

Fundación Juan March

ciclo

*M*úsica
norteamericana
del siglo **XX**

mayo 2000

Fundación Juan March

CICLO

**MÚSICA
NORTEAMERICANA
DEL SIGLO XX**

con motivo de la Exposición

Expresionismo abstracto: obra sobre papel

Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

MAYO 2000

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Justo Romero.....	9
Notas al programa:	
Primer concierto.....	11
Segundo concierto.....	17
Tercer concierto.....	20
Participantes.....	25

La inauguración en nuestras salas de la exposición Expresionismo abstracto: obra sobre papel, Colección de The Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, nos ha proporcionado un inmejorable pretexto para organizar de nuevo un ciclo de Música norteamericana del siglo XX.

El primero, ofrecido en mayo de 1987 también en tres conciertos, estuvo compuesto por 21 obras, desde algunas canciones del patriarca Charles Ivés hasta compositores nacidos en los últimos años cincuenta. En esta ocasión, y sin ceñirnos solamente a las generaciones de artistas representados en la exposición, hemos intentado un breve pero sustancial repaso a la obra de los músicos más consolidados e influyentes, los maestros, los "inevitables". Ninguna de las 13 obras que ahora se escuchan fueron programadas en el ciclo anterior, y algunas son realmente muy raras en España.

Esperamos que esta "información sonora", además de momentos de placer, complete junto con el ciclo de conferencias del profesor Valeriano Bozal la imagen cultural de los Estados Unidos de Norteamérica que nos ofrece la exposición.

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

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

John Cage (1912-1992)

A room (para piano preparado)

Virgil Thomson (1896-1989)

Portraits (Retratos)

- 1 Aaron Copland: Persistently Pastoral
- 2 Pablo Picasso: Bugles and Birds
- 3 Álvarez de Toledo: Tango Lullaby
- 4 Paul Bowles: Souvenir
- 5 Philip Ramey: Thinking Hard
- 6 George Hugnet: Barcarolle
- 7 Rodney Lister: Music for a Merry-go-Round
- 8 Carne Stettheimer: An Oíd Song

Aaron Copland (1900-1990)

Piano Variations

II

John Cage (1912-1992)

In a Landscape

Leonard Bernstein (1918-1990)

Aniversaries

- 1 For Stephen Sondheim
- 2 In memoriam William Kapell (1922-1953)
- 3 In memoriam Helen Coates (1899-1969)
- 4 For Aaron Copland
- 5 For Lukas Foss
- 6 In memoriam Ellen Goetz (1930-1986)

Aaron Copland (1900-1990)

El Salón México (arr. de Leonard Bernstein para piano solo)

Intérprete: ANANDA SUKARLAN, piano

Miércoles, 10 Mayo de 2000. 19, 30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Charles Ives (1874-1954)

Sonata para violín y piano nº 3

Adagio

Allegro

Adagio (cantabile)

Roger Sessions (1896-1985)

Dúo para violín y piano

Andante moderato, tranquillo ed espressivo

Allegro impetuoso

Tranquillo, espressivo, come al principio

Allegro vivace e con fuoco

Aaron Copland (1900-1990)

Sonata para violín y piano

Andante semplice

Lento

Allegretto giusto

Intérpretes: BENJAMIN KREITH, violín
JORDI MASÓ, piano

Miércoles, 17 de Mayo de 2000. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Aaron Copland (1900-1990)
Vitebsk (Study on a Jewish theme)

Charles Ives (1874-1954)
Trío
Modéralo
TSIAJ
Moderato con moto

Leonard Bernstein (1918-1990)
Trío
Adagio non troppo. Più mosso. Allegro vivace
Scherzo: Tempo di marcia
Largo. Allegro vivo e molto rítmico

Samuel Adler (1928)
Trío nº 2
Fast and very intense
Slow and with quiet serenity
Fast, with wild exuberance

Intérpretes: TRIO ARBOS
(Miguel Borrego, violín
José Miguel Gómez, violonchelo
Juan Carlos Carvayo, piano)

INTRODUCCIÓN GENERAL

Los numerosos y muy diversificados componentes que inciden en el vasto panorama de la creación musical estadounidense del siglo XX dificultan y casi impiden una cabal y rigurosa apreciación global del mismo. Por ello, parece más pertinente referirse a características particulares y localizadas de las innumerables y heterogéneas corrientes, herencias, estéticas, personalidades y escuelas que se mezclan y confluyen en la producción sonora de Estados Unidos, un país en plural, tan enormemente extenso como receptivo, que, quizá como ningún otro, haya asumido y hecho propias las mil y una influencias que han arribado desde los cuatro puntos cardinales.

La herencia autóctona del siglo XIX, personificada en las figuras patriarcales y hoy bastante olvidadas de William Henry Fry (1813 -1864), John Knowles Paine (1839 -1906), y, sobre todo, Edward MacDowell (1860 - 1908) fue prácticamente barrida y anulada por la fuerte corriente inmigratoria llegada como consecuencia de las violentas turbulencias que sacudieron Europa en las primeras décadas del siglo XX. Así, pese a la constructiva labor didáctica de algunos de estos primeros maestros norteamericanos (piénsese que, por ejemplo, Knowles Paine enseñó a músicos como John Alden Carpenter, Frederick Converse, Arthur Foote o Daniel Gregory Mason), la influencia de estos decimonónicos precursores sobre la evolución de la cultura musical de su extenso país se redujo considerablemente y sólo logró *barnizar* superficialmente la primera avalancha de músicos europeos -judíos muchos de ellos- que con un alto grado de preparación y un *yo* bien sólidamente consolidado arribó a la costa Atlántica en busca de un mundo mejor.

Aquella cualificada *avalancha* depararía los primeros grandes nombres de la música estadounidense, de la que hasta entonces el único compositor que había logrado traspasar las fronteras de su incipiente cultura *clásica* era el germanófilo MacDowell. Los nombres de Charles Ives (1874 -1954), George Gershwin (1898 - 1937) y Aaron Copland (1900 - 1990), junto a la figura capital del francés *estadounidizado* Edgard Varèse (1883 - 1965), fueron los protagonistas y artífices de una nueva y cosmopolita generación. Muchos de ellos eran oriundos de la vieja Rusia zarista, hijos de familias judías que huían del nuevo régimen soviético. Es el caso, entre muchísimos otros, de Gershwin, Copland y, años más tarde, Bernstein.

Estos músicos, con Ives a la cabeza, mostraron una actitud ciertamente receptiva y abierta hacia la corriente de corte nacionalista, que, tras la independencia de Gran Bretaña, trataba de recuperar los valores de una identidad musical propia; labor en la que, anteriormente, tan admirable y afanosamente se habían empeñado los maestros del XIX. El resultado fue la abierta y siempre permeable amalgama ideológica, social y étnica

que se produjo en las primeras décadas del siglo XX, en la que confluían desde las músicas de los indios autóctonos y de los primeros colonizadores europeos, a la línea clásica centroeuropea, sin, en absoluto, descartar el importantísimo peso que ejerció la música africana (llegada a través de los esclavos) y, en muy menor medida, la influencia asiática llegada por el Pacífico.

