

CICLO DE MIÉRCOLES

LAS RAÍCES NORTEAMERICANAS DE IVES Y COPLAND

Con motivo de la exposición
Los paisajes americanos de Asher B. Durand
(1796-1886)

octubre 2010



Portada: Asher B. Durand

El roble solitario (El viejo roble), 1844.

Óleo sobre lienzo, 91,4 x 121,9 cm.

The New-York Historical Society.

Donación de The New-York Gallery of the Fine Arts. Inv. 1858.75

CICLO DE MIÉRCOLES

Las raíces norteamericanas de Ives y Copland

Con motivo de la exposición
Los paisajes americanos de Asher B. Durand
(1796-1886)

octubre 2010

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: Las raíces norteamericanas de Ives y Copland, con motivo de la exposición *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*: octubre 2010 [introducción y notas de José Luis García del Busto]. - Madrid: Fundación Juan March, 2010.

64 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre 2010)

Notas al concierto: [I] “Obras de A. P. Heinrich, A. Copland, Ch. Ives, y S. Barber”, por Diana Tiegs, soprano, y Julio Alexis Muñoz, piano; [II] “Obras de Ch. Ives, A. Copland, H. Cowell, L. Ornstein, G. Gershwin, R. Crawford y G. Antheil”, por Ricardo Descalzo, piano; [y III] “Obras de C. Franck, Ch. Ives, A. Copland, G. Gershwin (arr. de J. Heifetz) y M. Ravel”, por Leticia Moreno, violín, y Edith Peña, piano; celebrados en la Fundación Juan March el 1, 6 y 13 de octubre de 2010.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música norteamericana-S. XX.- 2. Programas de mano-S. XX.- 3. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© José Luis García del Busto

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
- 19 Viernes, 1 de octubre - Concierto inaugural
Diana Tiegs, soprano, y **Julio Alexis Muñoz**, piano
 A. P. HEINRICH: Sunset Chimes
 A. COPLAND: Old American Songs vol. 1
 CH. IVES: Two Little Flowers
 Amphion
 Romanzo (di Central Park)
 S. BARBER: The Daisies Op. 2 nº 1, de *Three Songs*
 Four Pieces for Orchestra Op. 13
 Sure on this Shining Night Op. 13 nº 3
 The Secrets of Old Op. 13 nº 2, de *Four Songs*
- 40 Miércoles, 6 de octubre - Segundo concierto
Ricardo Descalzo, piano
 Obras de CH. IVES, A. COPLAND, H. COWELL, L. ORNSTEIN,
 G. GERSHWIN, R. CRAWFORD y G. ANTHEIL
- 54 Miércoles, 13 de octubre - Tercer concierto
Leticia Moreno, violín, y **Edith Peña**, piano
 Obras de C. FRANCK, CH. IVES, A. COPLAND,
 G. GERSHWIN (arr. de J. Heifetz) y M. RAVEL

Introducción y notas de **José Luis García del Busto**

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE (excepto el inaugural)

La incorporación de Estados Unidos a la historia de la música ha sido muy tardía. Durante un amplio periodo de su historia, que comprende la etapa colonial y buena parte del siglo XIX, no se desarrollaron elementos musicales propios en contraste con la riqueza —según vamos conociendo— del sur americano. Su expansión decimonónica en el campo político y económico no vino acompañada por la gestación de una concepción musical lo suficientemente diferenciada como para que pudiera ser considerada como “propia”, teniendo siempre a Europa como modelo. El anhelo que en 1852 expresaba William Henry Fry, uno de los primeros compositores y críticos norteamericanos, resume bien la percepción de los creadores del momento: “es hora de que tengamos una Declaración de Independencia en arte y pongamos los fundamentos de una escuela americana de pintura, escultura y música”, añadiendo que “está claro que ningún arte puede florecer en un país hasta que no asuma su carácter genuino”. Es precisamente en esta tradición donde cabe situar la obra de Asher Brown Durand, con su visión terapéutica y sentimental del paisaje norteamericano.

La obra del poco conocido Anthony Philip Heinrich (1781-1861), compositor estadounidense de nacimiento alemán, constituye un caso embrionario de inspiración en la música de los indios y en la naturaleza. Con todo, sólo en la transición del siglo XIX al XX comenzó a surgir un estilo musical distintivamente americano forjado, en particular, por Charles Ives (1874-1954) y Aaron Copland (1900-1990). Tenidos como los primeros compositores de la historia verdaderamente estadounidenses, ambos se formaron en la tradición musical europea (en el caso de Copland reforzada por su estancia parisina) que, sin embargo, supieron transformar en un estilo nacional. Este ciclo explora este proceso en el que la inspiración en el folclore real o recreado es uno de los elementos clave.

Las obras de Ives y Copland se acompañan con otras de autores contemporáneos, como Gerswhin y Barber, o sus inmediatos sucesores quienes, a su modo, continuaron esta tendencia. La década de 1930 sería clave para la historia de la música norteamericana, un punto de inflexión que abrió el camino hacia la vanguardia innovadora que caracterizaría a Estados Unidos durante el resto del siglo.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

1.

En aquel inmenso país al que acudían gentes de lejanos y variados orígenes para asentarse, la música como creación artística tuvo un tardío y lento desarrollo: iniciada de manera incipiente en el siglo , se llevó a cabo a lo largo del XIX, precisamente durante el período vital del pintor paisajista Asher Brown Durand (1796-1886), alrededor de cuyos cuadros se proponen estos tres conciertos. La situación de partida la describió en su día Juan Carlos Paz con brevedad y lucidez: “Las circunstancias tan especiales de la colonización, y las duras condiciones de vida en que se desarrollaba, no fueron propicias, precisamente, para un favorable desenvolvimiento de cultura musical de alguna especie; además, sabido es que el rigorismo puritano impidió durante mucho tiempo toda demostración pagana a base de canto profano y de danza, limitándose las manifestaciones musicales colectivas, tan incipientes, a la participación del individuo en el conjunto de voces que en las iglesias entonaba su pobre y monótona música salmódica dominical”. En coherencia con estos hechos se contempla la histórica publicación, por parte de William Billings (1746-1800), de *The New England Psalm-Singer*, recopilación musical que data de 1770 y que ha sido tomada como un punto de partida de la música en los Estados Unidos. Y no es de extrañar, por lo tanto, que en Estados Unidos las primeras asociaciones de carácter musical de las que se tiene noticia, a partir de la segunda mitad del XVIII, fueran de carácter coral y religioso: la Sociedad Santa Cecilia (Charleston), la Sociedad Musical de Stoughton, la Sociedad Haendel y Haydn (Boston) y la Sociedad Musical Sacra (Nueva York), entre otras. Hubo algún apunte de actividad orquestal en ciudades como Boston o Nueva York desde las primeras décadas del XIX, pero hasta mediado el siglo no comenzaría una cierta vida sinfónica con distintos focos repartidos por el país. A la vez se daban incipientes muestras de música representable y empezaba a llegar, con cuentagotas, algún título de ópera europea: nuestro genial Manuel García, por ejemplo, dio a conocer en América (comenzando por Nueva York) óperas de Rossini y Mozart.

Términos y conceptos como música colectiva, oficios religiosos, salmos, himnos o Nueva Inglaterra, aparecen invariablemente en cualquier reseña biográfica o musical de la figura de Charles Ives, pero, antes de referirnos a ella con la debida extensión, convendrá hacer un somero recorrido por sus antecedentes. Las músicas populares de las poblaciones autóctonas y de las migraciones africanas y europeas tuvieron mucho que decir en la amalgama cultural y musical que se produjo en aquellas latitudes durante el siglo XIX, dando lugar al surgimiento de algunos nombres propios de compositores que figuran en las páginas iniciales de la historia de la música estadounidense, comenzando por aquel autor de canciones y tonadas salmódicas llamado James Lyon (1735-1794) al que Gilbert Chasse denomina “nuestro casi primer compositor”. Así, Lowell Mason (1792-1872), muy vinculado a la sociedad fundada en Boston sobre la base de la admiración hacia los oratorios de Haendel y Haydn, y autor de colecciones de melodías e himnos que tuvieron enorme importancia en los años veinte y treinta del siglo XIX; el autor de “canciones hogareñas” Stephen Collins Foster (1826-1864); varios compositores-pianistas que cubrieron una etapa europea, como Richard Hoffman (1831-1909), William Mason (1829-1908) –ambos discípulos de Liszt– o el extraordinario Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), inaudito viajero que recorrió el nuevo y el viejo continente y que, como músico, interesó a Chopin y a Berlioz, y como gran virtuoso del piano, se codeó con Liszt y Thalberg. Gottschalk dejó muy abundantes composiciones, de vario planteamiento e irregular calidad, adoptando a menudo elementos populares de los países por los que transitó en triunfo, desde danzas de jíbaros hasta jotas aragonesas, pasando por los ritmos afrocaribeños.

En cuanto a compositores de mayor prestancia en el ámbito creativo hay que citar a Anthony Philip Heinrich (1781-1861), el único compositor coetáneo de Asher Brown Durand programado en este ciclo y al cual nos referiremos en las notas al primer concierto; George F. Bristow (1825-1898) y William

H. Fry (1813-1864), que se movieron en el ámbito sinfónico neoyorkino y se asomaron también al género operístico; John Knowles Paine (1839-1906), sinfonista bajo los modelos alemanes de Mendelssohn y Schumann y fundador de una escuela en Nueva Inglaterra entre cuyos seguidores estuvo Horatio Parker (1863-1919), el principal guía “académico” con el que contaría Charles Edward Ives. Estricto coetáneo de Parker fue el compositor neoyorkino Edward Mac Dowell (1861-1908), de ascendencia escocesa e irlandesa, formado en París y en Frankfurt, notable pianista y compositor de vena lírica y dado a la evocación poemática, cuyo lenguaje se ha comparado a menudo con el de Grieg. Cabe considerar a Mac Dowell como el gran compositor estadounidense anterior a Ives. No poca importancia en la conformación de la caleidoscópica música estadounidense tuvieron las bandas de música, ámbito en el que reinó como compositor John Philip Sousa (1854-1932), autor de marchas de éxito contundente y perdurable.

2.

Pero es necesario terminar aquí estas pinceladas destinadas a introducir y ambientar la información sobre la música que en estas jornadas se va a escuchar: básicamente la de Charles Edward Ives y la de quienes, a la vez e inmediatamente después que él, conformaron definitivamente la manera musical que identificamos como norteamericana. Hablábamos anteriormente de la amalgama formada por la tradición de los cantos religiosos de los colonos pioneros, los folclores autóctonos de los distintos y distantes estados de la Unión –incluidas, naturalmente, las músicas tribales indias–, la impregnación de los clásicos centroeuropeos que llevaron a cabo los primeros compositores “cultos” estadounidenses (tendencia que tuvo un símbolo en la llamada a Dvorak para dirigir el Conservatorio de Nueva York), el sentir y el orgullo nacionalista que caracterizó a tantos músicos, las marchas y cantos patrióticos, las referencias a folclores y tradiciones musicales exóticas... Añadamos ahora la imprescindible referencia a los repertorios del *ragtime*, el *blues*, los *negro spirituals*, el *jazz*...

y tendremos un dibujo esquemático del variopinto panorama contemplado por Ives cuando, siguiendo una clara vocación, casi como una necesidad íntima y personal, se dispuso a fijar en papel pautado lo que sus atentos y asombrados ojos y oídos le permitieron ver y oír. Porque, ante todo y sobre todo, Ives fue el individuo que mejor supo captar y plasmar lo mucho que de manifestación colectiva, de masa abundante y plural, hay en el arte americano en general y en la música en particular. Por delante de Ives sólo hemos mencionado a músicos, pero acaso su antecedente creador más claro estuvo en un poeta: Walt Whitman (1819-1892). En la poesía de éste y en la música de aquél están sus fortísimas individualidades, pero también late el mismo sentir colectivo, himnico, coral, que clama por entranarse con el pueblo propio, con su entorno natural, paisajístico y humano. Y lo hicieron ambos con voz propia y personalísima, y ambos aportaron sustancia en verdad *nueva* a sus lenguajes poético y sonoro. “Como un profeta nuevo canta su canto”, escribió Rubén Darío de Walt Whitman, pero tan feliz frase ¿no podría aplicarse con pareja idoneidad a Ives? Tras la primera edición de *Hojas de hierba*, Whitman recibió una carta de felicitación de Ralph Waldo Emerson, anécdota que creo cobra aquí sentido, puesto que la de Emerson –y luego hemos de insistir en ello– fue una de las mentes que constituyeron alimento intelectual importantísimo para Ives.

