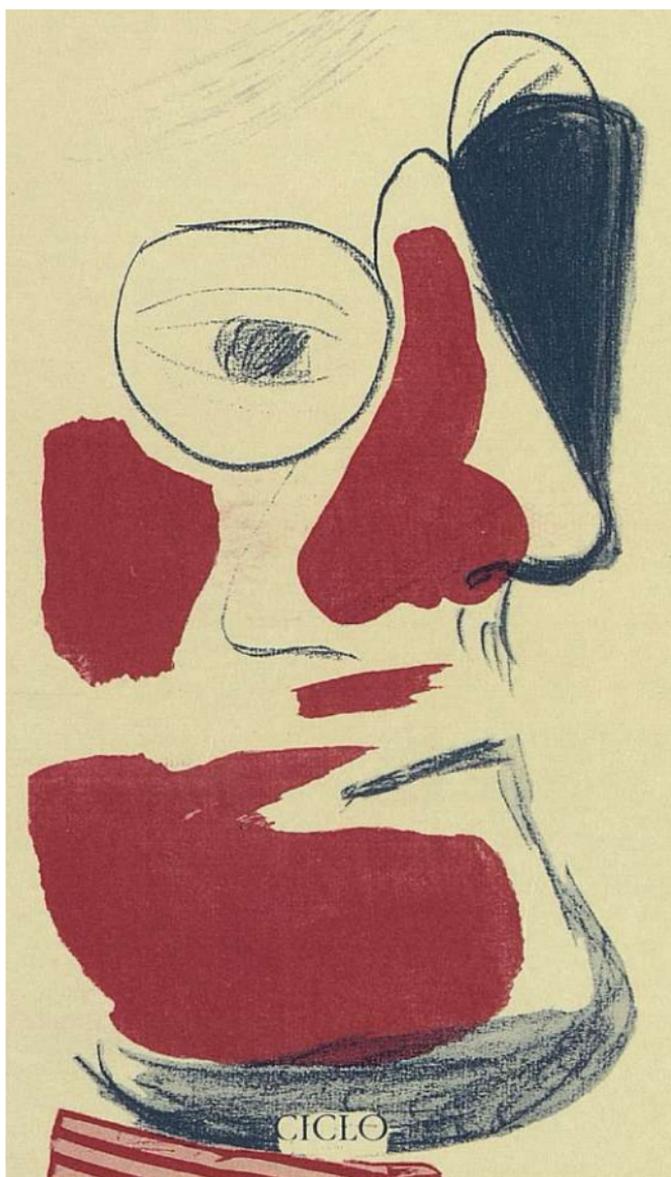


Fundación Juan March



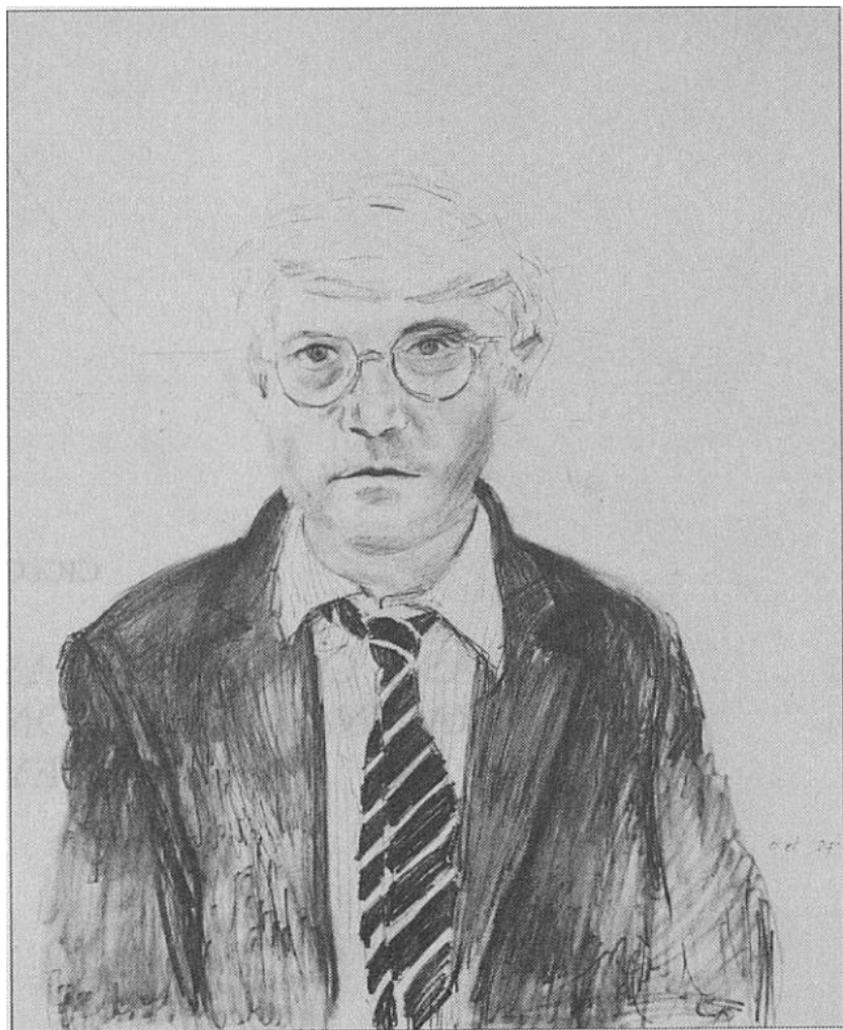
**MUSICAS Y CONFERENCIAS
PARA UNA EXPOSICIÓN
HOCKNEY**



Septiembre - Octubre 1992

CICLO

MÚSICAS Y CONFERENCIAS
PARA UNA EXPOSICIÓN
HOCKNEY



Autorretrato. 24 octubre, 1983.

Fundación Juan March

CICLO

**MÚSICAS Y CONFERENCIAS
PARA UNA EXPOSICIÓN
HOCKNEY**

Septiembre - Octubre 1992

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	5
Trabajos escenográficos de David Hockney	
Conferencias: Programa.....	9
Conciertos: Programa general.....	11
Introducción general, por Luis Carlos Gago.....	15
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	26
• Segundo concierto	36
• Tercer concierto	45
Participantes.	53

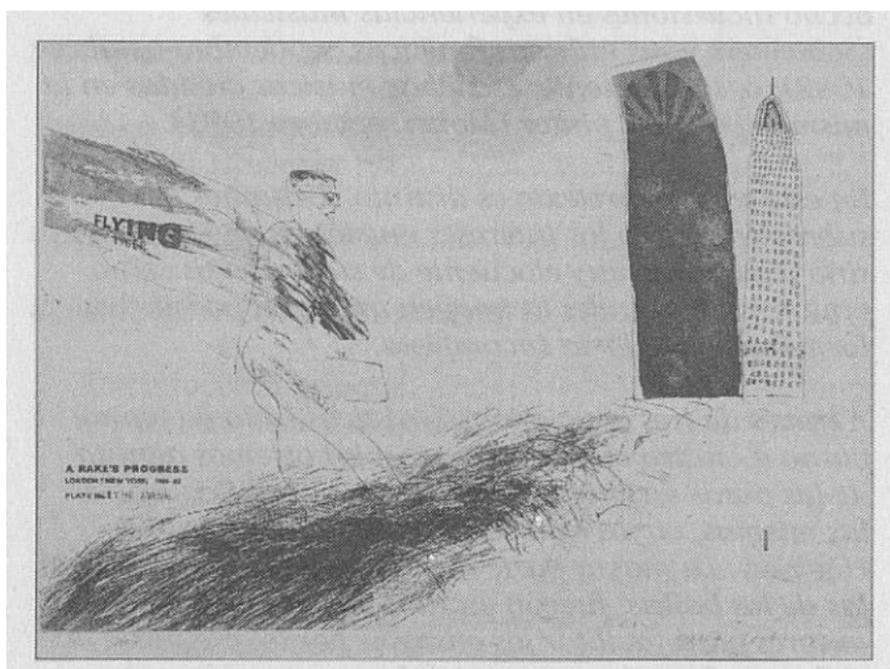
No es la primera vez que hemos organizado un ciclo de conciertos (en este caso, también de conferencias) alrededor de una exposición de arte. Los pretextos, sin embargo, han sido variados: Mostrar, por ejemplo, las músicas relacionadas estéticamente con el pensamiento del pintor (Matisse, octubre-noviembre 1980, o Mondrian, enero-febrero 1982); completarla visión de un artista que, además de pintar, había hecho incursiones en experiencias musicales (Schivitters y sus músicas fonéticas, septiembre-octubre 1982); o, simplemente, escuchar músicas creadas en la misma época del pintor (Monet, octubre 1991).

En este caso, el pretexto es distinto. Tratamos de subrayar no sólo los intereses musicales de Hockney, sino una parte muy elocuente de sus trabajos como pintor, sin los cuales la imagen que de él podríamos formarnos quedaría incompleta.

A través de tres conciertos pianísticos (dúo de piano, piano a cuatro manos y piano solo) oiremos alguna de las obras escénicas, o fragmentos significativos de las mismas, cuyos autores han motivado a David Hockney. La mayor parte de estas versiones, sobre todo las de los ballets, fueron escritas por los propios autores para facilitar los ensayos, por lo que nos sitúan en los momentos iniciales que ven el nacimiento escénico de las obras.

Hemos pedido al profesor Julián Gállego un ciclo de conferencias sobre Teatro y pintura en el que estudiará los múltiples antecedentes que, desde el Renacimiento, establecieron los escenógrafos con los dramaturgos y los músicos.

Con toda esta información (literaria, plástica y musical) esperamos facilitar a los espectadores alguna de las claves para entender mejor el arte de nuestro tiempo y, en especial, el de Hockney.



«La llegada». De *The Rake's Progress*, de Stravinsky.

TRABAJOS ESCENOGRÁFICOS
DE DAVID HOCKNEY

- 1966: *Ubu Roi*, de Alfred Jarry. Royal Court Theatre, Londres.
- 1975: *Rake's Progress*, de Stravinsky. Glyndebourne Opera, Inglaterra.
- 1978: *Die Zauber Flöte*, de Mozart. Glyndebourne Opera, Inglaterra.
- 1981: *Parade*, a french triple Bill (*Parade*, de Erik Satie; *Les mamelles de Tiresias*, de Francis Poulenc, y *L'Enfant et les sortilèges*, de Maurice Ravel). Metropolitan Opera House, Nueva York.
- Le sacre du printemps*, *Le rossignol* y *Oedipus rex*, de Igor Stravinsky. Metropolitan Opera House, Nueva York.
- Paid on both sides*, de W. H. Auden. Eye and Ear Theatre, Nueva York.
- 1986/87: *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner. The Los Angeles Music Center Opera (estreno: diciembre 1987).
- 1990/91: *Turandot*, de Giacomo Puccini. Lyric Opera de Chicago (estreno: enero 1992) y The San Francisco Opera (estreno previsto: octubre 1993). Con la colaboración de Ian Falconer en el diseño del vestuario.
- 1991/92: *Die Frau Ohne Schatten*, de Richard Strauss. The Royal Opera, Londres (estreno previsto: noviembre 1992) y The Los Angeles Music Center Opera (estreno previsto: diciembre 1993). Con la colaboración de Ian Falconer en el diseño del vestuario.



«Recibiendo la herencia». De *The Rake's Progress*, de Stravinsky.

CONFERENCIAS

TEATRO Y PINTURA

JULIÁN GÁLLEGO

Nacido en Zaragoza en 1919, fue profesor en las universidades de la Sorbona (París) y Autónoma y Complutense (Madrid). En esta última fue catedrático y actualmente es profesor emérito de Historia del Arte. Es académico de Bellas Artes de San Fernando y autor, entre otros, de los siguientes trabajos: *El cuadro dentro del cuadro*, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* y *El pintor, de artesano a artista*.

Septiembre 22:

Renacimiento y Comedia del Arte

Septiembre 24:

Del Barroco al Neoclásico

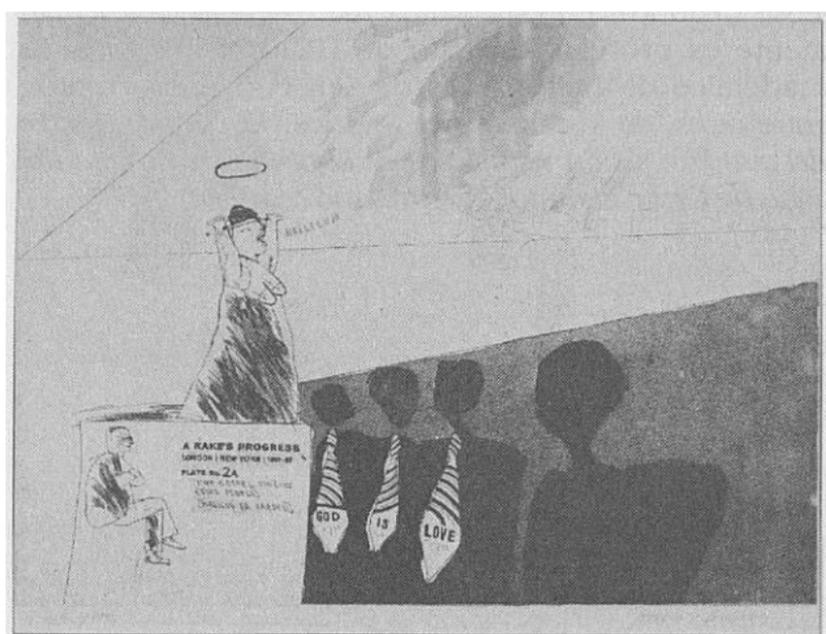
Septiembre 29:

Romanticismo y Simbolismo

Octubre 1:

De los Ballets rusos a Hockney

Todas las conferencias comenzarán a las 19,30 horas.