Tan nueva y cosmopolita generación, plural y receptiva, se distinguió por el talante respetuoso que mostró tanto con su pasado como con su nuevo presente geográfico. Eran, fundamentalmente, músicos de origen europeo, muchos de los cuáles, aun nacidos en Estados Unidos, visitaron Europa para aprender y aprehender de los maestros que vivían en el viejo continente. Nombres como Aaron Copland, Roy Harris, Walter Piston y Virgil Thomson se formaron en Francia con Nadia Boulanger, lo cual en absoluto fue en detrimento de que todos ellos, de una u otra manera, se dejaran inducir gustosamente por el enriquecido *magma* americano, que marcaría parte sustantiva de su legado musical.

A partir de los años treinta se produjo una nueva *invasión* de músicos y músicas foráneas. Eran los miles de artistas que, nuevamente procedentes de Europa, llegaban masivamente huyendo de la Alemania nazi y de la Europa ocupada. Pero esta nueva corriente, que fue bienvenida en Estados Unidos, encontró un panorama muy diferente al que habían encontrado sus antecesores. La importante labor efectuada por la primera hornada de inmigrantes había creado un rico y fecundo substrato musical propio, polarizado en las poderosas universidades y en el sobresaliente tejido orquestal articulado en las grandes ciudades.

Aquellos nuevos inmigrantes llegaban a un país rico y poderoso, dotado de una bien nutrida vida musical en la que trabajaban, enseñaban y componían todos los compositores representados en este ciclo. Una vida musical que, paradójicamente, había encontrado su "propia identidad cultural" precisamente en la asimilación como propio y sin complejos de aquel plural y diversificado "magma" a cuya gestación tan abierta y desinhibidamente habían contribuido sus predecesores.

Llegaban a una sociedad que, al menos en el ámbito sonoro, se mostraba abierta y diversa, como una suerte de desprejuiciado y opulento *reino de Taifas* en el que cada estado, cada ciudad, cada universidad, casi cada departamento, suponía un mundo estético e ideológico propio, que vivía y respiraba de espaldas a su entorno inmediato. Sólo así se explica la coexistencia y pervivencia en una sociedad como la estadounidense de personajes musicales tan dispares y poco globales como Samuel Adler, Samuel Barber, Leonard Bernstein, Earle Brown, John Cage, Elliot Carter, John Corigliano, Georges Crumb, Morton Feldmann, Lukas Foss, Steve Reich, Gunther Schuller, Roger Sessions, Terry Riley o Virgil Thomson.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

John Cage: *A Room (para piano preparado)*

Amado y denostado, el californiano John Cage ha sido, durante décadas, la cabeza visible de las vanguardias estadounidenses. Compositor, escritor, conferenciante y hasta filósofo, la influencia de su obra y posicionamientos estéticos -particularmente tras el final de la II Guerra Mundial- ha resultado decisiva en la evolución de la creación sonora de los Estados Unidos a lo largo de la segunda mitad del siglo. Su influjo se dejó sentir, incluso, al otro lado del Atlántico, donde en la vieja y atisgada Europa la generación de Stockhausen se fascinaba con las sencillas y simples originalidades del estadounidense.

Sus pianos preparados, los rocambolescos títulos de muchas de sus obras, así como las tempranas indagaciones con los cachivaches electrónicos y las numéricas combinaciones aleatorias acabaron fascinando a una juventud que, tras la diáspora derivada de la Gran Guerra y de los sucesos que la propiciaron, aparecía tan desconcertada como descabezada. De sus mentores y maestros, el que no había muerto asesinado -Webern- había emigrado a los Estados Unidos -Schönberg, Krenek- o permanecía aletargado en el silencio -Goldschmidt, Fortner, Strauss-. Nunca la música estadounidense (y Cage era, por aquellos años de posguerra, su máximo valedor en el ámbito de la vanguardia) soñó influir de tal manera en la tierra de Bach, Beethoven, Mahler, Mozart, Ravel y Vivaldi.

Dentro de su extensa producción -Cage rechaza la terminología convencional de *obra musical*-, diseñada para un sinfín de instrumentos y artilugios, el piano y el "piano preparado" ocupan lugar dominante. Cage altera frecuentemente las propiedades acústicas características del instrumento para modificarlas en busca de nuevos efectos y timbres. Para ello, se sirve de todo lo imaginable, desde introducir cualquier tipo de objetos entre las cuerdas a modificar las llaves del clavijero. En total, escribió más de veinticinco piezas para piano preparado, algunas de ellas imaginadas para espectáculos coreográficos de Merce Cunningham y bastantes alentadas por la obra de su admirado Erik Satie.

A Room data de 1943 y es una de las primeras páginas minimalistas, aunque en aquel momento el "minimalismo" como tal no existía ni siquiera como concepto. Música breve e incógnita; sin ambición ni aparentes complicaciones. Pero la pequeña obrita -su duración nunca alcanza los dos minutos- es mucho menos inocente y bastante más radical de lo que suena a primer golpe de oído. Se trata de la reiteración de unas pocas notas agrupadas en idénticas secuencias, tras las que subyace un com-

piejo entramado rítmico. Este esquema, que no se percibe al escuchar cada secuencia, es el principio que determina la cantidad de ocasiones que se repite cada secuencia. Dado que las secuencias están construidas de un modo extremadamente sutil, resulta imposible determinar qué grupo de notas es el que se está repitiendo en cada momento. "A menos, por supuesto, que", escribe Cage, "conozcamos de antemano el esquema rítmico y mantengamos la cuenta con suma atención, lo cual deterioraría el placer que, como música, debe generar la obra". *A Room* fue planteada en su origen como la tercera sección de la inconclusa pieza para piano preparado, voz y doce tom-toms *She is Asleep*, con la que comparte similar estructura rítmica.

Virgil Thomson: *Portraits* (Retratos)

Nacido en Kansas City y -como Copland- alumno en Francia de Nadia Boulanger, Virgil Thomson fue uno de los personajes más lúcidos, prolíficos y brillantes de la floreciente creación estadounidense posterior a la II Guerra Mundial. Pero ya antes, en 1934, Thomson, que durante años (entre 1940 y 1954) fue agudo y mordaz crítico del New York Herald Tribune, había deslumbrado al mundo musical de su tiempo con la que acabaría siendo su mejor obra: la ópera *Four Saints in Three Acts*, basada en un atrevido libreto de Gertrude Stein en el que aparecen desde Santa Teresa a Ignacio de Loyola y que fue estrenada, con enorme escándalo, el 8 de febrero de 1934, en Hartford (Connecticut).

Receptivo y al corriente de todas las tendencias musicales del momento, Thomson atravesó y se dejó influir a lo largo de su extensa carrera por diferentes estilos y estéticas: desde el neoclasicismo de sus años parisienses (la camerística *Sonata da chiesa* de 1926 es la pieza más característica de esta fase creativa), hasta el tardorromanticismo que definió sus últimos años, sin descartar el impacto que -como más tarde le ocurriría a John Cage- sobre él ejerció la claridad, sencillez, ironía y humor de los pentagramas de la música de Satie o, por supuesto, la música autóctona de su país.

