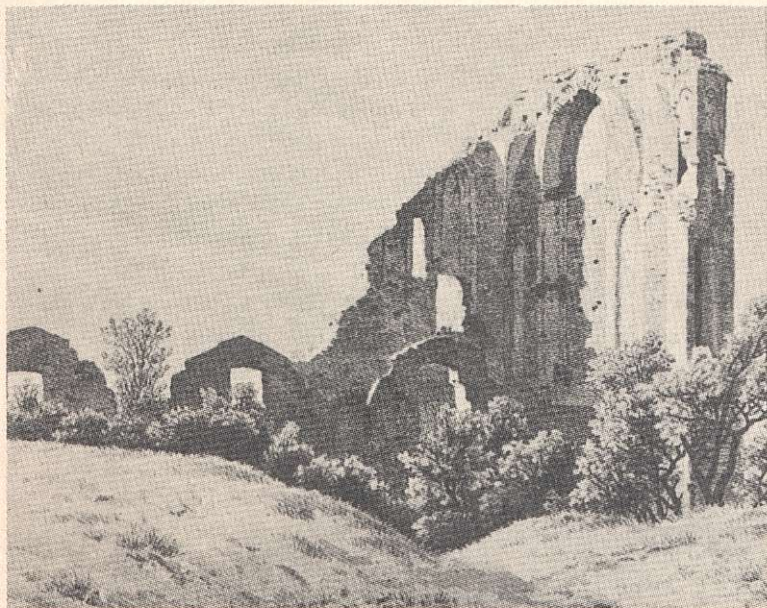


Fundación Juan March



CICLO

MENDELSSOHN:
MÚSICA DE CÁMARA

Noviembre-Diciembre 1990

CICLO

MENDELSSOHN:
MÚSICA DE CÁMARA

Fundación Juan March

CICLO

**MENDELSSOHN:
MÚSICA DE CÁMARA**

Noviembre-Diciembre 1990

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	5
Programa general	
Introducción general, por Enrique Martínez Miura.....	11
Notas al Programa	
• Primer concierto.....	18
• Segundo concierto.....	21
• Tercer concierto.....	24
Participantes.....	29

Un ciclo como el tan breve que ahora dedicamos a la música de cámara de Mendelssohn no necesitaría justificación alguna si nuestra vida musical fuera más rica en su repertorio. La escasez de conjuntos españoles estables tiene como consecuencia el que obras fundamentales del repertorio camerístico sean muy difíciles de escuchar. Y mucho más si estas obras -como el prodigioso Octeto Op. 20, o el más discutido Trío en Re menor Op. 49- son de Mendelssohn, uno de los compositores más dotados de toda la historia de la música pero que, por razones que se analizan más adelante, no goza del favor del público con tanta intensidad como su música merece.

Niño prodigio, hijo muy querido de familia acomodada, admirado por Goethe, Weber y los más famosos músicos de su tiempo, fino escritor de canas y excelente dibujante, primer descubridor de Bach y virtuoso del piano, Mendelssohn parece mostrarnos la imagen sonriente del primer romanticismo. Asombra, sin embargo, un catálogo tan extenso en una vida tan corta de apenas treinta y ocho años. Félix meritis le llamó Schumann y siguen repitiendo los historiadores, pero esa felicidad a la que su nacimiento y hasta el mismo nombre le predestinaban la conquistó duramente «por sus méritos». No tiene ningún sentido que nosotros nos privemos de ella relegando al olvido tantas obras excelentes. Esta media docena de nuestro pequeño ciclo, fechadas entre 1825 (Octeto) y 1845, son un buen resumen de las principales etapas de su actividad camerística.



PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

FÉLIX MENDELSSOHN (1809-1847)

I

Trio n° 1, Op. 49, en Re menor

Molto allegro ed agitato

Andante con moto tranquillo

Scherzo. Leggiero e vivace

Finale. Allegro assai appassionato

II

Trio n° 2, Op. 66, en Do menor

Allegro energico e con fuoco

Andante espressivo

Scherzo. Molto allegro quasi presto

Finale. Allegro appassionato

Intérpretes: TRÍO DE MADRID

Joaquín Soriano, *piano*

Pedro León, *violín*

Pedro Corostola, *violonchelo*

Miércoles, 21 de noviembre de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

FÉLIX MENDELSSOHN (1809-1847)

I

Cuarteto n.º 1, Op. 12, en Mi bemol mayor
Adagio ma non troppo, Allegro non tardante
Allegreto (Canzonetta)
Andante espressivo
Molto allegro e vivace

II

Cuarteto n.º 3, Op. 44, en Mi bemol mayor
Allegro vivace
Scherzo, assai leggero e vivace
Adagio non troppo
Molto allegro con fuoco

Intérpretes: CUARTETO IBÉRICO

Manuel Villuendas, *violín*
Farhad Sohrabi, *violín*
Sergio Vacas, *viola*
Claude Druelle, *violonchelo*

Miércoles, 28 de noviembre de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

FÉLIX MENDELSSOHN (1809-1847)

I

Quinteto en Si bemol mayor n.º 2, Op. 87, para dos violines, dos violas y chelo

Allegro vivace

Andante scherzando

Adagio e lento

Allegro molto e vivace

II

Octeto en Mi bemol mayor Op. 20, para cuatro violines, dos violas y dos violonchelos

Allegro moderato ma con fuoco

Andante

Scherzo

Presto

Intérpretes: SOLISTAS DE LA CAMERATA BARILOCHE

Violines: Elias Khayat

Julio Gráña

Elias Gurevich

Alfredo Wolf

Violas: Tomás Tichauer

María Delia Bru

Violonchelos: Viktor Aepli

André Mouroux

Dirección musical: Elias Khayat

Miércoles, 5 de diciembre de 1990. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

FÉLIX MENDELSSOHN (1809-1847)



Félix Mendelssohn a la edad de doce años.