La familia Ives tuvo, desde comienzos del siglo xvii, un papel importante en la conformación del estado de Nueva Inglaterra. Acercándonos a la figura de Charles Edward, fue Isaac Ives, su bisabuelo, quien fijó la residencia familiar en Danbury. Su hijo, Georges Ives –abuelo de nuestro músico–, fue hombre de negocios emprendedor: fundó el primer banco de Danbury. Pero Georges Ives Jr., el padre del compositor, fue reacio a seguir la tradición familiar y estudió música, dedicándose a dirigir bandas militares y a tocar el órgano en los oficios religiosos: considerado como la “oveja negra” de la familia, claudicó dos años antes de morir (joven aún) y se puso a trabajar en el banco familiar.

En este ambiente, Charles Edward nació, en Danbury, el 20 de octubre de 1874. Él iba a hacer converger las dos tendencias de la familia, demostrando que los mundos de la creación musical y de los negocios empresariales no eran incompatibles. Influido y animado por su padre, mostró desde muy joven fascinación por el sonido y por la experimentación musical: instrumentos caseros, práctica de los cuartos de tono, distribución espacial de los instrumentos de la banda, etc. En 1887, a los 13 años, compuso las dos primeras piezas de su catálogo: una canción y una marcha, pero antes ya había escrito una marcha fúnebre por la muerte de su gato Chin-Chin, lo que le valió “encargos” de sus compañeros de la escuela. Posteriormente, una composición para órgano, ya sería para él, no fue tomada en serio por los demás: las *Variaciones sobre América* (1891), que incluye una singular fuga a cuatro voces. Digamos –porque es sintomático– que esta pieza con casi ciento veinte años de existencia no es rara de encontrar hoy mismo en recitales organísticos de música ¡contemporánea!

En 1894, el joven Ives ingresó en la Universidad de Yale y sufrió la muerte del padre. Su papel, su función, no serían reemplazados por nadie: si acaso, años después, por el círculo filosófico de Concord, en el que Ives encontraría sintonía intelectual y espiritual. En el campo de la música, Ives trabajó en Yale fundamentalmente con Horatio Parker, un portador de la ortodoxia musical germana. Necesitado de ingresos, durante los estudios universitarios Ives actuó como organista de iglesia. Y, por impulso personal irreprimible, por necesidad artística, Charles E. Ives se lanzó a componer para sí mismo. Al graduarse en 1898, había escrito una gran cantidad de música, entre ella la *Sinfonía nº 1*. Y tomó una decisión trascendental: visto el caso de su padre y observadas las reacciones de su gente próxima ante sus ocurrencias musicales, decidió ganarse la vida en el mundo empresarial y componer siempre como un libérrimo amateur, sin la más mínima aspiración a ser editado, ni interpretado, ni conocido como compositor.

Viajó a Nueva York para trabajar en el naciente negocio del seguro. Hasta 1902 tuvo un empleo modesto al que añadió

trabajo como organista. En 1907, fundó la Ives & Co., que formaba parte de una empresa mayor y, en 1909, la Ives & Myrick. Entre medias, se casó con Harmony, hija de un pastor que encabezaba, en Hartford, una tertulia a la que pertenecía el escritor Mark Twain. No tuvieron hijos, pero adoptaron a una niña, Edith. En cuanto al trabajo, el éxito de Ives y su empresa aseguradora fue total. Hacia 1910, año de su despegue económico, Ives había compuesto tres sinfonías, dieciséis obras de cámara (entre ellas un cuarteto, un trío y dos sonatas de violín), obras para piano, cantos corales y cerca de cuarenta canciones. En 1914 su empresa movía seis millones de dólares al año y llegó a tener sesenta empleados. Hubo años en que duplicaron los números con respecto al anterior, sobrellevando dignamente los años de la depresión. Ives siguió componiendo a diario hasta 1917, amontonando papeles desordenadamente. Hizo algún tímido y frustrante intento de interesar por su música a sus mejores amigos. En estos años se añadieron la *Sinfonía n.º 4*, las tres series orquestales, el *Cuarteto n.º 2*, otras dos *Sonatas de violín*, canciones diversas y la *Sonata Concord*. Atraído por su cuna y siguiendo el ideal de Thoreau, Ives se construyó una casa de campo en los alrededores de Danbury y repartió su vida entre Nueva York y este retiro campesino y familiar. El golpe moral de la guerra fue muy duro para él, y llevó a cabo una participación política y económica tan bienintencionada como ingenua: defendiendo sus tesis en 1918, sufrió un ataque cardíaco y su salud quedó muy deteriorada desde entonces, dejándole escasos bríos para la composición.

Dedicado profesionalmente a sus asuntos empresariales, la carrera compositiva de Ives es una de las más extrañas que quepa encontrar en la historia de la música. Completamente al margen de los circuitos concertísticos y editoriales, necesarios para la difusión de la música, Ives no tuvo manera de contrastar el resultado sonoro de sus partituras, pero disfrutó de la extrema libertad que supone el no tener que someterse a valoraciones, ni siquiera necesitar de intermediarios (los intérpretes). Así, Charles Ives dejó una producción musical atípica, profundamente irregular, desinhibida, fresca y con

asombrosos elementos de modernidad que, aunque se conocieron muy tardíamente, revelaron la capacidad innovadora y el ingenio sonoro-musical que hubo en aquel compositor genial y literalmente singular. Cuando comenzó a descubrirse su ingente producción y la radical originalidad de su música, selectos círculos de la sociedad estadounidense trataron de “hacerle justicia”, pero Ives no se dejó. En 1947, ante la concesión del Premio Pulitzer reaccionó diciendo: “Los premios son para los niños y yo ya soy adulto”. En 1951 se negó en redondo a aceptar la insistente invitación de Leonard Bernstein a que viajara a Nueva York para asistir a los ensayos y al estreno de la *Segunda Sinfonía* y, más aún, solamente las buenas artes de su esposa y de sus vecinos lograron que, unos días después del evento, acudiera a la casa de éstos a oír por radio (él nunca quiso tener en casa ese “invento”) la transmisión diferida de aquel concierto. Lo escuchó a regañadientes, pero ni los amables vecinos anfitriones ni su esposa consiguieron que Ives hiciera ni el más mínimo comentario de las impresiones que sintiera al escuchar por vez primera (y última) una sinfonía propia.

Tras su muerte, en 1954, pudo recuperarse al fin su música en triple vía: la edición, la interpretación en concierto y las grabaciones discográficas, y el mundo de la profesión musical pudo asombrarse al comprobar cuánto ingenio creativo había estado silenciado e ignorado durante decenios. Pero la aportación musical de Charles Ives, felizmente, no cayó en saco roto: cabe decir que su influjo fue *diferido*, pero de profundo alcance. Así lo expresó el compositor y teórico argentino Juan Carlos Paz: “Este profeta, figura de excepción, establece anticipaciones que solamente serán comprendidas íntegramente mediante la acción del tiempo, ese factor que, a la inversa, aniquila tantas refulgentes y resonantes mediocridades. Su caso es el del artista vidente, que crea en un plano espiritual, mental y sensible, muy por encima del medio excepcionalmente limitado como sensibilidad y cultura en que vive, y el que, naturalmente, no llega a considerarle. Así pues, su mensaje se reserva para la posteridad y puede servir a la vez de faro, documento y ejemplo aleccionador. Sin embargo, en un ambiente práctico, febril y atento a las finalidades

inmediatas, un mensaje semejante es difícil que irradie fuera del círculo de una inevitable minoría”.

3.

En los libros y en la conciencia de los filarmónicos, Copland, Barber y Gershwin son compositores americanos que vienen después de Ives, aunque, por lo dicho, sus obras se estrenaron y se conocieron antes que las de su atípico antecesor. Ellos acabaron por conformar los caracteres de la música estadounidense, por supuesto siguiendo unos caminos “convencionales”, o sea, muy distintos a los de Ives. Por ejemplo, frente al casi total autodidactismo de aquél, la generación de los nacidos a partir del 1900 se procuró una formación musical académica sólida que, en la mayoría de los casos, incluyó estancias de observación y de estudio en el viejo continente. Se dio el caso notable de que uno de los principales maestros europeos de composición, la francesa Nadia Boulanger, se erigió en referencia casi inexcusable para los compositores estadounidenses y, así, por las clases parisinas de la maestra desfilaron, entre otros, Aaron Copland, Marc Blitzstein, Roy Harris, Roger Sessions, Walter Piston, Virgil Thompson, Elliott Carter y Philip Glass.

En el presente ciclo de conciertos, después de Ives se da especial relevancia a la figura de Aaron Copland (1900-1990), compositor, pianista y director de orquesta nacido en el distrito neoyorkino de Brooklyn, en el seno de una familia judía de orígenes polaco y lituano. Mostrando una clara vocación por la música, su primera dedicación profesional fue al piano, pero, muy interesado por la creación musical, después de haberse formado en la espléndida Brooklyn Academy of Music, viajó a Europa y estudió en París, con Nadia Boulanger, entre 1921 y 1924. Allí conoció al gran pianista leridano Ricardo Viñes, protagonista de tantos estrenos de obras pianísticas esenciales de los repertorios francés y español de aquellos años, y de él también recibió Copland enseñanza. Su estancia europea no se limitó a París, pues también realizó breves estancias en Berlín, Viena y Salzburgo, completando así un excelente panorama de lo que daba la Europa musical del momento. De esta forma, Copland regresó a su tierra con un

modelo-resumen en la mente (Igor Stravinsky), pero, a la vez, dispuesto a trabajar por la formación y consolidación de un sinfonismo “genuinamente americano”. La labor y la influencia musicales de Copland en los Estados Unidos fue realmente formidable. Sus obras se divulgaban con éxito y el prestigio alcanzado le procuró estrenos de obras sinfónicas con las Orquestas Filarmónica de Nueva York, Sinfónica de Boston y Sinfónica de Cincinnati, entre otras. También hizo incursiones de notable éxito en el campo del ballet. En los años cuarenta acumuló premios y distinciones que implicaban un hondo reconocimiento: el nombramiento como miembro del Instituto Nacional de las Artes y las Letras (1942), el Premio Pulitzer (1945) o Premios de la Crítica Musical de Nueva York (1945 y 1947). Sus colaboraciones con el cine culminaron con la obtención de un óscar en 1950.

4.

14

Similares pasos siguió la trayectoria de Samuel Barber (1910-1981), otro de los compositores estadounidenses presentes en estos programas. Recibió una buena formación en el Curtis Institute de Filadelfia, donde estudió composición, piano y canto: parece ser que tenía una apreciable voz de barítono y a punto estuvo en algún momento de conducir su carrera por esta vía. Antes de acabar sus estudios ya dio un salto a Europa, viajando a Italia, pero la estancia en el viejo continente se intensificaría en 1935 y 1936. Entre 1939 y 1942 fue profesor del propio Curtis Institute. Rodeado de gran prestigio en su país, sobre Barber llovieron premios (el del Círculo de Críticos de Nueva York por el *Concierto de violonchelo*, un Pulitzer por su ópera *Vanessa* y otro Pulitzer por el *Concierto de piano*) y, sobre todo, estrenos de gran relevancia por los marcos en que se produjeron (como el Metropolitan o el Carnegie Hall) y los intérpretes que los abordaron: el ballet *Medea* por la genial coreógrafa Martha Graham; la ópera *Vanessa* fue dirigida por el maestro Dimitri Mitropoulos; el célebre *Adagio* para cuerdas, ampliación orquestal del movimiento lento de su *Cuarteto*, lo estrenó el mítico Arturo Toscanini; otras obras orquestales fueron dadas a conocer por Kussevitcki, Leinsdorff, Bruno

Walter y Georg Szell; la *Sonata* para piano la estrenó Vladimir Horowitz, mientras que Marian Anderson, Leontyne Price y Dietrich Fischer-Dieskau figuran entre las voces que estrenaron sus canciones. En fin, Barber fue todo un “clásico” en vida. Su estética, conservadora, se instaló en los principios tradicionales sin osar contrariarlos y tratando de adecuarlos a su sensibilidad y personalidad: “Creo que lo que coarta mucho a los compositores es la idea de tener que cambiar de estilo cada año. En mi caso, esperar esto sería en vano... Yo continué sencillamente a mi paso y creo que esto exige cierta valentía”, declaró en cierta ocasión.

