse una tercera Sonata compuesta en 1853 y publicada un año más tarde. Entre la segunda y la tercera Sonatas se intercalan seis Canciones, Op. 3, y el *Scherzo*, Op. 4, que aunque escrito en 1851 como antes se dijo, no fue publicado hasta 1854, al igual que las canciones. La producción toda del maestro hamburgués, y de manera concreta la pianística, se inicia así bajo el signo de las grandes formas. Las tres Sonatas, y especialmente la última de ellas, son, efectivamente, formas monumentales, vastas estructuras sonoras sobre la que planea la sombra de Beethoven. Es curioso, dicho sea de paso, que Brahms, que cultivó la forma sonata ampliamente en su música de cámara o sinfónica, no volviese a escribir ninguna otra sonata para piano en el resto de su vida.

Sinfonías disfrazadas llamó Schumann a estas Sonatas que Brahms le dio a conocer desde el momento mismo de su primer memorable encuentro. (*Visita de Brahms. ¡Un genio!*, puede leerse en la página correspondiente al 1 de octubre de 1853, en el diario de Schumann.) Sin embargo, en su edición del *Tratado de instrumentación* de Berlioz, Richard Strauss hace un comentario en el que afirma que *si el espíritu del piano anima las sinfonías de Beethoven, domina enteramente la música orquestal de Schumann y de Brahms*. He aquí una opinión que, se comparta o no, es preciso tener en cuenta y repensarla bien viniendo de quien viene. Lo más chocante a primera vista, en lo que se refiere a Beethoven y Brahms, es que esta afirmación de Strauss va totalmente en contra de la opinión muy extendida y comúnmente aceptada de que el pianismo de Beethoven y Brahms es eminentemente sinfónico. El tópico que insiste en lo *antipianístico* de la escritura de Beethoven no resiste un análisis serio; basta escuchar con oídos limpios de prejuicios las Sonatas del genio de Bonn para convencerse de la inconsistencia

de una afirmación semejante. En el caso de Brahms no se ha hablado, al menos que sepamos, de *antipianismo*; lo del carácter pretendidamente *sinfónico* de su piano viene, con seguridad, de la monumentalidad de sus planteamientos, del considerable rendimiento sonoro que obtiene del instrumento en las obras de gran formato como las Sonatas, de la abundancia de doblamientos y de la amplitud de las disposiciones, que por su densidad hacen pensar en la orquesta, sin que por ello haya de concluirse que ese es su origen. Ni Beethoven ni Brahms fueron orquestadores coloristas; su orquesta, como decía Debussy hablando de Beethoven —citamos de memoria y, por lo tanto, faltando, tal vez, a la estricta literalidad— es *en blanco y negro, incluyendo toda la exquisita gama de los grises*. Algo parecido podría decirse de la orquesta de Brahms. Y en este sentido, entre otros posibles, la orquesta brahmsiana entronca con su piano. Por lo demás, no hay que olvidar que el espíritu de la música de cámara está siempre presente en la escritura de Brahms, tanto pianística como orquestal. Ese espíritu camerístico se hace ver como una constante preocupación por el equilibrio entre las partes, por la equivalencia de los cometidos y por el profundo sentido polifónico que se manifiesta siempre en la realización.

La concepción de las tres Sonatas de Brahms es prácticamente simultánea y la redacción de sus distintos movimientos está, en cierta medida, entremezclada. De todas maneras, la Sonata publicada como Op. 1 fue terminada más tarde que la Op. 2, y si Brahms decidió publicarla en primer lugar fue, según Louise Japha, una amiga del compositor, para presentarse ante la opinión pública bajo un ángulo más favorable, ya que la Sonata en Do mayor es, en líneas generales, obra más pianística y de más acabada factura que la Sonata en Fa sostenido menor. La Sonata en Do mayor consta de cuatro movimientos; el primero es un *Allegro* cuyo primer tema recuerda vivamente, sobre todo por el ritmo, al motivo inicial de la Sonata, Op. 106, de Beethoven.

Esta semejanza puede muy bien ser puramente casual, pero igualmente beethoveniano suena el breve desarrollo contrapuntístico sobre este motivo que sirve de transición hacia el segundo tema y que recuerda irresistiblemente ciertos pasajes de las últimas sonatas de Beethoven. Por cierto que la relación tonal en que se hallan los temas principales en esta Sonata de Brahms —Do mayor/La menor— es por completo inhabitual en el esquema del *allegro de sonata* clásico. El segundo movimiento, un breve *Andante*, está basado en una antigua canción de amor alemana, tema al que siguen cuatro variaciones de tipo ornamental concebidas y realizadas con gran sencillez, de acuerdo con el carácter mismo de la melodía. Los dos últimos movimientos son un *Scherzo* de amplias proporciones y un *Final* cuya forma es, aproximadamente, la de un Rondó. Hay que subrayar el hecho de que el primer tema de este movimiento está directa y clarísimamente emparentado con el del *Allegro* inicial.

Es éste un rasgo que encontraremos también en la segunda Sonata, cuyos dos movimientos centrales están enlazados por un motivo común. Las relaciones temáticas en la tercera Sonata, que las hay igualmente, son en cambio mucho más recónditas, más sutiles. Esta concepción unitaria de la forma —que Vincent d'Indy llamarla má tarde cíclica— tiene claros antecedentes en Beethoven y en el Schubert de la Fantasía *El caminante*.