Maestro: Elias Khavari
Alto: Eranit
Bajo: Gromovitch
Alfondo: Widi
Violín: David Tichauer
Viola: Ditta Kri
Violonchelo: Viktor Sepit
Arpa: Mourzik
Orquestra musical: Elias Khavari

¿Valoramos hoy correctamente la música de Mendelssohn? Desde luego, hay razones sobradas para plantearse una pregunta semejante. Un arte que causó furor en su tiempo, pasó a comienzos de nuestro siglo por una condena generalizada de trivialidad y ahora se aprecia más como fruto de una postura «oficial» que por un conocimiento en profundidad, suscita no pocas dudas. El problema se ha venido solventando con la aplicación de una fórmula, como si con ella se hubiese alcanzado en el juicio el punto de equilibrio deseado: Mendelssohn, romántico por talante, fue un clásico en cuanto al respeto por las formas. Como en todo lugar común, también aquí hay un fondo que se corresponde con los hechos. Ya Schumann, en su comentario sobre una de las piezas que se escuchan en este ciclo, el *Trío en Re menor Op. 49*, señaló la naturaleza dual de la música de Mendelssohn:

•Mendelssohn es el Mozart del siglo XIX, el músico más lúcido, que ha penetrado con más profundidad que los otros en las contradicciones de nuestra época y el primero que las ha reconciliado.»

Las contradicciones a que se refiere el autor de *Amor y vida de mujer* pueden resumirse en el conflicto surgido por la fidelidad de Mendelssohn a dos caminos de la misma tradición, que en ese instante debían ya bifurcarse so pena de asumir una postura conservadora. Como uno de los principales beneficiarios de la herencia beethoveniana, nuestro músico estaba dispuesto a admitir que su arte podía poner en juego elementos por principio ajenos a su esencia misma. Desde la *Novena Sinfonía* y otras partituras de Beethoven, ideas del orden de que la música está impregnada de una fuerza moral regeneradora flotaban en el ambiente. Por otro lado, el repertorio de formas acuñadas por Haydn, Mozart y el propio Beethoven le parecían a Mendelssohn un bien digno de ser preservado a toda costa.

No cabe pintar la situación como un dilema agobiante y omnipresente entre libertad y formalismo. El mismo Mendelssohn se entrega a la vena rapsódica en los *Lieder ohne worte*, al poematismo y la acuarela sonora en *Las Hébridas*, pero sus sinfonías, cuartetos y tríos son perfectamente respetuosos con los cánones recibidos.

Su música de cámara es significativa desde un primer momento al menos por una cosa: el catálogo mendelssohniano de la parcela es posiblemente el más nutrido de los compositores de su generación. Esta fe en las formas puras implica indudablemente un deseo de «seguridad», de pisar un terreno conocido, pero también pueden ser rastreadas razones más objetivas.

Con el auge del público burgués y la institución del concierto público, la demanda de obras musicales cambió de orientación. Sinfonías, conciertos y otras páginas espectaculares de gran lucimiento se destinaban a las veladas multitudinarias, en tanto que la música de cámara sufrió una transformación de mayor calado. No se trataba ahora de nutrir a unos privilegiados para que escucharan, sino a unos ciudadanos para que interpretaran ellos mismos conjuntamente. Es cierto que por primera vez se forman cuartetos estables que ofrecen conciertos a los que puede asistir cualquiera contra el pago de una entrada, pero no lo es menos que el destino «natural» de la piezas de cámara en Alemania en las décadas iniciales del siglo XIX era la habitación, o como mucho el salón, de la burguesía ilustrada.

Un factor aglutinador es la presencia del piano, que no falta en casa alguna. Se explica así la proliferación de sonatas para un instrumento de cuerda y teclado, tríos, cuartetos, quintetos y hasta sextetos con piano. Mas lo que en el ámbito privado es un punto de apoyo para la ejecución, enfocado desde el creador cobra un sentido distinto. El compositor romántico tiende cada vez más a ser un pianista virtuoso que no es extraño dote la parte de su instrumento de una dificultad inusitada. Sin salir de la música de cámara, así ocurre con los *Tríos* de Hummel y Chopin.

Varias de las líneas directrices del momento se confirman en el caso de Mendelssohn. La mayoría de la música camerística de su juventud nació para ser

interpretada en sesiones particulares en la casa paterna de los Mendelssohn. El famoso «pabellón» del parque, con una capacidad muy considerable pues admitía la cabida de hasta cien personas, albergó de esta manera la primera audición de obras que después han pasado a la historia, en especial el *Octeto Op. 20*.

Félix fue también un pianista consumado desde niño, al igual que su hermana Fanny, que a los trece años sabía de memoria *El clave bien temperado*, de Bach. Es comprensible, por lo tanto, que el teclado fuese introducido en varias de las composiciones de adolescencia, como el *Sexteto* o tres *Cuartetos con piano*. Y no deja de ser irónico que la exuberancia pianística de estos ensayos tempranos sea precisamente la causa que malogra en buena parte las piezas. Aun en las obras de madurez, la contribución del piano inserta el riesgo del desequilibrio en la música de cámara de Mendelssohn, quien se muestra mucho mejor dominador de sus elementos en las creaciones para cuerda sola. Esto no es un misterio, porque Mendelssohn, además de dominar las posibilidades de los instrumentos de cuerda, tañía a plena satisfacción el violín y la viola.

Puede dividirse la producción camerística mendelssohniana en dos bloques claramente diferenciados. El primero (1822-1829) pertenece a su adolescencia y juventud. Mendelssohn escribe para las formaciones instrumentales que sabe va a tener a su disposición: son piezas experimentales en el sentido de que el creador afila con ellas sus armas tanto técnicas como estéticas. La otra etapa (1838-1847), que coincide con los últimos años de vida de alguien -en esto sí que fue totalmente romántico- que murió tan joven, tiene el carácter de «regreso» a la música de cámara desde la perspectiva de la solidez estilística. Sin embargo, no siempre se producen las obras maestras que se esperarían en este segundo período. Se aprecia un cierto «cansancio», un dejarse llevar por los esquemas prefigurados. Para muchos críticos, el *Octeto*, escrito a los dieciséis años, no fue ni tan siquiera igualado por obra de cámara alguna de su autor. ¿Fueron los *Tríos con piano*, los *Cuartetos* de la *Opus 44* las consecuciones que presagiaban la obra maestra de juventud? Pregunta con toda seguridad inútil, pero que inevitablemente se harán las generaciones sucesivas de comentaristas del «corpus» mendelssohniano.