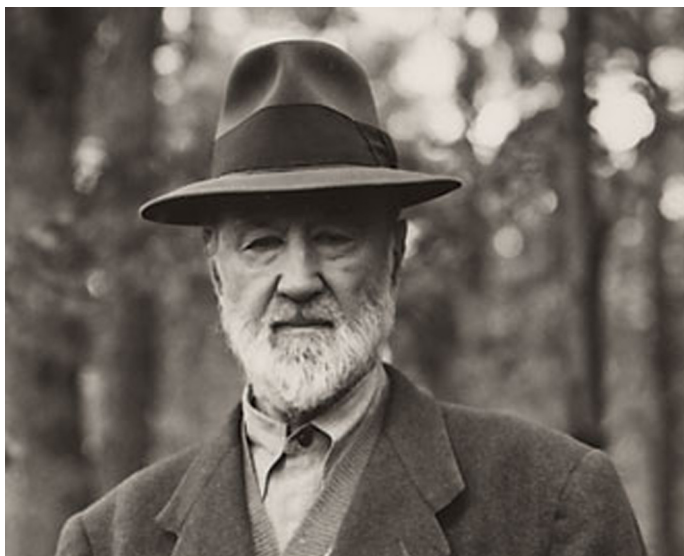
5.

Si Copland y Barber representan la “normalidad” del sinfonismo estadounidense, aquella tradición musical no quedaría debidamente dibujada sin contar con la figura imprescindible de George Gershwin (1898-1937), músico de triunfal carrera y que dejó profunda huella, pese a su limitada formación técnica y a la cortedad de su vida. Nacido en Brooklyn, Nueva York, –como su colega y compatriota Aaron Copland–, Georges Gershwin también era de familia judía, emigrada a América desde tierras rusas. De Gershwin nos quedan partituras admiradísimas y popularizadas, así como la idea de una personalidad simpática y modesta que, lejos de envanecerse con el éxito y el dinero que en poco tiempo le dieron unas cuantas obras, siempre fue consciente de la precariedad de su oficio y estuvo dispuesto a aprender. Como es bien sabido, el imán del Nuevo Mundo y la situación europea que desembocó en la Segunda Gran Guerra, llevaron para los Estados Unidos a una buena nómina de grandes creadores musicales europeos, y allí encontraban sistemáticamente al joven Gershwin, quien se les acercaba con admiración y el deseo sincero de recibir lecciones, aunque todos ellos coincidieron en opinar que no le hacían ninguna falta. Según hemos leído y oído relatar, Ravel le aconsejó que se conformara con ser un Gershwin de primera, cosa mucho mejor que ser un Ravel de segunda. Stravinsky, después de pasear con Gershwin por Broadway viendo los carteles luminosos de sus obras y las colas de pú-

blico en las taquillas, se interesó por saber sus ganancias en el último año y, conocido el dato, concluyó: “Como me temía, es usted el que tiene que darme clases a mí”. Y existe una foto deliciosa, muy probablemente tomada en Los Ángeles, en la que aparece George Gershwin provisto de paleta y pincel en actitud de pintar ante un lienzo: un retrato que inmediatamente se reconoce como uno de los numerosos autorretratos de Arnold Schoenberg. Pero cabe pensar –así se apunta en la monografía sobre Schoenberg escrita por Stuckenschmidt– que fuera una copia hecha realmente por Gershwin o, incluso, que el músico americano no copiara, sino pintara aquel retrato de Schoenberg y a la manera de él. En todo caso, sin necesidad de recurrir a Freud, parece clara la simpática voluntad de Gershwin de identificarse con el famoso compositor vienés. Schoenberg y Gershwin mantuvieron una amistosa relación basada en su común afición a jugar al tenis. No es baladí recordar que Schoenberg, frente al esplendor que rodeaba al bueno de Gershwin, sufrió la falta de reconocimiento popular y crítico, y vivió sus últimos años en el exilio americano con auténticas estrecheces económicas.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Juan Carlos Paz, *La Música en los Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States. A Historical Introduction*, Lebanon, Prentice Hall, Inc., 1988.
- Gilbert Chasse, *America's Music: From the Pilgrims to the Present (Music in American Life)*, Illinois, University of Illinois Press, 1987.
- Charles E. Ives, *Essays before a Sonata, and the Other Writings*, Nueva York, W. W. Norton, 1962.
- John Kirpatrick, *Charles E. Ives: Memos*, Nueva York, W. W. Norton, 1972.
- Henry y Sidney Cowell, *Charles Ives and his Music*, Nueva York, Oxford University Press, 1955.
- Javier Maderuelo, *Charles Ives*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1986.



Charles Ives, c. 1948. Fotografía realizada por Halley Erskine.
Yale University.

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 1 de octubre de 2010. 20,00 horas

I

Anthony Philip Heinrich (1781-1861)

Sunset Chimes (*)

1. *I Have Something to Tell You*
4. *The Forsaken*
6. *Hope's Diadem*
7. *Remember Me, While the Heart Can Beat*
9. *Capriccio Vocale*

Aaron Copland (1915-1982)

Old American Songs vol. 1

2. *Dodger Song*
3. *Long Time Ago*
4. *Simple Gifts*

Charles Ives (1874-1954)

Two Little Flowers

Amphion

Romanzo (di Central Park)

Samuel Barber (1910-1981)

The Daisies Op. 2 nº 1, de *Three Songs*

Sure on this Shining Night Op. 13 nº 3, de *Four Songs*

The Secrets of Old Op. 13 nº 2, de *Four Songs*

(*) Estreno en Europa

Diana Tiegs, *soprano*

Julio Alexis Muñoz, *piano*

Entre los pioneros del sinfonismo en los Estados Unidos hay que mencionar la singular figura de Anthony Philip Heinrich (1781-1861), nacido en Bohemia y cuya larga vida cubrió las etapas del despertar y la eclosión del Romanticismo en Europa, pues comenzó antes de la de Schubert y terminó después de la de Schumann. Hombre de familia acomodada, heredero de una considerable fortuna hacia 1800, perdió todo durante las guerras napoleónicas y emigró al Nuevo Mundo. Allí recorrió a pie los bosques de Pennsylvania y, después de haber pasado por Filadelfia y Louisville, acabó sus días en Nueva York, sumido en la pobreza. Su inclinación por la música, apoyada en conocimientos técnicos seguramente muy precarios, se manifestó tardíamente, ya en Estados Unidos, y de hecho sus primeras obras las compuso cuando se acercaba a los cuarenta años de edad. Su primera obra editada data de 1820, con un título largo e indicativo como *El amanecer de la música en Kentucky o Los placeres de la armonía en las soledades de la Naturaleza*. Título, por cierto, que no deja de remitir, por un lado, a los paisajes de Asher Brown Durand y, por otro, a manera de embrionario eco, al sentir de Thoreau e Ives. En aquella publicación declaraba Heinrich que, si se le tuviera por músico norteamericano, nadie podría sentirse más orgulloso que él. En cualquier caso, desde aquel momento fue un prolífico y singular compositor, especialmente de música orquestal a caballo entre su conocimiento del sinfonismo clásico europeo (hasta la *Primera Sinfonía* de Beethoven, que dio a conocer, dirigiendo, en aquellas latitudes) y sus decididas tendencias a cantar a la Naturaleza y a la creación musical poemática. Ausente de las programaciones al uso en América y completamente desconocido en Europa, las cinco canciones de Heinrich que abren este recital, y que pertenecen a la colección *Sunset Chimes*, constituyen novedad absoluta para el público europeo.

Tras esta interesante muestra de la música vocal “pre-americana”, con las figuras señeras de Copland, Ives y Barber entramos en el repertorio ya personalizado y unánimemente reconocido como estadounidense. Terminando el año 1949, trabajaba Aaron Copland (1915-1982) en su ambicioso ciclo

de canciones sobre poemas de Emily Dickinson y, sintiendo la necesidad de “cambiar de aires”, intercaló en aquel trabajo uno más ligero: arreglar para voz y piano cinco canciones tradicionales de su predilección. Por aquel tiempo estaban en gira por los Estados Unidos el tenor Peter Pears y el compositor y pianista Benjamin Britten, quienes visitaron a Aaron Copland. Éste les mostró las canciones que estaba escribiendo y los músicos británicos, encantados con ellas, se ofrecieron a estrenarlas en “su” Festival de Aldeburgh, estreno llevado a cabo el 17 de junio de 1950, medio año antes de que este álbum de *Old American Songs* fuera escuchado en Estados Unidos. El estreno allí lo ofrecerían William Warfield y el propio Copland al piano en el Town Hall de Nueva York, el 28 de enero de 1951. El éxito de las *Old American Songs* fue tan grande que Aaron Copland añadiría pronto un segundo álbum, con otras cinco, y llevaría a cabo versiones orquestales del acompañamiento pianístico. De estas diez canciones vamos a escuchar aquí tres: segunda, tercera y cuarta del primer álbum. *Dodger Song* es una canción animada, con desparpajo, de texto incisivo y atractivo curso. El carácter de “vieja canción americana” se da tanto en la pegadiza melodía cuanto en el acompañamiento pianístico, claramente evocador del banjo. Se trata de una cancioncilla con su carga irónica y política, pues apunta hacia las elecciones de 1884 que dieron la presidencia de los Estados Unidos a Grover Cleveland, un político cuyas maneras y decisiones no coincidían precisamente con el ideario de Copland. En cambio, la expresividad nostálgica y sentimental domina en la segunda, *Long Time Ago*, canción inequívocamente bañada de reminiscencias de los *negro spirituals* y, en consecuencia, también muy reconocible como norteamericana. El tríptico escogido para este concierto se cierra con *Simple Gifts*, canción muy concisa y austera, de tierna expresión, en la que la música sigue sencillamente la estructura en tres estrofas y la simetría latente en el poemilla.

Two Little Flowers es una canción que nos cuenta muchas cosas de la intimidad de Charles Ives (1874-1954). Un ingenuo y hasta tópico canto a la belleza del campo primaveral, abundante en flores, símbolo de la tendencia a identificarse con

la Naturaleza tan propia del círculo filosófico y literario de Emerson y Thoreau, deviene al final en un guiño, en forma de piropo hacia Edith –la hija adoptiva de Ives– y Susanna, otra niña con la que Edith jugaba habitualmente: ellas son “las más bellas y exóticas” de todas aquellas flores. Perfectamente alineada con el carácter del texto, la música de estas *Two Little Flowers* es cálida, de la mayor sencillez y efusividad. Completamente distintas de planteamientos y resultados son las otras dos canciones de Ives programadas. *Amphion* muestra cierto carácter enfático teñido de expresividad, mientras que *Romanzo (di Central Park)*, basada en un curioso poema a base de sucesión de sustantivos, es una libre y cordial expansión de expresión amorosa, al tiempo que recoge la relevancia que la sociedad norteamericana concedía a los espacios verdes en los contextos urbanos (como había ya proclamado el propio Asher B. Durand).

The Daisies, sobre un poema de James Stephens, data de 1927, es decir, es obra de un Samuel Barber (1910-1981) jovencísimo, casi adolescente. Se trata de versos muy románticos tratados en consecuencia, pero con finura y personalidad musical bien notables. Las *Four Songs Op 13* datan de 1938. *Sure on this Shining Night*, sobre un poema de James Agee, es un andante con todas las características poético-expresivas de un nocturno, mientras que *The Secrets of the Old* es un breve *allegro giocoso* de intención mordaz, implícita en los magníficos versos de Yeats, uno de los poetas que más impresionaron a Barber desde su juventud.