Manuel Carra

TERCER CONCIERTO

Este concierto tiene una característica que le hace diferente al resto de los de la serie. En el concienio anterior hemos escuchado obras del primer período compositivo de Brahms, desde la primera hasta las *Baladas* que lo cierran; en el cuarto recital de la serie escucharemos obras del cuano período, el final; en los otros tres hay obras del primer y segundo períodos (conciertos 1 y 5) o del primero y tercero (concierto 6). Solamente en este recital de hoy nos es dado escuchar obras de los cuatro períodos en los que la crítica suele dividir la obra de Brahms, aunque no en el orden estrictamente cronológico, sino en el de publicación de las mismas.

Variaciones, Op. 21

La variación era considerada por Brahms como uno de los principios primordiales del arte de componer. Hemos tenido ocasión de comprobar sus resultados no solamente en el primer programa de este ciclo, enteramente dedicado a esta forma musical, sino en prácticamente todas las obras escuchadas hasta ahora. Pero, lógicamente, es en los ciclos de Variaciones donde la técnica de desarrollar un tema, presente en el resto de las obras, puede analizarse con más lucidez. En una carta dirigida el 16 de febrero de 1869 —es decir, cuando ya había compuesto todas sus Variaciones para piano solo: aún escribiría en doble versión, para dos pianos y para orquesta, las Variaciones Haydn, Op. 56— al crítico musical Adolf Schubring, el compositor explicó su teoría de la variación: *En un tema con variaciones es verdaderamente casi sólo el bajo lo que cuenta para mí. Pero éste es sagrado, es la tierra firme sobre la que construyo mis historias... Si vario la melodía, no puedo hacer otra cosa que tratar de ser espiritual o agradable, o a lo sumo profundizar de manera evocadora una idea plena de belleza. Sobre el bajo dado, verdaderamente invento, descubro sobre él nuevas melodías, creo de nuevo...*

No todas las Variaciones para piano solo que Brahms había compuesto con anterioridad alcanzaban estas metas, y la mejor prueba, apañe las ya escuchadas en concienos anteriores, la tenemos en las dos series de Variaciones caprichosamente agrupadas en la Op. 21.

Las once *Variaciones sobre un tema original*, Op. 21 n.º 1, de 1856-1857, parten de una sencilla melodía en Re mayor encuadrada en dos secciones de nueve compases cada una. Salvo en la variación undécima, esta estructura se mantiene con bastante rigidez, así como el plan modulatorio; salvo la octava, novena, décima y alguna sección de la variación final, se mantiene también el tono original. Es precisamente en el tratamiento de esta estructura propuesta donde encontramos a un extraor-

dinario imaginador, concentrando todos los recursos, y son muchos los que Brahms posee ya, en la capacidad de explorar el universo armónico-melódico que él mismo se propuso. Si estas Variaciones pueden ponerse en relación con la carta que Brahms escribió ajoachim en junio de 1856, en la que le anunciaba que estaba tratando de conseguir una forma de variación más depurada y severa, ciertamente lo había conseguido. La austeridad llega a su cima contrapuntística en la Variación quinta, un *Canone in moto contrario*, preludiando la fuga final de las Variaciones Haendel. Estamos, pues, ante una obra que marca un giro importantísimo en las maneras compositivas del autor. Las Variaciones Haendel y las dos series sobre Paganini tienen en éstas, tan olvidadas, sus cimientos.

No ocurre lo mismo con las trece *Variaciones sobre una canción húngara*, Op. 21, n.º 2. Aunque en la vieja edición Brahms llevan la misma fecha de composición que las anteriores (*probablemente en 1861*), hoy sabemos que son muy anteriores; en 1853, durante una gira de conciertos por Hungría con el violinista Eduard Reményi, entró Brahms en contacto, por vez primera, con el folklore húngaro que tanto le había de interesar después. Son, pues, las primeras Variaciones independientes para piano.

Lo más característico del breve tema de ocho compases es la alternancia de compases ternarios (los impares) y cuaternarios (los pares). Esta misma estructura, sin repeticiones, se mantiene inflexible a lo largo de las doce primeras Variaciones, para explorarse y desarrollarse con más ambición en la última, que termina de nuevo con el tema original. La falta de repeticiones hace que las Variaciones se agrupen entre sí con cierta lógica, como si unas preludiasen las siguientes o fueran el resultado lógico de la anterior. Así, las seis primeras están enlazadas por el modo de Re menor, con que inexplicablemente comienza Brahms a variar el tema que está en Re mayor. A partir de la séptima, con el *tempo* más remansado (*poco più lento*) y restablecido el tono original, comienza un progresivo aceleramiento del tempo a través de la figuración, con pérdida desde la nueve de la alternancia rítmica de la idea primitiva, hasta la enérgica coda en *doppio movimento*.

Sin embargo, desde el punto de vista variativo, la estructura melódica permanece casi siempre perceptible con claridad, sin los tratamientos tan imaginativos que hemos visto en la serie anterior. Estamos claramente en los comienzos del arte de Brahms, y el número de opus enmascara esta realidad.