Es difícil no detenerse un instante en el *Cuarteto en Fa menor Op. 80*. Esta página, teñida tenuemente de colores beethovenianos, fue el «requiem» que el arte de Félix entonó a la muerte de Fanny. Aquí se encuentra todo el drama de Mendelssohn como hombre y como artista: el sueño de la felicidad se ha quebrado, es preciso decir adiós a la hermana amada y a las formas musicales clásicas.

Suele apuntarse que la música de cámara no es la mejor que salió de la pluma de Mendelssohn. Puede que así sea, que verdaderamente su imaginación poética necesitase los colores que brinda la orquesta o la intimidad del piano para exteriorizarse. Un factor viene a sumarse a favor de esta tesis. A partir del *Octeto* mismo se padece el «síndrome» de ausencia de la orquesta. A este respecto, las obras juveniles son más propiamente camerísticas, con sus tratamientos instrumentales diferenciados, que las de madurez, en las que abundan los trémolos y ofrecen un diseño masivo. Se desprende lógicamente de esta exposición que las páginas primerizas, importantes por sí mismas y como pasos en el camino de desarrollo de un estilo, se ven, en cierto modo, «traicionadas» por las realizaciones posteriores. El motivo de esta desviación de las expectativas originales acaso debamos descubrirlo en la entrega tan temprana de Mendelssohn a la escritura de música de cámara, un mundo extremadamente rico y complejo, cuyos recursos inacabables no suele dominar un compositor hasta la última fase de su carrera.

Mendelssohn se comporta en sus piezas camerísticas tan espontáneo como en el resto de su producción. El discurso sonoro fluye con absoluta naturalidad, con una continuidad en la que nunca se permite fisura alguna. La sonoridad es sugerente pero da sensación de «estrechez» de campo si se compara con el partido sacado por el compositor a su orquesta, obtenida como está gracias a un conocimiento en profundidad de las exigencias de cada instrumento, muy en especial del piano, el violín y la viola. Las líneas instrumentales abundan en pasajes líricos, pero no deja de prestarse atención a otros componentes. Vista así, la escritura tiene mucho de ecléctica; la tendencia rapsódica se sitúa al lado de la ortodoxia formal, las secuencias melódicas alternan con momentos de contrapunto. Todavía un rasgo más: en muchas de las partituras de cámara de nuestro autor hay seccio-

nes, o movimientos enteros, que no cabe llamar más que «concertantes». El instrumento traído a primer plano es generalmente el violín, que sobresale con su actividad inagotable y las dificultades que sortea. Aparece esta constante ya en el *Octeto* y se corrobora luego en varios cuartetos.

Los temas manejados por Mendelssohn en sus obras poseen globalmente un nivel que garantiza siempre un sello atractivo. Esto no impide que en ocasiones -las menos- el músico parta de ideas un tanto triviales, redimidas con posterioridad en el trabajo de elaboración. En la forma sonata, la disposición responde a un aire inequívocamente beethoveniano, estableciéndose el contraste entre un tema vigoroso, si bien con una energía menor que en los pensados por el autor de *Fidelio*, y otro de perfil más «femenino». Si es verdad que Mendelssohn incurre en varias obras de cámara en reiterar el material, en sus mejores cuartetos, que es el ejemplo óptimo, perfecciona una técnica de desarrollo que de nuevo debe mucho a Beethoven. Siguiendo con el cuarteto de cuerda, consigue al fin, en las piezas de la *Op. 44*, equilibrar el cometido prescrito para cada uno de los cuatro instrumentos. Finalmente, un rasgo de estilo que no acostumbra a subrayarse en toda su importancia. Es la aparición de una tímida construcción cíclica en determinadas composiciones, en cuyo último movimiento retorna algún tema de los anteriores, mezclándose con los del final y dando así a la obra una trabazón más unitaria. Son bien conocidos los fntos que románticos y postrománticos extrajeron de este principio.

Enrique Martínez Miura

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

El *Trío en Re menor Op. 49* fue empezado en febrero de 1839 y acabado el 23 de septiembre de ese mismo año. La edición de la obra salió a la luz en 1840. Si hay una creación perteneciente al ingenio de Mendelssohn sobre la que exista menos acuerdo entre los críticos, desde luego es ésta. Andrew Porter, muy severo en sus juicios sobre el autor de la *Sinfonía de la Reforma*, lo encuentra insípido, sentimental y hasta falto de sinceridad; es decir, lo reduce prácticamente al plano del expediente rutinario de un burócrata. En el extremo opuesto se sitúa nada menos que Schumann, quien dedicó a la *Op. 49* este encendido elogio:

«Es el trío maestro de nuestra época, como el *Trío en Si bemol mayor (Archiduque)*, de Beethoven, y el *Trío en Mi bemol mayor (Op. 100)*, de Schubert, fueron las obras maestras en su momento. Es una composición sumamente hermosa, que alegrará a nuestros nietos y biznietos por muchos años en el futuro.»

En algún punto entre Schumann y Porter tiene necesariamente que encontrarse una apreciación más objetiva del *Trío en Re menor*. Tanto esta obra como el *Trío en Do menor Op. 66* son hitos significativos en la consolidación del lenguaje camerístico de Mendelssohn. Superan con mucho el tempranísimo ensayo del *Trío en Do menor* de 1820, y pueden contemplarse como las primeras obras de cámara que, aun con sus debilidades, retoman el hilo del *Octeto*. Como puede verse, Mendelssohn se inclinaba a escoger tonalidades en menor para la combinación piano, violín y violonchelo. Lo mismo en la *Op. 49* que en la *Op. 66* se respira un aire de lirismo sombreado por una ligera entonación elegíaca, mas es en la primera de las dos obras citadas donde se extrae de las posibilidades tonales un lienzo en claroscuro más sugerente.

Ahora en la fórmula a la que nos referíamos en la introducción se revela una polaridad difícil de desmentir: se busca con toda evidencia contrapesar el ideal clásico con el ardor romántico. En cuanto a este último componente, apenas puede abrigarse la duda más pequeña de que en el *Trío en Re menor* surge una intensidad de expresión que no se encuentra en la mayoría de la música de Mendelssohn previa a esta opus.

Es interesante fijarse en la manera de integrarse el piano. El «choque» de su timbre contra el de las cuerdas ha seducido a Mendelssohn, que, sin embargo, no ha colocado el teclado en un lugar de predominio absoluto, cosa que sí hizo en los *Cuartetos juveniles*. Juega incluso el piano un papel de soldadura del tejido del trío, con sus dibujos de pasajes no temáticos, escalas, acordes e intervenciones de enlace.

