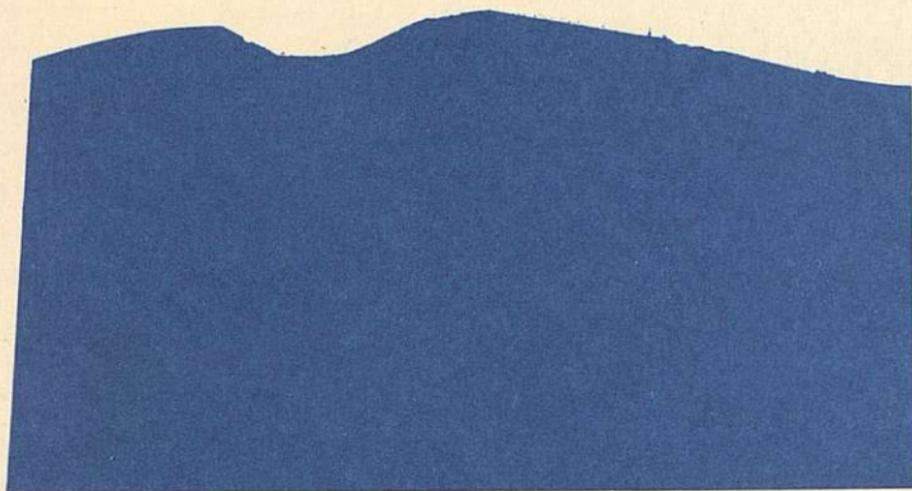


Fundación Juan March

CICLO

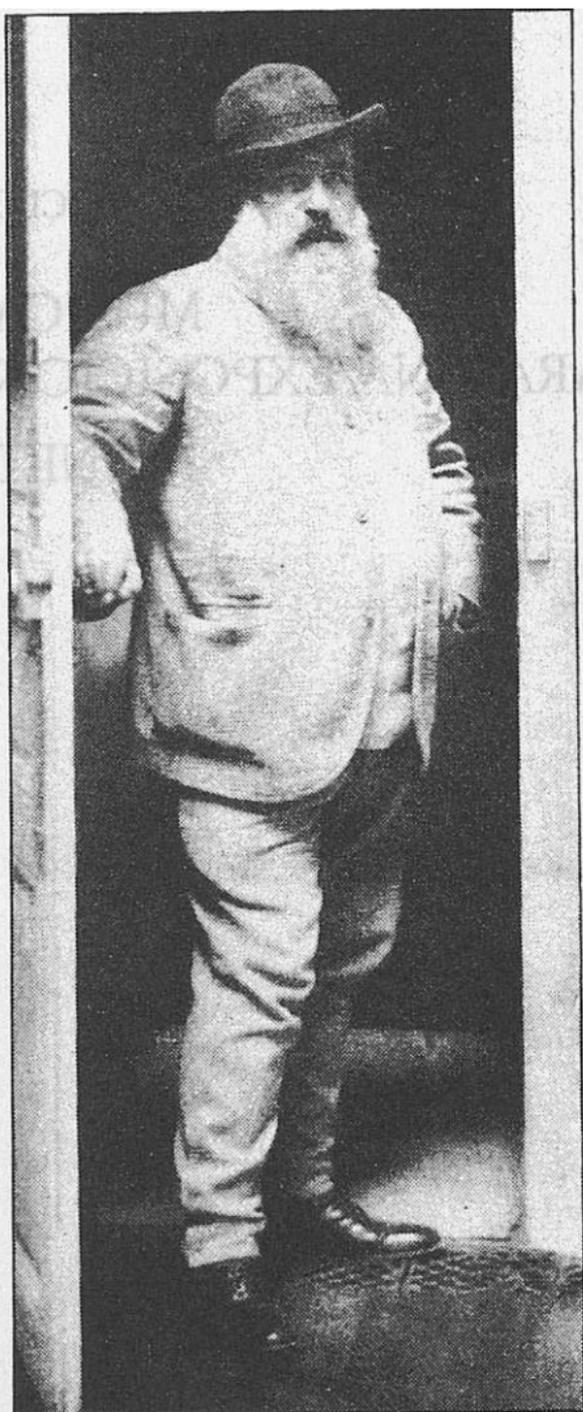
MUSICA PARA UNA EXPOSICION
MONET

Octubre 1991



CICLO

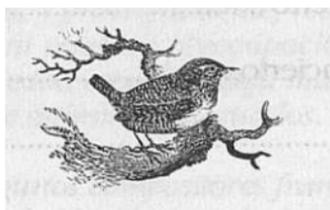
MUSICA
PARA UNA EXPOSICION
MONET



Fundación Juan March

CICLO

**MUSICA
PARA UNA EXPOSICION
MONET**



Octubre 1991

ÍNDICE

| | Pág. |
|---|------|
| Presentación | 5 |
| Programa general | 7 |
| Introducción general, por Enrique Martínez Miura | 10 |
| Notas al Programa: | |
| • Primer concierto | 14 |
| • Segundo concierto | 19 |
| Participantes | 23 |

No es la primera vez que un ciclo de nuestros conciertos de tarde gira en torno a las sugerencias propuestas por nuestras exposiciones. En 1980, por ejemplo, hicimos uno en relación con una exposición de Matisse. En 1982 propusimos algunos conciertos con músicas fonéticas que enmarcaron los poemas y los cuadros de Schwitters. Y en 1982 también trajimos las músicas inspiradas en el jazz y el cabaret porque eran las que le gustaban a Mondrian.