«Cantando el Evangelio» (Madison Square Garden).

CONCIERTOS
PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Igor Stravinsky (1882-1971)
La consagración de la primavera

II

Igor Stravinsky (1882-1971)
Tres piezas de *Petruchka*:
Danza rusa
En casa de Petruchka
La semana antes de Pascua

Maurice Ravel (1875-1937)
Bolero

Intérpretes: **Dúo Uriarte-Mrongovius**
(Begoña Uriarte
y Karl-Hermann Mrongovius,
dúo de piano)

Miércoles, 23 de septiembre de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Erik Satie (1866-1925)

Trois morceaux en forme de poire

Manière de commencement

Prolongation du même

I. *Lentement*

II. *Enlevé*

De moitié

Premier temps

I. *Brutal*

En Plus - Calme

Redite - Dans le lent

Francis Poulenc (1899-1963)

Sonata

Prelude - Modéré

Rustique - Naïf et lent

Final - Très vite

II

Maurice Ravel (1875-1937)

Ma mère l'oye (cinq pièces infantines)

Pavane de la »Belle au bois dormant-

Petit Poucet

Laideronette, impératrice des pagodes

Les entretiens de «La belle et la bête»

Le jardin féerique

Rapsodie espagnole

Prélude a la nuit

Malagueña

Habanera

Feria

*Intérpretes: Carmen Deleito
y Josep Colom,
piano a cuatro manos*

Miércoles, 23 de septiembre de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Richard Wagner (1813-1883)

Transcripciones de **Franz Liszt** (1811-1886)

Romanza «O, du mein holder Abendstern» (*Tannhäuser*)

«Elsas Brautzug zum Münster» (*Lohengrin*)

«Elsas Traum» (*Lohengrin*)

«Festspiel und Brautlied» (*Lohengrin*)

II

Richard Wagner (1813-1883)

Transcripciones de **Franz Liszt** (1811-1886)

«Isolde's Liebestod» (*Tristan und Isolde*)

Obertura de *Tannhäuser*

Intérprete: Jorge Otero, piano

Miércoles, 7 de Octubre de 1992. 19,30 horas.

Fundación Juan March

CICLO

**MÚSICAS Y CONFERENCIAS
PARA UNA EXPOSICIÓN
HOCKNEY**

Septiembre - Octubre 1992

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Richard Wagner (1813-1883)

Transcripciones de **Franz Liszt** (1811-1886)

Romanza «O, du mein holder Abendstern» (*Tannhäuser*)

«Elsas Brautzug zum Münster» (*Lohengrin*)

«Elsas Traum» (*Lohengrin*)

«Festspiel und Brautlied» (*Lohengrin*)

II

Richard Wagner (1813-1883)

Transcripciones de **Franz Liszt** (1811-1886)

«Isolde's Liebestod» (*Tristan und Isolde*)

Obertura de *Tannhäuser*

Intérprete: Jorge Otero, piano

Miércoles, 7 de Octubre de 1992. 19,30 horas.

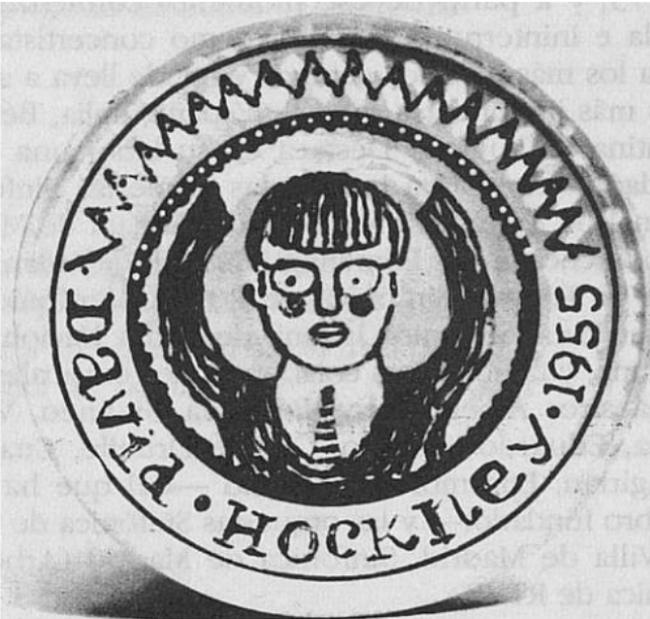
TERCER CONCIERTO

JORGE OTERO

Destacado artista gallego, Jorge Otero es uno de los pianistas más relevantes del actual panorama musical español. Formado pianísticamente con los maestros Elsa Púppulo y Daniel Rivera, ofrece su primer recital en 1973, y a partir de ese momento comienza una variada e ininterrumpida labor como concertista que abarca los más diversos géneros y que le lleva a actuar en las más importantes salas de España, Italia, Bélgica, Argentina y Uruguay. Destaca en su labor una vasta actividad como solista junto a las orquestas Sinfónica Nacional de Argentina, Nacional de Cámara de Montevideo, Orchestra dei Pomeriggi Musicali de Milán, Sinfónica de Paraná, Sinfónica de Rosario, Sinfónica de Mar del Plata, Sinfónica Juvenil de Radio Nacional de Argentina, y también sus colaboraciones musicales con los maestros Alberto Lysy, Brunilda Gianneo, Víctor Arriola, Eduardo Vassallo, Claude Druelle, Cuarteto Chilingirian, Ensamble de Madrid –del que ha sido miembro fundador– y las orquestas Sinfónica de Asturias, Villa de Madrid, Sinfónica de Madrid (Arbós) y Sinfónica de RTVE.

Ganador de numerosos premios nacionales e internacionales, ha sido galardonado, entre los más importantes, en los concursos «Riña Sala Gallo», de Monza -1984-, y «Ettore Pozzoli», de Seregno -1985-. En 1986 obtiene el «Premio Rotary Lecco» y en 1987 es premiado en el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», de Santander, en el cual alcanza la mejor clasificación española de la última década.

En septiembre de 1989 graba su primer disco, dedicado al compositor vasco Jesús Guridi, que contiene la primera grabación mundial de la versión pianística de las *Diez melodías vascas* (obra que ya fuera estrenada por Otero en Madrid en 1988) y que ha merecido el elogio unánime de la crítica tanto por su calidad de ejecución como por su gran valor documental.



Fundación Juan March

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

INTRODUCCIÓN GENERAL

El inglés David Hockney (Bradford, 1937) es, sin duda alguna, uno de los pintores vivos que con más frecuencia se ha sentido atraído por las bambalinas del teatro. Inconformista y buscador solitario e incansable de nuevos caminos, Hockney no podía permanecer inactivo o ajeno a tal seducción sin plasmarla en aquello que mejor puede aportar un artista plástico al mundo de la ópera: la realización de la escenografía.

El primer contacto de Hockney con el teatro tuvo lugar en Londres en 1966, cuando realizó los decorados y el vestuario de una producción de *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, presentada por el Royal Court Theatre de la capital inglesa. Este trabajo constituyó una experiencia aislada aunque, como ha señalado Martin Friedman (en su contribución al catálogo *Hockney paints the stage* (1983), titulada «Painting into Theater»), sólo hemos de echar una ojeada a la primera década de la carrera del pintor inglés, con cuadros como *Closing Scene*, *Play within a Play*, *Seating Woman Drinking Tea*, *Served by a Standing Companion* (todos fechados en 1963), para comprobar la fascinación que el teatro ejerció en él desde un principio.

Su segundo trabajo como escenógrafo llegó muchos años más tarde, en 1975, cuando el director John Cox le propuso trabajar con él en la ópera de Igor Stravinsky *The Rake's Progress*. Se trataba de una nueva producción del prestigioso Festival de Glyndebourne, que ha mantenido desde 1953 -sólo dos años después del estreno- una verdadera historia de amor con la ópera del compositor ruso. El propio John Cox, en un artículo publicado en el programa de mano de una reciente producción de la ópera en Bruselas («Le libertin - une carrière»; La Monnaie, 1992), ha señalado las dificultades que tuvo para convencer a Hockney de que aceptara la oferta: «Su respuesta inicial fue reser-

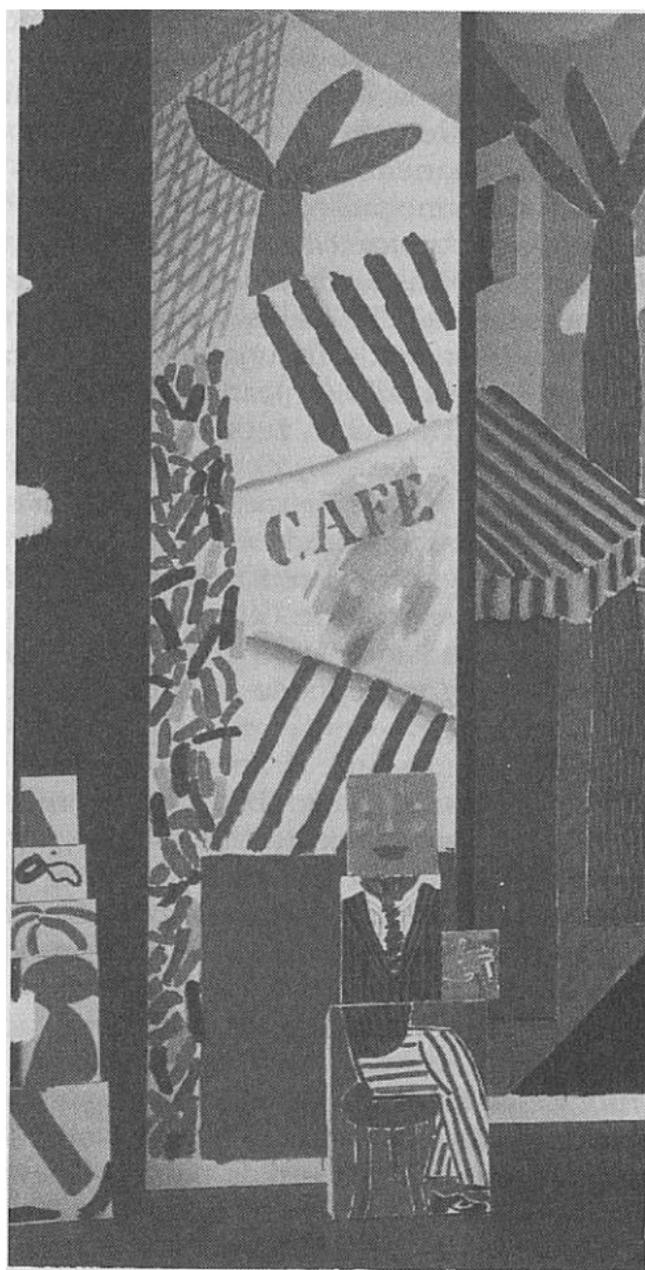
vada. En aquel momento parecía evidente que la ópera no le atraía suficientemente y dudaba de su competencia técnica. [...] Yo no estipulé ninguna condición de orden histórico o geográfico y, en el fondo de mi corazón, esperaba que él me propusiera una escenografía audazmente moderna». Finalmente, Hockney aceptó el encargo con la intención, según sus propias palabras, de interpretar las ideas del compositor; de encontrar, mediante la forma y el color, un equivalente de la música. Su trabajo (ampliado posteriormente a una extensa colección de grabados) está considerado, a pesar de su juventud, un clásico de la escenografía de la segunda mitad de este siglo, mostrado ya en numerosos teatros de ópera europeos y americanos, incluida una reposición en el propio Glyndebourne en 1989. Asimismo, las minuciosas maquetas realizadas por el artista inglés para la ópera constituyeron el eje de la exposición ya citada, *Hockney paints the stage*, exhibida también en diversas ciudades estadounidenses y en Londres. De hecho, ninguno de los decorados realizados posteriormente por Hockney ha gozado de un reconocimiento similar por parte del público o de la crítica.

Curiosamente, *The Rake's Progress* tiene también su origen en la pintura, ya que la idea de componer la ópera nació en Stravinsky el 2 de mayo de 1947, el día que visitó en Chicago una exposición del pintor inglés William Hogarth en la que se mostraba una serie de ocho pinturas (1732-33) cuyo título sería tomado por Stravinsky para su ópera, que habría de basarse en un libreto escrito por W.H. Auden y Chester Kallman. El propio Hockney se había servido de idéntico título (cuya traducción española podría ser «La cañera de un libertino») en una serie de grabados realizados tras sus primeros (y, probablemente, no menos libertinos) viajes a Estados Unidos, donde el pintor buscaba un clima más benigno que el inglés y, sobre todo, un ambiente menos sofocante y riguroso en el que poder vivir acorde con su siempre confesada homosexualidad. No deja de ser, por tanto, reseñable el hecho de que fuera precisamente Hockney quien creara el entorno y pusiera las ropas a Tom Rakewell, el peculiar antihéroe de la fábula stravinskyana. Un *The Rake's Progress* que busca constantemente la bidimensionalidad, que se sirve de fondos blancos sombreados con profusión de líneas de tan sólo tres o cuatro colores y que se erige,

en suma, en un indisimulado homenaje a los grabados realizados por el propio Hogarth, que llegan a aparecer, transfigurados, colgados de las paredes de la habitación del protagonista. Definido por John Cox como «fríamente irónico», Rafael Banús, en su crítica (*Scherzo*, junio 1992) a una de las ya citadas representaciones del pasado mes de mayo en La Monnaie, se ha referido a este montaje en los siguientes términos: «El espíritu humorístico de uno de los mejores artistas plásticos de la actualidad, no exento de una amarga ironía, sólo es comparable a la originalidad y falta de respeto con que Stravinsky procede con las formas antiguas en su música, creando un mundo de una sutilísima simbología de colores que reflejan la ascensión y posterior caída a los infiernos del protagonista.» Combinación de clasicismo y modernidad presentes en la partitura y en el propio trabajo de Hockney, que ha declarado vivir «una permanente historia de amor con el arte del pasado, con sus alzas y caídas».