El tiempo inicial es un *Molto allegro ed agitato*, donde los dos temas principales son introducidos por el violonchelo, seguido luego por violín y piano. Verdaderamente, no hay suficiente contraste entre las dos ideas, y se debe dar la razón a Porter en cuanto a la pobreza del material seleccionado. No obstante, el curso del movimiento llega a alcanzar una gracia inmaterial. El *Andante con moto tranquillo* se halla bajo la influencia directa de Beethoven. Se abre el fragmento, en Si bemol mayor, en el piano. Aun con su sección media más dramática, todo este segundo tiempo, de notable serenidad, posee el melodismo imaginativo y plácido de una canción sin palabras. El clima se ve ratificado en el apacible final. Con el *Scherzo (leggiero e vivace)* entramos en una zona de inspiración siempre segura para Mendelssohn. Este *scherzo*, de resonancias levemente gitanas, despliega un jugueteo incansable, sobre todo en el piano y el violín. El efecto viene potenciado por lo ingenioso de la instrumentación. El piano presenta en *pp* un tema con aspecto de danza en el *Finale: Allegro assai appassionato*. La música gana en brillo cuando el ritmo se apodera de ella y asciende hasta Re mayor. El segundo tema está cargado de emoción auténtica y no puede negarse la pasión que arrebató a las dos cuerdas compases antes de que la obra concluya.

El *Trío en Do menor Op. 66* data del mismo año que otra de las obras de este ciclo, el *Quinteto en Si bemol mayor*, a la que se adelantó en cuanto al orden de

composición. En efecto, el *Trío* fue comenzado en febrero de 1845 y, sin que tengamos la certeza de ello, tuvo que ser acabado con la entrada del verano, apareciendo impreso en febrero de 1846. En relación con el *Trío en Re menor*, el acogido a la *Op. 66* transita por algunos caminos diferentes. En el caso que nos ocupa, la influencia de Beethoven se proyecta sobre toda la obra, siendo así que en la precedente del género afectaba, como indicábamos, al tiempo lento. Esta composición de Mendelssohn es «beethoveniana» por su fuerza dramática, por su intensidad conmovedora y su coloración sombría. El dinamismo, la acusada impronta rítmica, son factores que aumentan la dimensión dramática de la obra. Mas si el segundo *Trío* es probablemente más expresivo que el primero, es menos coherente en el aspecto formal. La página tiene un contrapuntismo que no estaba tan presente en el *Trío en Re menor*. Los tres instrumentos son tratados por Mendelssohn como un conjunto de contorno refinado, no perdiendo por ello la escritura el norte de la individualidad de cada uno. El piano, sin que se le adjudique un cometido secundario, tampoco esta vez se alza con un protagonismo exagerado.

Mendelssohn marca el primer movimiento Allegro energico e con fuoco. Alfred Einstein comenta que la coletilla «con fuoco» figura en las partituras de este músico con mayor profusión que en las de sus contemporáneos. Quizá un acto reflejo a fin de compensar con la demanda interpretativa la pasión sentida pero no plasmada completamente en la música. Empero, hay energía dramática en este Allegro. El tema principal, algo sinuoso, bordea el lamento y el misterio. El compositor saca partido a su tonalidad en clave menor. El vigor del movimiento finaliza con un estallido. En comparación con esto, el Andante espressivo, pese a su lirismo, que cumple la función de hacernos reposar tras la tensión acumulada, cae de lleno en lo convencional. El mismo mal aqueja al Scherzo (Molto allegro quasi presto), un movimiento típico de su autor no sin encanto, pero fundido en un molde algo gastado. El violonchelo presenta el tema inflamado del Finale (Allegro appassionato), de rápida línea descendente. Un segundo tema, en La mayor, es introducido en el Finale. La aparición del coral *Herr Gott, Die Loben alie wir* produce un efecto grandioso. Corona así, con esta melodía religiosa en Do mayor, este movimiento tormentoso tocado por la tragedia.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Los cuartetos de cuerda de Mendelssohn tienen como patrón indiscutible el ciclo trascendental de 16 piezas de Beethoven. Atmósferas, diseños melódicos, procedimientos, presentan reminiscencias de los logros del maestro. En contra de lo que pudiera pensarse en un primer momento, la influencia no se debe sólo a las obras de fuerte impronta, pero más accesibles, de la época media, sino que también se nota el peso de los últimos cuartetos, todavía tan enigmáticos para tantos contemporáneos de Mendelssohn. Es todo un símbolo que la partitura que inicia la andadura cuartetística del compositor al que se dedican estos conciertos, el *Cuarteto en La menor Op. 13*, fuera compuesto en 1827, unas semanas más tarde de editarse en Berlín el legado final beethoveniano, los *Cuartetos Op. 132* y *Op. 135*. Mendelssohn no sólo conoció estas atrevidas propuestas, muestras para otros del hermetismo del genio, sino que llegó incluso a moldear, siguiendo la *Op. 132*, su mencionado *Cuarteto en La menor*, obteniendo una emulación bastante pálida por cierto.

El *Cuarteto en Mi bemol mayor Op. 12*, aunque con número de publicación inferior, vio la luz después que el *Op. 13*, pues figura en el manuscrito como fecha de terminación el 14 de septiembre de 1829, editándose en noviembre de 1830. Como en el caso que abrió el camino, éste deriva asimismo de Beethoven, pero no con una sumisión tan incondicional. En cierto sentido, Mendelssohn pretende afirmar su personalidad frente al gigante, lo cual no siempre le asegura resultados musicales válidos. Pone el acento en el cuarteto como un todo o se coloca justo en el extremo opuesto, potenciando al primer violín. En conjunto, se trata de una obra más serena que el atribulado e imperfecto *Cuarteto Op. 13*, y con una veta lírica que parece

extraída del mundo del lied. Cuenta en su haber con la originalidad de uno de los primeros ensayos cíclicos. Señala Abraham el efecto poético, plenamente conseguido, de la reaparición del primer tema del Allegro non tardante en el Finale.

