



CICLO
MUSICA NORTEAMERICANA
DEL SIGLO XX

Mayo 1987

Fundación Juan March

CICLO

MUSICA NORTEAMERICANA
DEL SIGLO XX

Mayo 1987

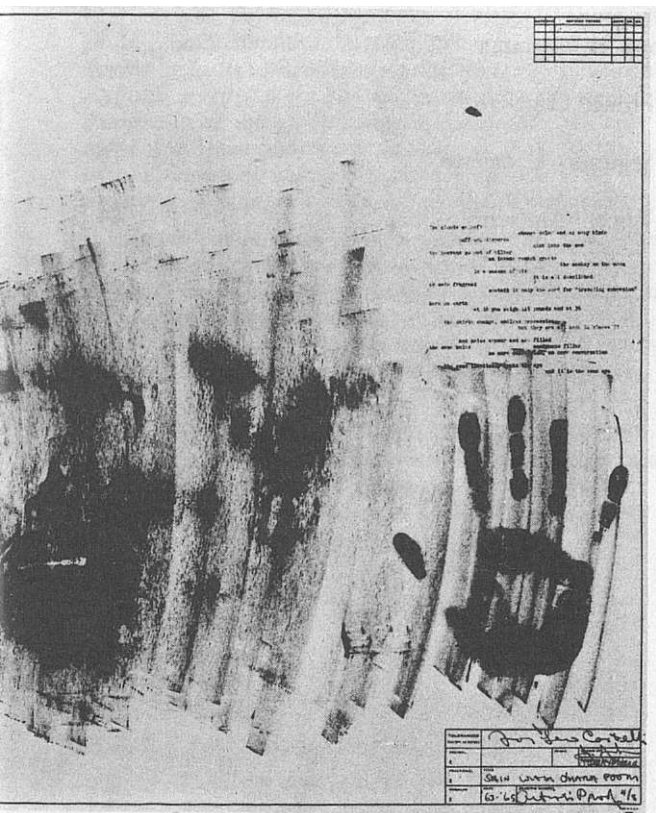


Fundación Juan March

CICLO

MUSICA NORTEAMERICANA DEL SIGLO XX

Mayo 1987



INDICE

Pfig-

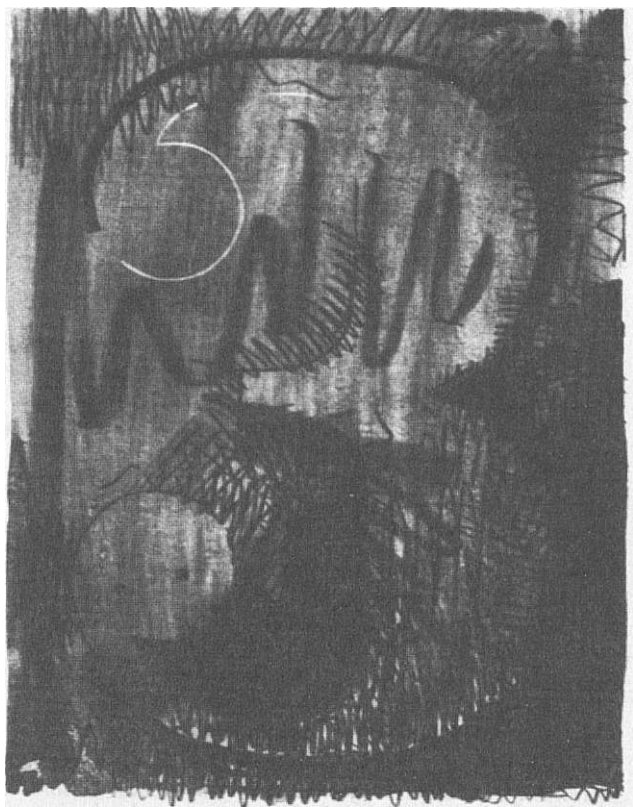
| | |
|-------------------------------|----|
| Presentación | 5 |
| Programa general | |
| Introducción general. | 13 |
| Notas al Programa | |
| • Primer Concierto | 16 |
| • Segundo Concierto | 19 |
| • Tercer Concierto | 24 |
| Participantes. | 28 |

Conocemos bien en Europa algunos aspectos de la Música Norteamericana del Siglo XX, en especial sus intérpretes, sus investigadores y algunas de sus instituciones. Pero no conocemos tan bien a sus compositores, creándose así la imagen —evidentemente falsa— de un país que consume mucha música pero que no la crea. La fuerte presión de su música comercial, muy eficazmente difundida en los modernos medios de comunicación de todo el mundo, es a su vez otro factor que puede oscurecer el conocimiento de su creación musical en otros campos.

Y, sin embargo, originada en su propia tradición musical decimonónica e impulsada por los grandes maestros europeos que, por motivos políticos sobre todo, se afincaron en los Estados Unidos de Norteamérica a lo largo de nuestro siglo, la composición musical norteamericana es un hecho de nuestra época que no podemos ignorar sin grave detrimento de una visión completa del mundo que nos rodea. Un hecho complicado de analizar, dada la gran mezcla de culturas que en un país tan enorme se ha producido, y la ingente cantidad de música realizada.

Es imposible el resumen en solo tres conciertos, pero hemos procurado que, a través de su música de cámara, estén presentes las diferentes generaciones, incluyendo a los ya clásicos (Ivés), a los promotores de las vanguardias históricas (Cage) y a los creadores del sinfonismo americano (Cárterj, aunque hacemos especial hincapié en compositores más actuales y menos conocidos.

El primer concierto es una breve antología de los maestros, mientras que el segundo y el tercero se aglutinan en torno a experiencias comunes: el timbre instrumental o la influencia de otras culturas en el estilo americano.



PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

ELLIOTT CARTER (1908).

Esprit rude/Esprit doux (para flauta y clarinete).

CHARLES E. IVES (1874-1954).

Largo (para violín, clarinete y piano).

EARLE BROWN (1926).

...from Folio and four Systems.

II

JOHN CAGE (1912).

Sonata para clarinete solo.

CHRISTIAN WOLFF (1934).

For 1, 2 or 3 people.

WILLIAM HELLERMANN (1939).

Round and about.

Intérpretes: GRUPO LIM

Antonio Arias, flauta,
Jesús Villa Rojo, clarinete,
Francisco Martín, violín,
Belén Aguirre, violonchelo,
Luis Regó, piano.

Director: Jesús Villa Rojo.

Miércoles, 13 de mayo de 1987. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

JOHN CAGE (1912).

Perilous Night.

PHILIP ROSENBERG (1951).

Intrada.

JON DEAK (1943).

Metaphore.

HAYES BIGGS (1957).

Ave formosissima.

II

ARTHUR KREIGER (1945).

Fantasy for piano and electronic tape.

LAURA KAMINSKY (1956).

Just here, sitting now.

ROBERT DICK (1950).

Afterlight.

JOHN CAGE (1912).

Living Room Music.