Rapsodias, Op. 79

El llamado tercer periodo del Brahms compositor es muy parco en obras estrictamente pianísticas. El piano se utiliza en muchas obras de cámara, en las canciones y en las varias colec-

ciones de vals para piano a cuatro manos o los cuatro cuadernos de danzas húngaras para dos pianos, danzas que comenzó a recoger en los tiempos de la gira con Reményi. También para el dúo pianístico hay que anotar tandas de variaciones como las que sobre un tema de Haydn orquestó rápidamente (o al tiempo). Para el piano solo, instrumento predilecto de su juventud, tanto en la primera etapa, donde reinan las tres Sonatas, como en la segunda, donde campean las más famosas Variaciones, apenas escribe en estos años más que las *Ocho Piezas* cortas terminadas en 1878 y las dos *Rapsodias* del verano de 1879-

Antecedentes, aquéllas, de las obras de 1892, las dos *Rapsodias*, Op. 79, son sin duda las obras más apasionadas de este Brahms ya maduro. No es fácil ponerse de acuerdo sobre qué significaba el término *rapsodia* en la música de esta época. Para Schumann, por ejemplo, se trataba de una página breve y de carácter libre, como una improvisación; algo así a lo que había sido en sus orígenes el preludio. Liszt dedicó este término para sus virtuosísticas rememoraciones del folklore húngaro, pero constitutivo de cierto carácter improvisador». El más célebre autor de rapsodias pianísticas de la primera mitad del siglo, el checo Václavjan Tomasék, las había conferido un cierto carácter enérgico, aliando la gravedad y la fuerza, como en los poemas antiguos. El hecho de que Tomasék hubiera sido alumno del crítico Eduard Hanslick, el detractor de Wagner y defensor de Brahms, no ha pasado desapercibido a la musicología alemana más reciente, que ve también en las *Rapsodias* de Brahms una cierta expansión concentrada de las cuatro *Baladas*, Op. 10. Es precisamente esta juntura de explosión enérgica y *juvenil* en manos de un músico ya maduro y dueño del oficio lo que confiere a estas dos obras, especialmente a la segunda en Sol menor, más lograda e importante, un encanto especial. Debemos anotar que Brahms volvería a escoger el término de rapsodia para la última de las Cuatro Piezas Op. 119 de 1892, la más enérgica de ellas y la última también de las obras pianísticas del autor; y que la primera de las de 1879, en Si menor, tuvo inicialmente el título de *Capriccio*: más adelante comentaremos estas indecisiones en el último Brahms.

Fantasías, Op. 116

Tras más de diez años de silencio pianístico, y cuando todo el mundo, y el propio autor el primero, daba por concluida su obra compositiva, Brahms inició con estas obras cortas pianísticas de la Op. 116 su última y prodigiosa andadura. Estamos en 1892, y en este mismo año compondría las piezas Op. 117, 118 y 119. Es posible que algunas de las 20 obras cortas para piano que contienen estas cuatro series sean obras anteriores ahora reelaboradas. En concreto, y ciñéndonos exclusivamente a estas piezas Op. 116, la primera de ellas, el *Capriccio*, en Re menor, ha sido reiteradas veces puesto en conexión con el estilo de la Balada *Edward*, la primera de la Op. 10, también en Re me-

ñor. También ha podido ser resaltado que la primera utilización del término *Intermezzo*, ahora el predominante en estas piezas cortas del período final, se estableció en la tercera de las Sonatas, aunque con distinto carácter que las de ahora. Pero aunque así fuera, aunque se tratara de obras antiguas ahora reelaboradas —lo que está por demostrar—, no cabe duda de que el ya anciano compositor resume en este piano final toda su sabiduría y experiencia en un arte simple, reconcentrado, interiorizado, desdeñoso del más mínimo artificio y de cualquier efectismo que no provenga de la misma música.

Como las ocho Piezas, Op. 76, las siete de la Op. 116 se subtítulan *Caprichos* o *Intermedios*, sin duda las formas predilectas del Brahms último. He dicho *formas* y de hecho no es así, puesto que la mínima arquitectura de este último Brahms apenas diferencia unas de otras. Es más bien el carácter lo que las diferencia: los *Caprichos* tienen tiempos vivos y se nos muestran más bien enérgicos (Op. 116, 1), apasionados (Op. 116, 3) o agitados (Op. 116, 7), y los tres adjetivos proceden del mismo Brahms. En cambio, los *Intermedios* gustan de tiempos más lentos y reposados y de un discurso más interiorizado. En el Op. 116 n.º 5 es un Andante en el que especifica Brahms que debe tocarse *con grazia ed intimissimo sentimento*, y el n.º 6 es un Andantino que debe tañerse *teneramente*. Son, pues, cara y cruz de la misma moneda, del mismo noble metal con el que Brahms forjó dos aspectos distintos de su personalidad en los años finales del siglo, de su vida y de toda una época.

CUARTO CONCIERTO

Al iniciarse la última década del siglo XIX, Brahms, con cincuenta y ocho años y todas sus grandes obras sinfónicas y corales ya compuestas, se sintió melancólicamente cercano a su fin. Redactó su testamento (1891), donó su rica colección de partituras a la Sociedad de Amigos de la Música de Viena, y decidió ocupar sus últimos años en revisar y ordenar su propia obra: las páginas pianísticas de su juventud en Hamburgo, la incomparable música de cámara que predomina en el llamado segundo período, la orquestal de su tercera época, ya definitivamente instalado en Viena. Las polémicas con los wagnerianos se había ya enfriado y Brahms empezaba a ser considerado un *clásico* viviente. Ni él mismo podía sospechar el impulso irrefrenable que aún le permitiría abordar sus maravillosas obras finales, las que constituyen lo que los musicólogos reconocen con la etiqueta de su cuarto período o estilo: nueva música de cámara, girando casi toda en torno al clarinete (Trío, Quinteto y las dos Sonatas), y sus maravillosas piezas cortas para el piano Op. 116, 117, 118 y 119. Todavía en 1896 surgirían, al filo de la muerte de su gran amiga Clara Schumann, los *Cuatro cantos serios* y los *Corales para órgano*. Nacido en Hamburgo en 1833, Brahms murió en Viena en 1897.