El primer tiempo contiene una introducción lenta, Adagio ma non troppo, inspirada con toda seguridad en la homóloga, Poco adagio, del *Cuarteto Op. 74* de Beethoven, escrito en la misma tonalidad, con lo que la semejanza se ve incrementada. El movimiento no ofrece un conflicto genuino, ya que el segundo tema es una conversión rítmica del primero, melódico. La preeminencia del primer violín es acusada. La Canzonetta, indicada Allegretto, hace las veces de Scherzo. Estamos en el reino de las hadas de *El sueño de una noche de verano*, idea descriptiva que conduce a Mendelssohn a adoptar una escritura instrumental con un uso muy eficaz de «pizzicati» y «staccati». En el trío, los dos violines despliegan un diálogo sobre el pedal de las cuerdas graves. Sigue un movimiento lento, Andante espressivo, cuyos motivos están conectados con la introducción del Allegro. La forma es muy sencilla y todo el pasaje late con la vibración sincera de una acción de gracias. Un recitativo apasionado lleva el Andante a su final, que enlaza directamente con el cuarto tiempo por medio de dos recios acordes en Sol menor. El Molto allegro e vivace está dominado por el frenesí. Son varias las alusiones temáticas al Allegro inicial, y en la coda se reafirma la construcción cíclica con nuevos préstamos del primer tiempo. Finaliza el *Cuarteto* con dos acordes tranquilizadores en *pp*.

En 1839 se publican los tres *Cuartetos Op. 44*, la aportación, junto con el *Cuarteto en Fa menor Op. 80*, más significativa de Mendelssohn al género. El tríptico se fue escalonando a lo largo de los dos años previos: el primero de los *Cuartetos* fue acabado de componer el último, el 24 de julio de 1838; el segundo, el 18 de junio de 1837, y el tercero, el 6 de febrero de 1838.

Luego de ocho años sin escribir un cuarteto y casi nada de música de cámara, el compositor evidencia una soltura considerable al volver a este terreno. La forma es dominada con seguridad, las funciones tonales tienen más naturalidad, la técnica de desarrollo ha crecido en maestría y la expresión es la más romántica de las alcanzadas en la producción de cámara mendelssohniana.

Ahora bien, si los tres ejemplares de la *Op. 44* están dotados de elegancia y han alcanzado el equilibrio constructivo, es en el tercero de ellos donde Mendelssohn forja su pieza maestra del cuarteto. De esto ya se dio cuenta el propio autor cuando confesó que era «cien veces mejor que los otros», y la crítica moderna ha venido a darle la razón. Walter Willson Cobbett sostiene que éste es el cuarteto más rico en contenido, y para Homer Ulrich es simplemente «perfecto de principio a fin». ¿En qué radica esta perfección? Son bazas del *Cuarteto en Mi bemol mayor* su claridad formal y el vigor de las ideas. Al igual que en el *Op. 44, n.º 1*, concretamente en sus movimientos extremos, Mendelssohn crea una «micro-orquesta», pero esto no impide que las relaciones entre los cuatro instrumentos hayan ganado en facilidad. La escritura contrapuntística se ha hecho más compleja, apareciendo pasajes fugados e imitaciones. Las modulaciones abarcan ahora una gama amplia, así como el arte para variar se ha tornado de mayor sutileza.

El Allegro vivace vive el reflejo de un vago aliento beethoveniano. Los temas tienen una virilidad antes rara en Mendelssohn. El segundo motivo, primero calmo y luego misterioso, se ve también arrastrado por el vigor. Sin lugar a dudas, el desarrollo de este movimiento es el más interesante de todo el cuerpo cuartetístico del compositor alemán. En el puesto del segundo movimiento encontramos un Scherzo, como es norma en todos los cuartetos de madurez. Poseída por el clima de ligereza fantástica de tantos scherzi de Mendelssohn, bulle esta música vivaz. La secuencia pertenece a lo mejor de los tres *Cuartetos Op. 44*. Scherzo muy personal, construido persiguiendo una «idea fija» sobre inquietos dibujos de tres notas. Con el Adagio non troppo se obtiene la tranquilidad. Aunque es difícil no pensar en el lento del *Cuarteto Op. 74* de Beethoven, más por una configuración general que por referencias concretas, tampoco cabe negar una expresión por completo individual. Aquí Mendelssohn se muestra profundo como en pocas ocasiones. El ímpetu del primer tiempo vuelve con el Molto allegro con fuoco. Dos temas se entremezclan, uno melódico con aire danzable y otro de cariz más marcial. La figuración nerviosa, la furia de las escalas, dan al Finale una gran brillantez que se ve remachada por la fulgurante coda.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Casi veinte años separan los dos *Quintetos* para cuerda de Mendelssohn. El *Primero*, en *La mayor Op. 18*, data de 1826, mientras que el *Segundo*, en *Si bemol mayor Op. 87*, fue concluido en Soden el 8 de julio de 1845 y publicado solo postumamente en 1851.

Afirmaba Joseph Haydn que no componía quintetos porque «no encontraba la quinta voz». En el caso de Mendelssohn puede decirse que sólo la encontró a medias, porque sus dos piezas son notablemente más endebles que los tríos y cuartetos. Contaba con los precedentes de Joseph Haydn y Mozart, que escribieron quintetos muy hermosos siempre con dos violas, ya que Boccherini prefirió duplicar el violonchelo en los suyos. Con la quinta voz, Mendelssohn aumenta la sonoridad de su dispositivo, pero no afianza la arquitectura, que da señales evidentes de ser más sólida en los cuartetos. La forma es convencional y se llega a dudar sobre si el músico encontró verdaderamente la quinta voz, dada la abundancia de trémolos con que rellena las partes, defecto muy agravado en la *Op. 87*.

El *Quinteto en Si bemol mayor* es de un vigor más marcado que su compañero. Se busca a conciencia una sonoridad pseudo-orquestal, lo que es muy patente en los movimientos extremos, precisamente los más flojos de la obra. La expresividad y frescura de ideas de algunos momentos no bastan para defender una composición en gran parte fallida.