Intérpretes: MUSICIANS' ACCORD
Kathleen Nester, flauta,
Sheldon Berkowitz, clarinete,
David Runnion, violonchelo,
Christine Schadeberg, soprano,
Elizabeth Rodgers, piano,
Amy Rubin, piano.

Miércoles, 13 de mayo de 1987. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

MIRIAM GIDEON (190j/).ó

Fantasy on a Javanese motive.

JOEL FEIGIN (1951).

First tragedy.

SHEILA SILVER (1946).

Fantasy quasi theme and variation.

WADE MATTHEWS (1955).

A Dios rogando y con el mazo dando.

II

RICHARD KASSEL (1953).

Tree Songs.

AMY RUBIN (1952).

Journey.

CHARLES E. IVES (1874-1954).

Canciones:

Tom Sails Away.

Side show.

Ann Street.

Old Home Day.

Intérpretes.• MUSICIANS' ACCORD
Kathleen Nester, flauta,
Sheldon Berkowitz, clarinete,
David Runnion, violonchelo,
Christine Schadeberg, soprano,
Elizabeth Rodgers, piano,
Amy Rubin, piano.

Miércoles, 20 de mayo de 1987. 19,30 horas.



INTRODUCCION GENERAL

Para un observador extemo, la principal característica de la vida musical norteamericana sería la rapidez con que se ha convertido de un gran importador de música desde Europa en un no menos importante exportador. Ello creo que queda clarísimo en el terreno de las orquestas, los intérpretes o la enseñanza musical. Antaño, una gira de una orquesta europea en los Estados Unidos era un acontecimiento. Hoy, según cual, lo sigue siendo, pero el fenómeno nuevo es que en Europa se esperan con impaciencia las apariciones de la Chicago Symphony, la New York Philharmonic y otras muchas formaciones norteamericanas. Igualmente, hasta la Segunda Guerra Mundial, la importación de directores y solistas desde Europa era masiva. Hoy también siguen apareciendo, pero la corriente contraria cada vez resulta más evidente en las orquestas, óperas y salas de concierto de Europa. Se podrá decir que este movimiento, que por lo demás se puede ver también en la Literatura y en las Artes Plásticas, coincide con el creciente papel social, técnico y económico de los Estados Unidos en el panorama mundial. Algo que se hace absoluto a partir de la segunda gran guerra. Naturalmente. ¿O es que acaso nuestro llamado Siglo de Oro, el de nuestra mejor pintura, música y literatura, no coincide con la expansión de España como nación? ¿O es que Shakespeare y la poesía y músicas isabelinas no tienen que ver con el más brillante momento inglés?, etc. Evidentemente, las condiciones sociales y económicas acaban por definir todo un panorama cultural. Claro que individualidades pueden surgir siempre, y más en un país como el nuestro que puede producir un Goya en plena decadencia de Carlos IV y Fernando VII, un Picasso errante por esos mundos, o una buena escuela de composición actual en plena crisis de las instituciones musicales. Pero la individualidad, por desgracia, no define todo un estado de cosas o un nivel medio de educación.

Hoy se espera en Europa a orquestas y directores norteamericanos y los jóvenes artistas europeos sueñan con formarse en lajuilliard, el Curtis Institute o las muchas y buenas universidades norteamericanas. Y en la creación musical ocurre lo mismo. No podemos extendernos demasiado hacia el pasado pero sí esbozar una evolución de la creación musical americana en el siglo XX. Si en el XIX artistas como Louis M. Gottchalk, Edward Mac Dowell, Horatio Parker o Charles T. Griffes son deudarios indudables de Europa, aunque algunos apunten algún americanismo episódico, a principios del siglo XX, un único compositor va a pegar el gran aldabonazo de la composición norteamericana: Charles E. Ivés.

La figura de Ivés es inmensa no sólo para los Estados Unidos, sino para la música en general. Se trata además de un producto típicamente americano de la época: músico no profesional —aunque de sólida formación— que hace una brillante carrera en los seguros, donde se convierte casi en millonario y puede jubilarse muy joven. Entre tanto, compone incansablemente sin ánimo de estrenar, hasta el punto que su obra no empezará a ser realmente conocida hasta los años 40. Una labor independiente y pionera en la que personalmente descubre cosas que otros músicos célebres harán poco antes o mucho después, desde ciertos rasgos del debussismo a la atonalidad, el collage y otros elementos, pero todo ello con una mentalidad ciertamente americana que es la primera vez que se da en ese país.

Mientras Ivés es casi un desconocido, otros nombres aparecerán con ideas norteamericanas en la composición. Algunos muy conocidos universalmente, como Aaron Copland o Georges Gershwin; otros creando un sinfonismo americano, como Roger Sessions, Roy Harris, Wallingford Riegger, Walter Pistón, Virgil Thompson, etc. Sin embargo, la línea vanguardista de Ivés da frutos inmediatos en compositores que le conocieron, especialmente en Henry Cowell, que sería su primer biógrafo y a quien se atribuye generalmente el descubrimiento de los pianos preparados y los *clusters*. También Cari Ruggles apunta hacia la vanguardia, pero ésta, en el período de entreguerras, está dominada por el talento impar de un norteamericano de origen francés, el gran Edgard Várese, el primero que trata de reflejar las novedades de un siglo XX eminentemente urbano.

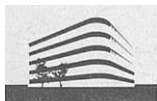
En la siguiente generación hay también un músico secreto que sólo ha sido apreciado mucho más tarde y que en España sigue siendo desconocido. Me refiero a Harry Partsch, investigador en el timbre y en los nuevos instrumentos. Coetáneos suyos como Elliot Cáster o Guthrie Schuller contribuirán al desarrollo de un sinfonismo americano de vanguardia. Con todo, el gran revulsivo de la música norteamericana se llama John Cage. Y también de la europea, ya que su presencia en el Viejo Continente a fines de los 50 pulverizó al serialismo integral. Incluso la atención prestada a Cage en Europa repercute en su influencia en Estados Unidos. Y éste es un fenómeno que se repite a veces —con Crumb también ha pasado—, el de música americana que vuelve a su país después de la experiencia europea, tal vez

CICLO

**MUSICA NORTEAMERICANA
DEL SIGLO XX**

Mayo 1987

**TEXTOS
DE LAS OBRAS CANTADAS**



Fundación Juan March

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

JOEL FEIGIN

First Tragedy

1.

The yellow telegram
with its stark typewritten letters
announces a death
She knew it would be his death
still she mumbles the words
telling herself telling
herself don't
cry for this is common
in war who is ever
of tragedy

2.

Just lie still lie still
you are free now my darling.

3.

Constantly thinking of the future
with a withering faith
she has painted her own portrait
the high collar the still-life round eyes
the bombs the grenades
everything is black
because nothing is left
who has not suffered in a war

4.

In confusion she looks down
at the seed coming to life in her
coming to the misery of life
try to grow up like your father my darling.