En sus últimas obras pianísticas Brahms adopta sin excepción la pequeña forma, de múltiples y a veces superpuestas denominaciones. Así, bajo el título general de *Fantasías*, Op. 116, encontramos Caprichos (1, 3 y 7) e Intermezzi (2, 4, 5 y 6). De nuevo hay Intermezzi en los núms. 1, 2, 4 y 6 de las *Piezas*, Op. 118, junto a una Balada (la tercera, recuerdo de la Op. 10) y una Romanza (la núm. 5). Y también los encontramos en las *Piezas*, Op. 119 (1, 2 y 3), junto a una Rapsodia, la cuarta, que enlaza con las dos de 1879.

Como puede observarse, el Intermezzo es la denominación que predomina en este último período. Si contamos los tres de las *Piezas*, Op. 76, de 1871, son 17 los Intermezzi brahmsianos. Pero estas denominaciones apenas afectan al contenido y de ninguna manera a la forma, que no puede ser más sencilla: la ternaria ABA con muchas libertades en la recapitulación.

Son estas pequeñas obras músicas muy abstractas, serias, refinadas técnicamente, leves de materia y que no exigen tanto virtuosismo externo como, por ejemplo, las terribles *Variaciones Paganini*, Op. 35. Pura invención musical, con levísimos desarrollos en las ideas, logran lo más difícil: parecen improvisadas cuando hay en ellas más *ciencia del componer* que en otras obras mucho más aparatosas. Ese oficio musical, heredero de la tradición clásica pero instalado plenamente en el lenguaje de su época, es ocultado pudorosamente. Pocas veces nos será dado estar tan cerca del acto de creación y, al mismo tiempo, ante obras tan perfectamente construidas.

Seis piezas, Op. 118

Cuatro *Intermezzi* (los núms. 1, 2, 4 y 6), una *Balada* (núm. 3) y una *Romanza* (núm. 5) forman este extraordinario conjunto, la penúltima serie pianística de Brahms escrita en 1892.

Si en general los *Intermezzi*, como dijimos en comentarios anteriores, prefieren los movimientos lentos, tiernos e interiorizados (como el segundo, de tan sutil contrapunto en su sección central), el primero de esta serie rompe la norma y está escrito en un *Allegro non assai, ma molto appassionato*; y a él le sigue el cuarto, *Allegretto un poco agitato*, e incluso el sexto, que aunque *largo e mesto* es recorrido por una especie de viento interior que no logra calmarse sino en el acorde final, lentamente desgranado en inolvidable arpeggio. El profesor Floros, de la Universidad de Hamburgo, ha subrayado el parecido de su melodía inicial con la del *Dies irae* gregoriano.

La *Balada* en Sol menor (núm. 3) tiene el carácter apropiado del género, ligeramente épico en sus partes extremas y debidamente contrastada en la parte central, más reposada y meditativa. La *Romanza* en Fa mayor (núm. 5), con su melodía inicial casi intrascendente, doblada a la octava en las voces interiores, puede parecer en su inicio una concesión a la romanza sin palabras degradada en los salones burgueses, pero inmediatamente se muestra como una perfecta miniatura de alada perfección y sabio contrapunto en su parte central.

Tres Intermedios, Op. 117

El primero de los *Drei Intermezzi*, Op. 117, en Mi bemol mayor, va precedido de un par de versos tomados de la colección de cantos populares de Herder. Se trata de una canción escocesa, *Schlafsanft mein Kind, schlafsanft undsebon* (Duerme dulcemente, niño mío, duerme bien y dulcemente), y en este contexto Brahms compone una de las melodías más conmovedoras de toda su obra, muy interiorizada, asumida dolorosamente. *Canción de cuna para mi dolor*, diría el propio autor de ella.

El segundo, en Si bemol menor, tiene una forma ternaria, como todos, pero mucho menos definida, más a la manera de un primer tiempo de sonata en miniatura. Recordando al Schumann que tanto admiró, la melodía principal, rota en pequeñas y muy sutiles variaciones, va desgranándose entre dulces arpeggios tristemente disonantes.

El tercero, en Do sostenido menor, es de contornos más nítidos y de contenido más explícito, claramente relacionado con el del primero de los *Cuatro cantos serios*. El episodio central, mucho más sereno, pasa por ser una de las más bellas páginas pianísticas del autor, de una riqueza de textura inimitable.

Cuatro piezas, Op. 119

La obra final de Brahms como pianista, tres *Intermezzi* y una *Rapsodia*, acentúa aún más la calidad de esta veintena de piezas cortas de 1892.