Todas estas pluralidades que confluyen en la prolija producción musical de Thomson están latentes en su variadísima colección de *Portraits*, pequeñas páginas formuladas para diversos instrumentos, cuya creación, como un personalísimo y liviano *leitmotiv*, se proyectará a lo largo y ancho de gran parte de su carrera creativa. Los 32 que destina al piano figuran agrupados en cuatro voluminosos tomos cuya composición se expande desde 1929 a 1945. En algunos de los ocho *Portraits* que hoy interpreta Ananda Sukarlan aparece la huella de la cultura y de los paisajes españoles que tanto estimaba su creador. La mitad de ellos -"Aaron Copland", "Pablo Picasso", "Flavie Álvarez de Toledo" y "George Hugnet"- fueron posteriormente orquestados por el propio Thomson.

Aaron Copland: *Piano Variations*

"Cuando era estudiante, a mediados de los años treinta escuché por primera vez una obra de Copland: una grabación de sus *Piano Variations*. Rechacé instantáneamente esa música dura y disonante que me inundaba. También imaginé al compositor como un patriarca, barbudo como Walt Whitman, con cierta similitud a Moisés. Algún tiempo después conocí al *patriarca*, muy rasurado, esbozando una ancha sonrisa y con solamente 37 años. El encuentro ocurrió durante una recepción rebosante de encanto y alegría que, con motivo de su cumpleaños, Copland ofreció en su estudio. Yo *divertí* a la asistencia tocando esas *Piano Variations* que son todo lo contrario a una obra agradable". El relato, naturalmente, es de Leonard Bernstein y sirve bien para ubicar tanto la temprana relación de ambos músicos - Bernstein contaba aquel 1937 sólo diecinueve años- como el impacto que ejercieron las "duras, disonantes y poco agradables" variaciones pianísticas en la sociedad estadounidense de aquellos años.

Como Bernstein, Aaron Copland era un curtidísimo pianista, que incluso, en los años veinte, cuando estudiaba composición en el Conservatorio americano de Fontainebleau con Nadia Boulanger, había llegado a tomar lecciones en París del virtuoso y universal leridano Ricardo Viñes (1875-1943). De ahí -de esa pianística formación de primer orden- que su ecléctica obra teclado piano resume un conocimiento y calidad que combina su dual condición de compositor y pianista. Las *Piano Variations* se inscriben, instrumental y estilísticamente, entre lo mejor y más subrayable de su ponderada producción para teclado. También son la puerta a su punto más vanguardista, en el que radicaliza y esencializa el lenguaje para tornar la mirada al serialismo. Este espacio se extenderá hasta principios de los cuarenta, época en que suaviza su lenguaje -a partir de la *Sonata para piano*, que él mismo estrena en Buenos Aires en 1941- para sucumbir al triunfo de sus aplaudidísimas y brillantes partituras para ballet.

Primera obra importante del profuso catálogo pianístico de Copland y -probablemente- también la mejor, las *Piano Variations* entrañan una aguda exploración de las vías del dodecafonismo serial a través de una escritura exigente, delicada y sobria, de líneas extremadamente angulosas y sutiles. Estos atributos, a los que se añade la estupenda escritura pianística propia de un intérprete que -como Chopin, Rachmaninov, Prokofiev o Bernstein- conoce a las mil maravillas los recursos del instrumento, convierten la pieza en una de las páginas más atrevidas, innovadoras y universales de la creación estadounidense de los años treinta. Fueron estrenadas en 1931, en Nueva York, interpretadas por el propio Copland, quien años después, en 1957, llevó a cabo una versión orquestal.

John Cage: *In a Landscape*

In a Landscape (en un paisaje) fue compuesto por John Cage en 1948 y es, por lo tanto, contemporáneo riguroso de obras pianísticas como *Suite for Toy-piano*, *Dream* o *Sonatas and Interludes*, la extensa colección de dieciséis sonatas en un movimiento y cuatro interludios, que, sin duda, constituye la mejor creación para teclado de Cage. Muy diferente son los ocho minutos que -aproximadamente- se prolonga el dulce *In a Landscape*, un fragmento expresivamente romántico cuyo impúdico almibaramiento es sólo equiparable al del primero de los *Anniversaries* de Bernstein ("For Stephen Sondheim") que figura en este mismo programa. Se trata de una preciosa y reposada melodía de claros aires satieianos concebida indistintamente para piano o arpa. En 1951, sólo tres años después de esta tierna composición, la vena creativa de Cage tomará muy diferente sendero a causa de la fascinación e influencia que sobre él ejercerá el descubrimiento y conocimiento de los dos volúmenes del *I Ching* (Libro chino de las mutaciones), que marcará de manera sustantiva tanto su vida como sus métodos de composición.

Leonard Bernstein: *Anniversaries*

Entre 1965 y 1988 compone Leonard Bernstein *Anniversaries*, un nutrido y discontinuo ciclo de miniaturas para piano que dedica a amigos y personas admiradas. La libertad que le brinda la pequeña forma, así como el absoluto conocimiento de los recursos instrumentales y expresivos del piano, invitan a Bernstein a explayar su fértil y comunicativa imaginación en estas concisas bagatelas; frescas, libres y directas; escritas a vuela pluma; tan próximas en la duración y tan lejanas en la expresión de las esquemáticas *Klavierstücke* schönberguianas.

El primero de los seis *Anniversaries* que interpreta hoy Ananda Sukarlan esta dedicado al compositor y letrista neoyorquino Stephen Sondheim (1930), al que Bernstein había pedido en 1957 que colaborara con él en la redacción del libreto de *West Side Story*. Se trata de una brevísima página (poco más de 80 románticos segundos), de fácil y directo melodismo; amanerada, nocturnal y francamente empalagosa: quizá ideal para hablar a media noche con un *Martini* entre las manos. Como contrapunto a tan azucarado ambiente, los fugacísimos y ásperos veintitrés casi dodecafónicos segundos que suele durar "In memoriam William Kapell" se antojan recalitrante vanguardia. En la brevedad está el gusto: un par de recortados acordes... algunas pocas notas sin aparente orden ni concierto... de nuevo los secos acordes... Bastan a Bernstein estos escuetos pero representativos compases para fijar un cabal retrato del destinatario de tan diminuta pieza: el malogrado pianista neo-

yorquino William Kapell, muerto en un accidente de aviación en California, el 29 de octubre de 1953, cuando volvía de Australia. Contaba sólo 31 años. Bernstein relaciona la brevedad de la vida del amigo con la de su homenaje. Acaso también el desnudo y aislado acorde en fortísimo que cierra tan sincero tributo tenga algo que ver con el violento impacto del avión al caer en tierra.