RICHARD KASSEL

Tree Songs (*copyright Patricia Y. Ikeda*)

I. REMEMBERING THE CELLO

To sit close while you
play the cello, snow falling
outside, and here

even the hardwood floors
answering, the cupboard doors
trembling as though

they were trees again
how everything wooden remembers
its green yearnings

into sunlight and silence,
what we remember
when we have gone beyond speech.

II. OMURA'S JAPANESE STORE: PAYNE AVE., CLEVELAND, OHIO

10/25/50/100 lb. bags of rice
sweet seeds, sour seeds, black sesame seeds
boxes of red gummy candy in edible paper
dried fish, raw fish
pencils with round wooden heads on top
clams sealed with paper you drop in water
releasing flowers, ships, pagodas on strings
green tea in round tins
red bean paste for steamed buns
sour red plums, korean hot pickle
fans chopsticks rice paddles tea cups
metal frogs and beetles with tin clickers
red and yellow gallons of soy sauce
and you can always see the whole family in a backroom
seated on packing crates
eating in another country.

III. THE DOORWAY

When the door swings open
step through quickly
if you are ready
step through and don't look back.

To look back is to turn
to turn into stone,
into a column of rough salt
or a pyre of dry twigs.

How familiar the music is!
louder, clear than before:
the sistrums and drums
and the wind's chant.

Voices, siren voices, sisters
who died before your birth,
palms outstretched, waiting
O step quickly through.

Because though I lose you
I will be with you,
I who have been waiting
and praying for your flight.

CHARLES E. IVES

Canciones

TOM SAILS AWAY (*Charles Ives*)

Scenes from my childhood are with me.
I'm in the lot behind our house upon the hill.
A spring day's sun is setting;
Mother with Tom in her arms is coming towards the garden:
The lettuce rows are showing green.
Thinner grows the smoke o'er the town,
Stronger comes the breeze from the ridge.
'Tis after six, the whistles have blown,
The milk train's gone down the valley.
Daddy is coming up the hill from the mill;
We run down the lane to greet him...
But today! In freedom's cause Tom sailed away
For over there, over there, over there!...
Scenes from my childhood are floating before my eyes.

THE SIDE SHOW (*Charles Ives*)

«Is that Mister Riley, who keeps the hotel?»
Is the tune that accomp'nies the trotting track bell
An old horse unsound, turns the merry-go-round,
making poor Mister Riley look a bit like a Russian dance.
Some speak of so highly, as they do of Riley!

ANN STREET (*Maurice Morris*)

(Broadway; fast and noisily)
Quaint name - Ann Street.
Width of same, ten feet.
Barnums mob Ann Street,
Far from obsolete.
Narrow, yes, Ann Street,
But business, both feet.
(Nassau crosses Ann Street)
Sun just hits Ann Street,
Then it quits - some greet!
Rather short, Ann Street...

OLD HOME DAY

«Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin».

Go my songs! Draw Daphnis from the city.
A minor tune from Todd's opera house,
comes to me as I cross the square, there
We boys used to shout the songs that rouse
the hearts of the brave and fair.
As we march along down Main Street,
behind the village band,
The dear old trees, with their arch of leaves,
seem to grasp us by the hand.
While we step along to the tune of an Irish song,
Glad but wistful sounds the old church bell,
For underneath's a note of sadness
«old-home town» farewell.

A corner lot, a white picket fence,
daisies almost everywhere, there,
We boys used to play «One old cat»,
and base hits filled the summer air.
As we march along on Main Street,
of that «Down East» Yankee town,
Comes a sing of life, from the «3rd Corps» fife,
strains of an old breakdown;
While we step along to the tune of its Irish song,
Comes another sound we all know well,
It takes us way back forty years,
that little red school-house bell.

por la propia falta de vertebración de un país inmenso con muchos centros y universidades poco conectados entre sí.

La experiencia de Cage, y con él la de sus primeros colaboradores, Earle Brown, Morton Feldmann y Christian Wolff, domina el panorama compositivo americano de los años 60. Y, a través de su colaboración con el pianista David Tudor, su influencia provoca otros fenómenos conectados con él. Así, la creación en Ann Arbor, en los años 60, del famoso Grupo One, que lanzará a Robert Ashley, David Behrman, Gordon Mumma y Alvin Lucier. Paralelamente, los primeros estudios electrónicos norteamericanos van creando una generación, a partir del estudio de la Columbia-Princeton, como la de Milton Babbitt, Mario Davidovsky, Vladimir Ussachevsky u Otto Luening que más tarde se ramificará hacia la composición con ordenador iniciada en Illinois por Lejaren Hiller y que culmina actualmente en el célebre programa de música con ordenador de la Universidad de Stanford.

Este panorama no excluye el que surjan algunos independientes con talento, como pueden ser Lukas Foss o, muy especialmente, Georges Crumb, quizá el músico más importante que ha producido Estados Unidos con independencia de la influencia cagiana.

La última oleada norteamericana es bien conocida, la de la escuela minimalista y repetitiva que iniciara el hoy poco apreciado La Monte Young y que fue explotada en distintas direcciones por Steve Reich, Terry Riley y con singular éxito comercial por Phillip Glass.

Como panorama básico, lo anterior es válido aunque escueto. Sería imposible en los términos de una introducción apuntar más cosas. Quedan fuera escuelas enteras y centenares de nombres de cierto relieve. Pero debe tenerse en cuenta que los Estados Unidos es un inmenso país con cientos de orquestas y decenas de universidades que poseen importantes departamentos musicales con orquestas, conjuntos y estudios electrónicos donde se compone e interpreta continuamente. También debe tenerse en cuenta que los autores aquí citados llegan hasta los que se encaminan ya hacia los cincuenta años. Por consiguiente, quedan muchísimos jóvenes, algunos interpretados en estos conciertos, que en el futuro podrán cambiar notablemente un panorama compositivo que hoy es muy rico y variado y que, desde Charles Ivés, es también autónomo. Entiéndase bien, la música pertenece a la cultura occidental o a la universal y va más allá de la nacionalidades e incluso de los continentes en sus líneas estéticas y técnicas, pero hay un estilo americano, como lo hay francés, japonés y español, dentro de un área común de preocupaciones. Este estilo, que ha influido en el de otros países y también se ha nutrido de ellos, es el que estos conciertos presentan.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDOCONCIERTO

ELLIOT CARTER

Esprit rude/Esprit doux

Nacido en Nueva York en 1908, Carter es uno de los grandes sinfonistas actuales norteamericanos. Alumno de Harvard, ya en los años 50 tenía una sólida reputación. Profesor en varios lugares de importancia, ganador de muchos premios, su obra es la de un independiente que en cada momento encuentra recursos propios en un ámbito atonal e investigativo pero no lejano del gran sinfonismo. Su *Segundo cuarteto* (1959) fue un éxito internacional, como lo fueron también el *Concierto para orquesta* (1968), encargado para el 125 aniversario de la Filarmónica de Nueva York, y otras muchas obras entre las que se pueden citar el *Concierto para piano y orquesta* (1965) o la *Sinfonía para tres orquestas* (1977).