El *Adagio* en Si menor (núm. 1) es una de las piezas de más sabia composición de todo el piano decimonónico. Melodías tiernas y frágiles, armonías en arpeggios descendentes que manejan con facilidad acordes de 9.^a y 11.^a, contrapunto tan sencillo como exquisito..., y todo ello sin que se muestre para nada al oyente, que cree estar ante un *momento musical* que pasa de la mente al teclado sin los enojosos intermediarios de papel, pluma y tintero.

La economía de medios que campea en estas piezas llega a su cénit en el *Andantino un poco agitato* en Mi menor (núm. 2); la gracia, tan vienesa, del vals lento y como rememorado de la sección central en modo mayor, no es más que una variante del mismo tema que nos inquieta en las partes extremas.

Una de las características del Brahms maduro, su gusto por las tesituras medias que da ese carácter otoñal a sus músicas, queda perfectamente lograda en el *Grazioso e giocoso* en Do mayor (núm. 3), con la melodía siempre en el centro de la rica textura pianística.

La *Rapsodia* en Mi bemol mayor, con su sorprendente final en modo menor (al contrario que sus modelos clásicos o preclásicos), pone un brillante y resuelto punto final a un arte que a lo largo de cuarenta años dotó a la literatura pianística de algunas de sus mejores obras.

QUINTO CONCIERTO

Sonata, Op. 2, en Fa sostenido menor

La segunda de las tres sonatas de Brahms, el segundo fruto publicado de su trabajo como compositor, es en realidad la primera en el orden compositivo, pues data de 1852, el mismo año del *Scherzo*, Op. 4. Tiene en común con sus compañeras Op. 1 y Op. 5, del año siguiente, un cierto aliento sinfónico; están escritas para un piano poderoso y de texturas bien nutridas, compactas, como si se tratase de reducciones al piano de obras orquestales. El mismo Schumann se refirió a ellas como *sinfonías enmascaradas*. Están, por otra parte, plenamente instaladas en el movimiento romántico, y no sólo en los tiempos lentos. Este romanticismo de los años 50 comenzaba a recoger entre sus notas, ya con total naturalidad, ideas poemáticas y una cierta ambición cíclica, y de ahí las continuas relaciones temáticas entre los diferentes movimientos. A veces, estas relaciones no son muy perceptibles en la audición por el poderoso esfuerzo de desarrollo de los temas, aprendidos de Beethoven pero con muchas más posibilidades y libertades.

Si el modelo beethoveniano era bien patente en la *Sonata*, Op. 1 (la segunda en orden de composición), esta *Sonata*, Op. 2 produce una mayor sensación de libertad y originalidad: no es de extrañar que gustara tanto a Schumann. Sin embargo, esta sensación de ruptura formal, que se nos transmite desde el mismo arranque del primer movimiento, escrito a la manera de una improvisación rapsódica o de una fantasía, es inmediatamente reducido a sus justos límites por un trabajo contrapuntístico muy cuidadoso y severo, totalmente opuesto a la relajación formal, y que incluye el tratamiento simultáneo de varios motivos: claro antecedente de lo que Wagner haría famoso en el preludio de *Los maestros cantores* y consecuencia de un estudio profundo del último Mozart, el de la Sinfonía *Júpiter*, por ejemplo.

El *Andante*, para Geiringer el movimiento más valioso de la obra, es construido en forma de variaciones, como luego haría en la *Sonata*, Op. 1. Son tres variantes muy libres —las primeras de una forma que luego explotaría con tanto éxito— sobre un motivo claro y exquisito inspirado en la letra de la canción *Mir ist leide, dass der Winter Beide...* (Cómo me entristece que el invierno esté tan despojado...), del *minnesinger* Kraft von Toggenburg. Es esta relación la única explicación posible a ciertas libertades armónicas casi impresionistas (especialmente en la segunda variación, escrita en tres pentagramas porque los dos habituales no le son suficientes) que Brahms se prohibirá luego durante muchos años.

El *Scherzo*, en realidad, no es más que una nueva variación rítmica del tema del *Andante*, y lo mismo el comienzo de la

introducción del poderoso *Finale*, abundando en esta ambición de obra cíclica ya comentada.

Las tres sonatas juveniles de Brahms, y ésta en particular, fueron precedidas de numerosos ensayos. Un manuscrito de la Op. 1 la titula *Cuarta sonata*, seguro testimonio de que hubo al menos dos, si no tres, intentos anteriores. De ahí la maestría con que resuelve la forma, todavía con claros desequilibrios que, dado el talento del joven músico, nos producen más admiración aún.

Estudios para piano: Variaciones sobre un tema de Paganini, Op. 35

La última gran serie de Variaciones de Brahms, con las que corona un segundo período compositivo, fueron publicadas bajo el rótulo de *Estudios para piano*. Escritas entre 1862 y 1863 y publicadas en dos cuadernos de 14 Variaciones cada una, se inscriben en el marco de los trabajos de técnica pianística que Brahms abordó en los primeros años de su estancia en Viena con el famoso pianista Karl Tausig. Estos trabajos se completan con los llamados *Cinco Estudios para piano*, que no se incluyen en este ciclo por ser meros arreglos de Chopin (Op. 25, 2), de Weber (arreglo del Rondó final de su Op. 24, hecho en 1852) y de J. S. Bach (final de las BWV 1001 y 1016, esta última la célebre *Chacona* para violín solo, escrita por Brahms en 1877).