También hemos programado conciertos relacionados con temas literarios («Goethe y la música», por ejemplo) o simplemente con asuntos históricos («El Madrid de Carlos III-).

Nuestro propósito entonces, como ahora con estos dos conciertos en torno a Monet, no es sólo discutir las difíciles y complejas conexiones que la música se plantea en relación con el arte y la sociedad del tiempo en que nace, sino, y principalmente, reclamar para la música un sitio en nuestras preocupaciones culturales, lugar que la sociedad española deja muchas veces vacío por falta de estímulos adecuados.

La música de algunos compositores franceses contemporáneos de Monet, tanto la que discutiblemente lleva el adjetivo de impresionista como la que indiscutiblemente está al margen de lo que el impresionismo significa, adquiere ante los cuadros de Monet una sugerente y nueva perspectiva. Y además ayuda a entender mejor el arte de Monet.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Claude Debussy (1862-1918)

Preludios (Libro I)

2. *Voiles*
4. *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*
8. *La fille aux cheveux de lin*
9. *La sérénade interrompue*
10. *La cathédrale engloutie*
11. *La danse de Puck*
12. *Minstrels*

Preludios (Libro II)

3. *La Puerta del Vino*
4. *Les fées sont d'exquises danseuses*
7. *La terrasse des audiences du clair de lune*
8. *Ondine*
12. *Feux d'artifice*

II

Maurice Ravel (1875-1937)

Pavane pour une infante défunte (1899)

Gaspard de la nuit (1908)

Ondine

Le gibet

Scarbo

Intérprete: Ramón Coll, piano

Miércoles, 2 de octubre de 1991- 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Gabriel Fauré (1845-1924)

Sonata n.º 1, Op. 13

Allegro molto

Andante

Allegro vivo

Allegro quasi presto

II

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata

Allegro vivo

Intermedio

Finale

Ernest Chausson (1855-1899)

Poema Op. 25

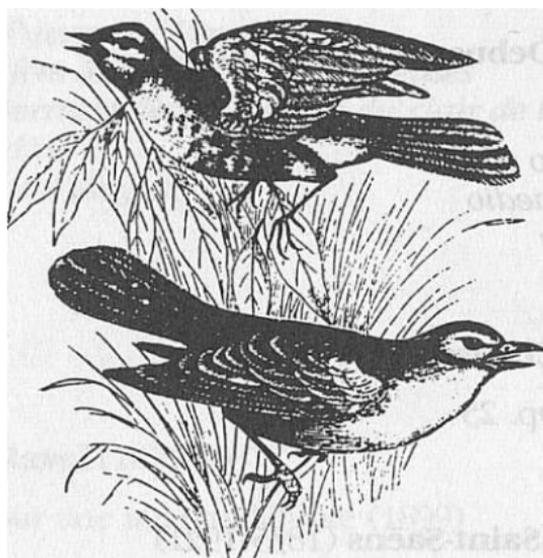
Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Introducción y Rondó caprichoso

Intérpretes: Angel Jesús García, *violin*
Gerardo López Laguna, *piano*

Miércoles, 9 de octubre de 1991- 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL



No podía imaginar el crítico de arte Louis Leroy la buena fortuna que iba a correr su calificativo *impresionista*, que aparece públicamente por primera vez en un artículo suyo de la revista *Charivari* comentando la exposición de abril y mayo de 1874. Se colgaron en la ocasión telas de Monet, Pissano, Sisley, Degas y Renoir, entre ellas precisamente una pieza del primero, *Impression, soleil levant* -título, según parece, sugerido al autor por Renoir-, pintada en 1872, que dio pie al término acuñado por Leroy. Lo que en origen era una etiqueta despectiva, acabó convirtiéndose con el tiempo en un ensayo de descripción objetiva de un movimiento pictórico que, fraguado en la década de los sesenta, estuvo vigente de 1874 a 1886.

El impresionismo en pintura es una desviación, acaso la consecuencia última, del realismo. Partiendo del principio de la *forma clara* de Manet, se renuncia finalmente a plasmar sobre el lienzo la realidad *tal como es*, meta imposible de alcanzar en tanto que sólo es factible recogerla *tal como es percibida*. Por supuesto que el conocimiento objetivo incluye los procesos operados en el observador. Este retrato de la subjetividad se abre ante el artista, un tanto contradictoriamente, merced a los avances del positivismo en varias ramas, algunos de los cuales revierten sobre su actividad; así, por ejemplo, los estudios de Chevreui de la química aplicada al color.