El *Allegro vivace* brinda una deficiente fuerza inventiva. Un tema poco impresionante, secundado por trémolos, gana luego con el desarrollo, de indudable oficio, al que se le somete. Como contraste, es introducido un tema cantable. La textura es casi orquestal. Tras el

climax, la recapitulación dilata el tema principal, y se cierra después el movimiento con una conclusión afirmativa. El Andante scherzando no es un scherzo leve de los que nos tiene acostumbrados el compositor. Nos movemos dentro de las fronteras de la Canzonetta del *Cuarteto Op. 12*. La alternancia de modos mayor y menor crea una sensación melancólica no exenta, por otro lado, de ironía. El Adagio e lento, en Re menor, es un sosegado lamento elegíaco. En esta emoción un tanto abstracta está lo mejor del *Quinteto*. Ya en el Finale, Allegro molto e vivace, el tema se eleva sobre el tapiz de trémolos, crece en intensidad, hasta acabar en tonalidad mayor. La resolución de la obra es bastante débil, salvo por la excelente factura de los pasajes contrapuntísticos.

Con su *Octeto* crea Mendelssohn, cuando todavía es un muchacho de dieciséis años, un género instrumental nuevo y la que probablemente es su obra maestra dentro de la producción camerística. Efectivamente, los cuartetos dobles de Spohr tienen otro sentido por el juego antifonal y la subordinación del segundo cuarteto.

Aunque la pieza tiene una apariencia innegable de «sinfonía de cámara», con sus múltiples trémolos orquestales, no es menos cierto que Mendelssohn aprovecha al máximo su instrumental y abundan los momentos de escritura para ocho voces reales. En el *Octeto* se sedimentan cinco años de preparación en el terreno de la música de cámara y el estudio de las posibilidades de los instrumentos de cuerda, tal como fueron recogidas en las *Sinfonías para cuerda* (1821-1823).

El *Octeto* nació como regalo de cumpleaños para Eduard Rietz, amigo de Félix y muy próximo a todo el círculo de los Mendelssohn. Fue interpretado en el «pabellón» el 15 de octubre de 1825. Rietz (1802-1832) fue, de acuerdo con Mendelssohn, el mejor violinista de su época. Fundó la Sociedad Filarmónica de Berlín en 1826 y en 1829 tocó como concertino en la interpretación de la *Pasión según San Mateo*, de Bach, que dirigió Mendelssohn en esa misma ciudad. La muerte de Rietz -por la enfermedad romántica de la tuberculosis- a una edad tan temprana fue uno de los golpes más duros que tuvo que soportar Mendelssohn, que había aprendido a tocar el violín con él y le debía gran parte de su conocimiento de la cuerda.

Los asistentes a aquella velada histórica y todavía feliz de octubre de 1825 fueron conscientes de estar ante algo nuevo. No sólo un jovencísimo compositor se hacía dueño de su estilo propio, sino que un género inédito era dado a la luz. La naturaleza híbrida de la obra, entre la música de cámara y la orquestal, se alzaba, por supuesto, como su aportación más original. En la instrucción dirigida a los intérpretes en la nota previa de la edición de la obra, con fecha de 1830, y drástica reducción de mano de su autor de los movimientos I y II, Mendelssohn se decide por solicitar una ejecución que tienda hacia lo orquestal:

«Este octeto debe tocarse por todos los instrumentos con un estilo sinfónico. Pianos y fortes han de observarse estrictamente y enfatizarse de manera más acusada de lo que es usual en las piezas de este carácter.»

Se piensa ahora que lo que pedía Mendelssohn era que los intérpretes de su *Octeto* se limitasen a tocar conjuntamente, respetando lo escrito, sin permitirse las digresiones solísticas tan comunes en la práctica de la época.

El carácter orquestal del *Octeto* sigue siendo su punto más debatido. Algunas líneas instrumentales sufren oscurecimientos, no siendo fácil distinguirlas, y se acude al trémolo como solución para completar partes. Pero es forzoso convenir que los aciertos son mucho más numerosos: frescura de la invención, exploración de los colores, aprovechamiento de las diferentes combinaciones de densidad instrumental, todo ello en el marco de una exposición polifónica suficientemente bien trazada. En los dos movimientos de apertura, el violín, con sus explosiones de «bravura», asume un papel concertante; en los dos restantes, el juego «sinfónico» es más equilibrado.

El Allegro moderato ma con fuoco se inicia con un tema amplio que surge de los graves hasta ganar luminosidad. Contrasta con un motivo más heroico. El movimiento está dotado -al menos en la redacción primitiva- de dimensiones verdaderamente sinfónicas. Encontramos en el desarrollo el sello inconfundible de Mendelssohn por su tratamiento de las ideas, a las que somete a transformaciones líricas o alteraciones rítmicas. Frente a la exuberancia del tiempo previo, el Andante, en Do menor, reclama nuestra atención por la sencillez de su melodía, cercana a una canción folklóri-

ca. Hay aquí un sincero aliento romántico que acaba adoptando un registro sombrío. El tema es sometido a variaciones, siendo la escritura polifónica muy fluida.

Fanny Mendelssohn afirmaba que su hermano le había revelado el significado oculto del *Octeto*. Con respecto al tercer tiempo, Scherzo: Allegro leggierissimo, en Sol menor, sostenía que la inspiración le procedía a Félix de *La primera noche de Walpurgis*, perteneciente al *Fausto I* de Goethe. El joven se habría fijado en estos versos:

*Ráfagas de nubes y niebla,
iluminadas desde lo alto,
brisa en las hojas y viento en las cañas,
mas todo se dispersa.*

Independientemente de la referencia literaria, el Scherzo es una de las *Elfenmusik* más prodigiosas de toda la obra de Mendelssohn. Un hallazgo, con su inmaterialidad lograda por los «staccati» y los «pianissimi», que ya prefigura la obertura de *El sueño de una noche de verano*. En Londres se tocó un arreglo orquestal que sustituyó al Minueto de la *Sinfonía n.º 1* en su primera audición.

El Presto final comparte y prolonga el mismo clima del Scherzo, retomándose temas del movimiento anterior. Se trata de un grandioso fugato a ocho voces, fruto seguramente de un concienzudo estudio de Bach. Esta suerte de movimiento perpetuo confirma la extraordinaria capacidad técnica del joven Mendelssohn. Los ocasionales rasgos de humor que todavía hoy descubrimos son, a ciencia cierta, chistes privados, puesto que Félix se dirigía con la obra a su círculo íntimo en una oportunidad festiva.