Son, pues, preocupaciones exclusivamente técnicas las que se plantean en esta obra, única vez en el piano de Brahms que el virtuosismo y el efecto ante los públicos vence al contenido. No pueden ni deben compararse con la obra inmediatamente anterior, las *Variaciones Haendel*, Op. 24, verdadera coronación del género en Brahms.

El hecho de elegir un tema de Paganini, el célebre *Capricho* núm. 24 para violín solo, no es, pues, casual. Se traza una suerte de homenaje al artista *diabólico* que había conseguido alargar la técnica, ya varias veces secular, del violín hasta límites insospechados. La admiración que el artista italiano despertó entre sus contemporáneos no se limitó, como algunas de sus músicas pueden hacernos sospechar, a los públicos burgueses encandilados por los fuegos artificiales de un virtuosismo vacío. Muchos compositores se sintieron estimulados por su actitud, y entre ellos Liszt con el resultado de sus *Estudios pianísticos*. Que artista tan severo como Brahms haya participado en esta admiración no tiene, pues, mayor sorpresa que el resultado de una obra atípica en su catálogo.

Son, pues, Estudios en forma de Variaciones, pero alejados casi siempre del modelo de su maestro (los *Estudios sinfónicos* de Schumann) y no digamos nada de las *Variaciones Diabelli* de Beethoven. Es la destreza técnica, erizada de mil dificulta-

des, lo que el pianista nos propone sobre el mero esquema armónico del tema de Paganini, y su finalidad es la misma que la de los Estudios de escuela: vencer los problemas de terceras, sextas, octavas, ritmos contrapuestos en ambas manos, intervalos inverosímiles... Por ello, su anuncio en los conciertos sin el antetítulo que el propio compositor les dio en la publicación (*Studien für Pianoforte*) enmascara la realidad y oculta su verdadera intención.

SEXTO CONCIERTO

Las *Ocho Piezas para piano*, Op. 76, son, con las dos *Rapsodias*, Op. 79, el único testimonio para el piano solo del llamado tercer período de Brahms, la época de sus Sinfonías. Escritas en 1878 y publicadas el año siguiente, son la primera incursión seriada de Brahms en las piezas cortas —Caprichos e Intermedios—, a las que volverá con profusión en 1892, como ya hemos comentado. Caprichos e Intermedios obedecen, aquí sin apenas excepción, a dos estados de ánimo diferentes: lentos, serenos y algo meditativos los segundos, más vivos y exteriorizados los primeros, Brahms sigue en ellos, como hiciera con las *Variaciones sobre un tema de Schumann*, el ejemplo de su admirado maestro cuando hacía hablar en sus obras a dos muestras de su personalidad: Florestán-Eusebius. La reciente musicología alemana ha descubierto en los manuscritos de estas Variaciones Schumann una B. (Brahms) en seis de ellas (4, 7, 8, 11, 14 y 16) y una Kr. (Kreisler) en otras cinco (5, 6, 9, 12 y 13). *Brahms* y *Kreisler* serían dos retratos diferentes de una misma personalidad, la del autor: apacible, tímida, disciplinada la primera (¿los Intermedios ahora?), impulsiva, emocional, ardiente, desconcertante e incapaz de autodominarse la segunda (¿los Caprichos?). Esta *lectura* del profesor Floros puede introducirnos de manera adecuada en este mundo intenso y reconcentrado de pequeñas formas que preludian las obras finales del compositor.

Las *Ocho Piezas* de 1878 suponen también el inicio de un giro notable en la escritura pianística de Brahms. La reducción de la ambición formal a simples esquemas, casi siempre ternarios, es paralela a la consciente reducción de la técnica pianística. Abandonadas ya aquellas gruesas texturas semiorquestales de su primera etapa y el virtuosismo de sus Variaciones, Brahms no fuerza para nada el instrumento, se ciñe a él más en el estilo de Schumann y Chopin que en el del último Beethoven. Estas obras de 1878 no llegan, por supuesto, al despojamiento de las cuatro series finales, pero están ya en camino de ello. Como ha dicho Geiringer, su brillantez (que la tienen) es más producto de necesidades musicales que de lucimiento externo del intérprete.

El primer Capricho, iniciado en 1871, es casi rapsódico, *un poco agitato*, y produce el efecto de una improvisación, como el preludeo de la serie. Hay que decir que, aun cuando nadie exigía en la época del autor su interpretación completa y seguida, pudiéndose desgajar las obras de la serie, el bloque produce una fuerte sensación de unidad, a lo que contribuye la perfecta colocación de las piezas que lo componen. Así, tras el Fa sostenido del primero, el segundo de los Caprichos, en la previsible tonalidad de Si menor, es más delicado, ligero y dulce. La número 3, el primero de los Intermezzi, es obra graciosa y buscadora de nuevos colores en la paleta sonora. La número 4,

Autógrafa de la Sonata, Op. 5, *Andante* (Intermezzo, *Rückblick*).

Handwritten musical score for piano, titled "Andante" and "Intermezzo". The score is written on five systems of staves, showing the right and left hand parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *molto*, *piu mosso*, and *con forza*. The manuscript is dated "P. 5 Op. 5 1812" in the top right corner. The handwriting is in ink on aged paper.

Autógrafa de la Sonata, Op. 5, *Andante* (Intermezzo, *Rückblick*).

un segundo Intermezzo con repetición textual de su primera sección, es más lírica sobre el delicado tejido de los arpeggios descendentes, aunque el análisis de su comportamiento polifónico demuestra un rigor en la escritura que apenas se deja entrever en la audición.