Esprit rude/Esprit doux, para flauta y clarinete, es una obra escrita en 1985 para celebrar el sesenta cumpleaños de Boulez. Se estrenó en Baden-Baden el 31 de marzo de ese año y su título alude a las dos maneras con que se pronuncia una vocal en griego clásico. La expresión *sesenta años* (hexekoston etos) lleva ambas. La música empieza y termina con la notas si bemol, do, la, mi, que, combinando la notación alemana y la francesa (ut para do) da la palabra B(0)ULE(Z).

CHARLES E. IVES

Largo

Ya hemos hablado de la importancia de Charles E. Ives en la nota introductoria. Por otra parte, sería bueno recordar cómo Ives utilizó redacciones diversas de unas obras en fragmentos de otras. Ello, y el hecho de que la mayoría no se conocieran o editaran hasta mucho más tarde, causó ciertas confusiones en su catálogo. Este sería el caso de *Largo*, una obra que hoy se tiende a considerar como independiente y que se toca con este título. Realmente era el segundo movimiento de la que hoy se considera su *Sonata cero o pre-primer*a de la serie de cuatro para violín y piano. Esta obra data de 1899-1902 y el compositor decidió sustituir el movimiento por otro y escribirlo para trío.

El *Largo* tiene tres partes, confiadas las dos extremas al violín y piano con rítmica de ostinato. La central incorpora el clarinete y tiene una mayor complejidad armónica y grandes contrastes dinámicos que la hacen muy moderna para la época en que está escrita.

EARLE BROWN

.. *from Folio and four systems*

Nacido en Lunenburg en 1926, Earle Brown fue uno de los primeros colaboradores de John Cage en un proyecto de músicas para cinta. También se le considera pionero de las formas abiertas en un sentido menos aleatorio que el de Cage con obras como las series de *Available forms*. Otra de sus investigaciones ha sido la imbricación de grupos instrumentales, con formas distintas, en una forma general aleatoria, o el trabajo con sonido y luces.

Folio and four systems es quizá una de sus obras más célebres. Escrita en 1952/54, muestra en un momento muy temprano las posibilidades de una escritura gráfica totalmente indeterminada en cuanto a los instrumentos y variable según las manipulaciones a que las hojas de símbolos pueden ser sometidas. La versión que ahora se escucha fue preparada por el propio Brown para una gira del LIM a Puerto Rico en 1982. Las seis piezas llevan por título el del mes y año que la página tratada se compuso, y son, respectivamente: *Octubre 53* (piano), *Junio 53* (piano u otros instrumentos), *Marzo 53* (instrumentado por Brown para el LIM), *Marzo 53* (también instrumentado por Brown para el LIM), *Diciembre 82* (para uno o más instrumentos), *Enero 54* (para piano u otros instrumentos).

JOHN CAGE

Sonata para clarinete solo

Nacido en 1912 en Los Angeles, discípulo de Cowell y Schonberg, Cage es el gran revulsivo de la música mundial durante muchos años y, por consiguiente, de la música americana. Se puede decir que ningún compositor americano (y la mayoría de los no americanos) posterior ha dejado de sufrir de una manera u otra su influencia, incluso aunque sea por rechazo. En ello influye, tanto como su propia música, su actitud personal, su pensamiento y su aproximación libre y desprejuiciada al hecho sonoro. Las más contradictorias corrientes de la música actual, desde el teatro musical a la música de acción, pasando por el minimalismo, la música repetitiva, el pensamiento oriental o fluxus, tienen un punto de partida en Cage.

La *Sonata para clarinete solo* pertenece en cierto modo a la *prehistoria* creativa de Cage, ya que está compuesta por él en 1933, a los veintiún años y poco antes de comenzar sus experiencias con pianos preparados. Sin embargo es ya una obra original en la que se presenta de una manera muy personal el embrión de sus preocupaciones rítmicas, repetitivas y libertarias.

CHRISTIAN WOLFF

For 1, 2 or 3 people

Aunque nació en Niza en 1934, Christian Wolff es norteamericano y fue uno de los primeros colaboradores de Cage junto a Morton Feldman y Earle Brown. Sus primeras preocupaciones se encaminaron hacia una síntesis entre Webern y Cage, lo que le independizó bastante del grupo, pero luego investiga en el campo de la libertad instrumental para pasar a una etapa en la que intenta una aproximación compositiva crítica a la vida americana. Incluso sus experiencias en el campo de la aleatoriedad y la indeterminación están basadas en un intento de dignificación creativa del intérprete.

For 1, 2 or 3 people es una obra escrita en 1964 en la que se entra de lleno en la problemática descrita. Nos encontramos aquí con un mundo coordinado de indeterminación y una solución personal a los problemas de la aleatoriedad y las grafías que intentan provocar una respuesta activa por parte del intérprete.

WILLIAM HELLERMANN

Round and about

La obra de William Hellermann está concretada con los grupos experimentales estadounidenses tanto neoyorquinos como de la costa Oeste y de algunas universidades. Desde luego, su experiencia compositiva pasa por la convulsión cagiana, y de ello es buena prueba la presente obra, *Round and about*, compuesta en 1970, que incide, una vez más, en los problemas de la grafía y la forma abierta. Se trata de una obra para uno, dos o más instrumentos, a elección, que van imitando un motivo principal como si fuera un canon. Pero esas limitaciones pueden, por diversos procedimientos, apartarse mucho del original, por lo que unas veces se percibirá la relación y otras no, aunque la coherencia queda asegurada por esa permanente línea de referencia. Está claro que la obra admite una cantidad inagotable de versiones no sólo por las posibilidades de acción instrumental diferente, sino por su carácter gráfico, en el que, más que los sonidos en sí, se indica la manera de producirlos.

NOTAS AL PROGRAMA SEGUNDO CONCIERTO

Desde las ya legendarias obras de Harry Partch y Henry Cowell, hasta la nueva música de Robert Dick, el timbre ha sido un elemento fundamental y, sobre todo, estructural en la música de los Estados Unidos. Parece ser que el espíritu investigador de los exploradores del *Nuevo Mundo* se manifiesta en sus compositores en forma de curiosidad por el sonido. No es el deseo más bien cartesiano que probablemente llevó a Pierre Boulez a intentar elaborar un idioma musical susceptible al razonamiento intelectual, ni tampoco el espíritu de reconstrucción con el que Arnold Schoenberg creó el sistema dodecafónico de las cenizas de Alemania post-bélica; es una fascinación con el sonido en sí, independiente de cualquier estilo reinante, ajeno a todo concepto intelectual de la sintaxis del discurso musical. Y justamente por basarse más en el puro fenómeno acústico que en el estilo musical, esta preocupación con el timbre se ha manifestado en la música norteamericana de todo nuestro siglo, es decir, a partir del momento en que la música norteamericana dejó de ser una mera imitación de la música europea. Las obras interpretadas en este concierto muestran una enorme variedad de estilos, y se fechan desde 1940 hasta 1987, pero destaca en todas un tratamiento del timbre como elemento compositivo de igual, o a veces mayor, importancia que el tono, la armonía y los demás elementos «convencionales».