El tercer número que hoy se escucha en la selección confeccionada por Sukarlan está dedicado a su antigua profesora de piano -y luego amiga- Helen Coates, con la que había estudiado en la Universidad de Harvard. El cuarto *Anniversary* del programa fue dedicado por Bernstein a su ilustre colega y amigo Aaron Copland, con el que tantas afinidades mantenía. ¡El azar incluso quiso que ambos fallecieran el mismo año de 1990!. El siguiente destinatario es el compositor, pianista y director de orquesta estadounidense Lukas Foss (Berlín, 1922). La selección concluye con una de las últimas páginas musicales escritas por Bernstein: la que dedicó a la memoria de su amiga Ellen Goetz, fallecida en 1986.

Aaron Copland: *El Salón México* (arr. de Leonard Bernstein para piano solo)

"Bernstein es actualmente el más importante puente de transición entre el tradicionalista Aaron Copland y algunos significativos compositores contemporáneos". Estas palabras, dichas por el director de orquesta californiano Leonard Slatkin poco después de la muerte del creador de *West Side Story*, inciden en la excepcional importancia desempeñada por su tocayo y colega como catalizador y centro de encuentro entre la vieja y la nueva generación de compositores estadounidenses. Aaron Copland y Leonard Bernstein fueron bastante más que compatriotas, colegas o amigos. Además de una actitud vital expansiva y liberal, ambos compartían -como Gershwin- un origen anclado en Rusia y -sobre todo- simbolizaban armónicamente la exitosa condición de imagen feliz del mito americano encarnado en la música. Al fin y al cabo, uno y otro descendían de judíos inmigrantes procedentes del Este europeo y habían alcanzado las más altas cimas de popularidad y prestigio en el receptivo país que había acogido a sus esforzados progenitores.

"Conozco a Aaron Copland", escribe Bernstein en 1975, "desde hace muchísimos años -la mitad de su existencia- y mi afecto por él no ha menguado ni un sólo instante en tan amplio espacio de tiempo. Desde mucho antes conocía también su música, a la que sigo amando hoy con la misma constancia [...] Aaron, como su homónimo bíblico, ha sido el gran *Padre* de la música estadounidense. Con gusto, ductilidad, vigor y versatilidad, ha establecido y fisonomizado los gustos de la heterogénea y dispersa tribu".

Fruto de tantos lazos profesionales y personales y de la recíproca admiración que se profesaban, es la excitante, vistosa y muy pianística versión que Bernstein elaboró de *El Salón México*, la muy coloreada, superficial y deslumbradora fantasía orquestal compuesta por Copland en 1936, a raíz de una visita que seis años antes había efectuado al país hispano inscrita en la iniciativa del presidente Roosevelt de promocionar en su poderosa nación una cultura latinoestadounidense. Como buen norteamericano, más que adentrarse en la entraña de la cultura mexicana, Copland se queda en una trivial imagen *kodak-color*. La fantasía, que en su versión original se estrenó en México D.F. en 1937 con desmedido éxito es, así, un pintoresco y atractivo *chromo* musical que describe la epidérmica y entusiasta impresión de un turista estadounidense ante la contemplación de su primitivo vecino del Sur.

SEGUNDO CONCIERTO

Charles Ives: Sonata para violín y piano número 3

Rigurosamente coetánea de Arnold Schönberg, la figura notable y ya patriarcal de Charles Edward Ives es una de las más difundidas, respetadas y apreciadas universalmente de cuantas han surgido en la cultura estadounidense. Junto a Gershwin y Copland, Ives completa la triada de los grandes "clásicos" de su país. Su música, abundantísima, tardorromántica y de innegable riqueza descriptiva y colorística, no renuncia a algunas de las innovaciones introducidas por Stravinski y la Escuela de Viena. Así, las características superposiciones politonales y polirrítmicas que frecuentan sus pentagramas son claramente deudoras de uno y otra. Debilitado por un severo ataque cardíaco, este respetable "*Business-man*" (así cuenta Alejo Carpentier que le llamaba el franco-estadounidense Edgar Varèse en referencia a sus actividades mercantiles) hubo de abandonar la composición en 1926. Dejó tras de sí una sustanciosa producción de muy diversos géneros, cada día más afianzada en las programaciones internacionales.

De las siete sonatas que esbozó para violín y piano, únicamente cuatro llegaron realmente a ser concluidas. La que hoy se escucha, compuesta entre 1913 y 1914 sobre motivos reciclados de las dos primeras y desechadas sonatas (cuyos esbozados fragmentos se remontan a 1901), se nutre igualmente de otras fuentes y elementos: desde extractos de piezas para órgano, marchas y fragmentos de danzas, hasta música religiosa e incluso aires de ragtime. Todo ello lo inserta Ives con fina habilidad en el tejido estructural de su tercera sonata, constituida por dos extensos y lentos movimientos que enmarcan el veloz y breve tiempo central.

Es el propio compositor quien comenta ahora la obra. "El primer movimiento", escribe Ives, "fue concebido como un extendido himno configurado por cuatro estrofas, todas ellas terminadas con idéntico motivo". Al ligero, plurirrítmico y americanísimo segundo movimiento lo tilda "como un estimulante enredo de pies a cabeza", mientras que al *cantabile adagio* final, que contiene momentos evocadores de la *Sonata* de Cesar Franck (compuesta en 1886), Ives lo considera como una suerte de fantasía libre basada en motivos del primer movimiento. "El tratamiento estructural", señala el compositor, "conduce hacia los temas en lugar de evolucionar a partir de ellos. No hay armaduras ni claves, paulatinamente, la tonalidad se ira forjando por sí misma".

Roger Sessions: *Dúo para violín y y piano*

Formado en Harvard, Yale (donde trabajó con Horatio Parker), en el Cleveland Institute of Music y, privadamente en Nueva York con Ernest Bloch, el neoyorquino Roger Sessions es otra de las figuras altamente influyentes en la evolución de la vida musical estadounidense a partir de los años veinte. Su enorme talento musical e intelectual hizo de él uno de los grandes maestros de la generación de la posguerra. Tras una provechosa, larga e intermitente estancia en Europa entre 1925 y 1933, Sessions se estableció como profesor de música en Berkeley antes de culminar su carrera didáctica en la Universidad de Harvard y como miembro destacado del departamento de composición de la Juilliard School. Entre sus alumnos, destacan nombres como Milton Babbitt, John Harbison, Ellen Taaffe Zwilich y Joel Feigin.

El talante cosmopolita y abierto de su reducida pero selecta obra se germinó durante los años de residencia en Europa, fundamentalmente en Roma, donde quedó profundamente impresionado ante la vivida contemplación del régimen fascista de Mussolini. En los años cincuenta, Sessions se sumó al movimiento serialista, convirtiéndose -teórica y prácticamente- en uno de sus máximos valedores en los Estados Unidos. Antes, su lenguaje se había asentado sobre un melodismo al que denominaba "de larga línea" y que le permitía dar rienda suelta a su -entonces- naturaleza de exquisito melodista. En cualquier caso, y pese a su activa implicación docente y consustancial curiosidad estética, Sessions se mantuvo como un francotirador que anduvo siempre al margen de todos las corrientes y tendencias que puntualmente iban asomando en la vida musical de su país.