Tras el remanso de los *Intermezzi*, un nuevo *Capriccio* (núm. 5) y de nuevo agitado hace ahora pareja con el Intermezzo núm. 6, en cuya sección central canta una melodía severa en tiempo binario acompañada de figuraciones ternarias: un esquema rítmico muy querido de Brahms mediante el cual provoca en el oyente una tímida pero persistente sensación de inestabilidad emotiva.

Las dos piezas finales son también fácilmente emparejables, incluso por las tonalidades: La menor en el sensible *Intermezzo* núm. 7 y Do mayor para el más rotundo *Capriccio* núm. 8, en el que vuelve a investigar en los arpeggios de la mano izquierda. En todo caso, estamos muy lejos de las rotundidades de sus primeras obras. Como han observado los críticos, son éstas unas obras más para ser escuchadas en privado rodeando al pianista, que en un concierto público, y es otro signo que nos adelanta la postura del último Brahms, el de 1892.

Sonata, Op. 5

La tercera de las Sonatas para piano solo de Brahms, compuesta en 1853, participa de las características ya apuntadas de sus dos obras anteriores, pero es una composición más madura, lo que demuestra el alto grado de autoanálisis. Es también la más extensa, pues dispone de un tiempo más, cinco en total, con la alternancia perfectamente simétrica de rápido-lento-rápido-lento-rápido. Al estar claramente relacionados los dos tiempos lentos por el material temático, la simetría de la obra se acentúa con claridad meridiana. Es, por último, la más brahmiana de las tres, aquella donde la voz personal del compositor —que ya nos es familiar a lo largo de estos conciertos— se manifiesta por vez primera con más soltura.

El *Allegro maestoso* inicial se despliega con suma energía, y el material temático de todo él, admirablemente construido y desarrollado, se desgaja de la figuración expuesta en el primer compás: de ahí la sensación de unidad, de intensa concentración, que parece increíble en un joven de apenas veinte años. Sólo en sus obras de madurez volveremos a encontrar algo parecido.

El primer tiempo lento, un *Andante*, está encabezado con unos versos de C. O. Sternau: *La tarde declina, brilla el claro de luna, hay allí dos corazones unidos por el amor que se enlazan bienaventurados*: se trata de un conmovedor nocturno que impresionó, entre otros, a Wagner.

Le sigue un *Scherzo* de clara inspiración schumaniana, con un trío en lentos y anhelantes acordes, y un cuarto movimiento, lento de nuevo, titulado *Intermezzo* y subtítulo *Riickblick*, esto es, *mirada hacia atrás*, una especie de espectral marcha fúnebre por el amor perdido del encantador nocturno que era el segundo movimiento.

El *Finale*, con su tema principal tan ligado al del *Scherzo*, contiene en su tema secundario, como ha señalado con agudeza Constantin Floros, uno de esos *guiños* culturales que pasan absolutamente desapercibidos al no iniciado. Sus tres notas iniciales (Fa-La-Mi) se corresponden en la notación alfabética (F-A-E) con la divisa que Joseph Joachim, el gran violinista amigo de Brahms, hacía campear en sus cartas: *Frei, abei iinsam*, es decir, *libre, pero solo*. Escrito a la manera de un Rondó, el dramatismo de toda la *Sonata en Fa menor* es conducido beethovenianamente a un final victorioso, naturalmente en modo mayor.

Abandonada desde ahora, con esta impresionante obra, la forma Sonata en el piano solo, Brahms volverá a adoptarla años más tarde para los dúos: violín-piano, violonchelo-piano, dos pianos o clarinete-piano.

Inmaculada Quintanal

PARTICIPANTES



JOSEP COLOM

Nació en Barcelona. Su formación musical ha tenido lugar en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal y, más adelante, en la Ecole Normale de Musique de París, gracias a sendas becas del Gobierno francés y de la Fundación Juan March.

Su primera profesora fue Rosa Colom, y posteriormente sus profesores más importantes han sido Joan Guinjoán en Barcelona y Mlle, Ch. Causeret en París. Hay que destacar en su posterior evolución la influencia muy positiva del pianista Ramón Coll, así como los valiosos consejos musicales del profesor bilbaíno Juan Carlos G. Zubeldía.

Destacan en su palmarás los primeros premios en los concursos Beethoven 1970 y Scriabin 1972, de Radio Nacional de España, así como de los concursos internacionales de Epinal 1977, Jaén 1977 y Santander (Paloma O'Shea) 1978; su grabación integral de las sonatas de Blasco de Nebra para la firma Etnos ha sido también galardonada por el Ministerio de Cultura español.

Actúa igualmente en recital, con orquesta y en música de cámara, habiendo recorrido varios países europeos y América del Norte. Ha actuado con las principales orquestas españolas, así como en Italia, Checoslovaquia y Rumania. Entre los directores con quienes ha colaborado figuran K. Kondrashine, P. Decker, E. Imbal, A. Ros Marbá, J. R. Encinar.

En música de cámara forma dúo regularmente con el chelista Rafael Ramos y con la pianista Carmen Deleito, habiendo colaborado también con el violinista G. Cornelias, el chelista A. Noras, el cuarteto Gabrieli de Londres, etc.