Félix Mendelssohn hacia 1830.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

TRÍO DE MADRID

El Trío de Madrid se forma en 1976 con la unión de tres prestigiosos solistas: Joaquín Soriano, Pedro León y Pedro Corostola, todos ellos galardonados con primeros premios internacionales, que unen sus esfuerzos para cultivar la música de cámara.

Su presentación tuvo lugar en Lisboa, dentro del Festival Beethoven, con el Triple Concierto, obteniendo un éxito rotundo refrendado días más tarde en el Teatro Real de Madrid. Desde aquel momento, sus actuaciones en toda España y otros países de Europa, Estados Unidos e Iberoamérica han constituido grandes éxitos. Recientemente, la crítica alemana ha manifestado que esta agrupación, cuyos componentes demuestran sus posibilidades musicales y técnicas, realizan, además, una labor de conjunto a la altura de los mejores tríos mundiales.

El Trío de Madrid ha grabado la integral de los Tríos de Turina, y realizado la primera grabación mundial de las Musas del mismo autor.

JOAQUIN SORIANO

Joaquín Soriano realizó sus estudios en los conservatorios de Valencia, con L. Magenti, y París, con V. Pierlemuter y M. Henclin. Terminados brillantemente, se traslada a Viena becado por la Fundación Juan March, donde estudia bajo la dirección de Alfred Brendel. La carrera internacional de Joaquín Soriano comienza cuando en 1965 obtiene el Primer Premio absoluto en el Concurso Internacional de Vercelli (Italia). A este galardón siguen los premios internacionales de Jaén, Casella (Nápoles) y Pozzoli (Milán). Su brillante participación en el Concurso «F. Chopin», de Varsovia, le vale, además de una serie de conciertos en Polonia, el contrato para la grabación de un disco que consagra a la música española.

Ha actuado con gran éxito en las principales capitales de Europa y América y ha sido solista con orquestas como la Nacional y RTVE, ORTF de París, RAI italiana, Halle de Manchester, Sinfónica Brasileira, del Estado y la Universidad de Méjico, Royal Philharmonic, London Symphony, Gürzenich de Colonia.

Es solista de la BBC inglesa y ha grabado para las principales emisoras de radio y televisión.

Su presentación en Estados Unidos con los dos conciertos de Ravel obtuvo un gran éxito refrendado pocos meses más tarde por el público y la crítica de Japón en una extensa gira por el Lejano Oriente.

En 1980 es invitado a la Unión Soviética para una serie de conciertos que culmina en Moscú. Ante el éxito obtenido, recibe una nueva invitación para la siguiente temporada en la que están previstas actuaciones con las más importantes orquestas rusas, entre las que cabe destacar la de Moscú, Leningrado Novosivirk. Ha dictado cursos de interpretación en la Universidad Internacional de Santander, en Tokio, etc., y asimismo ha sido con frecuencia invitado a participar como jurado en concursos internacionales como el Premio «Paloma O'Shea» (Santander), «Iturbi» (Valencia), «Tchaikovski» (Moscú), Conservatorio de París, Ciudad de Montevideo, etc.

Joaquín Soriano es catedrático del Conservatorio de Madrid desde 1972, año en que fijó su residencia en España.

PEDRO LEÓN

Nace en Madrid. De padre músico, recibe de él las primeras clases dada su fuerte vocación musical. Estudia en el conservatorio de su ciudad natal con Luis Antón y termina a los dieciséis años con Premio Fin de Carrera y Música de Cámara. Amplía sus estudios con Sandor Vegh y Pina Carmirelli, alternando ya sus estudios con recitales y actuaciones con orquesta tanto dentro como fuera de España.

Está en posesión de los premios Gyenes, María Canals e Instituto Francés. Ha realizado giras concertísticas por Europa, Africa, América Latina, Estados Unidos, Japón (impartiendo además «master classes» en la Universidad de Hiroshima) y China, siendo el primer violinista español que ha actuado en el Teatro Nacional del Estado de Pekín. Tocando con orquestas de Inglaterra, Méjico, Portugal, Israel, Francia, Hungría, así como con la totalidad de las españolas, en festivales internacionales como Granada, Barcelona, Gulbenkian, Santander, Cervantino de Méjico, y bajo batutas tan importantes como las de G. Arglebe, L. Baldi, S. Pereira, W. Rowiki, R. Schumacher, R. Riklis, H. Bahuer, M. Rossi, A. Simón, entre otros. Posee un gran repertorio, parte del cual tiene grabado para la RCA, Hispavox y Ensayo.

Su labor pedagógica es importante como catedrático de violín de los conservatorios de Sevilla y Madrid y en diversos cursos internacionales de verano, labor que comparte con la de concertino de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

PEDRO COROSTOLA

Realizó sus estudios en el Conservatorio de Música de San Sebastián, finalizándolos con primeros premios en Violonchelo, Oboe y Música de Cámara.

Ingresó en el Conservatorio Nacional de Música de París, obteniendo el Primer Premio de dicho Conservatorio, además de otros galardones. Perfecciona sus estudios en la Academia Musicale Chigiana de Siena con Navarra, Cassadó y Casals, y consigue el Primer Premio del Concurso Internacional «Gaspar Cassadó» la primera vez que éste tuvo lugar, en 1958, en Siena (Italia), instituido por el propio gran chelista.

Gana por oposición la cátedra de chelo del Conservatorio de Música de San Sebastián, que más tarde abandona para ser chelo solista de las orquestas de la Emissora Nacional de Lisboa, Nacional de España y Sinfónica de la RTVE.

En ningún momento deja sus actividades de conciertos y música de cámara, y así formó parte del Trío de Lisboa, es integrante del Trío de Madrid desde su fundación y forma también dúo con el pianista Manuel Carra. Ha realizado giras de conciertos y recitales por Europa, América y África y participado en los más importantes festivales musicales de España, Portugal, Francia e Italia, así como estrenado obras de los más relevantes compositores nacionales.

Actualmente es catedrático de violonchelo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha participado como profesor de los cursos de verano «Manuel de Falla», de Granada; Música en Compostela, Quincena Musical de San Sebastián, etc., siendo llamado en diversas ocasiones para formar parte del tribunal de los concursos internacionales de Moscú («Tchaikovski»), Munich y Florencia («Cassadó»).