Roswell Graves Jr., *Central Park Competition Entry No. 25: Before and After Views of the Fifty-Ninth Street and Fifth Avenue Entrance*, septiembre de 1857. Acuarela y grafito sepia. The New-York Historical Society.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ANTHONY PHILIP HEINRICH

Sunset Chimes

1. I Have Something to Tell You (Frances S. Osgood)

I've something sweet to tell you
But the secret you must keep,
And remember, if it isn't right,
"I'm talking in my sleep".
For I know I am but dreaming,
When I think your love is mine;
And I know they are but seeming,
All the hopes that round me shine.

24

So remember, when I tell you
What I can no longer keep,
We are none of us responsible
For what we say in sleep.

My pretty secret's coming!
Oh, listen with your heart;
And you shall hear it humming
So close 'twill make you start.

Oh, shut your eyes so earnest
Or mine will wildly weep;
I love you! I adore you! But –
"I'm talking in my sleep".

4. The Forsaken (Augustine Duganne)

My heart is cold with sorrow,
Tho' sunlight decks my brow.
Ye do not know I borrow
That faint smile even now.
Ye do not know mine eyelids
Are used to bitter tears,

Campanadas al atardecer

1. Tengo algo que decirte

*Tengo algo dulce que decirte,
pero debes guardar el secreto
y, si no te parece bien, recuerda:
“Estoy hablando dormida”.
Porque sé que sólo estoy soñando
cuando creo que tu amor es mío;
y sé que todas las esperanzas que brillan
a mi alrededor son mera apariencia.*

*Así que cuando te diga lo que ya no puedo
seguir guardándome, recuerda que
ninguno de nosotros somos responsables
de lo que decimos dormidos.*

*¡Mi precioso secreto está llegando!
Oh, escucha con tu corazón;
y lo oirás tararear, tan cerca
que te llevarás un susto.*

*Oh, cierra tus ojos tan serios,
o los míos llorarán furiosamente;
¡Te quiero! ¡Te adoro! Pero...
“Estoy hablando dormida”.*

4. La abandonada

*La pena me ha enfriado el corazón
aunque el sol adorne mi frente.
No sabéis que incluso ahora
esa leve sonrisa no es más que prestada.
No sabéis que en mis párpados
abundan las lágrimas amargas,*

Ye cannot dream this bosom
E'er throbs with trembling fears.

Ye hear my light laugh ringing,
Ye see my glance of pride,
But, ah ye do not reck the while
What sobs, what tears they hide.

Decay may rust the falchion's blade,
Tho' diamonds grace its sheath,
And fires encrown old Etna's head,
While snows are piled beneath.

6. Hope's Diadem (Henry T. Drowne)

Dearer than sweetest vernal flow'rs,
Thy image comes to cheer
My thoughts like music in lone hours,
When all around is drear.

Fairer to me than sparkling gem,
Thine eyes turn on me now;
O may I place Hope's Diadem
Upon thy happy brow.

As vesper shades come stealing o'er
The mem'ries of the past,
May our fond love still welling o'er,
In all its freshness last.

7. Remember Me (Henry Clay Lewis)

Remember me while the heart can beat,
Remember me while the rose is sweet,
While the rose is sweet on its humble tree
To feeling souls, remember me!

Remember me, while a nerve can feel
The thorns which spring from a heart of steel:
While a heart of steel is a thorny tree
Without a flow'r, remember me!

*no podéis imaginar que este pecho
palpita y se estremece sin cesar con temores.*

*Oís resonar mi risa desenfadada,
contempláis mi mirada de orgullo,
pero, ah, no os dais cuenta de qué sollozos,
qué lágrimas ocultan en todo momento.*

*El tiempo herrumbra el filo de la espada
aunque su funda se adorne con diamantes,
y los fuegos coronan la cabeza del viejo Etna
mientras por debajo las nieves se amontonan.*

6. La Diadema de la Esperanza

*Más cara que dulcísimas flores primaverales,
tu imagen viene a alegrar
mis pensamientos como música en horas solitarias,
cuando en derredor todo es sombrío.*

27

*Para mí más hermosos que una joya centelleante,
tus ojos se vuelven ahora hacia mí;
ojalá pueda yo ceñir la Diadema de la Esperanza
sobre tu frente dichosa.*

*Ahora que las sombras del ocaso cubren
sigilosamente los recuerdos del pasado,
ojalá que nuestro dulce amor perdure
y siga brotando en toda su frescura.*

7. Recuérdame

*Recuérdame mientras el corazón pueda latir,
recuérdame mientras la rosa sea dulce,
mientras la rosa sea dulce en su humilde rosal
para las almas sensibles, ¡recuérdame!*

*Recuérdame mientras un nervio pueda sentir
las espigas que brotan de un corazón de acero:
mientras un corazón de acero sea un rosal de espigas
sin una flor, ¡recuérdame!*

Remember me, while the smile of eyes
Can raise the soul to the bliss of skies,
While the bliss of skies to misery
Is turned by frowns, remember me!

Remember me while the willow weeps,
In night dew tears, where the lover sleeps:
While the willow weeps, for his agony,
Around his grave, remember me!

9. Capriccio Vocale

Wherefore, sweet maid, sigh you so?
Why does your soft cheek fade?
Is it for joy, is it for woe?
Love is not joy, sweet maid.

What has he for whom you sigh
That is not also mine?
A breast where you'll softly lie,
And a heart, but that is thine.

Therefore, sweet maid, sigh not so!
Nor let your soft cheek fade,
Prithee then love no more for woe,
But love for joy, sweet maid.

AARON COPLAND

Old American Songs (Set 1)

2. The Dodger

Yes, the candidate's a dodger, yes, a well-known dodger,
Yes, the candidate's a dodger, yes, and I'm a dodger too.
He'll meet you and treat you, and ask you for your vote,
But look out, boys, he's a-dodgin' for a note.

*Recuérdame mientras la sonrisa de los ojos
pueda elevar el alma a la dicha de los cielos,
mientras ceños fruncidos tornen en miseria
la dicha de los cielos, ¡recuérdame!*

*Recuérdame mientras lllore el sauce,
en lágrimas nocturnas de rocío, donde duerme el amante:
mientras el sauce lllore, por su agonía,
en torno a su tumba, ¡recuérdame!*

9. Capriccio Vocale

*¿Por qué, dulce muchacha, suspiras de ese modo?
¿Por qué se marchitan tus suaves mejillas?
¿Es por alegría, es por aflicción?
El amor no es alegría, dulce muchacha.*

*¿Qué tiene aquel por quien suspiras
que no es también mío?
Un pecho en el que te recostarás suavemente,
y un corazón, pero ese es tuyo.*

*De modo que, dulce muchacha, ¡no suspires así!
No dejes que tus suaves mejillas se marchiten.
Te ruego, pues, que dejes de amar por aflicción
y que ames, en cambio, por alegría, dulce muchacha.*

Antiguas canciones americanas (Primer cuaderno)

2. El estafador

*Sí, el candidato es un estafador, sí, un famoso estafador,
sí, el candidato es un estafador, y yo también lo soy.
Os conocerá y os invitará, y os pedirá vuestro voto,
pero cuidado, chicos, está estafándoos para sacaros los cuartos.*

Yes, we're all dodgin', a-dodgin', dodgin', dodgin',
Yes we're all dodgin' out a way through the world.

Yes, the preacher he's a dodger, yes, a well-known dodger,
Yes, the preacher he's a dodger, yes, and I'm a dodger too.
He'll preach you a gospel and tell you of your crimes,
But look out, boys, he's a dodgin' for your dimes.

Yes, we're all dodgin', a-dodgin', dodgin', dodgin',
Yes we're all dodgin' out a way through the world.

Yes, the lover he's a dodger, yes, a well-known dodger,
Yes, the lover he's a dodger, yes, and I'm a dodger too.
He'll hug you and kiss you and call you his bride,
But look out, girls, he's a-tellin' you a lie.

Yes, we're all dodgin', a-dodgin', dodgin', dodgin',
Yes we're all dodgin' out a way through the world.

3. Long Time Ago

On the lake where droop'd the willow,
Long time ago!
Where the rock threw back the billow,
Brighter than snow,
Dwelt a maid beloved and cherish'd
By high and low.
But with autumn's leaf she perish'd,
Long time ago!
Rock and tree and flowing water,
Long time ago!
Bird and bee and blossom taught her
Love's spell to know,
While to my fond words she listen'd,
Murm'ring low,
Tenderly her blue eyes glisten'd
Long time ago!

*Sí, todos nos dedicamos a estafar, estafar, estafar, estafar,
sí, nos pasamos todos la vida estafando en este mundo.*

*Sí, el predicador es un estafador, sí, un famoso estafador,
sí, el predicador es un estafador, sí, y yo también lo soy.
Os predicará un sermón y os hablará de vuestros pecados,
pero cuidado, chicos, está estafándoos para llevarse vuestro dinero.*

*Sí, todos nos dedicamos a estafar, estafar, estafar, estafar,
sí, nos pasamos todos la vida estafando en este mundo.*

*Sí, el amante es un estafador, sí, un famoso estafador,
sí, el amante es un estafador, y yo también lo soy.
Os abrazará y os besará y os llamará su prometida,
pero cuidado, chicas, os está contando una trola.*

*Sí, todos nos dedicamos a estafar, estafar, estafar, estafar,
sí, nos pasamos todos la vida estafando en este mundo.*

3. Hace mucho tiempo

*En el lago donde se encorbaba el sauce,
¡hace mucho tiempo!,
donde la roca repelía las olas,
más radiantes que la nieve,
vivía una muchacha amada y querida
dondequiera que fuera.
Pero murió con las hojas del otoño,
¡hace mucho tiempo!
Rocas y árboles y el discurrir del agua,
¡hace mucho tiempo!,
pájaros y abejas y flores le enseñaron
a conocer el hechizo del amor,
y mientras escuchaba mis cariñosas palabras,
en un leve susurro,
tiernamente refulgían sus ojos azules,
¡hace mucho tiempo!*

4. Simple Gifts

'Tis the gift to be simple,
'Tis the gift to be free
'Tis the gift to come down
Where you ought to be.
And when we find ourselves
In the place just right,
'Twill be in the valley
Of love and delight.

When true simplicity is gained
To bow and to bend
We shan't be ashamed
To turn, turn will be our delight
'Till by turning, turning
We come round right.

32

'Tis the gift to be simple,
'Tis the gift to be free
'Tis the gift to come down
Where you ought to be.
And when we find ourselves
In the place just right,
'Twill be in the valley
Of love and delight.

CHARLES IVES

Two little flowers (and dedicated to them) (Harmony Twichell Ives)

On sunny days in our backyard, two little flowers are seen,
One dressed, at times, in brightest pink and one in green.
The marigold is radiant, the rose passing fair;
The violet is ever dear, the orchid, ever rare;
There's loveliness in wild flow'rs of field or wide savannah,
But fairest, rarest of them all are Edith and Susanna.

4. Dones sencillos

*El don es ser sencillo,
el don es ser libre,
el don es bajar
a donde deberías estar.
Y cuando nos encontremos
en el lugar exacto,
será en el valle
del amor y el placer.*

*Cuando se conquistó la verdadera sencillez,
no nos avergonzaremos
de agacharnos o inclinarnos.
Dar vueltas, dar vueltas será nuestro placer
hasta que dando vueltas, dando vueltas,
nos encontramos en el sitio adecuado.*

*El don es ser sencillo,
el don es ser libre,
el don es bajar
a donde deberías estar.
Y cuando nos encontremos
en el lugar exacto,
será en el valle
del amor y el placer.*

Dos florecillas (y dedicado a ellas)

*En los días soleados, en nuestro jardín, se ven dos florecillas,
una vestida, a veces, del rosa más intenso y la otra de verde.
La caléndula está radiante, la rosa muy hermosa;
la violeta es siempre adorable, la orquídea, siempre singular;
hay encanto en las flores silvestres del campo o la vasta sabana,
pero las más hermosas y singulares de todas son Edith y Susanna.*

Amphion (Lord Alfred Tennyson)

The mountain stirr'd its bushy crown
And, as tradition teaches,
Young ashes pirouetted down
Coquetting with young beeches.
And shepherds from the mountain-eaves
Looked down, half-pleased, half-frighten'd,
As dash'd about the drunken leaves
The random sunshine lighten'd.