RAMON COLL

Inicia sus estudios musicales a muy temprana edad, celebrando su primer concierto con orquesta a los once años. A los catorce termina sus estudios musicales en el Conservatorio de Baleares con las máximas calificaciones, emprendiendo luego estudios de perfeccionamiento bajo la dirección de J. Mas Porcel.

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 presentándose al Concurso de Ingreso del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, obteniendo el número uno por unanimidad entre 350 participantes. Dos años más tarde obtiene el Primer Premio de dicho Conservatorio.

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

Ha dado innumerables recitales y conciertos en importantes ciudades como Barcelona, Madrid, París, Caracas, Nueva York, Washington, Quebec. Moscú, Leningrado, Varsovia, etc., obteniendo siempre grandes éxitos de crítica y público.

Ha participado como miembro de jurado en numerosos concursos nacionales e internacionales; podemos citar entre ellos el Concurso Internacional «Jaén», en España; el Concurso Internacional «Albert Roussel», en Francia; el Concurso Internacional «Alfred Cortot», en Italia, etc.

Ha grabado varios discos para las marcas, «Ensayo», de Barcelona y «Musical Heritage Society», de Nueva York, con obras de Ravel, Debussy, Faure, Schubert, Tchaikovsky y Rachmaninoff.

Hasta 1972 fue catedrático numerario en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona; actualmente ejerce sus funciones pedagógicas en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

Ha actuado con numerosas orquestas, entre ellas citamos la Orquesta Ciudad de Barcelona, la Orquesta de Radio Televisión Española, la Orquesta Nacional, la Orquesta Internacional, la Orquesta Sinfónica de Oporto, la Orquesta Filarmónica de Dublín, la Orquesta Nacional de Nueva York, la Orquesta Filarmónica de Rzeszow, y recientemente con la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico.

Desde hace varios años le han invitado frecuentemente para impartir numerosos cursos de interpretación y técnica pianística.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER Y SEGUNDO CONCIERTOS

MANUEL CABRA

Nació en Málaga en 1931. Realizó sus estudios en los conservatorios de Málaga y Madrid (Cubiles), donde finalizó con Primer Premio de Virtuosisimo y Premio Extraordinario.

Amplió estudios en París con L. Levy (piano) y O. Messiaen (análisis) en Darmstadt, y en Siena con R. Gerlin (clavicémbalo).

Desde 1952 desarrolla una actividad de concertista ininterrumpida, dando conciertos en toda España, así como en Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Suecia, Italia, Turquía, Marruecos, Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y otras repúblicas de América.

Ha actuado con las principales orquestas españolas (Orquesta Nacional y Orquesta Sinfónica de la RTVE de Madrid, Orquesta Municipal de Barcelona, Orquesta Filarmónica de Sevilla) y con otras orquestas europeas (Orquesta Sinfónica de la ORTF de Strasbourg, Orquesta Sinfónica de la RAI de Torino, Orquesta Sinfónica de la Sudwestfunk).

Es catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha dado cursos de interpretación de música española en los Cursos Internacionales de Verano de Saint-Hubert (Bélgica).

Es escritor sobre temas musicales, colaborador habitual de Radio Nacional de España (en donde desempeñó durante algunos años las funciones de subjefe del Departamento de Música) y en algunas publicaciones culturales o musicales españolas. Como compositor, es autor de varias obras para piano, dos pianos, orquesta, canto y piano.

Ha sido becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March para realizar trabajos sobre técnica e interpretación pianísticas.

TERCERO, CUARTO, QUINTO Y SEXTO CONCIERTOS

INMACULADA QUINTANAL

Nacida en La Felguera (Asturias), estudia en la Escuela Normal de Oviedo, donde se gradúa, y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde consigue el título de piano y los de Profesor Superior de Pedagogía Musical y Musicología, éste último bajo la dirección del P. Samuel Rubio.

Pertenece a la Sociedad Española de Musicología y es miembro de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Pedagogía Musical.

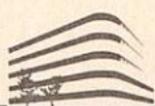
Es en la actualidad catedrática y directora de la Cátedra de Música en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB de Oviedo, centro en el que es subdirectora, habiendo impartido numerosos cursos de su especialidad en varios ICE y en la UNED.

Entre sus numerosas publicaciones destacan *Asturias, Canciones* (Oviedo, 1980), *La Música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, publicada por la Cátedra Feijóo y la Consejería de Cultura del Principado de Asturias (Oviedo, 1983); *Juan Páez, Villancicos* (Oviedo, 1985)', *Juan Páez, Música Litúrgica* (Oviedo 1985), y *Enrique Villaverde, Obra Musical* (Oviedo, 1986), obra con la que obtuvo el Premio Nacional de Musicología 1985, otorgado por la Sociedad Española de Musicología y patrocinado por el Ministerio de Cultura; además de estudios monográficos sobre maestros de capilla de la catedral ovetense como Juan Páez (Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 31. 1977), Elías Guaza (Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 32. 1978) o Enrique Villaverde (Revista de la Sociedad Española de Musicología, I. 1978) y de diversas transcripciones y análisis de obras de los músicos ovetenses.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales, científicas y
asistenciales, situada entre las más importantes de Europa por su
patrimonio y por sus actividades.*

*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,
la Tribuna de Jóvenes Compositores, encargos a
autores y otras modalidades.*

*En 1983 organizó un Centro
de Documentación de la Música Española Contemporánea,
que cada año edita un catálogo
con sus fondos.*



Fundación Juan March

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