Naturalmente, para cierta forma de pensar hoy en claro retroceso, ciencia y arte son manifestaciones del famoso y escunidizo *espíritu del tiempo*, concepto de un lado hermético y, del otro, tan abierto que absolutamente todo cabe en su interior. Para Elie Fauré es un bloque en el que se integran la totalidad de los elementos de lo que denomina la *poesía del conocimiento*. La crítica de Popper ha demolido éstas y otras vaguedades del oscurantismo hegeliano. Los defensores de los paralelismos entre las artes se han quedado sin cobertura ideológica; pueden ofrecer tan sólo un catálogo más o menos inspirado de metáforas, como cuando el citado Fauré afirma categóricamente que *la danza y la pintura se trasponen en la música*.

La aplicación del vocablo *impresionista* a la música nunca ha sido una cuestión pacífica. Surge también con ánimo peyorativo a fines de la década de los ochenta, a más de una generación de distancia de la eclosión pictórica y cuando ya su pulso comienza a flaquear. *Printemps* (1887), de Debussy, es una de las primeras composiciones señaladas por la crítica como pertenecientes

a esa tendencia, tenida como un modernismo peligroso. El mismo Debussy nunca admitió que hiciera música impresionista, más bien todo lo contrario; es decir, realista.

El debate entre los críticos no ha cesado hasta el momento presente, cuestionándose la existencia misma del estilo, o más moderadamente qué autores y qué obras son sus representantes. Los escritores paralelistas, para los que el impresionismo musical sería una consecuencia tardía pero lógica del mismo *espíritu del tiempo* que hiciese fructificar un lenguaje homólogo en la plástica, tienen poco que ofrecer, como no sea la incontinencia de una palabrería que nada significa. Retomemos a Elie Fauré:

... Debussy introduce el perfume de los jardines en el ruido de las gotas de lluvia, mece los pólenes centelleantes en el murmullo de los árboles...

Podría acumularse más de esta vacua literatura en la que la propia música no llega a hacer acto de presencia.

Todavía desde la superficie, el impresionismo pictórico y el musical coinciden en títulos y temáticas. Proliferan las ideas tópicas, y tenemos así una legión de *campanas, nubes, nieblas, juegos de agua, reflejos, hojas muertas...* La serie de las *Nymphéas*, que se volvió una obsesión para Monet, es ejemplar no sólo por su belleza, sino porque contiene varios de los motivos-guías más importantes: plantas, agua y reflejos. Pero lo que es el tema mismo en la pintura adoptado por la música no es más que un pretexto literario.

Cuesta trabajo aceptar ahora hasta qué rango se elevó esa referencia literaria, mas lo cierto es que el propio Debussy quiso zafarse de la imagen creada por el título, locando éste al final en las partituras de sus *Preludios*.
 T En síntoma de una atmósfera más general, de acuerdo con la cual el impresionismo vendría asociado con una dosis sobresaturada de programatismo que, al igual que en la pintura, tendría su principal fuente de inspiración en los fenómenos de la naturaleza. Resulta increíble que al estrenarse *La mer* (1905) se entrase a discutir el grado de fidelidad de la descripción musical.

Si hacemos abstracción de los diferentes procesos perceptivos, música y pintura se relacionan con el tiempo: aquélla de manera consustancial, ésta forzándose en su esencia, y en rigor sólo mediante efectos de confusión del ojo.

Es una paradoja suprema que la demostración última de virtuosismo técnico de un creador sea la pretensión de quebrar los límites de su arte: superación del estatismo en pintura, de la continuidad en música.

La disolución de los contornos y las manchas de color persiguen la captación instantánea de una imagen. Correspondería a un corte temporal cada vez más reducido, microdissección de un proceso complejísimo, en constante cambio y al fin inabarcable por la pintura, dada su naturaleza. Es toda una declaración el ciclo de lienzos que Monet dedica a la catedral de Rouen (exposición: París, 1895): cambios de luz y sombra que en definitiva lo son de color. El pintor se ve obligado a recurrir a varias telas para plasmar el paso del tiempo en lo que, por maravilloso que sea artísticamente, no deja de ser un reconocimiento de su fracaso. Los pintores banocos tuvieron éxito en la creación de una sensación de movimiento -tiempo dentro del cuadro, por infinitesimal que sea-: recordemos los caballos en escenas de batallas de Rubens, las vestimentas que vibran a causa del viento de Valdés Leal o la paradigmática rueca de *Las hilanderas* de Velázquez. A sentido contrario, el juego de la música con el tiempo no puede consistir más que en su negación. Parece detenerse en algunas composiciones impresionistas, pero la ilusión cobra una fuerza especial en *La cathédrale engloutie* de Debussy.