Ha realizado grabaciones para las casas Columbia, RCA y Ensayo.

SEGUNDO CONCIERTO

CUARTETO IBÉRICO

El Cuarteto Ibérico ha nacido por el deseo de sus componentes de crear en España una agrupación de cámara estable dedicada al cultivo de un género musical tan completo y rico como el cuarteto de cuerda. Constituido por Manuel Villuendas y Víctor Ardelean, violines; Sergio Vacas, viola, y Claude Druelle, violonchelo, este cuarteto se presenta inicialmente con las credenciales de sus componentes, cuyos valores musicales han sido confirmados a lo largo de sus carreras internacionales. Desde su fundación, el Cuarteto Ibérico se ha presentado ante el público de varios festivales musicales, como el de Marbella, Otoño Musical de Cáceres, Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, Festival Internacional de Cádiz, etc. Ha actuado para Televisión Española y ha dado conciertos en gran número de ciudades españolas: Valencia, Soria, Avila, Toledo y Málaga entre otras. Sus actuaciones han merecido siempre la mejor aceptación tanto de público como de crítica.

MANUEL VILLUENDAS

Estudia en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, su ciudad natal, con M. Sainz de la Maza, F. Costa y E. Toldrá, obteniendo el Premio de Honor en Violín y en Música de Cámara. Posteriormente ingresó en el Real Conservatorio de Bruselas, donde perfeccionó sus estudios con A. Gertler, así como la música de cámara con L. Poulet, obteniendo el Primer Premio de Violín y Música de Cámara. En Burdeos le fue concedido el Premio y Medalla de la ciudad.

Ha dado numerosos conciertos y recitales por Europa, Asia, América y Africa y en festivales internacionales colaborando con renombrados solistas, directores y orquestas. Entre otras obras, ha grabado en disco los *Seis sonetos* para violín y piano de E. Toldrá.

En la actualidad es primer concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid, primer violín del Cuarteto Ibérico y profesor de violín en los Cursos Internacionales de Alte «Martín Codax» de Marbella.

FARHAD SOHRABI

Nacido en Teherán, actualmente nacionalizado español, comenzó sus estudios de violín a la edad de diez años en el conservatorio superior de su ciudad natal. A los dieciséis años se incorpora como profesional en la orquesta de origen francés Jones Musical.

Finaliza su carrera a la edad de dieciocho años, tras lo cual entra a formar parte de la Orquesta Sinfónica de Teherán, con la que actúa como solista en numerosos conciertos.

Tras dos años de permanencia en la citada orquesta, pasa a formar parte de la Orquesta de Televisión de Teherán.

En 1982 fija su residencia en España y después de realizar una prueba se incorpora a la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la que actualmente es miembro activo en la sección de violines primeros.

Desde 1986 realiza una larga labor pedagógica como profesor de violín en la Escuela Municipal de Música «Pablo Casals», de Leganés. En dicha escuela, y tras un intenso periodo de trabajo, ha creado una orquesta de cámara de alumnos con la que ha realizado varios conciertos, con gran acogida favorable de público y crítica.

SERGIO VACAS

Nacido en Madrid, realizó sus estudios musicales en el conservatorio de dicha ciudad.

Ha formado parte de la Orquesta de Juventudes Musicales, de la Orquesta Titular del Teatro de la Zarzuela de Madrid, de la Orquesta Sinfónica de Asturias y de la Orquesta de Cámara «Reina Sofía». También ha colaborado con la Orquesta Nacional de España y con la de RTVE en numerosas ocasiones.

Actualmente es primer solista de viola de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

CLAUDE DRUELLE

Nacida en el norte de Francia, realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París con Andrés Navarra. Amplió sus estudios con Margal Cervera en Freiburg (República Federal Alemana).

Ha sido violonchelo solista de la Joven Orquesta de Francia, de la Orquesta Filarmónica de Lorraine en Metz, y concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid. También ha colaborado con las orquestas Philharmonique du Nord, de Cámara Corelli de Lyon y Filarmónica de Jóvenes de Francia.

Ha realizado numerosas giras por toda Europa.

Ha sido profesor en el Conservatorio Nacional de la Región de Doual durante varios cursos.

TERCER CONCIERTO

SOLISTAS DE LA CAMERATA BARILOCHE

La Camerata Bariloche es el primer conjunto argentino de música de cámara que ha alcanzado nivel internacional a través de varias giras de conciertos por países de América, Europa, Oriente y Medio Oriente, realizadas con el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina. Su trayectoria artística puede sintetizarse en diecinueve años de actividad en el campo de la música de cámara, una vasta labor académica formativa de músicos argentinos y extranjeros y más de 1.000 conciertos llevados a cabo en su país y en el exterior.

Desde 1977 la Camerata Bariloche integra el Centro de Música de Cámara -institución civil y cultural con personalidad jurídica-, cuyos objetivos son el estudio y difusión de la música de cámara tanto en Argentina como en el exterior, especialmente en América Latina. La actividad de la Camerata Bariloche es apoyada por importantes empresas e instituciones del país, permitiendo de ese modo la vigencia artística en el quehacer cultural internacional.

Los solistas de la Camerata Bariloche constituyen el núcleo del famoso conjunto de cámara que ha ofrecido conciertos en la mayoría de los países del mundo. Precisamente en esos conciertos las partes solistas han estado a cargo de los citados instrumentistas, todos ellos poseedores de una brillante trayectoria dentro del panorama de la música de cámara de Argentina. Reiteradamente la crítica especializada se ha ocupado de esta formación en que la Camerata Bariloche se desdobra para la ejecución de tríos, cuartetos, quintetos y sextetos, en amplio repertorio que va desde el barroco hasta nuestros días.

Los solistas de la Camerata Bariloche han realizado numerosas presentaciones en Argentina y en el exterior, han grabado discos y participado en importantes ciclos de televisión. Aparte de la actividad concertística, sus integrantes desempeñan una intensa actividad académica, habiendo ofrecido cursillos y simposios musicales en Bariloche, Mendoza, Buenos Aires, Uruguay, Costa Rica, México y Puerto Rico.

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

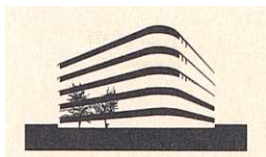
ENRIQUE MARTÍNEZ MURA

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

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