Glyndebourne y John Cox son de nuevo los nombres a los que va asociada la siguiente colaboración operística de Hockney, fechada en 1978. *La flauta mágica*, de Mozart, es el título elegido en esta ocasión, una obra en principio idónea para servir de cauce al talento de uno de los más cualificados exponentes del arte «pop» de nuestro siglo. Pero Hockney vuelve a girar sus ojos hacia el arte del pasado, hasta el punto de que algún crítico ha señalado que su *Flauta mágica* constituye una reflexión sobre la perspectiva tal y como ésta evolucionó en Italia en los siglos XIV y XV. Hockney afirmó entender el «singspiel» de Mozart como la «progresión del caos al orden», y su arcaico perspectivismo ayuda a entender el mundo tal y como aparece configurado en el libreto de Schikaneder, con una rígida división entre el mundo real y el sobrenatural, entre el día y la noche, la tierra y el cielo. El antiguo arte egipcio, bien conocido por Hockney gracias a las soberbias colecciones que alberga el British Museum, los bestiarios medievales y sutiles alusiones visuales a Giotto o Paolo Uccello, son algunos elementos del arte del pasado incorporados por Hockney en una propuesta llena de colorido y no exenta de humor.

Estados Unidos, el país de residencia de Hockney desde comienzos de la década de los sesenta, no podía permanecer indiferente a los éxitos alcanzados por el



Detalle del boceto para el espectáculo *Les mamelles de Tiresias*, de Francis Poulenc, 1983.

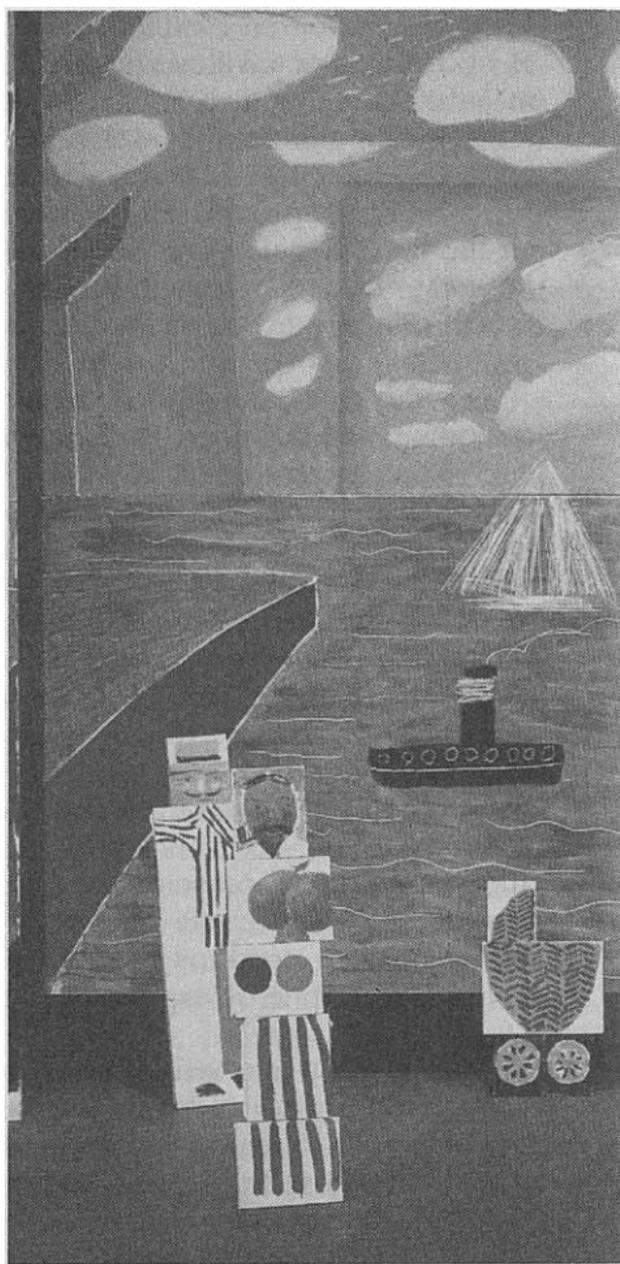
pintor inglés en el mundo del teatro. Así, el más renombrado templo del arte lírico norteamericano, el Metropolitan Opera de Nueva York, encargó a Hockney no ya la escenografía de una ópera, sino la creación de dos espectáculos -de ópera y danza- que iban a albergar un total de seis obras. En uno de ellos, estrenado en diciembre de 1981, nos reencontramos con Igor Stravinsky (el ballet *Le sacre du printemps*, el oratorio *Oedipus rex* y la ópera *Le rossignol*), mientras que el segundo, estrenado en febrero del mismo año y denominado de manera genérica *Parade*, nos transporta al París de principios de siglo (el ballet *Parade*, de Satie; la ópera *Les mamelles de Tirésias*, de Poulenc, y *L'Enfant et les sortilèges*, de Ravel) y deja entrever un marcado mensaje antibelicista. Seis obras, por ende, en las que habían intervenido de una manera u otra artistas o escritores de la talla de Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Sergei Diaghilev, Leonid Massine, Georges Balanchine o Pablo Picasso, el artista más admirado por Hockney -uno de sus «héroes», por utilizar su propia terminología, parafraseando el título de uno de sus primeros cuadros; véanse también dos de los grabados mostrados en esta exposición (núms. 29 y 30)- y para quien siempre tiene entusiastas palabras de elogio («De Picasso aprendí que todo puede ser arte», ha declarado Hockney).

El artista inglés no se veía obligado ya a reinterpretar el siglo XVIII (pensemos en el tamizado clasicismo de *The Rake's Progress*, de Stravinsky, o en el iluminismo de tintes masónicos de *La flauta mágica*), sino que se enfrentaba a creaciones genuinamente modernas, puntos de referencia obligados en la música y el arte de nuestro siglo que admiten, precisamente por ello, una pluralidad de lecturas. La trilogía francesa fue traducida por Hockney por medio del «collage» (un claro homenaje a Picasso, autor de la primera escenografía de *Parade*, de Satie) y convertida en una nueva reflexión, esta vez, como ha señalado Kenneth Silver, sobre el espacio, ordenado aquí con perfiles cubistas. En la tríada stravinskyana, por el contrario, optó por un enfoque más simbólico en el que los motivos circulares se erigen en verdaderos protagonistas, ya que están presentes no sólo en los decorados y en el vestuario, sino que las tres obras han de representarse sobre otros tantos círculos pintados en el suelo del escenario. Círculos, por supuesto, que también acotaban espacios

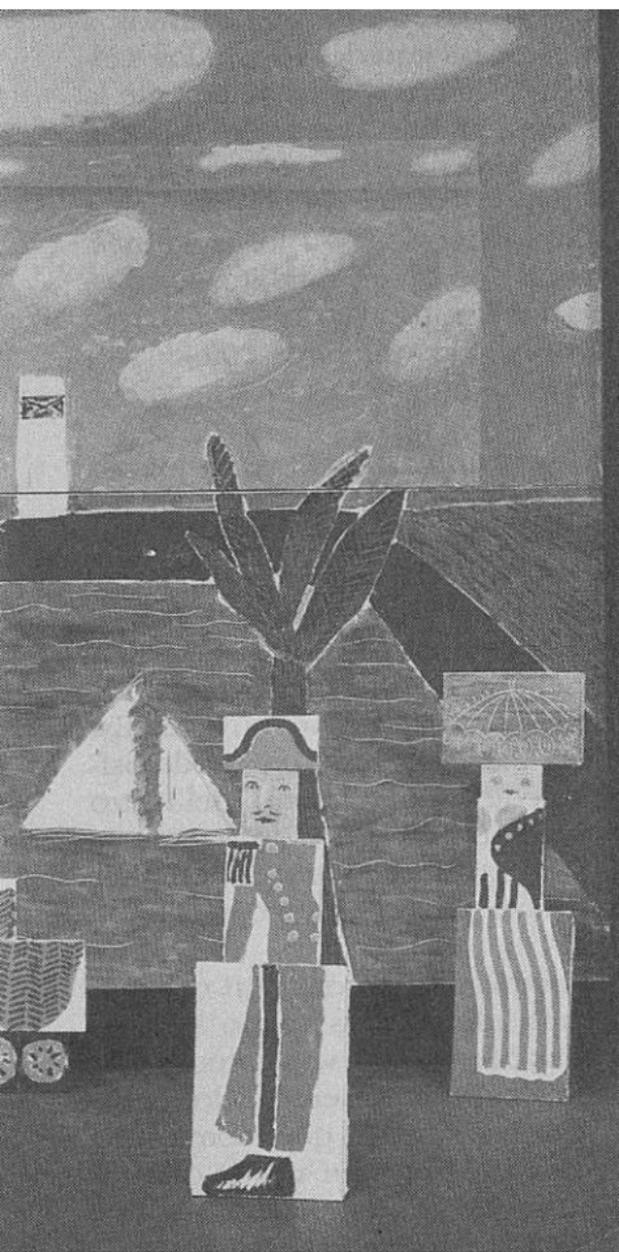
simbólicos muy concretos y les otorgaban una personalidad propia. Así, en *La consagración* -en la que Hockney advierte que la primavera de Stravinsky no era la de un mediterráneo, sino la de un hombre de un país frío, como éste mismo corrobora: «Amaba la violenta primavera rusa, que parecía comenzar en una hora y semejaba un estallido de toda la tierra: éste era el hecho más maravilloso de cada uno de los años de mi infancia^-, dos discos gigantes se erigen en metáforas del cielo y la tierra con el verde como color predominante; el azul reina, en cambio, en los decorados de *El ruiseñor*, inspirados en la porcelana Ming; el rojo, en fin, es el elegido para *Edipo*, un color lleno de presagios y que ayuda a subrayar los componentes rituales del oratorio de Stravinsky y Cocteau.

Wagner constituye, quizá, la tentación máxima para cualquier escenógrafo, y Hockney acabó sucumbiendo en 1987 al encanto irresistible de *Tristán e Isolda* de la mano del polémico Jonathan Miller, uno de los directores de escena más prestigiosos de las últimas décadas de este siglo ya moribundo. La Opera de Los Angeles fue la que se encargó en esta ocasión de espolear el talento de Hockney, que creó una escenografía -el barco del acto I, el castillo y el jardín del II, el árbol y el acantilado del III- de dimensiones adecuadas al santuario de Bayreuth en la que son ahora la luz y los espejos quienes juegan un papel decisivo. «Me interesó *Tristán e Isolda* -ha dicho Hockney-, porque descubrí que era posible representar el infinito en un espacio cerrado. El infinito está en todas partes, como Dios está dentro de nosotros, y es posible comprobarlo a través de una serie de espejos que se reflejan entre sí.»

Un Hockney incansable experimentador y cada vez más hechizado por el teatro ha encontrado un nuevo referente para la realización de su último trabajo escénico: el cine mudo. La ópera elegida, *Turandot*, de Puccini, estrenada en enero de este año en la Opera de Chicago. El propio Hockney contaba así en una entrevista su método de trabajo: «Puccini seguramente hubiera ido al cine; era lo bastante hombre de teatro como para haber estado fascinado por todas estas nuevas posibilidades dramáticas. [...] He conseguido una copia en vídeo de la película de 1924 de Douglas Fairbanks *El ladrón de Bagdad*. Todos los decorados son maravillosos. Estaba claro que los escenógrafos habían



Detalle del boceto para el espectáculo
Les mamelles de Tiresias, de Francis
Poulenc, 1983.



estudiado el trabajo de León Bakst; la estilización era mucho más pronunciada de lo normal para Hollywood. El conjunto es asombroso, realmente maravilloso. [...] Para *Turandot* sabía que no necesitábamos tener por todas partes aquellos objetos engorrosos y exagerados; con toda seguridad no queríamos aquellas cabezas de dragón por doquier... De modo que empezamos a pensar en términos simples: las paredes rojas y los tejados verdes de Pekin. Escuchábamos constantemente la música. [...] Cuando comenzamos a diseñar el espacio, lentamente los tejados comenzaron a tener curvas. Gradualmente me fui dando cuenta de que íbamos a poner los dragones ahí: los tejados son los dragones. Son como enormes bocas, pero son también tejados, porque la música describe un lugar grotesco. Cuando la música y la vista se unen, algo diferente comienza a suceder; estamos intentando integrar vista y sonido.»

El director de esta *Turandot*, John Cox, el mismo que animara a Hockney en 1975 a avanzar más allá del proscenio, será también el encargado de dirigir el próximo proyecto operístico del artista inglés: el drama alegórico de Richard Strauss y Hugo Hofmannsthal *La mujer sin sombra*, que se estrenará en el Covent Garden londinense en noviembre de este año y que contará con Bernard Haitink como director musical. Es, pues, Hockney un artista incansable, de una poderosísima creatividad y cuya dedicación al mundo del teatro (ininterrumpida, como hemos visto, desde hace más de quince años) no ha hecho sino enriquecer e influir de modo decisivo en su obra pictórica o fotográfica.