Los perfiles borrosos de las pinturas impresionistas tienen su contrapartida en la atomización temática, una organización por células donde se elude la línea de diseño global, en la no sujeción a forma alguna de muchas músicas. En el primer caso se desemboca casi en un puntillismo musical. La ambigüedad de la imagen sobre la tela encuentra su paralelo en la ambigüedad armónica.

Desde luego, Debussy abandona la tonalidad clásica y se embarca en el descubrimiento de nuevas y sugerentes relaciones armónicas. La superposición de colores puros en la pintura da lugar a las agregaciones de acordes, también para el arte sonoro *colores*, pero de nuevo estamos ante la metáfora, por mucho que se haya vuelto completamente natural llamar color a una sonoridad. Hasta Slonimsky la maneja en su muy medida definición del impresionismo musical, que vendría a ser la unión de partículas mínimas de color sonoro.

Enrique Martínez Miura

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Siguiendo una tradición que cuenta con los antecedentes señeros de Bach y Chopin, Debussy escribe sus *24 Preludios*, divididos en dos libros, un tanto como homenaje personal a esos maestros, pero sintiéndose igualmente él mismo parte de ese continuo. Muy posiblemente, no se trata de lo más perfecto que dedicara al teclado, y desde luego en *Images* y *Estampes* se agrupan piezas más ambiciosas y de una originalidad más afilada. Lo que sí vienen a suponer los *Préludes* dentro de la producción del músico es una suerte de recapitulación de sus hallazgos pianísticos anteriores. Está presente la magia armónica inherente al estilo debussysta, el refinamiento, así como una muy amplia variedad en la matización. La variedad es la gran constante a lo largo de los dos cuadernos. Tanto es así, que cada *Preludio* posee, por escritura y por talante, un mundo propio y diverso del de cada uno de sus compañeros. La libertad formal, que convierte las obras en páginas de fantasía siempre según cierto tono improvisatorio, no pone en entredicho su individualidad, salvaguardada en todos los casos la unidad del *Preludio*.

El *Libro I* es redactado con rapidez, del 7 de diciembre de 1909 al 4 de febrero de 1910, mientras que el *Libro II* tiene una gestación más lenta, pues sabemos que la última pieza sólo está lista en diciembre de 1912. El ritmo de composición está relacionado con la calidad del contenido, de modo que el *Libro II* ofrece un interés algo menor que su predecesor. Debussy se vio en la obligación de completar las 24 piezas prometidas a su editor y acudió aquí al expediente de repetir sus propias fórmulas.

Voiles es uno de los *Preludios* más pictóricos del *Libro I*. Debussy nos avisó que no quiso hacer una *fotografía playera*, cosa que superó con esta sutil marina sonora, paisaje estático de una tarde de verano en el que unas barcas permanecen inmóviles sobre el mar. Modelo de concisión, la pieza utiliza la escala de tonos enteros salvo en el intermedio pentatónico, que colorea distintamente la música sobre las teclas negras.

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir toma su título de un verso del poema *Armonía de la tarde*,

de Baudelaire, incluido en el libro *Spleen e ideal*, no en *Las flores del mal*, como se ha dicho en ocasiones:

*He aquí que llega el tiempo en que vibrando sobre
[su tallo
cada flor se evapora como un incensario;
¡los sones y los perfumes giran en el aire de la tarde,
vals melancólico y lánguido vértigo!*

Languidez, sensualidad, incluso la angustia del poeta, están también en la música de Debussy. El compositor había producido en el pasado hasta cinco canciones sobre este poema y, sin embargo, es en el *Preludio* donde se libera todo un universo voluptuoso, una de las cumbres del *Libro I*.

Otro poema, una de las *Canciones escocesas* de Charles Marie Leconte de Lisle, es el punto de partida del *Octavo Preludio: La filie aux cheveux de lin*. Como en la pieza de más arriba, Debussy había compuesto una canción en 1882, al año siguiente de la edición de los *Poemes antiques*, donde aparecían recogidas las *escocesas*. En el *Preludio* nos da una página que no hubiera desentonado en un álbum romántico. La música pinta con delicadeza la imagen de la joven, respondiendo a su presentación en el poema:

*Sobre la alfalfa en flor,
¿quién canta en la fresca mañana?
Es la joven de los cabellos de lino,
es la bella de los labios de cereza.*

La intimidad del tono no oculta una sombra de melancolía como en el modelo literario, donde los versos finales dejan un sabor a tenue insatisfacción:

*¡No digas no, joven cruel!
¡No digas sí! Entenderé mejor
la larga mirada de tus grandes ojos
y tus labios de rosa ¡oh, mi bella!*

Pese a no viajar en su vida a España, el compositor forja una estampa goyesca por entero convincente en *La sérénade interrompue*. Recreación de una escena de majó ante la reja que parece salida del mejor Granados, y en la que no falta la indicación *Quasi guitarra* en la partitura.