El *Dúo para violín y piano* data de 1942 y es, curiosamente, la única pieza camerística de Sessions en la que interviene el piano. Las complejas texturas, los elaborados ritmos y el alto rango expresivo y emocional de su escritura representan un completo y variopinto reto artístico y técnico para ambos instrumentos. El primer tiempo comienza con un ambiente calmo y cromático, en el que surge una lírica sección cuya amplia melodía es bien representativa de su peculiar mundo sonoro. La atmósfera se enardece en textura e intensidad hasta culminar el movimiento retornado al etéreo ambiente inicial. El agitado segundo tiempo es extremadamente brillante, rítmico, y, como señala Sessions en la partitura, desusadamente "impetuoso". El tercero recupera el sereno climax inicial y supone un punto de relajación ante el bienhumorado y hasta juguetón final, en el que las ideas propias de cada uno de los dos instrumentos establecen un animado diálogo. El dúo concluye con un extenso, imaginativo y sugerente *diminuendo*.

Aaron Copland: *Sonata para violín y piano*

La única sonata para piano y violín de Copland data de los años 1942 y 1943, y es, por tanto, contemporánea en el tiempo y también en el estilo de obras como los ballets *Rodeo* (1942) y *Appalachian Spring* (1943) y la célebre *Fanfare for the Common Man*, de 1942. Frente a las enormes construcciones sinfónicas en las que Copland anda empeñado en esos primeros años cuarenta y a la comunión de estilos que la sonata mantiene con ellas, ésta se antoja como un especie de apaciguador reposo en el que el compositor parece precisar la pequeña forma para desentumecer tanta energía liberada en los ballets.

La voluntad llana e ingenua del primer movimiento queda bien latente ya en el título, prescrito "Andante semplice". La sección central del movimiento, en la que éste se aviva de manera muy acusada, está relacionada de manera palmaria con la obertura de su coincidente *Appalachian Spring*. Pero el verdadero núcleo anímico de la obra se halla en el segundo movimiento, un elegiaco movimiento lento sujeto a una sencilla estructura en tres partes en la que la tercera es la mera reexposición de la primera. Copland se inspira y dedica el muy afligido y sombrío movimiento al teniente Harry Dunham, fallecido en 1943 en acto de servicio durante los meses en que Copland se encontraba trabajando la sonata. El último tiempo, "Allegretto giusto", es iniciado por un sincopado e irregular ritmo del violín durante el que el piano, expectante, guarda silencio tras unos cortos acordes iniciales. Este arrítmico ambiente, al que pronto se suma el piano, se mantendrá hasta el final del movimiento, concluido con una misteriosa coda en la que el sonido se extingue a través de largas y espaciadas arca-das en pianísimo del violín subrayadas por lejanos acordes del piano.

TERCER CONCIERTO

Aaron Copland: *Vitebsk (Study on a Jewish Theme)*

El trío *Vitebsk*, subtítulo "estudio sobre un tema judío", data de 1928 y es la primera obra de cámara significativa de Aaron Copland. Debe su origen a unas representaciones que el Teatro de las Artes de Moscú ofreció en Nueva York durante la temporada 1926-27, en las que dio a conocer una pieza teatral de ambiente judío denominada *The Dybbuk*. Copland, que asistió a una de las funciones, quedó fascinado por la belleza de un canto hebreo que escuchó durante la representación de la obra, cuyo autor, apellidado Anski, era oriundo de la ciudad de Vitebsk, la capital de la república ex-soviética de Bielorrusia a la que, como homenaje al dramaturgo, Copland decide dedicar la nueva partitura.

El atrayente canto hebreo de la pieza teatral es utilizado por Copland como hilo nuclear de todo el trío, cuyo único y dramático movimiento se estrena el 16 de febrero de 1929, en Nueva York. Varios acordes del piano, de carácter declamatorio, generan un febril ambiente de extrema violencia, pronunciado por las cáusticas disonancias surgidas por las yuxtaposiciones que se producen entre los modos mayores y menores de unas tonalidades de difícil determinación y de los minúsculos intervalos de cuartos de tono que se escuchan en el violín y en el violonchelo. En este tenso ambiente irrumpe la frase de origen judío que inspira la pieza, un breve célula melódica de tres notas presentada por el violonchelo en solitario, que habrá de enfrentarse a los acerados acordes que llegan desde el piano. Tras un repentino cambio de compás y tiempo, irrumpe una funambulesca marcha eslava grotescamente tratada -"un poco a la extravagante manera de Chagall", aclara Copland recordando tal vez que el pintor era también de Vitebsk-, sobre la que acabará insertándose la ya famosa melodía nutricional. Una nueva y repentina interrupción del trepidante ritmo eslavo propicia el momento de mayor intensa emotividad, en el que violín y violonchelo despliegan en solitario y nostálgicamente el bellísimo canto hebreo por última vez.

Charles Ives: *Trío para violín, violonchelo y piano*

El *Trío para piano, violín y violonchelo* data de 1904-1905, aunque fue revisado en profundidad en 1911. Son años indagadores en los que Ives, testigo distante pero despierto de la gran ruptura que están viviendo las formas musicales en centroeuropa, anda enfrascado en la experimentación de caminos expresivos propios. El meditativo y ensoñador "Andante mo-

derato" que preludia el *Trío* muestra con diafanidad esta observadora curiosidad. Bajo una innovadora y por aquel entonces actualísima escritura que no elude el serialismo, el movimiento se articula en tres secciones: piano y violonchelo; piano y violín, y, finalmente, una última en la que, ya reunidos los tres instrumentos, se entregan conjuntamente a una extraña línea *cantabile* en la que confluyen y se entrecruzan, bajo la base conciliadora del teclado, los dos temas protagonistas de las dos *secciones* (dúos) precedentes.

Aunque Ives siempre guardó afecto filial a esta "perlita experimental", la realidad es que ni antes ni después de la revisión de 1911 quedó conforme con el brillante, divertido y polirrítmico movimiento central, cuyas misteriosas siglas -T.S.I.A.J.- revelan con claridad su talante: "This *Scherzo* is a Joke" (Este *scherzo* es una broma). Al menos eso es lo que se desprende de lo que muchos años después -en 1954, el mismo año en que falleció- declaró el anciano y enfermo creador, quien, poco satisfecho con el rutilante fragmento de su remota composición, matizó que la "broma" era una realidad "una pobre broma". "Broma" o "pobre broma", se trata, en todo caso, de un pasaje espléndidamente construido, de franco y directo atractivo, en el que se combinan audazmente los diversos aires populares estadounidenses y canciones estudiantiles que van surgiendo a lo largo de sus extensos seis minutos.

En el amplio tercer tiempo, "Moderato con moto", Ives cita y se explaya a lo largo y ancho de catorce compases en la celeberrima canción norteamericana *Rock of Ages*. La académica escritura y el carácter *neofolclórico* que alienta este final *light* contrasta con la *modernidad* de los dos movimientos precedentes. Un prolongadísimo *decrescendo* que conduce al silencio de la nada es el nocturnal punto final a tan fresca, directa y, en cualquier caso, siempre gratificante página.