Romanzo di Central Park (Leigh Hunt)

Grove, Rove, Night, Delight,
Heart, Impart, Prove, Love,
Heart, Impart, Love, Prove, Prove, Love,
Kiss, Bliss, Kiss, Bliss,
Blest, Rest,
Heart, Impart, Impart, Impart, Love.

SAMUEL BARBER

The Daisies (Jean Stevens)

In the scented bud of the morning – O,
When the windy grass went rippling far,
I saw my dear one walking slow,
In the field where the daisies are.

We did not laugh and we did not speak
As we wandered happily to and fro;
I kissed my dear on either cheek,
In the bud of the morning – O.

A lark sang up from the breezy land,
A lark sang down from a cloud afar,
And she and I went hand in hand
In the field where the daisies are.

Anfión

*La montaña agitó su tupida corona
y, como enseña la tradición,
jóvenes fresnos se giraron hacia abajo
y coquetearon con las jóvenes hayas.
Y pastores en lo alto de la montaña
miraron hacia abajo, mitad encantados, mitad temerosos,
cuando la caprichosa luz del sol, al chocar
con las hojas embriagadas, se tornó más radiante.*

Romance de Central Park

*Arboleda, Pasear, Noche, Delicia,
Corazón, Revelación, Demostrar, Amor,
Corazón, Revelación, Amor, Demostrar, Demostrar, Amor,
Beso, Éxtasis, Beso, Éxtasis,
Bendito, Reposo,
Corazón, Revelación, Revelación, Revelación, Amor.*

35

Las margaritas

*En el fragante capullo de la mañana – Oh,
cuando ondean inmensos los campos con el viento,
vi a mi amada caminando lentamente,
en el campo donde están las margaritas.*

*No reíamos y no hablábamos
mientras caminábamos felizmente de acá para allá;
besé a mi amada en las dos mejillas,
en el capullo de la mañana – Oh.*

*Una alondra elevó su canto desde la tierra mecida por la brisa,
una alondra envió su canto hacia abajo desde una lejana nube,
y ella y yo íbamos de la mano
en el campo donde están las margaritas.*

Sure on this Shining Night (James Agee)

Sure on this shining night
Of star-made shadows round,
Kindness must watch for me
This side the ground.
The late year lies down the north.
All is healed, all is health.
High summer holds the earth.
Hearts all whole.
Sure on this shining night
I weep for wonder wand'ring far alone
Of shadows on the stars.

The Secrets of the Old (William Butler Yeats)

I have old women's secrets now
That had those of the young;
Madge tells me what I dared not think
When my blood was strong,
And what had drowned a lover once
Sounds like an old song.

Though Marg'ry is stricken dumb
If thrown in Madge's way,
We three make up a solitude;
For none alive to-day
Can know the stories that we know
Or say the things we say:

How such a man pleased women most
Of all that are gone,
How such a pair loved many years
And such a pair but one,
Stories of the bed of straw
Or the bed of down.

Seguro que en esta noche luminosa

*Seguro que en esta noche luminosa,
rodeado por las sombras que proyectan estrellas,
la amabilidad debe velar por mí
a este lado en la tierra.*

El año ya pasado queda al norte.

Todo está curado, todo es salud.

El pleno verano abraza la tierra.

Todos los corazones rebosantes.

*Seguro que en esta noche luminosa
lloro solo caminando lejos ante el prodigio
de las sombras en las estrellas*

Los secretos de los ancianos

*Ahora poseo los secretos de ancianas,
yo que tuve los de las jóvenes;
Madge me dice que no me atrevía a pensar
cuando mi sangre era fuerte,
y lo que un día había ahogado a un amante
suena como una vieja canción.*

*Aunque Marg'ry se queda muda
si se topa con Madge,
las tres formamos una soledad;
porque nadie que viva hoy
puede saber las historias que sabemos
o decir las cosas que decimos:*

*Cómo ese hombre en concreto agradaba el que más
a las mujeres de todos cuantos conocí,
cómo esa pareja en concreto se amó muchos años
y otra pareja tan solo uno,
historias de la cama de paja
o de la cama de plumón.*

DIANA TIEGS nació en Nampa, Idaho (EE UU). Comenzó sus estudios de canto y arte dramático en Boise State University y, después de afincarse en España, los continuó en la Escuela Superior de Canto en Madrid. Ha perfeccionado su técnica e interpretación con Ian Baar y Miguel Zanetti.

Debutó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en el papel de Selene en la ópera del mismo título de Tomás Marco. Interpretó en Lisboa, y más tarde en Salamanca y Viena, el papel de Dulcinea en el estreno de la suite *La del alba sería*, de Cristóbal Halffter, compositor del que también ha cantado su cantata *Yes, speak out, yes* con la Orquesta Nacional de España, así como el papel de

Dulcinea en el estreno mundial de la ópera *Don Quijote* del mismo compositor en el Teatro Real de Madrid. En 2009 interpretó el papel de María en el estreno en España de *Lázaro*, la nueva ópera de Halffter, y Lucía y Doña Inés en el estreno absoluto de una selección de la ópera de cámara *Tenorio* de Tomás Marco.

Ha grabado *La del alba sería* de Cristóbal Halffter con la Radio Sinfonie Orchester de Frankfurt y el Tschechischer Philharmonischer Chor Brno (1999), y Dulcinea de la ópera *Don Quijote* del mismo compositor con la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Coro Nacional de España (2004). En la actualidad es miembro del Coro Nacional de España.

JULIO ALEXIS MUÑOZ estudia en los Conservatorios de Las Palmas y de Madrid. En 1986 la International Mehuhin Music Academy le concede una beca de especialización en música de cámara para su sede de Gstaad en Suiza. Continúa su formación superior en la Academia Franz Liszt de Budapest (1988- 1991) con Marta Gulyas, Peter Nagy y Ferenc Rados, becado por el Cabildo de Gran Canaria. Junto a los maestros Félix Lavilla, Miguel Zanetti y Wolfgang Rieger, se especializa en el repertorio vocal.

Desarrolla una intensa actividad de conciertos como intérprete de música de cámara y es colaborador habitual de primeras figuras de la lírica y de la nueva generación de cantantes en conciertos, en salas y festivales de Europa, América, Oriente Próximo y Asia. Ha

estrenado numerosas obras de compositores españoles contemporáneos y grabado para RNE y Radio Bratislava, EMEC (*España en el Lied Romántico*), Andante (*Poesías de Ángel González*) Sony Classics (*Canciones de Rachmaninoff, Rodrigo y Montsalvatge*), MSR Classics (*Spanish Poetry in 20th-21st Century Song*).

Ha sido profesor de piano en el Conservatorio de la Comunidad de Madrid, colaborador en los Cursos Internacionales Música en Compostela y, con Teresa Berganza y Manuel Cid, en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Desde 1991 es profesor de repertorio vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Imparte con regularidad clases magistrales de repertorio vocal y música española para Universidades de Estados Unidos y Japón.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 6 de octubre de 2010. 19,30 horas

I

Charles Ives (1874-1954)

Song without (Good) Words

Bad Resolutions and Good WAX

Scene Episode

Aaron Copland (1915-1982)

Piano Variations

Henry Cowell (1897-1965)

Aeolian Harp

The Banshee

Fabric

Advertisement

George Gershwin (1898-1937)

Three Preludes

Allegro ben ritmato e deciso

Andante con moto e poco rubato

Allegro ben ritmato e deciso

II

Leo Ornstein (c. 1893-2002)

Suicide in an Airplane

Charles Ives

The Alcotts, de *Sonata para piano n° 2 “Concord”*

George Gershwin (arr. de Earl Wild)

Virtuoso Études

I got Rhythm

The Man I Love

Fascinating Rhythm

41

Ruth Crawford (1901-1953)

5 Preludes

1. *Andante tranquillo*

2. *Allegro giocoso*

3. *Semplice*

Aaron Copland

Piano Blues

1. *Freely Poetic*

2. *Soft and Languid*

George Antheil (1900-1959)

Sonate sauvage

Niggers. Allegro vivo

Snakes. Moderato - prestissimo

Ivory. Moderato – Xylophonic prestissimo

Ricardo Descalzo, piano

Las tres piezas de Charles Ives con las que comienza este concierto fueron compuestas en la primera década del siglo xx y están contenidas en la edición crítica con la obra para piano de Ives a cargo de John Kirpatrick, promovida por la Ives Society. Los *Lieder ohne Worten* (*Canciones sin palabras*) de Mendelssohn son un bello prototipo del piano romántico al que alude Charles Ives, con suave toque humorístico, en su *Song without (Good) Words*. La pieza arranca en clima tiernamente romántico, si bien llegan pronto las disonancias a revelar que se trata de música “moderna” y con cierto sentido de distanciamiento, de ácida nostalgia, de humor... A modo de intermedio coloca nuestro intérprete la brevísima y misteriosa *Bad Resolutions and Good WAX*, mientras que el *Scene Episode* final es un adagio cantabile de carácter introspectivo que comienza en un clima contemplativo apenas roto por la inesperada entrada en *fortissimo*, cerca ya del final, de una frase más agitada.

La *Sonata n.º 2*, titulada “*Concord, Massachusetts. 1840-1860*” es la composición más grande y más ambiciosa de Charles Ives, junto con la inaudita *Sinfonía n.º 4*. La escribió básicamente entre 1911 y 1915 y la acompañó del libro *Essays before a Sonata*, en el que justifica y explica los planteamientos musicales e ideológicos de una música compleja que aspira a ser consecuencia del pensamiento trascendentalista que tuvo en Concord su foco geográfico y en Emerson, Hawthorne, los Alcotts y Thoreau a sus personalidades más relevantes. Cada uno de los cuatro movimientos que integran esta obra (a la que Ives denominó *Sonata*, aun consciente de que no respondía a los rasgos formales de la sonata clásico-romántica), lleva por título uno de los apellidos mencionados, comenzando por el del padre del trascendentalismo: Ralph Waldo Emerson (1803-1883), filósofo de Boston. Emerson se instaló en Concord donde murió y en esta ciudad de Massachusetts trabajó, promovió y centró un rico círculo de intelectuales abiertos a la tertulia y al debate. Nathaniel Hawthorne (1804-1864), fue autor de cuentos y narraciones a menudo de carácter moralista y que reflejan el ambiente más puritano de la sociedad estadounidense de la época. Es el dedicatorio de

Moby Dick, la obra maestra de su admirador y amigo Herman Melville. Hawthorne se casó con la pintora Sophia Peabody y el matrimonio se instaló en Concord, cerca de donde vivía Emerson. El movimiento final de la *Sonata Concord* se refiere a Henry David Thoreau (1817-1862), un pensador, individualista a ultranza, que llevó a extremos singulares la filosofía de Emerson e influyó mucho en Charles Ives, tanto intelectualmente como en la forma de vida. Pionero de la ecología, el deseo de Thoreau de integrarse en la Naturaleza le llevó a vivir durante dos años aislado en un bosque.