Así esbozada su ya abundante producción destinada a la escena, podemos adentrarnos en un somero análisis de las obras musicales que escucharemos en los tres conciertos que integran el presente ciclo, partituras todas ellas firmadas por autores que, como acabamos de ver, han estado presentes en una u otra de las escenografías firmadas por quien puede ser considerado, tras la reciente muerte de Francis Bacon, como el más grande y personal artista plástico británico vivo.

Luis Carlos Gago

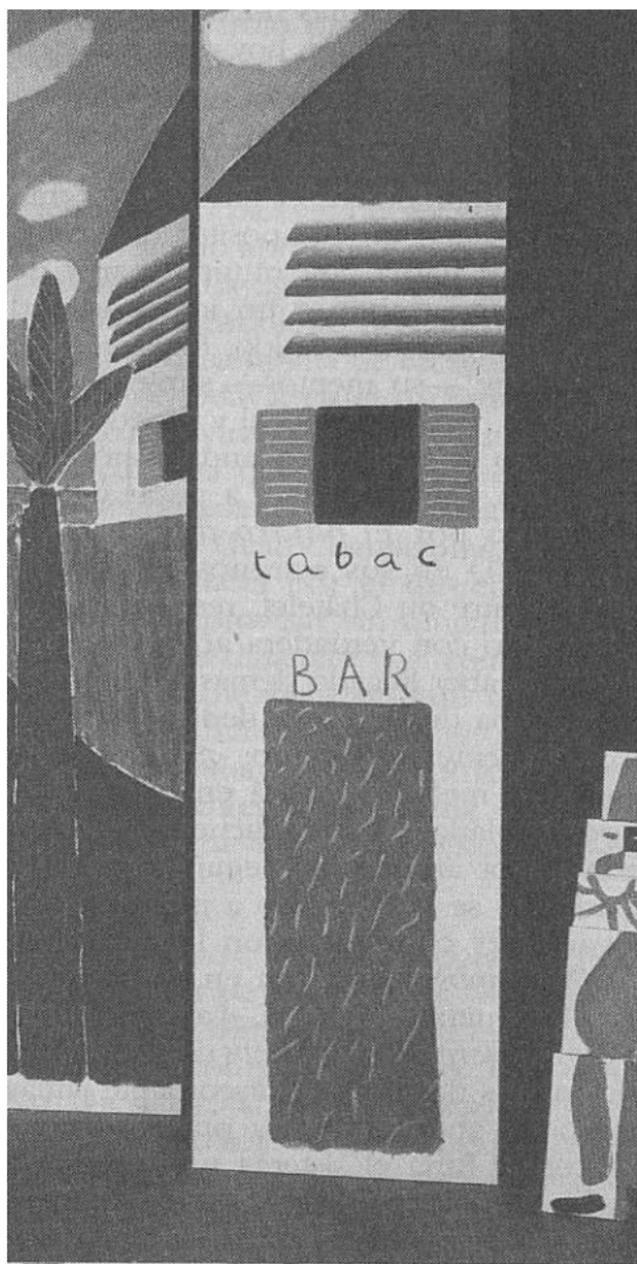
NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Determinadas obras ocupan un lugar simbólico en la historia de la música y son tomadas con frecuencia para anudar su devenir. Las más de las veces no existen razones de peso para justificar tan privilegiada posición, pero lo cierto es que muchas de ellas llevan manteniéndose en sus pedestales, impertérritas, desde hace décadas. Es el caso de páginas como la *Misa del Papa Marcelo*, de Palestrina; *El arte de la fuga*, de Bach, o la *Quinta sinfonía*, de Beethoven. Se han decantado como epítomes no sólo del estilo o el credo estético de sus autores, sino también como símbolos de una época, de una determinada manera de concebir la creación musical.

”

En nuestro siglo, este podio imaginario es ocupado desde sus albores por *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky. Aquél ha conocido, por supuesto, obras más innovadoras o revolucionarias y estrenos tan o incluso más polémicos que el habido en la histórica velada celebrada el 29 de mayo de 1913 en el Teatro de los Campos Elíseos de París. Pero el ballet ruso, estos majestuosos *Cuadros de la Rusia pagana*, mantienen intacta su aura de modernidad, su actualidad, lo que supone un sorprendente contraste con una obra que trata de reflejar los elementos más arcaicos y primitivos del ser humano. A pesar de Schoenberg, Webern, Lutoslawski, Boulez o Xenakis, seguimos escuchando *La consagración* con el asombro y el entusiasmo de la primera vez. No hay razones de peso (¿las hay, acaso, a la hora de decantarse por una sola de las misas de Palestrina?) para preferir sus virtudes a las derrochadas en pareja medida en sus dos hermanas de sangre, *Petrushka* y *El pájaro de fuego*, las tres obras, cual complementaria e indivisible trinidad, sirvieron para inaugurar una nueva época, para abrir de par en par las puertas de la modernidad. Quizá *Le Sacre* posee un trasfondo argumental más difuso;



Detalle del boceto para el espectáculo *Les mamelles de Tirésias*, de Francis Poulenc, 1983.

quizá su tema logra tocarnos más de cerca y excitar con mayor fuerza nuestros sentidos. Lo cierto es que la obra se despedirá del siglo con idéntica gallardía con la que vino a saludarlo. Y el hecho de que un apóstol de la modernidad como David Hockney decidiera incluir este ballet en el segundo de sus programas para el Metropolitan neoyorquino no es sino una prueba más de la fascinación que aún hoy continúa ejerciendo sobre nosotros.

Sergei Diaghilev y sus famosos Ballets rusos fueron los encargados de espolear el talento de Stravinsky, hasta entonces (1909) un compositor de exiguo catálogo cuyas dotes había que intuir a partir de unas partituras que mostraban a un joven inmaduro y carente de estilo musical definido. Rimsky —su maestro— y Diaghilev —su mentor— supieron azuzar el ingenio del ruso, tan descomunal y deseoso de expresarse desbocado que tampoco andaba necesitado de muchos acicates. Curiosamente, a pesar del inmenso éxito alcanzado por *El pájaro de fuego* (1910) y *Petrushka* (1911) en sus estrenos parisinos (en la Opera y el Théâtre du Châtelet, respectivamente), *Le Sacre* es recibido con verdadera animadversión. Stravinsky parecía haber llegado demasiado lejos, y si no, repasemos alguna de las frases dedicadas a aquél por los críticos asistentes al estreno: «¿Se cree el Sr. Stravinsky que una melodía ganará en intensidad y elocuencia por doblarla durante cincuenta compases con una segunda por arriba, una segunda por debajo, o con ambas? Uno se ve obligado a pensar eso, porque las innovaciones contenidas en la partitura de *Le Sacre du Printemps* pertenecen en su mayoría a esta categoría» (H. Quittard, *Figaro*). «La característica más esencial de *Le Sacre du Printemps* es que se trata de la composición más disonante y discordante jamás escrita. Nunca hasta ahora se había practicado con tanta industria, celo y furia el sistema y el culto a la nota falsa. Desde el primer compás hasta el último, sea cual sea la nota que uno espere, jamás es esa la que llega, sino justamente la que no debería llegar; sea lo que sea sugerido por un acorde precedente, es otro el que se escucha; y este acorde y esta nota se utilizan deliberadamente para producir la impresión de una disonancia aguda y casi cruel» (Pierre Lalo, *Le Temps*). «Si Igor Stravinsky no nos hubiera dado una obra maestra, *El pájaro de fuego*, y esa pieza colorista y encanta-

dora, *Petrushka*, estaría perplejo por lo que acabo de oír. Me limitaré a comentar la orquestación, en la que todo es singular y extraño, multiplicado para confundir el oído y la razón. Que esta orquestación es extraordinaria es muy cierto; lo único que temo es que no sea otra cosa que eso. Ni una sola vez se permite que se oiga la cuerda; sólo predominan los instrumentos que producen sonidos violentos o extraños» (Georges Pioch, *Gil Blas*). «La música de *Le Sacre du Printemps*, de Stravinsky, es desconcertante y desagradable. Quizá ha intentado asimilarla a la bárbara coreografía. En su deseo, o eso parece, de ser primitivo y prehistórico, ha conseguido aproximar su música al ruido. Con este propósito se ha esforzado por destruir todo vestigio de tonalidad» (Adolphe Boschot, *L'Echo de París*). «Para sugerir la desarmonía de un mundo sólo semihumano, que vive todavía en el barbarismo y en el cuasianimalismo, Stravinsky escribe en su *Sacre du Printemps* una partitura que, casi desde el principio hasta el fin, es deliberadamente discordante y ostentamente cacofónica» (Jean Chantavoine, *Excelsior*). «Tras una indicación dada por el director, los músicos comenzaron a improvisar sin ninguna preocupación por la tonalidad, la dinámica o el compás. Después de diez minutos, habiendo decidido que la diversión había llegado suficientemente lejos, quedaron en silencio, orgullosos de haber interpretado así la introducción a la segunda escena de *Le Sacre du Printemps*, de Igor Stravinsky» (René Brancour, *Le Ménestrel*).

Botones, creemos, suficientes para mostrar que los abucheos y pateos de la noche del estreno no fueron casuales, sino que respondían a un estado de ánimo y a una incompreensión generalizados. El escándalo, por supuesto, constituyó la mejor propaganda posible para la partitura, que tan sólo once meses después del estreno fue recibida con entusiasmo en la misma ciudad que la viera nacer (aunque, en esta ocasión, en el Casino), de nuevo bajo la batuta de Pierre Monteux. Un tiempo suficiente, al parecer, para asimilar sus constantes cambios de compás, sus ritmos obstinados, su desapego de fórmulas melódicas convencionales, sus armonías atrevidas, todo lo cual indujo a un crítico de la época, en ingenioso juego de palabras, a rebautizar la obra como *Le Massacre du Printemps* (*Le Ménestrel*, 6 de junio de 1914).

El propio Stravinsky, conversador incansable y sagaz analista de su propia música, ha comentado las circunstancias en que nació su obra, así como detalles de primera mano de la noche del estreno ('Jamás he estado tan enfadado», confiesa). Hoy resulta inconcebible imaginar cómo los bailarines danzaban no en función de la música, sino de una serie de números convenidos previamente durante los ensayos y voceados por Nijinsky desde lo alto de una silla situada a un lado del escenario («como un timonel», apostilla el compositor). Menos anecdóticas, pero mucho más interesantes, resultan las siguientes frases: «No me guié por ningún sistema a la hora de componer *La consagración de la primavera*. Cuando pienso en la música de otros compositores de aquella época que me interesan —la de Berg, que es sintética en el mejor sentido, y la de Webern, que es analítica—, ¡cuánto más "teóricas" me parecen que *La consagración*! Y estos compositores pertenecían a y eran sustentados por una gran tradición. Muy poca tradición inmediata yace, sin embargo, tras *La consagración de la primavera*, y nada de teoría. Sólo contaba con mi oído para ayudarme; oía y escribía lo que oía. Yo era el recipiente en el que se introducía *La consagración*.»

La mayor parte de la obra fue compuesta en la diminuta habitación de una pensión de Clarens (Suiza). Stravinsky contaba únicamente con un piano vertical, siempre con la sordina puesta. El compositor ruso confesaba sentir en todo momento la necesidad de ver nacer la música que imaginaba entre las teclas. De ahí que no deba causarnos ningún asombro el escuchar esta música privada de su suntuosa orquestación. De hecho, la primera versión completa de la obra es precisamente la que hoy escucharemos, para piano a cuatro manos, y así es como sonó en una velada presumiblemente histórica que tuvo lugar el 9 de junio de 1912 en casa de Louis Laloy, en Bellevue. Allí, nada menos que Claude Debussy y el propio Stravinsky dieron vida por vez primera a los «Augurios primaverales», las «Danzas de las adolescentes», las «Rondas primaverales», la «Glorificación de la elegida» o la «Danza de la Tierra», títulos de algunas de las quince secciones en que está articulada la obra. Al enfrentarnos a esta versión hemos de olvidarnos, por supuesto, del timbre del fagot en la misteriosa cantilena inicial o de las súbitas y a veces salvajes apariciones de las ocho

trompas. Toda la música está contenida en esta versión para piano a cuatro manos (o para dos pianos), e incluso en este molde contiene en mayor pureza el renovador pensamiento musical stravinskyano. Como nos ha recordado un estudioso del amplio legado del compositor ruso, André Boucourechliev, «los timbres no resultan únicamente, ni siquiera esencialmente, de las sonoridades instrumentales y sus sutiles combinaciones. Antes de su definitiva encarnación, se muestran *ya* en armonías, en la estratificación, la distribución y la superposición de sonidos en el espacio musical; son *ya* el resultado de alianzas, conflictos, fricciones y resonancias entre notas. Estos timbres se forman en el tejido pianístico, en su estado naciente, si esa es la expresión, y uno sabe que Stravinsky, que siempre compuso al piano, los buscaba largamente, amorosamente, con ese "apetito" de sonido del que tanto le gustaba hablar».

Así pues, no estamos ante ninguna transcripción o sucedáneo (veáanse, en este sentido, las notas al tercer concierto), sino ante una versión realizada por el propio Igor Stravinsky como estadio previo a su reencarnación en la orquesta. El piano llega a formar parte incluso de la orquestación de *Petrushka*, concebida en principio como una obra concertante en la que aquél iba a tener un papel principalísimo. Si un sueño —'pagano», al decir de Diaghilev— había dado lugar a *Le Sacre* (un círculo formado por ancianos de una tribu dentro del cual una muchacha danza hasta la muerte), el origen de *Petrushka* se halla en una elemental trama casi visual ideada por Stravinsky (un piano con forma de marioneta mofándose de una orquesta —las «diabólicas cascadas» de arpegios bitonales en Do y Fa sostenido mayor—, que responde airada con gruñidos). De ahí el título de la obra, el equivalente ruso de la Polichinela de la Commedia dell'Arte. El argumento del ballet fue escrito con Alexandre Benois —dedicatarario de la partitura y excelente conocedor del teatro de marionetas ruso— sólo después de que Stravinsky hubiera concluido la música.