JOHN MILTON CAGE

Perilous Night

Nacido en 1912, es una figura consagrada y de suma importancia en la vanguardia de las artes, posición que ha mantenido durante varias décadas. Su influencia traspasa el campo de la música, dejando huellas en la literatura, la danza, las artes visuales y la estética. John Cage es, en sí, una revolución. Su música, su escritura y su propia forma de vivir retan e inspiran a otros individuos a vivir intensamente sus propias vidas. Cage ha investigado y se ha dejado influir por la música y la filosofía orientales, y ha utilizado el *I Ching* para desarrollar los métodos compositivos aleatorios que destacan tanto en su música como en sus libros. Fue pionero en el uso de los sonidos electrónicos e innovador —en los años 60— en el explosivo mundo del *Happening*.

Perilous Night fue compuesto en Nueva York en 1944 para el ya famoso piano preparado. Es decir: un piano preparado con trozos de caucho, bambú, tornillos, tuercas, etc... De esa forma, el piano se conviene en una especie de orquesta de sonidos percusivos similares a la orquesta Gamelan de las islas de Bali y Java. En su estructura, es una Suite de seis movimientos breves y directos en los que el pianista explora un mundo de sonidos exóticos y polirrítmicos.

PHILIP ROSENBERG

Intrada

Nació en Nueva York en 1951 y realizó sus estudios en el City College of New York y Columbia University. Entre sus profesores de composición, nombra a Mario Davidovsy, Bulent Arel, Chou Wen Chung y Vladimir Ussachevsky. Además de música para conciertos, Rosenberg compone para el teatro, la televisión y el cine. Es director musical de la Alabama Shakespeare Company y miembro de la facultad del Hunter College Campus Scholl. Su obra *Intrada* fue compuesta para y dedicada a Sheldon Berkowitz. De *Intrada*, el compositor escribe: *Esta composición contrapone la formidable capacidad expresiva y la angularidad del clarinete a una amplia gama de sonidos electrónicos. La parte sintetizada funciona a dos niveles: primero, como conjunto de sonidos electrónicos que retan al clarinete; y segundo, como un intento de permear el mismo timbre del clarinete, creando así un super clarinete. Esta obra representa una nueva etapa para el compositor, ya que la parte electrónica fue compuesta, no en un estudio universitario, sino en su propia casa, utilizando un conjunto de sintetizadores digitales analógicos y de sampling coordinados con el sistema midi.*

JON DEAK

Metaphore

Nació en Indiana en 1943 y realizó sus estudios en la University of Illinois, y como becario Fulbright en Roma. Es contrabajista asociado principal de la Orquesta Filarmónica de Nueva York y compositor de más de 100 obras. Entre sus influencias, cita a John Cage, Harry Partch, Bruckner, el Arte Surrealista y Dada. Durante los años 60 y 70 formó parte del movimiento de Performance Art de Nueva York. Su disco *Musical Tales*, grabado por la casa de discos Opus 1, fue escogido entre los cinco mejores discos de música contemporánea de 1983 por el periódico *Fanfare*. De su obra, *Metaphore*, Jon Deak dice: *El texto viene de la gran novela My Antonia de Willa Cather. En ella, un joven describe una experiencia mística en la que siente que está llegando a ser parte de la Tierra. En esta obra, la voz humana, además de otros sonidos naturales, llega a ser parte del violonchelo. Allí está la metáfora.*

Esta obra tiene su aspecto irónico también, ya que suele ser fácil de comprender para los niños y los adultos que todavía guardan un elemento juvenil, mientras que los adultos sofisticados son, a menudo, incapaces de comprenderla, sobre todo si no tienen ningún amor a la Tierra.

HAYES BIGGS

Ave formosissima

Natural de Alabama (1957), se crió en Arkansas. Ha estudiado en Southwestern University y Southern Methodist University. Actualmente está acabando su doctorado en composición de música en Columbia University en New York City. Ha sido becario en Tanglewood, the MacDowell Colony y the Virginia Center for the Creative Arts. De su obra, *Ave formosissima*, escribe: *Escogí fragmentos de tres poemas que encontré en los Carmina Burana, antología de las canciones sagradas y profanas de los monjes, estudiantes y escolásticos errantes de finales de la Edad Media. Los fragmentos tratan del amor, la llegada de la primavera y una alabanza de la belleza sensual. La obra incluye una fanfarria (en homenaje a Venus), un interludio instrumental, un tema principal —casi de baile— cantado por la soprano, una parte central menos definida, y una parte casi de jiga que acompaña la vuelta del primer texto y del tema principal. La textura musical está permeada de medievalismos como pueden ser los intervalos perfectos, movimiento en paralelo, unísonos rítmicos y alusiones a las fórmulas cadenciales de la época.*

Uno de los aspectos de la obra que más me gusta es el uso del clarinete agudo y del violonchelo, también tocando en los agudos; en cierto sentido, intento crear un pequeño conjunto medieval. Por otro lado, los ataques del niente y el uso del clarinete, junto con el violonchelo, para crear una especie de instrumento híbrido formado por los dos, viene directamente de mi experiencia con la composición de la música electrónica y electroacústica.

ARTHUR KREIGER

Fantasy for piano and electronic tape

Nació en New Haven, Connecticut en 1945. Ha estudiado en la University of Connecticut y en Columbia University, donde terminó su Doctorado en Composición de Música con honores. Es ganador del Premio de Roma, becario de la Fundación Guggenheim, de Tanglewood y del Composers' Conference. Actualmente tiene varias obras grabadas con la casa de discos CRI. Vive en Nueva York, donde da clases en Baruch College y Columbia University. De su obra *Fantasy for piano and electronic tape*, escribe: *La obra comienza con una breve serie de*

acordes tocados a un nivel dinámico muy bajo, y estos acordes, una vez presentados, vuelven en numerosos instantes durante la obra. Cada vez que reaparecen se manifiestan de una forma diferente, se contrastan con otra materia de carácter más lineal. Uno de los aspectos más llamativos de la obra es la riqueza de timbres y texturas musicales que presenta y explora. La parte de cinta, estrechamente sincronizada con el piano, incorpora sonidos que sugieren una variedad de emociones, desde las explosiones climáticas hasta las partes más diáfanas y delicadas. Las partes de piano y cinta no existen como estratos separados, uno subordinado al otro, sino que los dos elementos están cuidadosamente entretnejidos para que cada uno de ellos cambie la naturaleza del otro. La obra está dedicada al pianista Matthias Kreisberg, quien la estrenó en Geelong, Australia. La parte de cinta fue realizada en el Columbia-Princeton Electronic Music Center, y la partitura fue acabada en la MacDowell Colony en enero de 1979.