Hoy vamos a escuchar el tercer tiempo de la *Sonata Concord*, cuyo título pluraliza el apellido Alcott porque, en efecto, Ives quería apuntar hacia la familia, y no sólo hacia el cabeza, Amos Bronson Alcott (1799-1888), escritor y docente que también participó activamente en las reuniones del círculo de Concord. Fue el padre de Louise May Alcott (1832-1888), autora de *Mujercitas* (*Little Women*, en su título original), celeberrima novela escrita en 1868, así como de una colección de cuentos o fábulas que había publicado con anterioridad y precisamente con dedicatoria a Ellen Emerson, la hija del filósofo. Louise también recibió lecciones e influencia de Thoreau. *Mujercitas* es una novela en parte autobiográfica, pues describe el ambiente de Concord, donde vivió su niñez junto a sus hermanas. “The Alcotts” es, con diferencia, el movimiento más breve y relajado de la enorme *Sonata Concord* de Ives, aunque no deje de ser música inquietante. Se incluye, desde el principio, la cita o referencia al arranque de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. La reconocible célula métrica, en efecto, vivifica el primer tramo de este movimiento; rebasado el centro de la pieza se accede a otra sección, de carácter más lírico, pero la célula de la *Quinta* beethoveniana retorna –ahora impregnándose de carácter himnico– para cerrar la página con un criterio simétrico que aporta cierta sensación de “clasicismo”.

Es enorme la importancia del capítulo pianístico en la obra global de Aaron Copland, aunque el compositor sea bastante mejor conocido y más valorado por sus obras orquestales.

Copland fue excelente pianista y declaró contundentemente que necesitaba el piano para componer cualquier música. También improvisaba. No puede extrañar, pues, que en el piano encontrara un vehículo muy especial para manifestarse como creador de música. En la cima de la producción pianística de Copland hay que colocar, sin la menor duda, las *Piano Variations* en las que trabajó arduamente durante diez meses de 1930 y que él mismo estrenó en Nueva York, el 4 de enero de 1931, y grabó poco más tarde en disco. Tiempo después, satisfecho de su logro, y visto que su carrera había devenido fundamentalmente sinfónica, Copland llevó a cabo una versión orquestal de estas *Piano Variations* en 1957.

La obra es un modelo de rigor constructivo, formal y sonoro. Desmarcándose de la estructura convencional de las piezas en forma de tema con variaciones, Copland parte de un tema discontinuo, como fragmentado, de ricas posibilidades –como va a demostrar–, y lo somete a veinte concisas variantes, pero no en el modo habitual de variaciones individualizables que se suceden una tras otra, sino con un concepto más unitario y globalizador, lo que hace menos trivial que de ordinario el seguimiento de esta pieza variacional. El propio Copland hizo notar su voluntad de ofrecer “un todo unificado, en el que no quepa percibir descomposición en distintas variaciones”. Numerosos compositores, colegas de Copland y críticos atentos a la música nueva valoraron altamente esta obra desde su estreno; no tanto el público, al que pesaba este dilatado curso (algo más de diez minutos) de música extremadamente austera, descarnada, armónicamente dura, ajena a cualquier capricho ornamental y a cualquier delectación melódica.

Otro aire artístico, más liviano, respiran los *Four Piano Blues* escritos por Copland entre 1947 y 1948 y que, como tal colección, fueron estrenados en Nueva York por el pianista Leo Smit, el 13 de marzo de 1950. El propio autor los describía –según ha relatado Phillip Ramey– como piezas “divertidas de tocar y agradables para el público”, y añadía: “¿No es eso lo propio de los *blues*?” Cada una de las cuatro piezas fue dedicada por Aaron Copland a uno de los excelentes pianistas

que, desde 1941, se habían esforzado por estudiar y tocar su ambiciosa *Sonata*: “Freely Poetic” al mencionado Leo Smit, “Soft and Languid” a Andor Foldes, la tercera y la cuarta –que no se interpretan en el presente concierto–, a William Kapell y John Kirpatrick, respectivamente. El encanto directo del primer *Piano Blues* deriva en parte de su vago carácter improvisatorio: es, sin duda, obra de un pianista. En cuanto al segundo, de carácter más ensoñado, es recreación pianística de un pasaje de un ballet compuesto años atrás y no estrenado por entonces.

Si Charles Ives fue el gran pionero, el iniciador de una música moderna y específicamente americana (estadounidense), un continuador suyo, discípulo, admirador y biógrafo, llamado Henry Cowell (1897-1965) sería el introductor de maneras profundamente nuevas en la composición y en la ejecución musicales, hasta el punto de haber merecido, sin discusión, esta lapidaria frase de John Cage: “Cowell fue el *ábrete Sésamo* para la nueva música en América”. Californiano de nacimiento, fue discípulo de Charles Seeger –futuro esposo de su colega Ruth Crawford– en la Universidad de Berkeley, donde conoció músicas populares y tradicionales, occidentales y no occidentales, un bagaje que fue decisivo apoyo para sus experimentaciones en los campos de la politonalidad, la polirritmia y, en fin, en tantos elementos sobre los que también teorizó, por ejemplo en una obra que, aunque tardara en imprimirse, fue muy tempranamente escrita: *Nuevos recursos musicales* (1919). Cowell tenía quince años de edad cuando, en el curso de un recital pianístico en San Francisco, asombró al auditorio ejecutando clústers, esto es, racimos de notas conjuntas pulsando las teclas con la palma de la mano abierta o con el antebrazo.

Las innovaciones aportadas por Cowell, que tanto influyeron en compositores como Crawford, Ruggless, Ornstein y el mismo Gershwin, hasta llegar a Cage y ser ampliamente desarrolladas por éste y sus discípulos, se resumen en las cuatro piezas tan bien escogidas por Ricardo Descalzo. Con *Aeolian Harp*, Cowell llevó al extremo el recurso de la utilización

del piano accionando las cuerdas del piano no a través de las teclas, sino directamente con las manos o con algún objeto: al “nuevo” instrumento lo llamó *string piano*, un claro antecedente del piano preparado de Cage. Lo llevó al extremo, digo, porque aquí no se trata de un pasaje, sino de toda una pieza escrita así ¡alrededor de 1923! Se trata de una página muy breve y, por lo demás, de lenguaje amable, ciertamente evocador de un arpa arcaica. En su momento, la sorpresa que causó *Aeolian Harp* tuvo que ser más por el gesto que por el contenido sonoro.

En *The Banshee*, de 1925, aunque el título nos remita a leyendas de origen irlandés –homenaje al origen del padre del compositor–, el sentido arcaico que pretende Cowell para su música lo encontramos hoy lleno de alusiones (tópicas) a músicas tradicionales orientales. La ejecución exige cierta *preparación* de las cuerdas del piano. Por su parte, *Fabric*, de 1917, se plantea como una lucha entre dos líneas, una de carácter himnico, confiada a la mano derecha del piano, y otra de carácter siniestro, casi amenazante, en golpes fuertes en los registros más graves. Por lo demás, es un prototipo de texturas en medidas irregulares y compleja polirritmia. La imposibilidad práctica de alcanzar la absoluta independencia de manos que requieren ésta y otras piezas de Cowell le llevaron a imaginar algún instrumento mecánico: estaban lejos los programas de ordenador con los que ahora (casi) cualquiera puede conseguir eso en su casa.

Pero acaso la más “fresca” de estas cuatro piezas de Cowell, la que mejor ha envejecido, sea *Advertisement (Anuncio)*, de 1914: la más antigua y la más breve, casi una ráfaga en la que se despliega un pianismo absolutamente anticonvencional para la época que, sin duda, hizo su impacto y ejerció clara influencia sobre el pianismo de los compositores llamados a ser la vanguardia estadounidense de los años cuarenta y cincuenta.

Al lado de músicas tan “atípicas”, los dos bloques programados de George Gershwin nos llevarán a otro ámbito estético. Su piano es completamente ajeno a la investigación de sono-

ridades nuevas, a la experimentación rupturista. Es un piano amable, que siempre se mueve en las vecindades del jazz, del *blues*, de la melodía con el sello Broadway que él mismo colaboró a fijar. Es también un piano espontáneo, con algo de improvisatorio y que, por lo mismo, no se plantea ningún reto de gran forma, un aspecto compositivo que no se avenía con las características de su inspiración y que seguramente no estaba a su alcance, por falta de oficio como compositor.

Al margen de la celeberrima *Rhapsody in Blue*, los tres *Preludios* programados aquí son el producto más acabado del Gershwin pianista-compositor. Publicados en 1927, son los tres que Gershwin consideró dignos de ser editados, de entre los seis que él mismo estrenó. Cinco de ellos fueron dados a conocer por el compositor precisamente en el curso del concierto en el que estrenó la versión original, para dos pianos, de la *Rhapsody in Blue*: fue en el Hotel Roosevelt de Nueva York, el 4 de diciembre de 1926. Se trata de un tríptico realmente delicioso, con dos movimientos rápidos enmarcando uno lento, a la manera clásica, pero sin que quepa advertir en Gershwin ninguna ambición formal. Antes al contrario, uno de los encantos de su música es la naturalidad, la frescura y espontaneidad con la que surge, en contacto directo con las teclas. Nada menos que Arnold Schoenberg, el impulsor del método dodecafónico que convulsionó la composición musical cuando se llevaba un tercio del siglo xx, se manifestó abierto admirador de Gershwin cuando conoció su música al llegar a los Estados Unidos exiliado, y convirtió su admiración en hechos al realizar una orquestación de estos *Preludios*. Obviamente, no sólo el espíritu sino todo “el aire” del jazz penetra por estas partituras de Gershwin de las cuales resulta especialmente bella la segunda, el *blues* central. Es música de impecable factura y de irresistible encanto, prototipo de su manera de entender, sentir y vivir la música.

En la segunda década de los años veinte, y durante los treinta, gozaron de una difusión y de un éxito excepcionales las canciones de George Gershwin con letra de su hermano Ira, canciones que siguen siendo hoy día admiradas y popularísi-

mas. Nacidas como piezas aisladas, o formando parte de musicales, incluso de la ópera (“ópera popular” la denominaba George Gershwin, con tino) *Porgy and Bess*, estas canciones, incorporadas al repertorio de mil y un cantantes, pasaron rápidamente, desde los teatros de Broadway, a ser escuchadas en todo el mundo merced a las emisiones radiofónicas, al cine y a la incipiente industria fonográfica. Tales canciones, por supuesto, han conocido innumerables versiones y arreglos siendo, ciertamente, de las más interesantes las adaptaciones pianísticas de Wild que aquí vamos a escuchar. Earl Wild falleció en California en el pasado mes de enero de 2010, a los 94 años de edad. Había nacido en Pittsburgh en 1915 y desarrolló una excepcional carrera de virtuoso del piano, con alguna incursión en el terreno compositivo. Pues bien, en 1973 presentó Wild los siete *Virtuoso Études* que no son sino versiones para piano solo, tratado con alto grado virtuosístico, de siete canciones escogidas de los hermanos Gershwin. Seguramente las más celebradas son las tres que vamos a escuchar a Ricardo Descalzo.

El caso de Leo Ornstein (¿1893?-2002) es ciertamente singular, y los primeros síntomas de ello los acabo de escribir entre paréntesis. Aunque puede parecer increíble, se trata de un músico de nuestro tiempo del que se desconoce la fecha exacta del nacimiento, puesto que hay divergencias en los documentos que proporcionan pistas sobre ello. En todo caso, Ornstein vino al mundo en la Ucrania bajo el dominio de la Rusia de los zares, en el seno de una familia judía, bastante antes de que concluyera el siglo XIX, muy probablemente en 1893, y su muerte se produjo en 2002, nada menos que a unos increíbles 109 años de edad, aproximadamente. Su última obra publicada ha sido la *Sonata n.º 8* para piano, fechada en 1990 (el año en que morían Copland y Bernstein), es decir, cuando Leo Ornstein contaba aproximadamente 97 años de edad, y la obra parece que presenta (no he podido conocerla) admirable pujanza. Pero sigamos sumando singularidades: Ornstein, mostró desde niño prodigiosas dotes musicales y pianísticas y, tras pasar por el Conservatorio de Kiev, fue admitido en el de San Petersburgo después de haber causado admiración en una audición selectiva, y pasó a

ser alumno de Glazunov, entre otros maestros. En 1906 la familia decidió emigrar a los Estados Unidos y, establecida en Nueva York, Leo siguió estudios en el Instituto de Artes Musicales, germen de la actual Juilliard School. Fue admirado como pianista en el repertorio más tradicional –de Bach a Grieg–, pero, tentado por la creación musical, su inmersión en este campo fue a través de técnicas y formas decididamente nuevas y atrevidas, desprejuiciadas, que produjeron el lógico desconcierto y el mayoritario rechazo en aquella sociedad estadounidense. Era el tiempo de la Primera Gran Guerra europea. En aquellos años y en la siguiente década, la de los veinte, Ornstein produjo abundante música pianística y, en menor medida, obras de cámara y canciones. En los años treinta pasó a escribir para orquesta y, casi bruscamente, se retiró de los círculos concertísticos para vivir fuera de ellos durante muchos años. Durante parte de este tiempo ejerció la enseñanza en Filadelfia, donde se estableció con su esposa. Pero, a mediados de los años sesenta, rebrotó el compositor Leo Ornstein para vivir, literalmente, un renacimiento en la década de los setenta, en la que volvió a componer abundantemente, sobre todo para piano, y disfrutó de cierto reconocimiento por parte de críticos y públicos que apreciaron, a distancia, su antigua labor de pionero y también apreciaban su música del momento, que poco tenía que ver con la de aquel Ornstein caracterizado por el desparpajo y que no desdeñaba la provocación.