Leonard Bernstein: *Trío para violín, violonchelo y piano*

Deslumbrante director de orquesta, virtuoso pianista y hábil compositor, la plural, arrolladora e inagotable personalidad de Leonard Bernstein se ha consolidado como feliz símbolo y firme escaparate de la vida musical estadounidense de la segunda mitad del siglo XX. Pocos como él han aunado tan sagazmente las múltiples aristas que incidían en la música culta norteamericana de su tiempo: desde los ritmos y giros autóctonos a la poderosa influencia centroeuropea; de la revista musical al jazz, sin descartar nunca, por supuesto, las modernas tendencias o la integración del pop en el ámbito clásico. Representaba, quizá como nadie, el "cross over" capaz de compendiar en su obra y en su ánimo los más diferentes estilos, desde el neoclasicismo stravinskiano hasta el jazz sinfónico; del último posromanticismo a la música de cine; del oratorio o la ópera a las músicas étnicas y religiosas...

Diez años después de la muerte de *Lenny* (así le conocían sus íntimos), las mil y una anécdotas y peripecias vitales de este inolvidable vividor de ascendencia rusa hebrea, injusta y peyorativamente calificado con demasiada frecuencia como "Showman" y hasta "Clown" del espectáculo musical por escritores advenedizos incapaces de adivinar más allá de sus narices, quedan relegadas por el contundente legado de quien, por encima de todo, fue una de las más fecundas, dotadas y completas naturalezas musicales de su muy enrevesado entorno.

Frente a la bien surtida obra sinfónica y teatral, la creación camerística de Bernstein es relativamente reducida y ocupa lugar secundario ante éxitos como *On the Town* (1944), *Candide* (1956), *West Side Story* (1957) o las sinfonías *Jeremiah* (1941), *The Age of Anxiety* (1949) y *Kaddish* (1957). Sin embargo, sus pequeñas obras instrumentales son particularmente apreciadas por concertistas y agrupaciones de cámara. Muestra de ello es el atractivo y agradecido *Trío para violín, violonchelo y piano*, compuesto en 1937 por un jovencísimo y entusiasta Bernstein de apenas 19 años que busca su propia identidad estética, pero con la nutriente mirada bien fija en los universos sonoros de Mozart, Beethoven, Mahler y Stravinski, compositores con los que su juvenil trío mantiene, según revela el propio Bernstein, "lazos muy estrechos".

Bernstein busca y obtiene un inusitado equilibrio entre los tres elementos instrumentales del trío, de manera que ninguno de ellos se muestra en un sólo instante subalterno de los otros. Los dos instrumentos de cuerda convive con una pulcrísima escritura pianística que evita cualquier tentación protagonista. Absolutamente nada es gratuito en este equilibrio perfecto y convincente, en el que, sin meterse en profundidades ni camisa de once varas, el joven Bernstein elude cualquier elucubración para limitarse a ser correcto, grato y atractivo.

El primer movimiento, "Adagio non troppo - Allegro vivace", se inicia en una enigmática atmósfera, una especie de gélido paisaje lunar en el que el violonchelo irrumpe con una frase ascendente que es recogida por el violín, que establece inmediatamente un breve soliloquio con el chelo que desembarcará en un plácido, melodioso y algo *naïf solo* del piano. A partir de este momento, y hasta el final del fragmento, los tres instrumentos se sumergirán en un amplio desarrollo conjunto no exento de humor y virtuosismo instrumental que culminará en un largo y agudo acorde en pianísimo cuya última nota -un aislado *pizzicato* del violonchelo- muestra casuales resonancias albenicianas.

Un casi *jazzístico* pasaje en *pizzicato* a cargo de los dos instrumentos de cuerda preludia el segundo movimiento. Muy pronto, coincidiendo con la irrupción del piano, se establece el "Tempo di marcia" que nomina el movimiento. El violín canta altivamente un diseño que parece robado de la raveliana *Rapsodia española*, mientras violonchelo y piano sirven un se-

co ritmo de corte prokofieviano. Una brevísima y no menos raveliana cadencia del piano da pie a un extenso pasaje en el que, a modo de lúcido *pastiche*, conviven muy diferentes estéticas. El "Largo" que comprende la primera sección del movimiento que corona el *Trío* comienza con un obsesivo diseño del piano enmarcado por largos y ensoñadores acordes del violín y del violonchelo, instrumento éste último que acabará imponiendo en solitario un breve diseño fraseológico que servirá de pórtico a la irrupción del "Allegro vivo e molto rítmico", trepidante pasaje en el que los tres instrumentos se entregan enfáticamente a un frenético acelerando en el que parecen resonar los orígenes rusos de su artífice. El *glissando* final del piano devuelve al auditor a tierras americanas.

Samuel Adler: *Trío n°2, para violín, violonchelo y piano*

Alemán de nacimiento (nació en Mannheim, en 1928), Samuel Adler emigró a los Estados Unidos en 1939, donde enseñó y aún enseña composición en diversas universidades. En 1994 se jubiló de su plaza de director del departamento de música de la Universidad de Rochester, que ocupaba desde 1974 y en la que ha hecho una inmensa labor, que continúa hoy a través de los cursos y seminarios que de manera ininterrumpida imparte en centros como la Juilliard School of Music de Nueva York o la Universidad de Bloomington, centros que se han beneficiado de su magisterio durante el curso 1998-99. El abultado catálogo de Adler incluye más de cuatrocientas obras, entre las que figuran cinco óperas, seis sinfonías, ocho cuartetos de cuerda, ocho conciertos para diversos instrumentos solistas, música para banda y numerosas canciones y música coral. Algunas de estas páginas figuran en el repertorio de las mejores orquestas y conjuntos instrumentales estadounidenses.

El *Trío número 2, para violín, violonchelo y piano* fue escrito en noviembre y diciembre de 1978 por encargo de la Universidad de Wyoming para el Western Arts Trio. "Para mí", refiere Samuel Adler, "la música es la traslación o transmisión de la energía sentida por un compositor en el tiempo en el que vive". "Esta increíble energía", prosigue el compositor, "fugaz e intensiva con la cual vivimos cada día, es precisamente lo que me interesa comunicar a la audiencia. Es esto, en mi opinión, lo más excitante y, probablemente, también el momento más peligroso para estar vivo. No considero que sea importante que el público llegue a comprender todos los aspectos técnicos de un trabajo como éste. Es preferible que sienta la energía que rige la fluidez y el entusiasmo de la experiencia musical".

El primer tiempo, "Fast and very intense", está basado en dos contrastantes ideas. La primera, de carácter muy rítmico, se caracteriza por sus breves e incisivas notas en *staccato*. Esta textura y las ideas de ella derivadas se mantienen en un primer plano, hasta que son desdibujadas y eclipsadas por la apari-

ción de una segunda idea, de carácter melódico e introducida por el violín. Estas dos ideas, la incisiva y la de carácter más efusivo, son desarrolladas independientemente, si bien, a lo largo de todo el movimiento, confluyen y se apartan de manera incesante. Se trata de una especie de particular rondó en el que el motivo central se repite tanto en su forma original como variado.