La obra, estrenada con gran éxito el 13 de junio de 1911, fue publicada por Serge Koussevitzky, que, tras escuchar *El pájaro de fuego*, se había ofrecido a editar todo cuanto saliera de la pluma y el —presagiaba— fértil ingenio del compositor ruso. Aparecieron simul-

táneamente la versión orquestal y la de piano a cuatro manos, aunque hoy escucharemos únicamente tres fragmentos, justamente los que algunos años más tarde, en el verano de 1921, Stravinsky arregló para el virtuoso Artur Rubinstein. Este le había encargado, a través de Falla, una obra en marzo de 1918 que pagó por adelantado (5.000 francos) con su bien conocida generosidad. La obra resultante, *Piano-Rag music*, nunca fue interpretada por el pianista polaco, que argüía no entenderla. Otros 5.000 francos fueron entregados a Stravinsky por el arreglo pianístico de tres fragmentos de *Petrushka*, mucho más de lo que Diaghilev había pagado al compositor por todo el ballet (tan sólo 1.000 rublos, como recuerda éste en sus conversaciones con Robert Craft). Tampoco Rubinstein fue el encargado de dar a conocer la nueva obra, ni el propio Stravinsky («carezco de la necesaria técnica de mano izquierda», confiesa), sino su hijo Svyatoslav Soulima en un estreno que tuvo lugar a la vez que el del *Concierto para dos pianos*, en noviembre de 1935.

Stravinsky —que siempre hacía convivir en sus obras, en sus conferencias y en sus largos diálogos con Craft, música y economía— decidió alumbrar una versión revisada de *Petrushka* en 1946. Quería, por un lado, asegurarse los suculentos ingresos derivados de los derechos de autor y, por otro, adaptar y reducir su orquestación original (incrementando, en cambio, el protagonismo del piano de las escenas tercera y cuarta), que había aparecido por ende con numerosos errores en la partitura publicada por la Edition Russe de Musique. La editorial neoyorquina Boosey & Hawkes la sacó a la luz con la leyenda «Versión revisada de 1947», y ésta es, por regla general, la más interpretada hoy en día por las orquestas sinfónicas.

La creciente fama alcanzada por los *Tres movimientos de Petrushka* una obra ideal para calibrar el virtuosismo de un pianista, provocó que Boosey & Hawkes decidiera publicar una versión para piano a cuatro manos de estos tres fragmentos, asequibles para muy pocos instrumentistas en la transcripción de Stravinsky por las terribles dificultades que plantea la traducción con tan sólo diez dedos de sus endiablados ritmos y su denso entramado polifónico (hace ahora un año, Maurizio Pollini nos mostró en Madrid —ya lo

habla hecho antes en disco — que la obra es «tocable»). El último eslabón del proceso es, por tanto, la página que hoy escucharemos, un arreglo —la única excepción de todos los citados hasta ahora— no realizado por el propio Stravinsky, aunque trenza las diferentes escenas que toma del ballet con criterios idénticos a los utilizados por él en su impecable trabajo de transcripción de 1921. Los tres fragmentos utilizados son los siguientes: la «Danza rusa» es la que cierra la escena primera y la que bailan los tres personajes principales: Petrushka, la Bailarina y el Moro; «En casa de Petrushka» constituye la totalidad de la escena segunda; «La semana de carnaval» incluye casi íntegramente la escena cuarta, con el final alternativo de concierto previsto por el propio Stravinsky (esto es, todas las escenas y danzas populares hasta la aparición de «Los disfrazados», sin la lucha entre Petrushka y el Moro, la muerte de Petrushka y la posterior aparición de su espíritu).

Los *Ballets rusos* de Diaghilev esconden también de algún modo bajo su manto el *Bolero* de Maurice Ravel. No fue el inquieto empresario ruso el encargado de producirlo, pero sí una bailarina que había viajado a París con su troupe en 1909, Ida Rubinstein. Contaba entonces tan sólo veinticuatro años y poco después, en 1911, comenzaba a formar parte de la historia de la música de nuestro siglo al encargarse a Claude Debussy su *Martirio de San Sebastián*, en cuyo estreno incorporaría el personaje protagonista. Más tarde llegarían encargos al propio Igor Stravinsky (*El beso del bada y Perséfone*), Honegger (*Juana de Arco en la hoguera*) y Maurice Ravel, que escribió para ella la última de sus grandes obras para orquesta (exceptuados sus dos conciertos para piano), y que acabaría encomendándole *La Valse* tras la renuncia de Diaghilev.

El *Bolero* nació también como consecuencia de una renuncia, tal y como nos cuenta Joaquín Nin en un artículo publicado en la *Revue Musicale* en diciembre de 1938: la de orquestar seis piezas de la *Iberia* de Isaac Albéniz, un proyecto acariciado por Ravel cuya materialización siempre añoraremos y que se vio truncada por la negativa de la Editorial Max Eschig a permitir cualquier tipo de rivalidad con la instrumentación que por entonces llevaba a cabo Fernández Arbós con destino a un ballet de La Argentina. Este último, consciente de la trascendencia que podía tener para esta música

inmortal el deseo de Ravel, trató en vano de convencerle renunciando a sus derechos. Lo cierto es que el ballet encargado por Ida Rubinstein no fue una reflexión (esto, y no otra cosa, hubiera hecho Ravel) sobre la *Iberia*, sino una obsesión en torno a dos melodías de dieciséis compases en la más recurrente y elemental de las tonalidades: Do mayor. El escenario del ballet ideado en principio por el compositor habría de ser un espacio abierto enfrente de una fábrica donde un torero sería asesinado por su rival mientras los obreros danzaban a su alrededor. Rubinstein optó finalmente por una taberna en la que bebían grupos de hombres dispuestos en varias mesas. En el centro se hallaba una gran mesa en la que una bailarina (la dedicataria de la obra, por supuesto) intenta dar algunos pasos, al principio con indecisión y más tarde con mayor aplomo. Al comienzo nadie le presta excesiva atención, pero poco a poco el ritmo insistente se apodera de ellos, que se levantan y comienzan a arremolinarse, extasiados, en torno a la mesa hasta que la danza termina.

Esta es la descripción que el autor ofreció de su propia música a su amigo Calvocoressi: «Un experimento con un objetivo muy especial y limitado, y que no debería ser sospechoso de conseguir nada diferente de, y nada más que, lo que realmente consigue. Antes del estreno publiqué un anuncio advirtiendo que lo que había escrito era una pieza que duraba diecisiete minutos y que consistía enteramente en una servilleta orquestal sin música, en un largo y muy gradual crescendo. No hay contrastes, y prácticamente no hay más invención que la de la planificación y el modo de ejecución. Los temas son melodías populares impersonales de procedencia hispano-árabe. Al margen de lo que se haya dicho en sentido contrario, el tratamiento orquestal es simple y directo de principio a fin, sin la más mínima intención de virtuosismo.» «Mi única obra maestra —afirmó en otra ocasión Ravel— carece por completo de música.»

Las dos melodías se repiten incesantemente, siempre sobre un ritmo obstinado expuesto por la caja y con todo el conjunto arropado por un permanente crescendo. La rigidez del esquema, que armónicamente se basa en la sucesión del enlace tónica-dominante, se interrumpe con una insólita y brusca modulación a Mi mayor, que da paso a una concisa coda que nos

devuelve a la tonalidad principal. Todo muy elemental en apariencia, pero abierto a una multiplicidad de lecturas. La más elemental, la que resalta sus connotaciones sexuales, explotadas recientemente por una película que disparó las cifras de venta de discos y la convirtió a buen seguro en música de acompañamiento de infinidad de fantasías —y realidades— nocturnas. Otros, como el antropólogo Claude Lévi-Strauss, en su *El hombre al desnudo*, prefieren adivinar sus solapadas componentes míticas. Otros, en fin, incapaces de desentrañar su contenido, se limitaron a concebirla y dirigirla demasiado deprisa (Arturo Toscanini), provocando las iras del compositor.

Pero, al igual que sucede con *Le Sacre*, el *Bolero* de Ravel ha ejercido siempre una extraña fascinación en sus oyentes. Ambas parecen recordar comportamientos y maneras arcaicas, por más que Hollywood se empeñara desde un principio en devolverlas a ficciones mucho más prosaicas. Carole Lombard y George Raft se amaban ya en 1934 al compás de las obsesivas melodías ravelianas (*Diez y Bo Derek* no inventaron nada nuevo: simplemente, lo hicieron explícito), mientras que Walt Disney se sirvió de una *Consagración* mutilada, reorquestada y deformada para ilustrar la danza de unos dinosaurios con una serie de volcanes en erupción como fondo. Curiosamente, este mismo Hollywood fue el escenario de los últimos treinta años de vida de Stravinsky y es, desde hace tres décadas, el lugar de residencia habitual de David Hockney.

SEGUNDO CONCIERTO

Este concierto nos introducirá en mundos bien diferentes del primero, como diversa fue también la escenografía preparada por Hockney para la primera de sus dos trilogías neoyorquinas. Si entonces nos adentrábamos en una suerte de primitivismo salvaje revestido de tres ropajes complementarios, hoy el viaje nos propone destinos en los que se dan la mano la sutil infancia de *Mi madre la oca*, el refinado folklorismo de la *Rapsodia española*, el distanciamiento irónico de las *Tres piezas en forma de pera* y la dulce trivialidad de la *Sonata* de Poulenc. Nada de grandilocuencias, de apelaciones a lo arcano o de obsesiones desnudas y desenterradas; todo lo contrario: música sencilla, bien sonante, amable, miniaturista y exquisitamente francesa.

Maurice Ravel fue un hombre pequeño que gustaba de las cosas pequeñas. Su música huye de la gran forma y, sin alcanzar los aforismos webernianos, sabe concentrar su contenido sin necesidad de desarrollos, recapitulaciones o divagaciones innecesarias. Resulta sorprendente que un orquestador de la talla del músico de Ciboure no afrontara su primera gran página sinfónica hasta 1908, esto es, cuando contaba ya la muy respetable edad de treinta y tres años. Y más sorprendente aún que se trate de una verdadera pieza de orfebrería, bruñida, como en el caso de Stravinsky, a partir de una primera versión para piano a cuatro manos (o dos pianos).

España —su cultura y su folklore— estuvo siempre presente en el quehacer creador de Ravel. Fuera la influencia materna, fuera su necesidad de encontrar un referente en el que apoyarse, lo cierto es que Ravel acudió con frecuencia allende los Pirineos para dejarse imbuir de una cultura que sólo le quedaba cercana geográficamente. La España de su *Rapsodia* es la de un

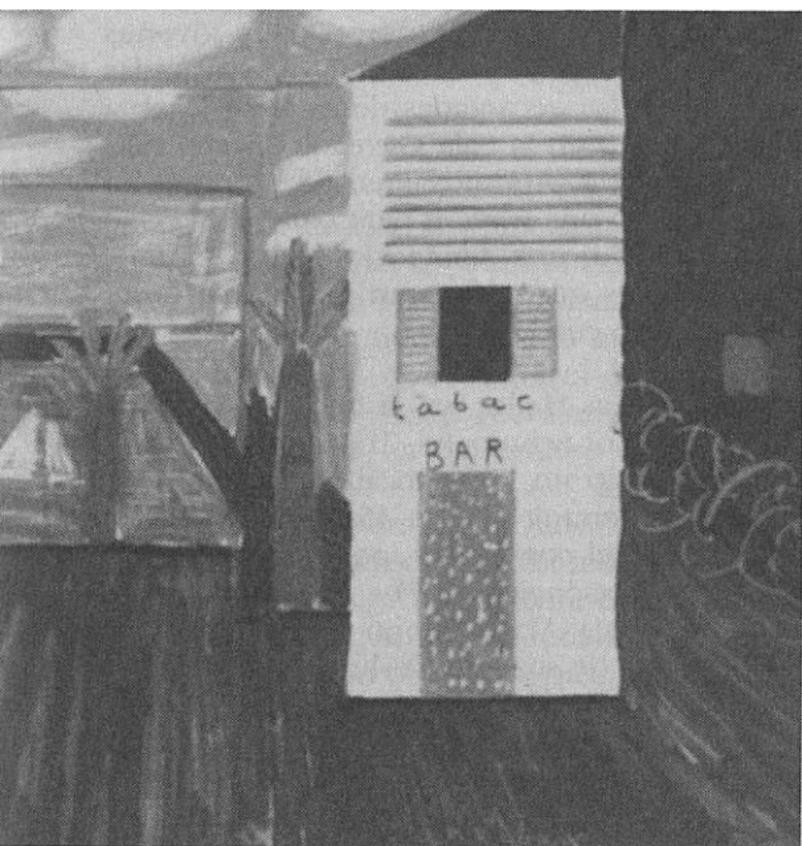
francés, al igual que de la del *Capricho* de Rimsky es la de un ruso, pero resulta mucho más creíble y genuina que la de Chabrier o Lalo. El aliento poético de Ravel era demasiado intenso como para perpetrar los groseros remedos tan en boga en una época de exaltación nacionalista. Su tamiz era tan exquisito que sólo dejaba filtrar perfumes, esencias y colores que a muchos otros pasaban inadvertidos.