La pieza que vamos a escuchar aquí, *Suicide in an Airplane*, de fecha imprecisa, pertenece, desde luego, a aquellos lejanos años de la juventud de Ornstein. A casi un siglo de distancia, su escucha hoy nos admira por la originalidad, por su virtuosismo de bravura, pero, ante todo, porque sigue siendo música fresca y atractiva, que ha perdido –¡faltaría más!– aquella capacidad de provocación, pero no la de sorpresa. La pieza, una especie de furioso *moto perpetuo*, mantiene en vilo la atención del oyente desde su inquietante inicio hasta el final, cuando se disuelve en un clima sonoro similar al del arranque para cerrar un curso sonoro y expresivo que había llegado, en el centro, a un clímax paroxístico.

Ruth Crawford (1901-1953) nació en Ohio, recibió la primera formación musical de su madre y cursó estudios en el Conservatorio Americano de Chicago. Fascinada por el amplio e inestable espectro armónico que se da en el piano de Scriabin, se inició en la composición en el borde de la atonalidad. Para ampliar estudios obtuvo en dos ocasiones becas Guggenheim: fue la primera compositora que recibió estas ayudas y con ellas llevó a cabo fructíferas estancias en Berlín y París. En Alemania tuvo un breve encuentro personal con Schoenberg, pero llegó a conocer bien la música del creador del dodecafonismo y fue influida por sus propuestas. De hecho, Crawford fue pionera en el uso de técnicas seriales en América. También se dejó influir por un compositor más próximo como Henry Cowell, pero, sobre todo, le interesaron e influyeron las investigaciones de Charles L. Seeger, musicólogo y compositor abiertamente dedicado a la experimentación y a la innovación, con quien Ruth se casaría en 1932, pasando a ser Ruth Crawford Seeger. Durante los años veinte y treinta del pasado siglo, formó parte, como compositora, del grupo más avanzado (la *vanguardia*) de la creación musical estadounidense. Sin embargo, en sus años de madurez y hasta su temprana muerte, su trabajo se volcó muy especialmente en lo que venía siendo otra de sus vocaciones, en la que tuvo su influencia el ideario que se desprendía de la filosofía y la literatura trascendentalistas: me refiero al estudio del folclore americano, así como de músicas exóticas, y a la realización y publicación de álbumes con arreglos de músicas populares dedicadas a coros amateurs y profesionales, así como al mundo infantil.

Las tres piezas que se interpretan aquí forman parte de la preciosa colección de *Preludios* que Crawford compuso a lo largo de los años veinte, en el período de adquisición de un lenguaje propio e inmediatamente antes de su etapa creativa más radical. Escribió nueve *Preludios* que agrupó en sendos álbumes de cinco y cuatro. El tríptico escogido por nuestro intérprete presenta dos movimientos apacibles enmarcando un *Preludio* central más vivo, a modo de scherzo.

La *Sonata sauvage* data de 1923 y es un prototipo de la música del *enfant terrible* George Antheil (1900-1959), nacido en el estado de Nueva Jersey. Tras haberse formado musicalmente con Sternberg (que había sido alumno de Liszt) y con Bloch, se estableció en París durante los años veinte, donde se relacionó con grandes figuras de la cultura más avanzada como Joyce, Pound, Hemingway, Picasso, Léger y Satie, simpatizando con los movimientos dadá y futurista. A éste proporcionó Antheil un icono: el célebre *Ballet mecánico*, de 1926. Colaboró con los mejores coreógrafos (Graham, Balanchine) en espectáculos de danza, pero no encontró el éxito franco en Europa ni en Estados Unidos y tampoco se definió con estabilidad su lenguaje compositivo, que evolucionó hacia maneras más convencionales. Acuciado por necesidades económicas, Antheil tuvo que llevar a cabo labores varias (entre ellas la periodística) hasta que, establecido en Hollywood, encontró en la música aplicada al cine una vía de acción.

La *Sonata sauvage* corresponde al período más “bravo” de Antheil, el de su irrupción en el París de entre guerras. El primer tiempo “Niggers”, o sea, negros, es un “allegro vivo” de formidable ímpetu y ritmo desbocado. Sigue un lento que alterna con una sección *prestissimo* titulado “Snakes” (culebras), y la pieza concluye con un movimiento moderato titulado “Ivory” (marfil) que enlaza con un *prestissimo* “xilofónico”. La obra, que acoge con claridad elementos de la música afroamericana y del jazz, tuvo que llamar la atención en su momento, si bien, oída hoy, el lenguaje no resulta tan rompedor y, por añadidura, el planteamiento formal es el de una sonatina perfectamente clásica.

RICARDO DESCALZO. El interés por conocer y compartir la música de nuestro tiempo ha llevado a Ricardo Descalzo a dedicar buena parte de su actividad profesional a su estudio y difusión. Esta dedicación le ha permitido obtener diferentes premios en el ámbito de concursos internacionales especializados: primer premio en el Xavier Montsalvatge de Gerona, primer premio en el Valentino Bucchi de Roma, segundo premio en el Concurso Internacional de Música Contemporánea de Sitges, tercer premio en el Ettore Pozzoli de Milán, premio Nadia Boulanger y premio Maurice Ohana en el Concurso

de Orleans y Premio Especial de Música Contemporánea en Jaén y José Iturbi de Valencia.

Ha recibido clases de Margarita Sitjes en Alicante, Alexander Hrisanide en el Conservatorio de Amsterdam, Ana Guijarro en el de Sevilla y Josep Colom en la Universidad de Alcalá de Henares. Acaba de finalizar un proyecto audiovisual en torno a la obra para piano de Sofia Gubaidulina que se estrenará en la próxima Quincena Musical de San Sebastián en presencia de la compositora. Es profesor de repertorio pianístico actual en Musikene Centro Superior de Música del País Vasco.



Aaron Copland, fotografia realizada por Erica Stone.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 13 de octubre de 2010. 19,30 horas

I

César Franck (1822-1890)

Sonata en La mayor, para violín y piano

Allegretto molto moderato

Allegro

Recitativo-Fantasía. Molto moderato

Allegretto poco mosso

Charles Ives (1874-1954)

Sonata nº 4 Op. 63, *Children's Day at the Camp Meeting*

Allegro

Largo. Allegro-Andante con spirito-Adagio

cantabile-Largo cantabile

Allegro

II

Aaron Copland (1900-1990)

Sonata para violín y piano

Andante semplice. Più mosso

Lento

Allegretto giusto. Poco meno mosso. Molto

allargando. Andante

George Gershwin (1898-1937)

Three Preludes (arr. J. Heifetz para violín y piano)

I. Allegro ben ritmato e deciso

II. Andante con moto e poco rubato

III. Allegro ben ritmato e deciso

55

Maurice Ravel (1875-1937)

Tzigane

Leticia Muñoz Moreno, violín

Edith Peña, piano

El compositor belga César Franck, plenamente inserto en el círculo de la música francesa –con núcleo en París– de la segunda mitad del siglo XIX, es una de las principales figuras del romanticismo musical de la Europa no germana. El 28 de septiembre de 1886 contraía matrimonio el genial violinista belga Eugène Ysaye y, con ese motivo, recibía como regalo precioso de su compatriota César Franck el manuscrito de una *Sonata para violín y piano en La mayor* que estaba destinada a constituirse inmediatamente en pieza clave del repertorio violinístico y, por extensión, de la música de cámara. Tras el viaje de novios, el 16 de diciembre, el gran Ysaye la estrenó en el Círculo Artístico de Bruselas, con Mme. Bordes-Pène al piano.

Pocas obras tan inefables como esta *Sonata en La mayor* de Franck pueden encontrarse en el género porque, a su belleza, une un cierto halo misterioso en los altos vuelos de su inspiración. Así, numerosos especialistas en literatura y en música, así como aficionados, discuten acerca de cuál podría ser “la sonata de Vinteuil”, aquella que obsesionaba a Marcel Proust en su obra maestra *En busca del tiempo perdido* (concretamente en *Por los caminos de Swann*): pues bien, un pasaje de las memorias de Pablo Neruda, *Confieso que he vivido* (Ed. Seix Barral, pp. 137-139), el único momento del libro en que se roza la música, apunta precisamente hacia esta *Sonata* de Franck en una preciosa elucubración literaria que es sintomática de la capacidad de encantamiento que alcanza la suma de arrebatado romántico y sensualidad que esta música lleva consigo.

La *Sonata en La mayor* se estructura en cuatro movimientos que responden a los criterios formales de la tradición clásico-romántica, pero su primera virtud consiste en la libertad y originalidad con que el maestro belga adaptó a su personalidad aquellos moldes dados. De hecho, la partitura bien puede tomarse como modelo o prototipo de una manera de concebir la forma musical característica de César Franck y la escuela francesa que le siguió, a saber, la forma cíclica. En efecto, una idea musical, concisa, tan sencilla como expresiva, es presentada en el primer movimiento y reaparece muchas veces a lo

largo de la obra, con discreción o asumiendo protagonismo, “respetada” o variada, confiriendo así unidad al discurso. El primer tiempo, “Allegretto molto moderato”, es una especie de allegro de sonata sin desarrollo; el segundo, otro “Allegro”, oscila entre la misma forma sonata y el molde de Lied, que es el que le atribuía D’Indy, continuador importante de las propuestas franckianas. Sigue el inefablemente bello y original “Recitativo fantasía”, modelo de libertad constructiva cuya lógica se impone compás a compás, dando la sensación, sin duda falsa, de que no responde a ningún criterio preestablecido, como si se tratara de una gran improvisación o impromptu. La *Sonata en La mayor* concluye con un movimiento de rondó de gran aliento musical y brillo instrumental. No hay duda: se trata de una de las cimas de la música de cámara romántica.

Es improbable que Charles Ives conociera la *Sonata* violinística de Franck. En todo caso, sus miras al abordar la composición de obras con el mismo título y para el mismo dúo instrumental no tuvieron nada que ver con aquel modelo no tan lejano en el tiempo, pero sí geográfica y culturalmente. Y especialmente alejada encontramos la cuarta y última *Sonata* violinística de Ives, que fue terminada en 1916 y en la cual utilizó el compositor materiales escritos o anotados a lo largo de muchos años.