El segundo movimiento presenta un notorio contraste con el precedente. Comienza con una introducción muy tranquila y atmosférica, seguida de una frase lírica tocada por el violín hasta ser interrumpido por el violonchelo y el piano. Este concepto lírico se impone, y su fraseo e intervalos forman la base de todos los detalles melódicos del movimiento. Una sección central más agitada, sucedida por una nueva versión -ahora más elaborada- de la materia original del fragmento conduce a la recapitulación con la que concluye el movimiento.

Un tremenda y hasta salvaje energía define el impetuoso tiempo final, repleto de dúos entre los dos instrumentos de cuerda y de pasajes solistas del piano. Su estructura cíclica, próxima de nuevo al rondó y con secciones fácilmente reconocibles, evoca al primer movimiento. La energía alcanza tal estado de "locura" [Adler *dixit*] "que consideré que la música necesitaba un periodo de reposo". Por ello, el movimiento se interrumpe súbitamente y recupera brevemente la perdida y tranquila atmósfera del segundo movimiento. Un minuto más tarde, una recapitulación conduce inexorablemente la obra hacia un excitado final.

Adler, que ha suministrado personalmente al autor de estas notas los detalles sobre el *Trío*, quiere hacer la siguiente observación literal referente al uso que vierte de la materia tonal: "Este *Trío* utiliza procedimientos seriales, es decir, una escala de doce tonos que se percibe mejor en el comienzo del segundo movimiento, aunque es utilizada en toda la obra. Sin embargo, no soy un usuario ortodoxo de la técnica dodecafónica, y como en muchas de mis otras obras seriales, creo en la necesidad de la presencia de un centro tonal, aunque la tonalidad no esté muy definida. Por lo tanto, resultaría absurdo hacer en esta obra un análisis intentando detectar los doce tonos, ya que ni sería posible ni tampoco tendría sentido".

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Ananda Sukarlan

Nació en Yakarta en 1968, y estudió en el Conservatorio de La Haya (Holanda) con Naum Grubert, donde se gradúa en 1993 con las máximas calificaciones.

Después de obtener numerosos premios pianísticos: Primer Premio Nadia Boulanger (Orléans), Primer Premio Xavier Montsalvatge (Girona), Tercer Premio en el Concurso Gaudeamus de Música Contemporánea (Rotterdam), Segundo Premio Concurso Sweelinck (Amsterdam), Segundo Premio den el Concurso Fundación Guerrero (Madrid), Primer Premio en el Concurso Internacional de Blanquefort, y Primer Premio en el Concurso Ciudad de Ferrol, disfruta de una consolidada reputación internacional que le ha valido su presentación con importantes orquestas europeas como las Sinfónicas de Berlín, Rotterdam y Galicia, entre otras. Ha dado recitales en Amsterdam, Madrid, Berlín, Moscú, Roma, Varsovia, Sofía y sus giras por Alemania, Holanda, Bélgica, Francia, España y distintos países africanos (Egipto, Kenya, Túnez, Marruecos y Nigeria) han recibido los mejores elogios de la crítica.

Entre sus CD se incluyen "The Pentatonic Connection (con música de Debussy y Tippett) y la música para piano de Theo Loevendie, galardonada con el segundo premio en el International Competition of Performers Recording en Viena. En España ha editado el "Álbum de Colien" (piezas de 38 compositores españoles y portugueses). Su próximo registro es un encargo de S.M. el Rey de Thailandia para la grabación de la integral de sus propias composiciones para piano. Han escrito para él más de sesenta composiciones, entre piezas para piano solo y conciertos para piano, habiendo estrenado más de 100 obras.

SEGUNDO CONCIERTO

Benjamín Kreith

Estudió violín con Jorja Fleezanis, Malcolm Lowe y Lorand Fenyves. También estudió música de cámara con Louis Krasner. Es titulado por la Universidad de Toronto y el New England Conservatory of Music en Boston donde ganó el "Commencement Competition". Durante su estancia en Boston actuó frecuentemente con el Harvard Group for New Music, Alea III y Phantom Arts. En España fue miembro fundador del Taller Instrumental del Centro Galego de Arte Contemporánea, un grupo de cámara que presentó los estrenos españoles de obras de Luigi Nono, Arnold Schoenberg y N. Skalkottas entre otros.

Ha participado como solista en los festivales de Banff, Schleswig-Holstein, Prussia Cove y Nova Scotia. Ha tenido el privilegio de trabajar con Francisco Guerrero, Magnus Lindberg, Arthur Berger, Wolfgang Rhim y James MacMillan. En otoño de 1999 estrenó "Versículo para violín solo" de David del Puerto en el Festival de Strasburgo y en el año 2000 va a estrenar una serie de encargos para dúo de violín y viola dedicados a la memoria de Francisco Guerrero.

Como solista ha actuado con la Sacramento Symphony, Camellia Symphony, NEC Symphony, NEC Bach Ensemble dirigida por John Gibbons y Alea III bajo la dirección de Gunther Schuller. Recientes actuaciones camerísticas incluyen el American Academy en Roma, Centro Cultural de Belem (Portugal), Festival de Música Contemporánea de Barcelona, Festival de Granada y Brandeis University.

Es profesor de violín en la Escola de Música de Barcelona.

Jordi Masó

Nació en Granollers (Barcelona). Estudió en el Conservatorio de esta ciudad con Josep M. Roger, en la Escola de Música de Barcelona con el pianista Albert Attenelle y en la Royal Academy of Music de Londres con Christopher Elton, graduándose en 1992 con el DipRAM, máxima distinción en la Academia.

Ha ganado numerosos premios en concursos: 9ª Mostra de Música, Barcelona; IV y V Concurso Internacional "Xavier Montsalvatge", Girona; Premio "Ciudad de Albacete" 1992; Capellades, Sant Joan de Vilatorrada; Vilafranca del Penedés; y el Premio Joan Altisent. También ganó el 2º Premio en el I Concurso Internacional de Música del siglo XX, Sitges; y una Mención Especial del Jurado en el Concurso Permanente de JJ.MM., 1992. Ha actuado en la mayor parte de países europeos

y en los EUA en recitales o formando parte de grupos de cámara. Ha actuado de solista con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, Orquesta Sinfónica de Moldavia, Orquesta Sinfónica del Vallés, Orquesta Barroca Catalana, Jove Orquesta Sinfónica de Cataluña, Orquesta de Cámara de l'Empordà, Orquesta de Cámara de Granollers, entre otras.

Su repertorio incluye música de todas las épocas y estilos, con una especial dedicación a la música del siglo XX. En 1993 realizó la primera grabación mundial de la obra completa para piano de Robert Gerhard para el sello Marco Polo que fue unánimemente elogiada por la crítica internacional. También ha grabado para las discográficas Naxos, Metier, Stradivarius y Picap. En la actualidad está grabando para el sello Naxos toda la música para piano de F. Mompou en cuatro discos. El primer volumen de esta integral fue seleccionado por la revista "Le monde de la musique" como una de las mejores grabaciones de diciembre de 1998. Recientemente ha realizado la primera grabación de la Sonata (1923) de Juli Garreta para el sello Anacrusi y otro disco con obras para piano de Josep M. Roura para Columna Música.