LAURA KAMINSKY

Just here, sitting now

Nació en Nueva York en 1956. Después de estudiar en the High School of Music and Arts en Nueva York, consiguió su BA con honores por Oberlin College y su MA en composición de música por el City College of New York. Ha sido becaria de la Millay Colony, Virginia Center for the Creative Arts, y la Tuch Foundation, y ha recibido varias subvenciones de Meet The Composer, Inc. Su obra *Enkomios* ganó el American Women Composers Contest en 1984, y en 1985 *A dream revisited* ganó el premio del Composers' Forum y del American Society for Jewish Music.

Just here, sitting now fue encargado por el clarinetista Sheldon Berkowitz y estrenado en Dubuque, Iowa, el 25 de marzo de 1987. La obra crea un mundo sonoro en el que se investiga un balanceo entre la claridad y la confusión, la luz y la oscuridad, la pereza y la energía, y esta investigación se realiza mediante el cambio de registro, la variación del grado de disonancia, la alternativa del movimiento con el reposo y del sonido de un solo instrumento con dos.

ROBERT DICK

Afterlight

Natural de Nueva York, ha estudiado la flauta con James Pappoutsakis, Julius Baker y Thomas Nyfenger, consiguiendo su BA y MA por la Yale University en 1971 y 1973, respectivamente. Es una de las principales figuras de la música contemporánea, conocido en todo el mundo por su dominio de las técnicas extensivas de la flauta. Sus composiciones, en su mayoría

para flauta sola y flauta baja sola, comunican el idioma musical creado por él a través de la invención y el desarrollo de sonidos y técnicas nuevos. Como solista, ha dado recitales en los Estados Unidos, los países escandinavos y en Europa. Sus discos incluyen *The Other Flute* y *Whispers and Landings*, y también ha grabado con las casas CRI y 1750 Arch. Ha recibido una subvención de la National Endowment for the Arts para sus recitales como solista, una beca de la Fundación Pro-Musicus y otra de la New York Foundation for the Arts. Su obra *Afterlight* fue compuesta en 1973 y ganó el concurso de la National Flute Association en 1986. La obra utiliza sonidos multifónicos y otras técnicas para crear un idioma musical a la vez directo, expresivo y llamativo. Los tempi varían en cada interpretación de *Afterlight*, y el mismo Dick dice que durante los años que ha tocado esta obra, la ha tocado cada vez más lenta, debido a que se encuentra capaz de aumentar cada vez más la duración de ciertos sonidos muy difíciles de producir en la flauta. De la misma forma, cada intérprete lleva a esta obra su propia idea de la duración apropiada de los sonidos.

JOHN CAGE

Living Room Music

Fue escrita por John Cage en 1940 para *percusión y cuarteto de voces habladas*. Esta obra aporta su propia definición de la palabra *percusión*, ya que el compositor escribe que los *instrumentos* a utilizar deben ser *cualquier objeto o elemento arquitectónico, tales como los periódicos, diarios, mesas, libros, paredes, puertas o ventanas*. *Living Room Music* consta de cuatro movimientos, con cuatro intérpretes tocando objetos caseros de su propia elección o a su propio alcance. Los movimientos se llaman *A Comenzar*, *Cuento* (con un texto sacado de *El Mundo es redondo*, por Gertrude Stein), *Melodía* y *Fin*. Dado que ningún grupo de objetos o trastos tiene el mismo sonido que otro grupo, cada interpretación de *Living Room Music* tiene la espontaneidad y la elasticidad aleatoria tan fundamentales en la estética de John Cage.

Wade Matthews

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Vista desde fuera, la sociedad norteamericana parece vital, activa y dotada de una tendencia a lo extremo que puede manifestarse con igual facilidad como proeza artística, crecimiento tecnológico o potencia bélica. Pero lo que quizá no se ve con tanta claridad desde fuera, es el hecho de que esta fecundidad, este bullir continuo, es producto del pluralismo cultural más pronunciado del mundo. Bajo una superficie de aparente homogeneidad —resultado, en gran parte, de una política comercial dirigida al denominador común, el mercado de masas— coexisten toda una gama de subculturas capaces de funcionar en la cultura general, pero celosas y orgullosas de sus propias raíces étnicas. La coexistencia de estos diferentes grupos, y la inevitable mezcla de culturas producida por ese contacto transcultural se manifiesta en la música norteamericana como una fascinación por lo exótico, un deseo de incorporar ciertos elementos étnicos en un contexto más general e incluso, a veces, la creación de estilos híbridos, similares a esos elementos creados por los científicos nucleares que sólo duran una milésima de segundo, pero cuya mera existencia amplía nuestro concepto del mundo y nuestras ideas acerca de lo que es y no es posible en él. De alguna forma, todas las obras interpretadas en este concierto provienen de una conciencia, por parte del compositor, de la posible riqueza de una cultura ajena a la suya.

MIRIAM GIDEON

Fantasy on a javanese motive

Nació en Colorado en 1900 y realizó sus estudios en la Universidad de Boston, Columbia University en Nueva York, y la Jewish Theological Seminary of America. Ha compuesto en todos los medios y sus obras para orquesta, conjunto de cámara y solistas se han interpretado y grabado en los Estados Unidos, Europa y el lejano Oriente. La señora Gideon ha ganado múltiples premios y honores, y en 1975 fue nombrada miembro del American Academy and Institute of Arts and Letters. De su obra, *Fantasy on a javanese motive*, Miriam Gideon escribe: *Esta obra fue compuesta en 1948 y está basada en un motivo aparecido en una grabación etnológica que forma parte de la colección Hornbostel de la música de Indonesia. Este motivo consiste en una segunda menor seguida poruña tercera mayor que asciende y luego baja. El motivo se manipula en varias maneras; aparece en el piano en forma de ostinato, simulando una orquesta de gamelan, a la vez que el violonchelo tiene una melodía voladiza hecha, en su mayoría, de los mismos intervalos.*

JOEL FEIGIN

First tragedy

Es, actualmente, becario de la Fundación Guggenheim. Ha obtenido su doctorado en Composición de Música por la Juilliard School, donde estudió con Roger Sessions. También ha estudiado con Harvey Sollberger, Charles Wuorinen y Nadia Boulanger. Ha sido becario de las Colonias de Arte MacDowell, Yaddo y Millay y ha ganado varios premios y becas. De su obra, *First tragedy*, escribe: *Sin duda alguna, la voz es mi instrumento favorito, y en esta obra la utilizo como medio para la presentación dramática de una persona en una situación también dramática. Los contrastes son fundamentales en esta pieza: en la voz contraste la palabra hablada con la cantada; en la armonía, una tonalidad más bien tradicional con una atonalidad de naturaleza disonante; y entre los instrumentos, con el clarinete como segundo protagonista. El texto es un poema contra la guerra escrito por el poeta vietnamita contemporáneo Trieu Vu.*

SHEILA SILVER

Fantasy quasi theme and variation

Ha recibido el premio de composición de la American Academy and Institute of Arts and Letters (1986), el Prix de Rome, y dos premios del concurso nacional de la ISCM. Ha sido becaria del Radcliffe Institute y de Tanglewood. Sus obras han sido interpretadas por las orquestas de Indianapolis, Seattle y RAI de Roma, y grabadas por los Gregg Smith Singers y el Atlantix String Quartet. Es profesora de música de la State University of New York at Stony Brook. Su *Fantasy and variation* fue escrita en 1980 y consiste en dos partes: un tema derivado del de las *Piano Variations*, de Aaron Copland, seguido por una fantasía expansiva basada en ese tema. La autora dedica la obra a Aaron Copland.