Cronológicamente, la *Rapsodia* se remonta a 1895, cuando Ravel, aún estudiante del Conservatorio parisino, escribe la primera parte de un díptico que titulará (¿la influencia de Satie?) *Sites Auriculaires*, integrado por «Entre cloches» (fecha dos años después, en 1897) y esta «Habanera» que más tarde se integraría en la *Rapsodia española*. Una aromática introducción y dos estilizadas danzas españolas —que tienen como nexo de unión un motivo descendente de cuatro notas que sirven de pórtico a la obra— fueron escritas en 1907 como compañeras de viaje de la «Habanera» precedente, ya de por sí, parafraseando a Baudelaire/Duparc, toda una invitación al viaje y la remembranza, hasta el punto de servir de modelo e inspiración a *La soirée dans Grenade*, de Debussy.

El conjunto resultante es una perfecta estructura cuatripartita en la que alternan movimientos lentos y rápidos contruidos con aneglo a un esquema armónico muy coherente: La mayor - La mayor - Fa sostenido menor y Do mayor. Los pilares en que descansa la obra son los movimientos extremos, que nos presentan dos facetas bien diferentes de la España pintada por Ravel: la tranquilidad de una noche de estío («Preludio a la noche») y la animación de una fiesta («Feria»), no exenta de momentos de reposo. En su centro, la vitalidad y empuje de la «Malagueña» y el tiempo detenido —y, después, recobrado— de la etérea «Habanera», un homenaje a la canción más en boga en los años madrileños de la madre del compositor. Manuel de Falla, que nos recuerda cómo el propio Ravel y Ricardo Viñes estrenaron la obra en su versión pianística en un concierto de la Société Nationale de Musique, se confesó sorprendido por el «genuino carácter español» de la obra, conseguido mediante «la libre utilización de ritmos y melodías modales y figuras ornamentales de nuestra música popular, nada de lo cual ha alterado en absoluto el estilo natural del compositor». En su ver-



«Zanzibar», dibujo para *Las mameles de Tirésias*.
Gouache y lápiz sobre papel, 1980.



sión orquestal, estrenada el 15 de marzo en el Théâtre du Chatelet de París con la Orquesta Colonne, la obra conoció un éxito rotundo.

Mi madre la oca tiene idénticos orígenes pianísticos que la *Rapsodia española*, aunque un destino bien diferente. Amante del mundo de los niños (recordemos de nuevo la obra elegida por Hockney para el Metropolitan: *El niño y los sortilegios*), Ravel escribió cinco sencillas piezas para los hijos de dos íntimos amigos, Cipa e Ida Godebski. Mimie y Jean –sus dedicatarios– asociaron la deferencia del músico a algo parecido a los trabajosos deberes escolares, y fueron otras jóvenes pianistas, Jeanne Leleu y Geneviève Durony, discípulas de Marguerite Long, las encargadas de estrenar la obra el 20 de abril de 1910 en la Sala Gaveau. Un año más tarde Ravel orquestaría primorosamente la obra, y en 1912 él mismo realizó una versión para ballet en la que incorporó un Preludio, una Apoteosis final y algunos compases adicionales que ejercieran de puente entre cada uno de los cinco cuadros.

Estamos ante piezas fáciles, en la tradición pianística infantil cultivada por Schumann, Tchaikovsky, Bizet, Debussy y Fauré, pero no insustanciales. Apoyado en cuentos de Charles Perrault (los de *Ma mère l'oye*, título elegido para todo el conjunto y, por cierto, el nombre de uno de los personajes de *The Rake's Progress*), la condesa de Aulnoy y Marie Leprince de Beaumont, Ravel nos ofrece una de sus más deslumbrantes lecciones de sensibilidad modelando un mundo lleno de magia, de fantasía y de una sencillez que resulta aún más sorprendente en la versión pianística, donde el oyente no puede rebuscar o despistarse entre los entresijos orquestales. La música es lo que se escucha: apenas cuatro notas trazadas con tiralíneas de arquitecto y recitadas con lira de rapsoda.

La primera pieza, en La menor, «Pavana de la bella durmiente del bosque», se sumerge en el sueño de la princesa en su castillo encantado y, al igual que la segunda, «Pulgarcito», se basa en un cuento de Perrault. Una cita de éste encabeza, a modo de prólogo en la partitura, esta última, escrita en la tonalidad Do menor: «El pensaba que encontraría fácilmente el camino de vuelta a casa gracias a las migas de pan que había esparcido mientras andaba; pero se quedó muy

sorprendido cuando comprobó que no quedaba ni un trocito: habían venido los pájaros y se lo habían comido todo». «Laideronette, emperatriz de las pagodas», se basa en un relato de *Serpentín vert*, de la condesa de Aulnoy. Esta es la cita elegida por Ravel: «Se desnudó y se metió en el baño. Entonces los pagodinos y las pagodinas comenzaron a cantar y a tocar instrumentos; algunos tenían tiorbas hechas de cáscaras de nuez y otros tenían violas construidas con cáscaras de almendra, porque los instrumentos tenían que estar en proporción a su tamaño.» El ritmo elegido es ahora de marcha y la tonalidad Fa sostenido mayor, cuyas alteraciones facilitan la utilización de la escala pentatónica, que nos delata el origen oriental de la protagonista.

«Los diálogos de la bella y la bestia» nos describen el momento en que la primera acepta casarse para salvarse de la muerte; en ese momento se transforma por arte de magia en su forma original, un gallardo príncipe. Un vals «très moderé» en Fa mayor sirve para representar a la Bella, que contrasta con los gruñidos que, en registro grave, representan a la Bestia. Tras una pausa dramática, un maravilloso «glissando» ascendente (encomendado, cómo no, al arpa en la versión orquestal) simboliza la transformación en príncipe. *El jardín mágico* carece de trasfondo argumental conocido y sirve para coronar la obra en idéntico clima ensimismado al que nació. Su tonalidad, Do mayor, nada tiene que ver con el Do mayor que concluye la *Rapsodia española* —o el del *Bolero*—, ya que aquí está teñido de una nostalgia que se desvanece mágicamente en los ondulantes «glissandi» finales.

En comparación con Satie, Stravinsky encontraba a Ravel «muy vulgar», aunque admiraba su criterio musical, lo que le convirtió —siempre al decir del parlanchín compositor ruso— en el único músico que comprendió de inmediato *la consagración de la primavera*, aunque, debemos añadir, se mostró extremadamente crítico con todas sus obras a partir de *Les Noces*. Las relaciones entre Ravel y Satie fueron siempre difíciles: se dedicaron obras entre sí (Ravel, el tercero de sus *Trois poèmes de Mallarmé*, y Satie su segunda *Sarabande*), pero más de uno andaba empeñado en que enarbolaran banderas enfrentadas. Como nos recuerda el tercer protagonista de nuestro

concierto, Francis Poulenc, en su *Moi et mes amis*, «Ravel no era en absoluto el tipo de compositor que yo esperaba y mi primer encuentro explica por qué, cuando Satie dijo más tarde (y aquí debo utilizar palabras vulgares): «Ese estúpido de Ravel, ¡sólo habla un montón de mierda!», yo seguí naturalmente la línea Satie-Auric, lo que quiere decir que era firmemente anti-Ravel.» No tenemos por qué fiarnos en exceso de estas comidillas entre compositores, pero cuando menos sirven para mostrarnos que los felices años veinte y el radiante París de entreguerras también albergaba algo más que oropeles, champán y arte, mucho arte.

Las *Tres piezas en forma de pera* están fechadas el 6 de noviembre de 1903, quizá en respuesta a una crítica formulada por Debussy, que encontraba la música de Satie carente de forma. De ahí la humorada del título de la obra, más que discreto en comparación con otras brillantes ocurrencias del autor de *Parade*, cuyos títulos, en maravillosa frase de Cocteau, «sirven para proteger sus obras de las personas obsesionadas por lo sublime». De hecho, como comprobarán los oyentes atentos, no estamos ante tres piezas, sino ante siete, algo que ya queda reflejado en el título completo de la obra: *Trois Morceaux en forme de poire à quatre mains avec une Manière de Commencement, une Prolongation du même, et un En Plus, suivi d'une Redite*.

Sigamos dejando que sea Satie quien hable, en este caso con su introducción a la obra, protección aún mayor si cabe para los obsesos citados por Cocteau: «*Recomendaciones*: Me encuentro en un recodo prestigioso de la historia de mi vida. En esta obra exprimo mi estupor oportuno y natural. Creedme, a pesar de las predisposiciones. No os divirtáis con los desconocidos amuletos de vuestra efímera penetración. Santificad vuestras amadas ampollas verbales: Dios os perdonará, si ese es su deseo, desde el centro honorable de la Eternidad conexiva, donde se accede a todo con solemnidad, con convicción. El Definido no puede congelarse; el Ardiente se apaga por sí solo; el Colérico no tiene razón de ser. No puedo prometeros nada más a pesar de que me he decuplicado provisionalmente, descuidando toda precaución. ¿No basta quizá? Eso me digo a mí mismo.»

En la composición de la obra, Satie se valió de material preexistente, introduciendo la clásica forma ternaria en dos de las piezas propiamente dichas, con el añadido de dos preludios y dos postludios que parecen parodiar el lenguaje y el frío academicismo de los conservatorios. Roland Manuel ideó un argumento para un ballet a partir de esta música, propuesta retomada por Jean Cocteau pero rechazada frontalmente por Satie, negativa que dará a la larga como fruto el «ballet realista» *Parade*, la creación de Satie, Cocteau y Picasso que escenografiara Hockney para el Metropolitan. Las *Trois morceaux*, publicadas en 1911, fueron utilizadas con frecuencia en actos organizados por los dadaístas (en la *Soirée du Coeur à Barbe*, en julio de 1923, por ejemplo), sin duda encantados con un título tan acorde con los postulados de Tzara. Como muchas otras obras pianísticas de la época, hoy es frecuente escuchar estas *Tres piezas en forma de pera* en una orquestación realizada por Roger Desormière.

Satie y su música constituyeron una poderosa influencia en el joven Poulenc. La brevedad de los movimientos, su tono jovial, empapan los compases de la que fue su primera obra para piano publicada, escrita mientras cumplía —abunido— su servicio militar en los estertores de la primera guerra mundial. Contaba entonces el compositor diecinueve años y ya había conocido a varios de los compositores que integrarían con él más tarde el grupo «Les Six». En la escuela municipal de Saint-Martin-sur-le-Pré, en un modesto piano vertical, Poulenc escribe sus *Mouvements perpétuels* y la que es única obra para piano a cuatro manos de todo su catálogo, la *Sonata* que escucharemos esta tarde.

Poulenc se muestra ya como un consumado conocedor del piano moderno, cuyos secretos le habían sido mostrados por el español Ricardo Viñes, el intérprete más requerido por los mejores compositores franceses de la época y un habitual en los cenáculos musicales parisinos. La completísima técnica aprendida de su maestro y su inmediata familiarización con los nuevos lenguajes (el espíritu de Stravinsky también planea sobre el tratamiento rítmico de la *Sonata*) harán de Poulenc no sólo un destacado intérprete de este repertorio (sus versiones de Satie, por ejemplo, pueden competir con las de los mejores pianistas

actuales), sino un inagotable creador de música para piano, sea en solitario o como acompañante de su amplísimo catálogo vocal.

Ernest Ansermet, otro personaje clave para la comprensión de esta época (él dirigió, por ejemplo, el histórico estreno de *Paradé*), apreció enseguida la rica personalidad de Poulenc en esta juvenil *Sonata*, desprovista aún de los rasgos que mejor identifican el lenguaje musical de Poulenc, mucho más personal en su *Sonata para dos pianos* o en su ópera *Les mamelles de Tirésias*, una de las integrantes del tríptico francés preparado por Hockney para el Met. Con sus palabras de elogio sobre esta obra cerramos este comentario: «No quiero esconder mi placer al ver esta música que me llama la atención como la más genuina e imaginativa producida recientemente por Francia. Cada uno de sus tres breves movimientos establece nuevas fronteras armónicas sin servirse, sin embargo, de bordados innecesarios. Utilizando los recursos más elementales y contruidos sobre un esquema igualmente sencillo aunque en absoluto falto de atractivo, los tres movimientos vienen a convertirse de hecho en una Sonata en el sentido en que *Pour le piano* de Debussy y los primeros ejemplos de la forma pueden ser considerados sonatas. Tanto armónica como melódicamente son también muy notables, mostrando un reflexivo conocimiento de Stravinsky pero de espíritu inconfundiblemente francés: revelan algo de la sutileza de Ravel, la jovialidad de Satie, particularmente en el Finale, y ocasionalmente un espíritu de abandono que recuerda a Chabrier. La impresión casi infantil de estas piezas frescas y espontáneas, de las que la mejor parece ser la marcada «Rustique», es exactamente la que buscamos en la música de los compositores jóvenes.»

TERCER CONCIERTO

Para un oyente actual no resulta fácil comprender la necesidad de las transcripciones. De hecho, hoy es un arte apenas cultivado, pero en siglos pretéritos –incluido, por supuesto, el XIX– aquéllas jugaban un papel fundamental en la vida musical. Por un lado, acercaban las nuevas obras a aquellos que no podían tener acceso a ellas y, por otro, difundían las partituras que tenían el privilegio de ser transcritas por alguno de los compositores (que no anónimos aneglistas) que ejercieron de manera habitual tan noble oficio.