Actualmente es profesor en el Conservatorio de Granollers y desde 1996, miembro del grupo de música contemporánea "Barcelona 216".

TERCER CONCIERTO

Trio Arbós

Se fundó en Madrid a finales de 1996, tomando el nombre del célebre director, violinista y compositor español Enrique Fernández Arbós (1863-1939)- Desde entonces el **Trio Arbós** se ha revelado como una de las más serias e interesantes agrupaciones camerísticas del panorama musical español.

Su repertorio abarca desde las obras maestras del clasicismo hasta la música de nuestro tiempo, contribuyendo a la ampliación de la literatura para trío con piano a través del encargo de nuevas obras que presenta frecuentemente en sus conciertos.

El **Trio Arbós** actúa con regularidad en las principales salas y Festivales Internacionales de España. Recientemente ha actuado con éxito en Dublín, Mánchester, Lisboa, Bruselas, Cleveland, Filadelfia, Buenos Aires, Santa Fe, Rosario, París, Roma (Festival Nuova Consonanza), Munich y Ammán (Jordania), y ha grabado un CD dedicado a la música de Luis de Pablo que será editado el próximo mes de julio por el sello alemán Col Legno.

Miguel Borrego

Nació en Madrid en 1971. Realiza sus estudios en el Conservatorio Superior de su ciudad natal con Wladimiro Martín, obteniendo máximas calificaciones y consiguiendo en 1988 el título de Profesor Superior de Violín, con Premio de Honor Fin de Carrera. Becado por Juventudes Musicales, estudió posteriormente en la Guildhall School of Music and Drama de Londres con Yfrah Neaman y en la Universidad de Toronto con David Zafer, siendo Concertino de la Orquesta de la Universidad.

A los 14 años debutó en el Teatro Real de Madrid en el Concierto de Jóvenes Solistas de la U.E.R. acompañado por la Orquesta Sinfónica de R.T.V.E. Fue ganador de los premios Bach y Sarasate en los años 1988 y 1993 respectivamente. Ha realizado grabaciones para Radio Nacional y ha actuado para TVE.

Durante años ha compaginado su actividad concertística con la docente, impartiendo clases en varios conservatorios. Ha realizado conciertos por toda la geografía española, En la actualidad es Concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

José Miguel Gómez

Nació en Málaga en 1969. Inicia sus estudios de violonchelo en el Conservatorio de dicha ciudad con Antonio Campos, continuándolos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Pedro Corostola. Posteriormente se traslada a Londres donde, becado por la Junta de Andalucía, el Ministerio de Cultura, el Banco de España y Juventudes Musicales de Madrid, realiza el Advanced Solo Studies Course en la Guildhall School of Music and Drama, bajo la dirección de Stefan Popov.

Ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), Orquesta Sinfónica de Málaga y primer violonchelo de la Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid.

Ha realizado numerosas grabaciones para Radio Nacional de España y RTVE. En la actualidad su interés se centra en la música de cámara y la enseñanza. Es profesor de violonchelo en el Conservatorio Joaquín Turina de Madrid.

Juan Carlos Garvayo

Nació en Motril (Granada) en 1969. Estudió en el Real Conservatorio Victoria Eugenia de Granada. Becado por la Junta de Andalucía y otras instituciones, se trasladó a los EE.UU. para estudiar en la Rutgers University, donde obtuvo los premios D. Mallery Scholarship, H. Trautenberg Award, y en la State University of New York at Binghamton donde estudió piano y música de cámara con Walter Ponce y Diane Richardson.

Ha actuado en los EE.UU., Japón, América del Sur y en festivales internacionales como el Festival die Due Mondi de Spoleto (Italia). Ha realizado conciertos en prácticamente todos los auditorios importantes españoles y ha actuado como solista con la Mozart Orchestra de Filadelfia, New American Chamber Orchestra, Orquesta Sinfónica de Santa Fe (Argentina), Orquesta Bética de Sevilla y Orquesta Nacional de Lituania. También ha realizado grabaciones para la N.H.K. japonesa, C.B.S., Canal Sur de Andalucía, Televisión Española y Radio Nacional de España. Ha acompañado clases magistrales de I. Stern, Y. Menuhin, J. Silverstein, Z. Bron, M. Fuks, J.L. García-Asensio.

Ha sido profesor asistente de la State University of New York at Binghamton, y ha trabajado en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Justo Romero

Nació en Badajoz en 1955. Inició los estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad natal. En 1973 continuó su formación en el Conservatorio de Sevilla, donde estudió piano bajo la dirección de Ángeles Rentería y Ramón Coll. Simultáneamente realiza estudios de armonía (Mariano Pérez), contrapunto y formas musicales (Luis Blanes) e historia de la música (Mariano Pérez), así como de geografía e historia en la Universidad Hispalense. Ha participado en cursos de interpretación y musicología impartidos por Eduardo del Pueyo y Rosa Sabater (Granada), Esteban Sánchez, Aldo Ciccolini (Estoril y Dubrovnik), Fernández de la Cuesta (Canto gregoriano), etc. Ha asesorado a instituciones -públicas y privadas- en la planificación y diseño de actividades musicales. Entre los años 1978 y 1981 fue secretario técnico de la Orquesta Bética Filarmónica, y ocupó este mismo cargo en la Orquesta de Valencia entre 1995 y 1998.

Ha dictado conferencias e impartido cursos y seminarios en varias ciudades y universidades. Redactor de la revista *Scherzo* desde 1992. Jurado en varios concursos internacionales de interpretación, entre 1986 y 1990 fue redactor y crítico musical del periódico *El País* (edición de Andalucía). Desde octubre de 1990 ha desarrollado esta misma actividad en *Diario 16*, hasta que en 1998 se incorpora a la redacción de *El Mundo* en Sevilla. Es autor de los libros *Sevilla en la ópera*, *El gato montes*, *Falla*, *El Padre Soler en el Archivo Ducal de Medina-Sidonia* -inédito- y *Catálogo de óperas vinculadas a Sevilla* -en prensa-. Ha publicado hasta la fecha más de 3.000 artículos, algunos de ellos traducidos al alemán, árabe, catalán, euskera, francés, griego, inglés, italiano, japonés, noruego, portugués y ruso.

Ha escrito abundantes textos para carátulas de discos y colaborado en la redacción de notas para los programas de mano de innumerables entidades e instituciones. Entre ellas, teatros y auditorios como el Liceu, Maestranza, Palau de Valencia, Real y la Zarzuela; los festivales de Cuenca, Granada, Santander o Canarias; orquestas como la Nacional, Asturias, Sevilla o Valencia, e instituciones y fundaciones como Caja Madrid, El Monte, Fundación Juan March, Juventudes Musicales, Luis Cernuda, Ibercámara o Ibermúsica.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares)
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

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