WADE MATTHEWS

A Dios rogando y con el mazo dando

Nació en la Chapelle-St. Mesmin, Francia, en 1955. Ha estudiado en Antioch College, el New England Conservatory, el Conservatoire Supérieur de Musique de Paris, el City College of New York y actualmente está terminando su Doctorado en Composición de Música en Columbia University en Nueva York. Es uno de los fundadores del grupo Musicians' Accord y el organizador del Concurso Musicians' Accord para jóvenes compositores españoles. Sus obras han sido interpretadas en Boston, Buenos Aires y Nueva York, donde también ha escrito bandas sonoras para cine de vanguardia y ha realizado ambientes sono-

ros para instalaciones de escultura. De su música, Matthews escribe: *Yo me crié como músico de jazz en una casa donde reinaba la música clásica. Por lo tanto, mis composiciones reflejan una saludable dosis de la música popular de nuestra época sin abandonar el rigor formal ni las técnicas de desarrollo propios de la tradición europea de la música clásica. A Dios rogando y con el mazo dando es producto de mi fascinación con los polirritmos de la salsa y, sobre todo, con los gestos retóricos de esa música caribeña y neoyorquina. Fue compuesta en Nueva York en el otoño de 1985.*

RICHARD KASSEL

Tree Songs

Nació en Los Angeles en 1953. Ha estudiado en Oberlin College, City College of New York y acaba de pasar un año en Cambridge, Inglaterra, donde estudió composición con Alexander Goehr. Ha sido becario de la Fundación Tuch y de la Millay Colony y profesor de música en Brooklyn College, City College of New York y Baruch College. Además de sus composiciones para conjunto de cámara, ha compuesto para cine y teatro. Sus *Tree Songs*, escritas en 1982, utilizan poemas de Patricia Y. Ikeda, poeta norteamericana de origen japonés, e intentan captar, en un contexto musical más bien occidental, el mundo sensual y emotivo del Oriente.

AMY RUBIN

Journey

Natural de Nueva York, realizó sus estudios superiores en la facultad de música de Yale University. Es compositora, pianista, y profesora. Ha compuesto para el cine, la televisión y el teatro y ha trabajado con Peter Brook, Joseph Papp y, en la televisión, con CBS y WNET. Sus obras han sido interpretadas en Tanglewood, the Lenox Arts Center y por todas partes de Nueva Inglaterra. Amy Rubin ha grabado, tanto como compositora y como intérprete, para las casas de discos Columbia y Scholastic.

Actualmente, la señora Rubin es profesora en la State University of New York, Stony Brook y consejera del Lincoln Center for the Performing Arts en la ciudad de Nueva York. Su obra *Journey* fue encargada por Musicians' Accord y se estrena hoy. La compositora dice: *Nosotros, los del siglo XX, tenemos la insólita oportunidad de experimentar las músicas de otras culturas y otras épocas y, a través de eso, llegar a una nueva definición de la música, el sonido, el ritmo, la armonía y la continuidad. Journey es un intento de acercarse a un idioma, una tradición y una sensibilidad nuevos.*

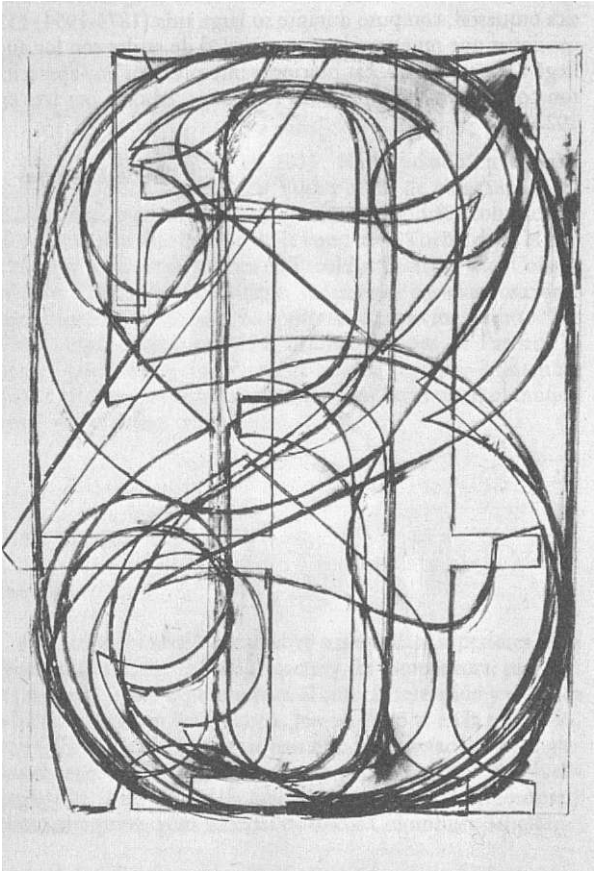
CHARLES E. IVES

Canciones

Hijo de un director de Banda Municipal e investigador incansable de la música, creció en un ambiente a la vez saturado de la música más nacionalista de su época y de la investigación musical más excéntrica. Por lo tanto, Ivés llegó a ser el ejemplo por antonomasia del individualista musical norteamericano, con una extraña mezcla de irreverencia hacia las tradiciones compositivas y una frecuente utilización de los temas más tradicionales norteamericanos. No obstante su fama como compositor de música orquestal, compuso durante su larga vida (1874-1954) 151 canciones que muestran la gran variedad de estilos con los que llegó a experimentar. Las canciones interpretadas hoy aparecieron por primera vez en el libro *114 Songs*, editado por Ivés en 1922.

Wade Matthews

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

LIM

El Laboratorio de Interpretación Musical hizo su presentación en el ciclo de conciertos celebrado en el Instituto Alemán de Madrid, en el otoño de 1975, que significó una de las más importantes aportaciones españolas a la música contemporánea en lo que a la interpretación-realización se refiere, ampliada en ciclos sucesivos en la Fundación Juan March, Centro Cultural de la Villa de Madrid, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el Instituto Francés. Además, ha participado en el Festival Gulbenkian de Lisboa, Festival de Saintes, Gran Auditorium de Radio France y Museo de Arte Moderno de París, festival Internacional de Granada, Festival Internacional de Santander, Estudio de *Nueva Música* de Budapest, Semana de Música de Cámara de Cuenca, Días de Música Contemporánea de *Radio Nacional* en Madrid, Festival de Música Andaluza de Málaga, Ciclo de Música Contemporánea de Sevilla, Festival Musical do Vran *Cidade de Vigo 1979*, Festival de Música del Siglo XX de Bilbao (1979, 80, 81, 82, 84, 85 y 86), Musiques Actuelles Nice Coté D'Azur, Festival de *Nuova Consonanza* de Roma, Bienal de Música del Siglo XX de San Juan de Puerto Rico (1982, 84), Jornadas Internacionales de Nova Música de la Fundació *Joan Miró, Ensems 85* de Valencia, Jornadas de *Nueva Música* de Sevilla, Cursos de Música Española Contemporánea de Salamanca, Festival Hispano-Mexicano, etc.; en programas para TVE, RF, RAI, RNE, otras grabaciones (RCA, CBS, Hispavox, Dial, Movieplay, LIM Récorde) y realiza el I y II Ciclo de Música Contemporánea de Pamplona. En estos conciertos ha presentado numerosos estrenos mundiales de partituras compuestas casi todas expresamente para el LIM y otros estrenos de obras interpretadas por primera vez en concierto en España.