La paradoja surge del hecho de que el siglo romántico, el que ve nacer un casi desmedido auge de la práctica transcriptor, es también el siglo de la ortodoxia y el respeto a las fuentes, el siglo en el que nace la moderna musicología, con su culto a la «Urtext» y su afán por desenterrar las notas realmente escritas por los compositores y cercenar las sedimentadas con el paso del tiempo. Pero ambas tendencias supieron convivir, y de qué forma, en el Romanticismo, que no veía colisión alguna en perseguir la fidelidad y en difundir la mayor cantidad de música posible, aunque el precio de la difusión fuera la presentación multiforme de una misma obra. Nuestros ancestros amaban la música, formaba parte de sus vidas con mucha mayor inmediatez que hoy en día. En nuestras casas, la radio o el tocadiscos han sustituido a los pianos. Estos eran los que ejercían su función, y a falta de una orquesta que tocara las *Sinfonías* de Beethoven o la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, bienvenidas fueran las (extraordinarias) transcripciones de Franz Liszt.

La transcripción, por tanto, concebida como un instrumento de propaganda y en ningún caso como un desafío o un desprecio de la forma original de la obra. ¿Cuántos franceses podían viajar hasta Bayreuth para escuchar el *Anillo* wagneriano? Otros se lo mostraron a cuantos no tenían más remedio que permanecer en

París (tampoco viajar resultaba antes tan sencillo, rápido o barato): Debussy y Pugno tocaban a cuatro manos *El oro del Rhin*, mientras que Cortot y Risler se aventuraban con el *Rhin* completo o el *Tristán e Isolda*. ¿Cuántos mortales acariciaron sus oídos con transcripciones de obras que de otro modo no hubieran escuchado jamás? ¿Cuántos compositores clamaron contra el arte transcriptor de Franz Liszt, el más grande entre los grandes?

Antes de enfrentarse a una transcripción, conviene tener en cuenta estas consideraciones y no dejarse arrastrar por la palabrería de los que se presentan como predicadores de la fidelidad. Ciertamente es que hay transcripciones buenas y malas, prescindibles e imprescindibles, pero no parece defendible cerrarse en banda ante lo que puede plantearse sin más como una necesidad histórica y, en el caso de Liszt, como un irresistible impulso interior. Basta con mirar el catálogo completo de sus obras realizado por Humphrey Searle: de 686 obras, las transcripciones y arreglos ocupan de los números 351 al 686. Y alguna de estas entradas contienen «sólo» menudencias como las nueve Sinfonías de Beethoven.

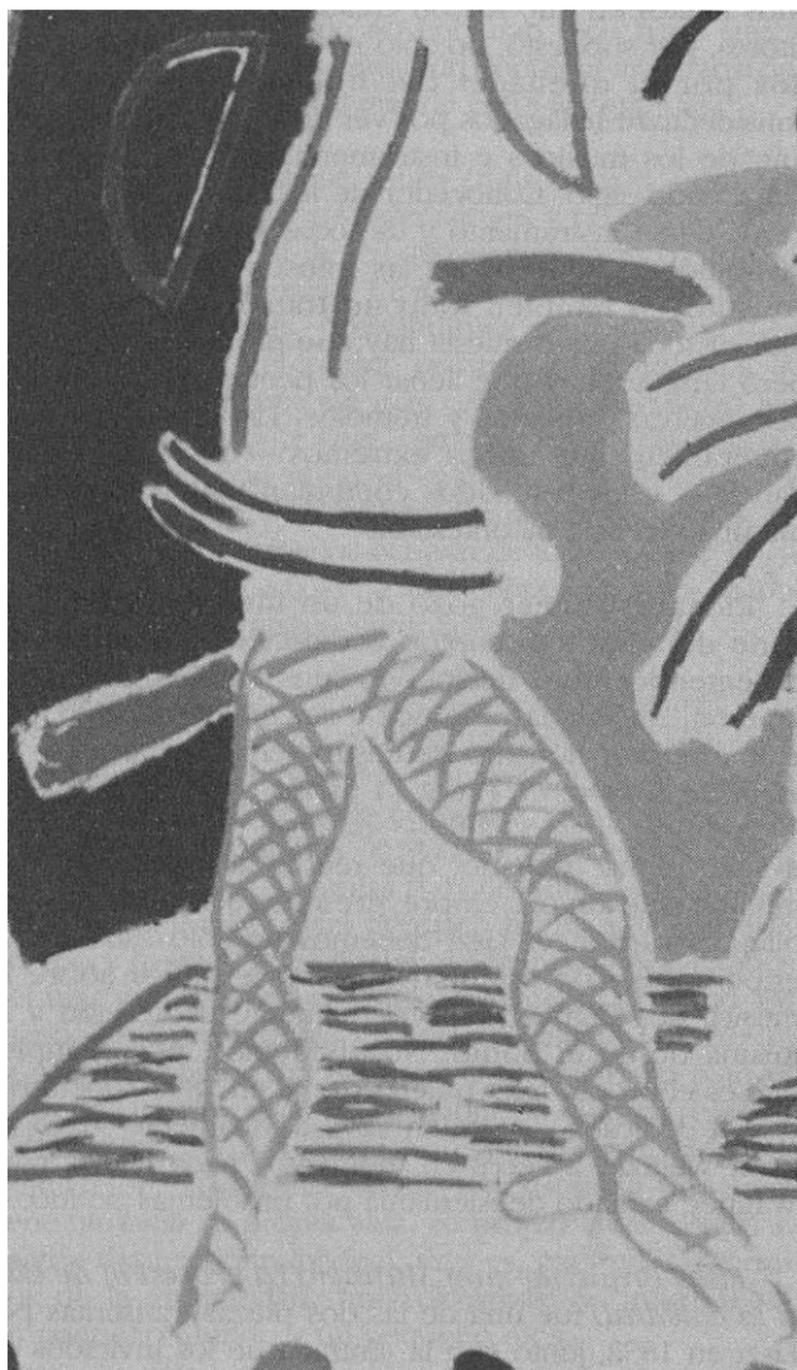
Un repaso, siquiera visual, por este fascinante «corpus» es una invitación a recorrer la visión que Liszt tenía de la música romántica. Por esta sección de su catálogo desfilan todos los géneros musicales, desde los «Lieder» de Schubert a las óperas de Wagner, pasando por sonatas, cantatas, arias, sinfonías o cualesquiera composiciones bien sonantes. Liszt compendia la música de su tiempo y lo hace a través del mejor medio que conoce, del más genuino hijo del siglo romántico: el piano. «Mi piano —escribe Liszt en una de sus cartas— es para mí lo que su fragata para un marinero, su caballo para un árabe, ¡y mucho más! Hasta ahora ha sido mi esencia, mi lengua, ¡mi vida!... El piano tiene la capacidad de la asimilación, la asimilación de la existencia universal; tiene también su propia vida, su propio crecimiento, su propio desarrollo individual. Esto es, para utilizar términos de la antigüedad, "mikrokosmos" y "mikrodeus": un pequeño mundo y un pequeño dios.»

Liszt, por tanto, mostraba la música que le gustaba por medio de sus transcripciones, que a la vez le servían como medio de lucimiento personal (aunque no siempre: todas sus transcripciones de obras de Wagner, por ejemplo, son posteriores a sus años de intérprete

público), como el mejor modo de imbricarse con la música que amaba e, insistimos una vez más, como medio de difusión de las obras que él consideraba merecedoras de trascender los cenáculos o los estrechos límites en que fueron creadas. No pocos compositores, por supuesto, no sólo no se sintieron traicionados por el quehacer del húngaro, sino que se consideraban halagados por ver unido su nombre al de uno de los músicos e instrumentistas más admirados del pasado siglo. Conocedor de los más íntimos recovecos de su instrumento y de todas y cada una de sus posibilidades expresivas, las transcripciones de Liszt constituyen también todo un tratado técnico. Para reducir toda una orquesta hay que prescindir de notas, pero también hay que llenar los pentagramas de acordes, octavas, arpeggios y trémolos. Liszt sabe conjugar admirablemente ambos extremos —miseria y abundancia— y los resultados continúan teniendo hoy en día una vigencia incontestable.

Richard Wagner gozó de un favor especial por parte del Liszt transcriptor, dedicación que no hemos de entender fruto de los vínculos familiares que les unieron, sino de la profunda y sincera admiración que el compositor húngaro demostró sentir siempre por el autor de *Lohengrin*. Hasta 14 piezas operísticas de éste —oberturas, arias y coros— pasaron por el mágico filtro del piano lisztiano, que rendía así pleitesía a un músico que tuvo siempre presente a lo largo de su dilatada carrera. A Liszt debemos no sólo estas transcripciones, sino también diversos ensayos sobre la música de Wagner y una permanente dedicación a la misma desde el podio. No olvidemos, por ejemplo, que es el propio Liszt quien estrena en 1850 *Lohengrin* —a él dedicada— y quien lleva asiduamente sus óperas a Weimar, a veces en momentos nada fáciles para Wagner, exiliado de Alemania por problemas políticos.

Elsas Brautzug zum Münster (La procesión de Elsa a la catedral) fue una de las dos piezas transcritas por Liszt en 1852, junto con la «Entrada de los invitados en el Wartburg», del *Tannhauser*. Ambas aparecieron publicadas al año siguiente con una dedicatoria a Hans von Bülow, el primer marido de su hija Cósima, a la postre compañera de los últimos años de Richard Wagner. La música que hoy escucharemos se encuentra al comienzo de la cuarta escena del acto II de *Lohengrin*,



Dos bailarines. Detalle. 1980.

y describe el momento en que Elsa se dirige con su cortejo a la catedral para casarse con Lohengrin. Liszt se muestra aquí fiel al original wagneriano, ya que se limita a introducir la pieza con una serie de acordes repetidos que crean el clima de recogimiento necesario antes de introducirse en el Mi bemol mayor que marca el comienzo de la procesión, encomendado por Wagner a la madera. En la ópera, la procesión se interrumpe bruscamente cuando surge Ortrud para enfrentarse a Elsa; de ahí que Liszt —perfecto conocedor de la música que él mismo sacara a la luz por vez primera— opte por servirse de un motivo del preludio del acto I, transportado de La mayor a Mi bemol mayor, para ejercer a modo de epílogo.

El famoso *Sueño de Elsa* (*Elsas Traurn*) fue transcrito y publicado en 1854 junto con el *Reproche de Lohengrin*, asociados ambos en el catálogo de Searle como 423 n.º 2 (el n.º 1 es un nuevo díptico, *Festspiel und Brautlied*, que también escucharemos en este concierto). *Sueño* y *Reproche* acaecen en momentos diferentes de la obra: el primero en la escena segunda del acto I, mientras que la admonición tiene lugar en la escena segunda del acto III. En el sueño de la heroína wagneriana, ésta describe la aparición de un caballero con una armadura resplandeciente. Liszt vuelve a seguir a Wagner al pie de la letra, sirviéndose tan sólo de los quince primeros compases de la introducción orquestal, que interrumpe para retomarla en la larga escala ascendente confiada a la flauta. A partir de aquí comienza la bellísima melodía que describe el sueño, que Liszt concluye con un breve corolario en La bemol mayor.

Festspiel und Brautlied nos presenta la música del preludio del acto III de *Lohengrin* enlazada directamente con la famosa *Canción nupcial*, aunque Liszt opta por apartarse ligeramente de la idea original, ya que el decrescendo de los «tremolandi» de los violines tiene difícil correlato pianístico. De nuevo el respeto es máximo, salvadas las limitaciones impuestas por el instrumento y las pequeñas licencias lisztianas en la fanfarria inicial (diez compases cuyo motivo está tomado de las trompetas que aparecen al comienzo de la escena primera del acto I: no hay nada gratuito en estos leves «remiendos») o en la calma sección central del preludio, donde incorpora los arpeggios del comienzo como acompañamiento e introduce un contrasujeto cromáti-

co de nuevo cuño. En la *Canción nupcial*, la escena primera del acto III, Liszt modula finalmente de Si bemol a Sol mayor para incorporar una repetición abreviada del material del preludio, creando una estructura tripartita que funciona dramáticamente a la perfección. Una elemental comparación entre esta transcripción y las versiones que acostumbramos a oír en iglesias o películas servirá, a buen seguro, para convencer a los reticentes de la bondad de los empeños transcriptorios del músico húngaro.

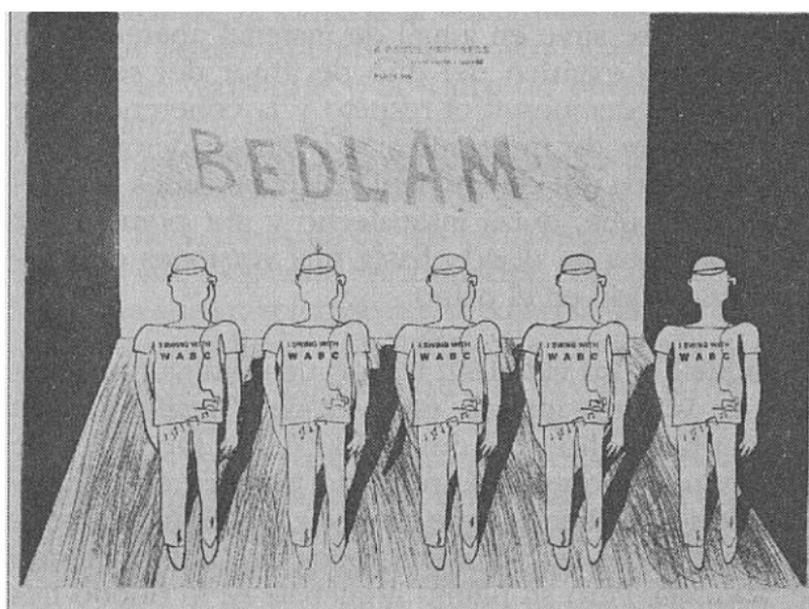
Cuatro de los más famosos momentos de *Tannhauser* fueron transcritos por Liszt en diferentes momentos de su carrera: la «Obertura», la Romanza «O du mein holder Abendstern», la «Entrada de los invitados en el Wartburg» y el «Coro de peregrinos». Hoy escucharemos las dos primeras, muy diferentes entre sí, ya que la primera se centra en una de las pocas arias «alia italiana» que encontramos en la música de Wagner; de hecho, es uno de sus escasos fragmentos vocales que aún es posible encontrar en recitales de barítonos, que suelen referirse a ella como la «Romanza de la estrella». Publicada en 1849, fue dedicada al gran duque Cari Alexander; tres años más tarde Liszt comenzó una transcripción para violonchelo y piano en la que vuelve a quedar de manifiesto el carácter eminentemente «cantabile» e intimista de la romanza que canta Wolfram en la ópera con un sencillez y efectivo acompañamiento en el que sobresale la importancia del arpa y que muy bien podría arrogarse cualquiera de los grandes personajes verdianos (¿Rigoletto?). En su transcripción, Wagner utiliza material del recitativo en forma de sucesiones de desnudos acordes y breves arpeggios en el registro agudo para introducir la amplia y bellísima melodía en la mano izquierda, siempre arropada por los arpeggios de la derecha, que será quien retome aquélla en la segunda sección.