La cathédrale engloutie se basa en una vieja leyenda bretona. Una princesa, desesperada por el éxito de su hermana con el hombre que amaba, abrió los diques que

mantenían la ciudad de Ys fuera del alcance del mar. La marea permite ver de tanto en tanto las torres de la catedral, a la par que se escucha su órgano fantasmal. Debussy crea en este *Preludio*, el más desabollado del *Libro I*, un clima solemne y medieval. Sin fijarnos en la inspiración folklórica, la obra es un estudio maestro de sonoridades que requieren un control absoluto del pedal.

La danse de Puck evoca la figura traviesa del duende de *El sueño de una noche de verano*. Un scherzo de tema shakespeariano que tiene algo de Mendelssohn. Música inmaterial que se desvanece como un fuego fatuo.

Minstrels da forma artística a la música de cabaret y anuncia la influencia que el jazz va a ganar en un futuro inmediato. La gran aportación de la pieza es evidentemente su rítmica, una de las más originales de la serie. El autor recomendaba un tempo retenido y que su escritura en staccato se acometiese con «nervio y buen humor».

De nuevo una estampa española en *La Puerta del Vino*, ya del *Libro II*, que al parecer le fue sugerida a Debussy por una postal coloreada de La Alhambra que le remitió Manuel de Falla. El teclado se transforma en una guitarra onírica. Con la sensualidad que, un punto tópicamente, se asocia en este momento a lo español, la música sigue un ritmo de habanera. Algunos toques ornamentales pueden tener su origen en el cante hondo.

Les fées sont d'exquises danseuses recorre caminos de fantasía por medio de una sonoridad aérea. Pueblan este *Preludio* los seres de los cuentos infantiles, más concretamente las hadas, motivo que se le ocurrió al compositor contemplando unas ilustraciones para *Peter Pan*.

La terrasse des audiences du clair du lune propone un título misterioso y evocador. Su exotismo oriental, sacado tal vez de un simple folleto de viajes a la India, es trascendido hasta la consecución de un pianismo inédito. Este *Preludio*, sin duda el más hermoso del *Libro II*, fue el último en ser concluido.

Ondine da vida al ser femenino de las aguas del romanticismo. Pieza un tanto raveliana, más delicada que virtuosística, con esas «pequeñas olas de acordes», en la expresión de Marguerite Long.

Concluye el *Libro II* con la brillantez de *Feux d'artifice*. Es la página más amplia de este *Libro* y presenta rasgos originales pese a su apariencia meramente deslumbrante,

como son su atematismo y su atonalidad. Inevitablemente, nos encontramos bajo la influencia de Liszt, pero también hay ecos de las *Fiestas* del mismo Debussy y de los *Juegos de agua* de Ravel. La cita final de *La marsellesa* posee un deje irónico, el bullicio da paso a la soledad.

Aunque mucho más conocida por la orquestación de 1910, la *Pavane pour une infante défunte* fue originalmente compuesta para piano once años antes. Esta pieccecita de poco más de cinco minutos de duración, dedicada a la princesa de Polignac, arrastra todavía la trivialidad de los salones de fin de siglo. No es raro que Ravel estuviera luego tan descontento de ella: «... percibo bien sus defectos, la influencia de Chabrier, demasiado notoria, y la forma tan pobre». A las palabras del compositor hay que sumar sentencias inapelables como la de Roland-Manuel: «No hay nada menos raveliano que la escritura y la estructura de esta pavana.»

Con todo, la melancolía y el trazo tan noble de la página hacen que ésta siga conservando un encanto innegable, cuando menos por su sugestión poética. Desechada la intención descriptiva, la *Pavane* sí que rememora la atmósfera general de una época, el banoco, por la que Ravel sintió siempre una predilección especial. Tampoco se sigue al pie de la letra la pavana barroca, danza lenta y solemne, sino que se alude a ella de manera abstracta.

Ricardo Viñes estrenó la *Pavane pour une infante défunte* el 5 de abril de 1902 en la Société Nationale de Musique.

También fue el pianista español, tan asociado a la nueva música francesa de la etapa, quien estrenó en París, el 9 de enero de 1909, *Gaspard de la nuit*, tríptico que aivo ocupado a Ravel de mayo a septiembre de 1908. Y a Viñes se debió que el músico se interesase en los poemas en prosa de Aloysius Bertrand en los que basó esta obra, la primera con destino al piano desde *Miroirs* (1905).

Bertrand no puede valorarse más que como un escritor de segunda fila, un seguidor de E.T.A. Hoffmann, pero que aivo a su favor el haber interesado a Baudelaire. Muerto joven en 1841, a los cuarenta y cuatro años de edad, víctima de la romántica enfermedad de la tuberculosis, sólo en 1852 sus amigos consiguieron editar postumamente sus poemas.