La gama de posibilidades interpretativas del LIM —en sus diversas formaciones— va desde la tradicional «música de cámara» hasta los más avanzados experimentos de la electrónica o de los instrumentos convencionales, teniendo muy presente la improvisación y todas sus derivaciones. Actualmente está experimentando la relación del sonido y la imagen a través del vídeo y los ordenadores.

La Universidad de Oviedo ha publicado el libro-documento *LIM 75-85* (una síntesis de la música contemporánea en España), donde es recopilada la labor de su actividad desde 1975 a 1985, y en diciembre de 1986 inauguró la actividad musical del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid con su XII Ciclo de conciertos.

Discografía del LIM

Argia ezta ikusten, de Carmelo A. Bernaola (LIM Récorde); *Así*, de Carmelo A. Bernaola (CBS); *Apuntes para una realiza-*

ción abierta, de Jesús Villa Rojo (RCA); *Contexto II*, de Angel Arteaga (Movieplay); *Escorpión*, de Carlos Cruz de Castro (CBS); *Espectros*, de Agustín González Acilu (Movieplay); *Hoquetus*, de Tomás Marco (Dial); *Horizons, grups, coves i passos*, de Amadeu Marín (LIM Records); *Klim*, de Jesús Villa Rojo (Movieplay); *Laisses*, de Angel Oliver (Movieplay); *Material sonoro V*, de Jesús Villa Rojo (Dial); *LIM-79*, de Claudio Prieto (Dial); *Nosotros*, de Jesús Villa Rojo (CBS); *Paso*, de Josep Lluís Berenguer (Movieplay); *¡Qué familia!*, de Carmelo A. Bernaola (Hispanovox); *Retablo*, de Alfredo Aracil (Movieplay); *Reacciones III*, de Andrés Lewin-Richter (Dial); *Tientos de un tiempo crítico*, de Francisco Otero (LIM Records); *Torner*, de Tomás Marco (Movieplay); *Trivium*, de Francisco Cano (Movieplay); *Ultramarina*, de Tomás Marco (RCA); *Versos a cuatro*, de Angel Oliver (CBS), y *...y también*, de Jesús Villa Rojo (LIM Records).

SEGUNDO Y TERCER CONCIERTO

MUSICIANS' ACCORD

Se fundó en Nueva York en 1980 con el propósito de llevar esmeradas interpretaciones de la música contemporánea a un amplio público a través de conciertos, programas de radio y clases magistrales. Además, Musicians' Accord tiene por meta contribuir a un mejor entendimiento de la música contemporánea por parte de los intérpretes, compositores y miembros del público neoyorkino.

Musicians' Accord da conciertos en Nueva York en las tradicionales salas de concierto como Carnegie Recital Hall, Symphony Space y Merkin Hall, y también en los centros culturales, las iglesias y los *espacios alternativos* donde se realiza el arte y la música de vanguardia. Sus interpretaciones han sido programadas, tanto en vivo como en cinta, por las emisoras de radio WNYC-FM, WQXR, la Voz de América, y WBAI. El conjunto de Musicians' Accord ha sido aclamado por los críticos del *New York Times* por su *habilidad y seguridad estilística*, sus *relucientes actuaciones* y sus interpretaciones *impresionantes y sensitivas*. Compositores como George Crumb, David del Tredici, Arthur Kreiger y Roben Beaser han trabajado estrechamente con Musicians' Accord en la preparación de sus obras y, a veces, han dirigido el conjunto. Musicians' Accord, por su parte, ha estrenado muchas obras de música contemporánea, entre ellas algunas encargadas directamente por Musicians' Accord.

Durante dos años consecutivos (1985 y 1986) Musicians' Accord realizó su *Concurso para Jóvenes Compositores Españoles*, cuyos ganadores fueron invitados a pasar una semana en Nueva York para asistir a un concierto en el que el conjunto de Musicians' Accord interpretó las obras ganadoras.

Desde 1984, Musicians' Accord ha sido conjunto en residencia en el City College of New York, donde trabaja estrechamente con los profesores de composición Ned Rorem, David del Tredici y Lester Trimble, dando conciertos y clases magistrales para los estudiantes avanzados de composición. Esta es la primera visita de Musicians' Accord a España.

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA (PRIMER CONCIERTO)

TOMAS MARCO

Nació en Madrid en 1942. Estudios de violín y composición simultáneamente al bachillerato y la licenciatura en Derecho. Amplió estudios musicales en Francia y Alemania, países en los que también siguió algunos cursos de Psicología y Sociología. Entre sus profesores se encuentran P. Boulez, K. Stockhausen, B. Maderna, G. Ligeti y Th. W. Adorno. En 1967 fue ayudante de Stockhausen en el proyecto colectivo *Ensemble*. En 1969 obtuvo el Premio Nacional de Música (*Vitral*), y entre otros premios se pueden mencionar dos de la Fundación Gaudeamus de Holanda (1969, *Aura-*, 1971, *Mysteria*), Premio de Honor de la VI Bienal de París (*Aura*), Arpa de Oro (1975), Tribuna Internacional de la UNESCO (1976), Centenario de Casals, etc. Sus obras se han ejecutado en todo el mundo, recibiendo numerosos encargos. Posee una amplia discografía. Desde 1962 realiza crítica musical en diversas publicaciones españolas y extranjeras, actualmente en *Diario 16*. Ha publicado varios libros y dictado cursos en universidades y centros de Europa y América. Fue durante tres años Profesor de Historia de la Música de la UNED y Profesor de Nuevas Formas Compositivas del Conservatorio de Madrid. Profesional de la radio trabajó en los servicios de música de Radio Nacional de España entre 1970 y 1981, obteniendo el Premio Nacional de Radiodifusión en 1971. Desde 1981 es Director-Gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España. Fue becario de creación musical de la Fundación Juan March y posteriormente Secretario de Música de la misma.

NOTAS AL PROGRAMA (SEGUNDO Y TERCER CONCIERTO)

WADE MATTHEWS

Ver pagina 25.

Ilustraciones: Obra gráfica de Jasper Johns.

Depósito legal: M. 13.183-1987.

Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind. N.º 1. Arroyomolinos. MOSTOLES (Madrid).



Fundación Juan March

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