Mucho más ambiciosa es la transcripción de la extraordinaria Obertura de *Tannhauser*, en la que Liszt no se limita a seguir nota a nota el ya de por sí amplio original wagneriano, sino que lo recrea literalmente a partir de su asombroso conocimiento del piano, cuya técnica amplía y renueva considerablemente para poder adecuar su piano a la riquísima orquesta de Wagner. El título de «Paráfrasis de concierto» con el que apareció publicada la transcripción en

1849 explica las mayores libertades de la realización, lo que la sitúa más cerca de realizaciones similares a partir de óperas de Verdi, Meyerbeer, Donizetti o Bellini.

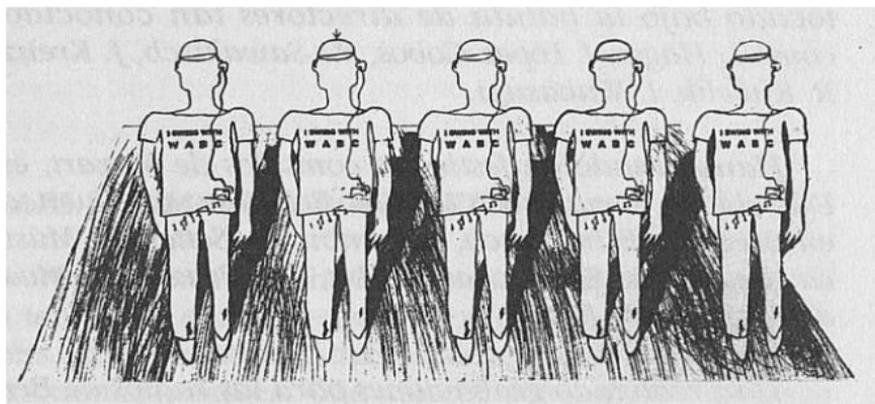
«Isolde's Liebestod» («Muerte de amor de Isolda») constituye el climax emocional del *Tristán* wagneriano y uno de los momentos más conmovedores de toda la historia de la música. Liszt retorna de nuevo a la fidelidad a su fuente, aunque preocupado más por saber trasladar el contenido de la música —aquí de vital importancia— que por su plasmación literal. Un breve prelude de cuatro compases sirve para introducir las mágicas palabras «Mild und leise», situadas en el registro central del piano sobre unos trémolos en la zona grave. Liszt se sirve en aquél de material aparecido en el momento extático del dúo de amor del segundo acto, lo que demuestra el respeto y la coherencia que trata siempre de imprimir a sus transcripciones. La mágica llegada del climax debió plantear serios problemas a Liszt, que, quizá insatisfecho y por primera vez dubitativo, nos ha dejado hasta tres versiones diferentes de traducirlo en el piano.

Al final de su vida Liszt realizó una última transcripción de Wagner, tomada este vez del *Parsifal*, lo que cierra un amplio arco iniciado con la Obertura de *Tannhauser* que había recalado también en el juvenil y desigual «Rienzi» (que da lugar, no casualmente, a la más libre de las aproximaciones de Liszt al mundo de Wagner). Pero su último homenaje se lo brindó tras la muerte del músico alemán, premonitora ya en *La lúgubre góndola*, pieza escrita sólo seis semanas antes de aquélla durante una estancia en Venecia en la que ambos vieron pasar góndolas negras camino de la isla de San Michele (donde, por cierto, reposan los restos de Igor Stravinsky). «R.W. - Venezia» y «Am Grabe Richard Wagners» («En la tumba de Richard Wagner»), esta última escrita en tres versiones diferentes, pusieron fin a una relación que se había prolongado —dentro y fuera del pentagrama— durante décadas. El Liszt de estas piezas de última época nada tiene que ver con el pianista virtuoso y brillante transcriptor, sino que nos muestra su perfecta y necesaria contraparte, tan frecuentemente olvidada: la del Liszt críptico y reconcentrado, místico y reflexivo. Uno de los músicos que mejor han sabido expresar, en frase del pianista Alfred Brendel, la «amargura del corazón».



«Bedlam». De *The Rake's Progress*, de Stravinsky.

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

DUO URIARTE-MRONGOVIUS

Desde 1962 forman dúo, trabajando el extenso repertorio para dos pianos y piano a cuatro manos. En 1967 son premiados en el Concurso Internacional de Dúo de Piano de Vercelli. En 1975 han sido galardonados con el Premio Cultural de Música del Estado bávaro.

En 1982 ganan por unanimidad el Primer Premio de dúo de piano del Concurso XX Aniversario de Yamaha en España, que tuvo lugar en Madrid. Han tocado bajo la batuta de directores tan conocidos como L. Hager, f. López Cobos, W. Sawallisch, f. Krenz, R. Kubelik, I. Wakasugi.

Han actuado en festivales como los de Mozart, en Dusseldorf Semana de Música Religiosa, en Cuenca; en Bregenz, Echternach, Luxemburgo, Settenbre Música, en Turín; Steirischer Herbst, en Graz, y Festival d'Automne, en París.

Han realizado grabaciones para las radios de Berlín, Colonia, Hannover, Frankfurt, Munich, Salzburgo, Praga, RAI italiana y Radio Nacional de España, así como para las televisiones de Alemania, España y Luxemburgo. El dúo posee una extensa discografía y actualmente acaba de grabar la obra integral para piano solo, cuatro manos y dos pianos, de Ravel.

BEGOÑA URIARTE

Bilbaína de nacimiento, comienza a estudiar Piano a los cuatro años de edad, con Mónico García de la Parra, en Vigo. Estudia en el Real Conservatorio de Música de Madrid, obteniendo las máximas calificaciones a lo largo de la carrera. Alumna de José Cubiles, gana en 1955 el Primer Premio de Virtuosismo. Continúa sus estudios con Antonio Iglesias y más tarde marcha a París a perfeccionarse con Ivés Nat. En 1957 gana el Premio Jaén de Piano; en el Concurso Internacional «María Canals», le conceden un Diploma de Honor con gran distinción. Seguidamente recibe una beca del Gobierno alemán que le permite estudiar en Munich con Rols Schmid. En 1960 le conceden el Primer Premio del Concurso de las Musikhochschulen de Alemania Occidental. Ultimamente, en 1982, gana el Premio Extraordinario del Concurso XX Aniversario de Yamaha en España.

KARL-HERMANN MRONGOVIUS

Nacido en Munich, inicia sus estudios musicales a la temprana edad de cinco años con el pianista P. Sanders, continuándolos más tarde en el Händel-Konservatorium muniqués. Con catorce años, siendo ya discípulo de H. Westermaier, actúa por primera vez como solista con el *Concierto en Sol menor* de Mendelssohn. En 1956 prosigue sus estudios pianísticos en la Hochschule für Musik, de Munich, con Rosl Schmid, así como Dirección de Orquesta con G. E. Lessing y A. Mennerich, y Acompañamiento de Lied con H. Altmann. En 1959 acaba la cañera de Piano con las máximas calificaciones e ingresa seguidamente en la clase de Virtuosismo, obteniendo dos años más tarde el Diploma de Virtuosismo por unanimidad. Hace grabaciones y actúa como solista con orquesta en recitales en Alemania y Austria. En 1981 es nombrado catedrático de Piano en la Musikhochschulen de su ciudad natal.

SEGUNDO CONCIERTO

CARMEN DELEITO

Nació en Madrid y se formó pianísticamente con Gonzalo Soriano. Posteriormente realizó los estudios de perfeccionamiento con Manuel Carra en el Real Conservatorio de Madrid, donde amplía sus estudios musicales realizando la carrera de Canto.

Becada por el Gobierno polaco en 1976, se traslada a Polonia y durante dos años realiza estudios en la Escuela Superior de Música de Varsovia, obteniendo el Diploma Fin de Estudio con la máxima calificación, habiendo trabajado bajo la dirección de Kazimiert Gierzod.

Durante el curso 1980-81 obtuvo la beca Reina Sofía, que le permitió ampliar su repertorio en París. Posteriormente recibe valiosos consejos del pianista Ramón Coll.

Actúa frecuentemente en recitales de diversas ciudades de España y Polonia, y ha efectuado grabaciones para la radio y televisión de ambos países. Actúa también en dúo a cuatro manos con el pianista Josep M.^a Colom.

Paralelamente ejerce una labor pedagógica como profesora en el Real Conservatorio de Madrid desde 1978.

JOSEP COLOM

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

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

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

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

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

TERCER CONCIERTO

JORGE OTERO

Destacado artista gallego, Jorge Otero es uno de los pianistas más relevantes del actual panorama musical español. Formado pianísticamente con los maestros Elsa Púppulo y Daniel Rivera, ofrece su primer recital en 1973, y a partir de ese momento comienza una variada e ininterrumpida labor como concertista que abarca los más diversos géneros y que le lleva a actuar en las más importantes salas de España, Italia, Bélgica, Argentina y Uruguay. Destaca en su labor una vasta actividad como solista junto a las orquestas Sinfónica Nacional de Argentina, Nacional de Cámara de Montevideo, Orchestra dei Pomeriggi Musicali de Milán, Sinfónica de Paraná, Sinfónica de Rosario, Sinfónica de Mar del Plata, Sinfónica Juvenil de Radio Nacional de Argentina, y también sus colaboraciones musicales con los maestros Alberto Lysy, Brunilda Gianneo, Víctor Arrióla, Eduardo Vassallo, Claude Druelle, Cuarteto Chilingirian, Ensamble de Madrid –del que ha sido miembro fundador– y las orquestas Sinfónica de Asturias, Villa de Madrid, Sinfónica de Madrid (Arbós) y Sinfónica de RTVE.

Ganador de numerosos premios nacionales e internacionales, ha sido galardonado, entre los más importantes, en los concursos «Riña Sala Gallo», de Monza -1984-, y «Ettore Pozzoli», de Seregno -1985-. En 1986 obtiene el «Premio Rotary Lecco» y en 1987 es premiado en el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», de Santander, en el cual alcanza la mejor clasificación española de la última década.

En septiembre de 1989 graba su primer disco, dedicado al compositor vasco Jesús Guridi, que contiene la primera grabación mundial de la versión pianística de las *Diez melodías vascas* (obra que ya fuera estrenada por Otero en Madrid en 1988) y que ha merecido el elogio unánime de la crítica tanto por su calidad de ejecución como por su gran valor documental.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

LUIS CARLOS GAGO

Nacido en Madrid en 1961, es profesor de Violín en el Conservatorio de Madrid y licenciado en Derecho por la Universidad Complutense. Ha trabajado en el Centro de Documentación Musical del INAEM, en Radio 2 (Radio Nacional de España) y en la Orquesta Sinfónica de RTVE.

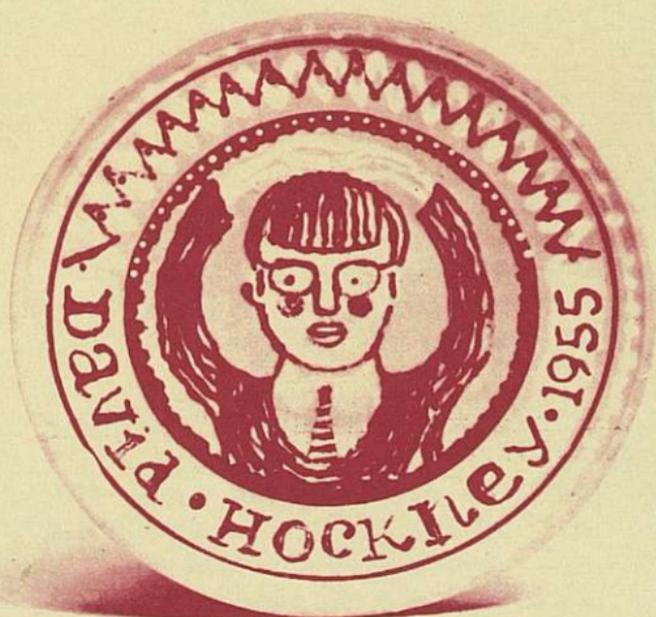
Colaborador habitual de la revista *Ritmo* y el diario *ABC*, ha traducido numerosos artículos y el libro de Robert Donington *La música y sus instrumentos* (Alianza Editorial).

En la actualidad es subdirector de Radio 2.

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

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