Este romanticismo descarnado, antisentimental, fruto de la noche más siniestra y las fosas, provoca en Ra-

vel la cima de su obra para teclado y una de las piezas maestras de todo su arte. Bajo el nombre de «poemas para piano», se presenta un esquema general de sonata por la distribución rápido/lento/rápido, ya que no por la organización interna de las partes. La separación del idioma de Debussy es aquí radical, al tiempo que la concepción pianística de la escritura es inequívoca; de hecho, *Gaspard* quedaría sin orquestrar; únicamente el timbre del teclado es el adecuado a su poética.

Ondine retoma un argumento tópico: la imitación del jugueteo de las gotas de agua. Lo hace desde parámetros lisztianos, que acaba por superar. En el texto de Bertrand, la ondina ofrece su amor a un hombre que prefiere seguir fiel a su amada:

*Y como yo le respondiera que amaba a una mortal,
airada y despechada, vertió algunas lágrimas,
lanzó una carcajada y se desvaneció e[>] chaparrones,
que blancos chorrearon en mis vidrieras azules.*

El centro negro de la obra está en *Le gibet*. Ravel reproduce un obstinado tañido fúnebre: el Si bemol se repite 153 veces en los 52 compases de la pieza.

*Es la campana que tañe en los muros de una ciudad
y el esqueleto de un ahorcado
al que enrojece el sol poniente.*

Y aun creemos oír cómo la música describe los insectos que se dan un festín con los restos del ajusticiado.

Finaliza *Gaspard* con una secuencia de vértigo. Es *Scarbo*, un gnomo incansable:

*¡Cuántas veces he oído el rumor de su risa
en la oscuridad de mi habitación
y sus uñas rechinar contra la seda
de las cortinas de mi cama!
¡Cuántas veces al suelo le he visto bajar,
hacer piruetas sobre un pie
y rodar por toda la estancia
como el huso que cayera de la rueda de una bruja!*

Scherzo infernal, donde la música se fragmenta y reconstruye. La sonoridad del instrumento es conducida a su límite, presentándose al intérprete un catálogo de dificultades deliberadamente acumuladas para superar en esto a *Islamey*, de Balakirev, famosa por ser la obra para piano con más escollos técnicos.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Gabriel Fauré, profesor de composición de Ravel, no hizo música que se pueda adscribir al impresionismo. Su estilo prolonga claramente los rasgos primordiales del romanticismo. Con el paso del tiempo supo forjarse un idioma personal, marcado por la dimensión poética, donde la melodía tiene un papel principalísimo. Curiosamente, en sí misma, la invención melódica de Fauré tiende a lo convencional: es el manejo de esas ideas lo que acaba por convertir en muy personal el melodismo del músico.

Interesado constantemente por la música de cámara, donde el piano, su instrumento favorito y confidente, está casi omnipresente, su estilo madura más rápidamente dentro de este género que en otras parcelas. Incluso una página tan temprana como la *Sonata para violín y piano en La mayor Op. 13*, acabada en 1876, es mucho más que un simple tanteo. Si no hay grandes aportaciones novedosas, es ya una partitura muy personal. La claridad, la frescura y la facilidad del discurso musical, su *clasicismo*, los debía posiblemente Fauré, en tal instante de su cañera, a la influencia de Saint-Saëns. Por lo demás, el aliento es romántico, con ráfagas que se adentran en lo dramático, pero dentro de una sensación global de equilibrio. La *Sonata en La mayor* sobresale en la música de cámara francesa de los años inmediatamente posteriores a la guerra de 1870. Conviene recordar, además, que es anterior en once años a la *Sonata*, igualmente en La mayor, de César Franck, de la que está cerca en determinados pasajes.

El Allegro molto sigue el modelo de los movimientos iniciales de sonata de Mozart. Se encarga el piano de presentar una melodía que es completada por el violín. Luego del diálogo entre los dos instrumentos, surge el segundo tema. No falta la inventiva en ningún momento del desarrollo, viéndose todo el movimiento inyectado de una energía que hace pensar en Franck.

El mismo orden de aparición de los instrumentos se sigue en el Andante, introduciendo ahora el piano una barcarola en 9/8, primero en Re menor y luego en mayor. La frase del violín es de notable melancolía; en con-

junto, este tiempo lento se caracteriza por lo depurado de su línea.

Viene a continuación un chispeante scherzo, indicado Allegro vivo, coloreado en tonalidades suaves. En el Trío aumenta la temperatura expresiva, sin que la sección contrastante oculte sus similitudes con la música de Schumann.

Un final ideado a la manera de Mozart surge en el Allegro quasi presto. El piano toma a su cargo una larga frase de 6/8 repetida parcialmente por el violín. Se establece un intercambio entre los dos instrumentos mediante figuras sincopadas, en el que el motivo inicial desaparece para dar paso al segundo tema, de condición violenta y carácter algo gitano.