El “Allegro”, muy breve y ligero, rehúye cualquier atisbo de los desarrollos que sustancian el género sonatístico. En rigor, es como la sección primera –la exposición– de un allegro de sonata, en la que el material expuesto presenta tan definidos perfiles melódicos que, mejor que temas, cabe hablar de cancioncillas. Como sello muy propio de Ives, en algún momento se manejan motivos distintos superpuestos, con los consiguientes choques métricos y armónicos. Muy distinto es el “Largo” que centra la composición, un movimiento cuya duración casi duplica a la de la suma de los otros dos y que, desde el punto de vista musical y expresivo, es el núcleo sustancial de la obra. También es el movimiento que justifica el título dado a esta obra: *Children’s Day at the Camp Meeting*,

alusivo a himnos cantados por los niños en alguna celebración festiva en los espacios abiertos en los que Ives disfrutaba observando al gentío. En franco contraste con los dos allegros que la circundan, la página es de corte fundamentalmente intimista –salvo en un “bravo” pasaje hacia el centro– y la escritura violinística es bellamente *cantabile*. El “Largo” concluye con recogimiento prácticamente religioso: de hecho, el propio Ives describe en sus memorias estos compases finales del movimiento como “un lejano amén”. Pero parece ser que el compositor tenía especial aprecio por el brevísimo “Allegro” que viene a cerrar la *Sonata*, en el que se recupera el clima desenfadado del primer tiempo, así como el planteamiento: mera exposición, sin desarrollo alguno del material, presencia de alguna disonancia y material temático que deriva abiertamente de la canción o himno titulado *Shall We Gather at the River*, compuesto por Robert Lowry en el centro del siglo XIX y muy popularizado en Estados Unidos, también con los títulos de *At the River* o *Beautiful River*. John Ford lo utilizó en las bandas sonoras de algunas de sus películas y Aaron Copland lo incluiría en su segundo álbum de *Old American Songs*: América –Estados Unidos– en estado puro.

En los años veinte, durante su estancia en París trabajando bajo la tutela de Nadia Boulanger, Aaron Copland conoció al célebre violinista Samuel Dushkin, colaborador de Stravinsky y destinatario de su *Concierto para violín y orquesta*. Incluso tocó con él en algún concierto, estrenando piezas para violín y piano que Copland le dedicó. Pero su obra más amplia en este campo camerístico es más tardía. Se trata de la *Sonata* que aquí se va a escuchar, obra compuesta en 1942-43, esto es, en momentos en los que el compositor, de profundo sentir antibelicista, sufría con la atención puesta en los horrores que se vivían en Europa. La obra está dedicada a un militar, amigo de Copland, el lugarteniente Harry H. Dunham, muerto en acto bélico en aquel mismo año, y fue estrenada por la violinista Ruth Posselt, con el propio Copland al piano, en el Town Hall de Nueva York, el 17 de enero de 1944. Casi un cuarto de siglo más tarde, en 1968, el maestro grabó la obra para CBS, actuando como pianista al lado del gran Isaac Stern.

La *Sonata para violín y piano* de Copland es música calificable de neoclásica. Formalmente se atiene respetuosamente al molde tradicional en tres tiempos. El primero, “Andante semplice”, se basa en un tema esencial de ocho notas y juega con el contraste que aporta una sección más rápida. El segundo tiempo es un “Lento” en el sencillo esquema formal A-B-A y con cabida para un sereno diálogo contrapuntístico entre ambos instrumentos. La *Sonata* concluye con un animado “Allegretto giusto” en cuyo final se advierte la referencia sonora al tema del primer movimiento: un toque “cíclico”, muy propio de la música francesa que Copland había conocido y estudiado *in situ*.

En las notas al programa del segundo concierto del ciclo nos hemos ocupado de presentar el original pianístico de los *Preludios* de Gershwin, piezas que arregló el formidable violinista Jascha Heifetz –de carrera tan triunfal en Estados Unidos como en Europa– para violín y piano. Heifetz los grabó en 1945 con Emmanuel Bay al piano y, en 1965, con el pianista Brooks Smith. Su interpretación seguramente le reportaría satisfacciones y éxitos, aunque, como crítico musical no puedo mostrar entusiasmo ante el resultado. La sustancia de los *Preludios* de Gershwin es eminentemente pianística y el arreglo violinístico la desvirtúa, sin aportar ningún valor musical nuevo de interés. No sucede lo mismo, como es natural, con las canciones del compositor neoyorkino, varias de las cuales fueron también “versionadas” por Heifetz para su violín: éstas resisten muy bien el paso al violín de la voz cantante.

En 1924, cuando trabajaba en su genial ópera *El niño y los sortilegios*, Maurice Ravel compuso *Tzigane, rapsodia de concierto para violín y piano*, página virtuosística que nació con destino a la violinista húngara Jelly d'Aranyi, sobrina de Joachim y dedicataria también, por ejemplo, de las dos *Sonatas para violín* del gran Béla Bartók. Sin duda, el carácter húngaro de Aranyi y su temperamento musical llevaron a Ravel a evocar lo *zingaro* en su obra, y hacia lo mismo apun-

ta el hecho de que previera la interpretación del acompañamiento con luthéal, un instrumento que no cuajó y cuya sonoridad tendía a subrayar este carácter popular y exótico con el que Ravel estaba dispuesto a jugar. Jelly d'Aranyi y el pianista Henri Gil-Marcheix estrenaron *Tzigane* en el Aeolian Hall de Londres, el 26 de abril de 1924, y la misma solista, con dirección de Gabriel Pierné, estrenó la versión orquestal de la obra en París, en el inmediato mes de noviembre. Entre medias, Samuel Dushkin, el asesor violinístico de Igor Stravinsky, y Beveridge Webster ofrecieron en la parisina Salle Gaveau el estreno de la versión con luthéal. La página arranca con pasión y desgarro en el arco, en un clima rapsódico y virtuosístico en el que Liszt y Paganini se dan la mano, y prosigue por las vías del más audaz virtuosismo, poniendo a prueba la capacidad técnica del violinista para abordar todas las técnicas de ejecución.



Asher B. Durand, *Las colinas Beacon junto al río Hudson, frente a Newburgh* – Pintado sobre el terreno, c. 1852.

Óleo sobre lienzo, 81,3 x 116,8 cm. The New-York Historical Society.
Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.11.

LETICIA MUÑOZ MORENO recibe frecuentes elogios de público, crítica y directores por su paleta tonal, virtuosismo y expresividad. Es una de las violinistas más destacadas de su generación, habiendo ganado los primeros premios de concursos internacionales como el Henryk Szeryng, Concertino Praga, Novosibirsk, Sarasate y Kreisler.

Alumna del profesor Zakhar Bron en la Escuela Superior de Música Reina Sofía y en la Musikhochschule de Colonia, se licenció con Matrícula de Honor en la Guildhall School of Music and Drama de Londres y recibió el consejo de Maxim Vengerov en la Musikhochschule de Saarbrücken y del maestro Rostropovich. En Londres fue además galardonada con el Premio Emily Anderson y el Martin Musical, mientras que en Italia ganó el Gran Premio Ibla.

Desde los doce años ha venido actuando con destacadas orquestas del panorama in-

ternacional, como la Wiener Symphoniker, Wiener Kammer Orchester, Mozarteum Orchestra, Sinfonia Varsovia, Lithuanian Symphony Orchestra, Latvian Symphony Orchestra, National Philharmonic Orchestra of Russia, entre otras muchas. Recientemente ha interpretado con la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Orquesta Nacional de España colaborando con artistas como Krzysztof Penderecki, Vladimir Spivakov, Joseph Pons, John Nelson, José López Cobos, Victor Pablo Pérez, Ivor Bolton y George Pehlivanian. Igualmente ha actuado en algunos de los festivales internacionales más reconocidos y en prestigiosas salas de conciertos de todo mundo.

Ha grabado con la JONDE para el sello Verso y ha realizado varias grabaciones de radio para RNE, ZDF, BBC y Chicago Classical Radio. Leticia toca en un Nicola Gagliano de 1762.

EDITH PEÑA nació en Caracas (Venezuela), donde comenzó sus estudios musicales a los cuatro años de edad con Lyl Tiempo. Cinco años más tarde debutó como solista con la Orquesta Sinfónica Venezuela. Ese mismo año se trasladó a Filadelfia (EE UU) para continuar sus estudios con Susan Starr y, más tarde, con Sergei Babayan en Cleveland. A los doce años de edad fue solista con la Orquesta de Filadelfia y desde entonces comenzó una gran actividad musical internacional tocando en Francia, Italia, Austria, Alemania y España. Como solista invitada ha actuado con la Orquesta Sinfónica Venezuela en gira europea, así como en Colombia, Canadá, México y Estados Unidos. Ha participado en importantes festivales internacionales, como el Aspen Music Festival (Colorado, EE UU), Cervantino (Guanajuato,

México), Montpellier (Francia) Sarasota (Florida, EE UU) y Chamber Music Society (Filadelfia, EE UU).

Ha colaborado con otros artistas en música de cámara, recientemente con el tenor peruano Juan Diego Flórez para el aniversario de la Sociedad Filarmónica de Lima. Ha grabado para la Radio Nacional de Venezuela, WFLN de Filadelfia, National Public Radio, RNE, Radio France y un CD con la Orquesta Sinfónica Venezuela interpretando el *Concierto n° 2* de Saint-Saëns.

Desde 2005 vive en Madrid donde hizo su debut para el ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo en el Teatro de la Zarzuela. Desde entonces continúa su actividad artística por España y otros países de Europa.

El autor de la introducción y notas al programa, **JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO**, natural de Xàtiva (Valencia), desde 1964 reside en Madrid, donde cursó estudios musicales en el Conservatorio y de Matemáticas en la Universidad Complutense. En 1972 inició su actividad como conferenciante, escritor y crítico musical, labores a las que se añadió la radiofónica en 1974. Federico Sopeña y Enrique Franco fueron sus principales maestros y mentores.

Entre 1974 y 2007 fue programador musical de RNE. De 1990 a 1994, actuó como director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y fue codirector del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. Entre 1976 y 1985 ejerció la crítica musical en el diario *El País* y, de 1995 a 2005, en *ABC*. En 2004 la Asociación Madrileña de Compositores le concedió el Premio de Crítica Musical.

Es autor de libros monográficos sobre Luis de Pablo, Joaquín Turina, Tomás Marco, Manuel de Falla, Joan Guinjoan, Carmelo Bernaola y José Cubiles. En 1995 se editó su versión española de la *Guía de la Música de Cámara* de la editorial Fayard (París). Otras publicaciones incluyen *La dirección de orquesta en España*; *Música en Madrid*; *Coro Nacional de España-Crónica de treinta años*; *Orquesta Nacional de España-Crónica de sesenta años*; *Rafael Alberti y la música*; *La Celestina*, *Don Quijote y Don Juan: Recopilación musical*; *Orquesta de Cámara Reina Sofía-Veinte años de Música y El Coro y la Orquesta de la Comunidad de Madrid en su xxv aniversario*.

Ha colaborado en la redacción del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* así como en otras enciclopedias, obras colectivas y, asiduamente, en revistas culturales, publicaciones discográficas y notas al programa de las principales temporadas españolas de conciertos y ópera. En el curso 2005-2006 fue nombrado miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias (Granada), Santa Isabel de Hungría (Sevilla) y Sant Jordi (Barcelona).

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 77

El legado de Gonzalo de Olavide

20 de octubre Programa monográfico dedicado al compositor:
Movimiento (estreno absoluto), *Tres cantos anacrónicos*,
Dispar, *Minimal*, *Tres fragmentos imaginarios*
y *Perpetuum mobile*, por Carmen Ávila, soprano;
Avelina Vidal, guitarra; M^a Antonia Rodríguez, flauta;
Mariana Tororova, violín; y Jean-Pierre Dupuy, piano.

AULA DE (RE)ESTRENOS 78

Mompou inédito

27 de octubre Obras para piano del compositor,
por Marcel Worms, piano.

“BRAHMS, EL PROGRESISTA”: UN PROGRAMA DE SCHOENBERG

- 3 de noviembre Obras para piano de J. Brahms y A. Schoenberg,
por Josep Colom, piano.
- 10 de noviembre Cuartetos de A. Webern, A. Schoenberg y J. Brahms,
por el Cuarteto Quiroga.
- 17 de noviembre Tríos de A. Zemlinsky, J. Brahms y A. Schoenberg
(arr. de E. Steurmann), por el Trío Kandinsky.
- 24 de noviembre Lieder de J. Brahms, A. Schoenberg, A. Zemlinsky,
G. Mahler, A. Berg y H. Pfitzner, por Steven
Scheschareg, barítono; y Margit Haider-
Dechant, piano.
-

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · musica@march.es

Entrada libre hasta completar el aforo