Atormentado por la guerra con Alemania, emprende Debussy la composición de *seis sonatas francesas* que deberían haber sido su contribución a la causa nacional. Como fruto de una de tantas contradicciones que atenazan a los humanos, el músico escogió la forma sonata, asociada por la tradición a la gran música germana, para su afirmación galicista. Logra ultimar las de violonchelo y la sonata en trío -para flauta, arpa y viola-, para acometer la de violín con un esfuerzo supremo, pues el cáncer que lo devora sigue avanzando y su ánimo se hunde en la depresión. Sólo con enorme fatiga consigue acabar esta pieza, que le ha preocupado todo el invierno de 1917. Ha de ser su testamento artístico, pues la cuarta sonata, pensada para la combinación tan infrecuente de oboe, trompa y clave, nunca verá la luz. El estreno de la *Sonata de violín* será el adiós definitivo del compositor a su público de París. Es el 5 de mayo de 1917. Gastón Poulet toca la parte de cuerda.

La *Sonata para violín* es la más formal de las tres. Sin apoyarse en el dualismo temático, la estructura se ciementa sobre una regularidad interna. Al igual que el último Cézanne, el Debussy terminal coloca en primer plano la importancia del rigor constructivo. Sin embargo, sobre todo en el movimiento de cierre, es perceptible la lucha con la materia por acabar la obra. También el cansancio: no se saca gran partido de algunas de las ideas, desarrolladas incluso con procedimientos puramente académicos. La desigualdad no es sólo técnica: la expresión oscila entre el distanciamiento olímpico y una musicalidad exasperada que cerca está de hacernos palpar la presencia de la muerte.

Se abre la *Sonata* con un *Allegro vivo* de orientación clásica. Los motivos se presentan con gran libertad aparente, ofreciendo algunas de las ideas contornos orientales. El piano, destinado en un primer pensamiento a ocupar un lugar protagonista, realiza finalmente, como en toda la obra, una labor algo secundaria.

Tiene una función análoga a la *Sérénade* de la *Sonata para violonchelo* el *Intermède*, prescrito *Fantasque et léger*. Con su extraño aspecto de danza imaginaria, quizá macabra, la música superpone tonalidades así como intenciones expresivas, mezclando la ironía con los efectos. Movimiento en el que alienta un lirismo al que Debussy no suele entregarse en su producción.

El *Finale* (*Très animé*) es el tiempo más endeble de la *Sonata*. La utilización del primer motivo del *Allegro* redondea la página un tanto cíclicamente, pero con un sentido muy diferente al de la escuela franckista. La ornamentación y el virtuosismo llevan la música por derroteros un punto superficiales.

El *Poema Op. 25*, para violín y orquesta, es una de las composiciones más representativas de Ernest Chausson. Fallecido a la edad en que un creador empieza a lograr sus obras maestras, consiguió este músico, sin embargo, una poética propia fundida en el crisol de las influencias de Franck y Wagner. Arte decadentista, construido a partir de la melodía, penduleando siempre de la morbidez a la ensoñación. El estilo de Chausson tiene algo de mahleriano, pero en lo armónico no son pocos los críticos que lo ven como un precursor del impresionismo.

El *Poema* se inspira en *El canto del amor triunfante*, novela de Turgueniev que fija, a su vez, la pasión del escritor por Pauline Viardot. Supone el *Poema* un afianzamiento notable de los medios de Chausson: la técnica es más firme, sin que por ello resulte ahogada la frescura de la expresión. Ofrece el *Poema* una música sinuosa, lírica hasta la desolación, misteriosa, con instantes amargos y violentos.

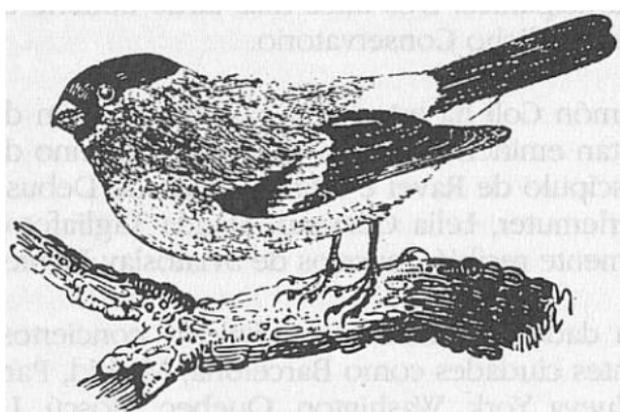
•Abstenerse de toda exageración» era el lema de Camille Saint-Saëns, un autor que recoge la herencia clásica y viene a encarnar una postura de enciclopedismo musical. La breve página *Introducción y Rondó caprichoso*, que data de 1863 -época de dedicación a la literatura concertante-, es una obra muy menor en su catálogo: exterior, brillante, al servicio del lucimiento de su

dedicatario, Pablo Sarasate, en quien pensó asimismo Saint-Saëns para otras de sus piezas con violín solista.

En la *Introducción*, Andante malinconico, el violín expone por dos veces un tema rebosante de sentimentalismo. Enlaza con un animato virtuosístico que ya marca el tono de toda la obra. Acaba esta parte con unos trinos del solista en el registro grave.

Un aire un tanto español tiene el *Rondó caprichoso*, Allegro ma non troppo, donde, sobre la base de un acompañamiento muy poco trabajado, todo está concebido con el objetivo de otorgar la mayor brillantez a la parte del violín.

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

RAMÓN COLL

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

A los dieciocho años obtiene el Segundo Premio en el Concurso Internacional «Frederic Chopin en Vallde-mosa», el Premio Extraordinario «Magda Tagliaferro» y el Premio del Instituto Francés de Barcelona. Seguidamente se traslada a París presentándose al Concurso de Ingreso del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, obteniendo el número uno por unanimidad entre 350 participantes. Dos años más tarde obtiene el Primer Premio de dicho Conservatorio.

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

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

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

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

Hasta 1972 fue catedrático numerario en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona.

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

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

SEGUNDO CONCIERTO

ANGEL JESÚS GARCÍA MARTÍN

Nacido en Aldeanueva de la Vera (Cáceres), realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona. Se trasladó a París para seguir sus estudios con Christian Fenás y en el Conservatorio Superior Nacional con René Benedetti, obteniendo el Primer Premio de dicho conservatorio parisino. Recibió también clases de Tibor Varga y de Leonid Kogan.

Becario de la Fundación Juan March. Ganador del Primer Premio en los concursos nacionales «López-Chávarri», «Isidro Gyenes», «Francisco Costa», «Pere Borés» y Juventudes Musicales. Premiado en los concursos internacionales «María Canals», Festival de Granada, «Reina Sofía» y Jacques Thibaud». Premio «Rosa de la Semana» de la crítica de Munich al mejor concierto por su interpretación de la *Sinfonía española*, de Lalo.

Ha actuado como solista en Europa Occidental y Oriental y en Asia. Ha realizado múltiples grabaciones para diferentes emisoras de radio y televisión, principalmente en Alemania, donde fue durante muchos años primer concertino en importantes orquestas, como las de Stuttgart y Munich, y desde 1974 lo es de la Orquesta del Festival de Bayreuth.

En 1988 se instaló en Madrid, donde alterna su tiempo como primer concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid -Orquesta Arbós- y de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, actuando también como solista e impartiendo cursos de perfeccionamiento.

GERARDO LÓPEZ LAGUNA

Natural de Sigüenza (Guadalajara). Inició sus estudios musicales con su abuelo materno, continuándolos con Pedro Lerma en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo primeros premios en acompañamiento, armonía y piano.

Segundo premio en The Second Tees-Side International Eisteddford, Middlesbrough (Inglaterra), ha dado recitales en Portugal, Francia, Inglaterra y en las principales salas de conciertos españolas, actuando en el Teatro Real de Madrid dentro del EX Ciclo de Cámara y Polifonía.

Ha grabado para Radio Nacional de España y Radio Televisión Española.

Forma dúos con profesores de las primeras orquestas españolas; también ha colaborado con el Quinteto de Viento de Profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid, Quinteto de Viento de la Orquesta de Radio Televisión Española, Orquesta Filarmónica de Madrid y Orquesta Nacional de España. Pertenece al Grupo LIM.

Ha sido profesor de Piano del Conservatorio Superior de Música de Madrid. En la actualidad hace compatible su labor concertística con la docente como profesor numerario del Conservatorio Profesional de Música de Amaniel (Madrid).

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

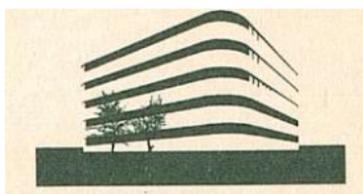
ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA

Nacido en Valencia en 1953, comenzó su actividad en el mundo de la música interviniendo en la organización privada de conciertos. Se da a conocer como comentarista en programas de mano. En 1978 ingresa en la plantilla de colaboradores de la revista *Ritmo*, donde ejerce la crítica y publica ensayos, permaneciendo en la misma hasta 1986. A partir de 1984 ha realizado diversos programas de radio para Radio 2 de Radio Nacional de España: monografías sobre compositores (C.P.E. Bach, Schütz, Gesualdo, Szymanowski) y la serie de reciente emisión *Música y Masonería*. Ha colaborado también en la *Revista Musical Catalana*, de Barcelona, y *Música Antiqua*, de Córdoba. Escribe desde su creación en *Scherzo*, revista en la que actualmente ocupa el cargo de redactor jefe.

*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

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