

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO DE MUSICA PARA UNA EXPOSICION

Matisse

Octubre-Noviembre 1980

CICLO DE MUSICA PARA UNA EXPOSICION MATISSE

CICLO DE MUSICA PARA UNA EXPOSICION

M A T I S S E

1

Soprano
CARMEN BUSTAMANTE
Piano
MIGUEL ZANETTI

Miércoles, 15 de octubre de 1980. 19,30 horas

Entrevista con León Degand



«Sin duda hay que pintar como se canta, sin esfuerzo. El acróbata hace su número con pulcritud y aparente facilidad. No perdamos de vista el largo trabajo preparatorio que le permite conseguir este resultado. Lo mismo ocurre en la pintura.

La posesión de los medios debe pasar de lo consciente al inconsciente por el trabajo, y entonces es cuando se llega a esta impresión de espontaneidad.

La pintura exige organización, por medios muy conscientes, muy concertados, como en las restantes artes. Organización de fuerzas — los colores son fuerzas— como en música organización de timbres. Pero no confundamos por ello pintura y música. Sus acciones no son sino paralelas. No se sabría traducir las sinfonías de Beethoven en pintura».

Este recuerdo de la música lo había ya descubierto en textos de Matisse. ¿Cuáles son las conexiones de Matisse con la música?
«Me gusta mucho la música», me dice Matisse. A mi petición de algunas precisiones, me señala el pequeño aparato de radio a la cabecera de su lecho. La buena música le encanta. ¿La ha practicado? «Yo tocaba el violín cuando era joven» (Es decir, hace 50 años, hasta los 58 años, precisa la secretaria) «Yo tenía sentimiento. He querido adquirir una técnica excesiva y he matado mi sensibilidad. Ahora prefiero escuchar a los demás.»

* Extracto de «Matisse à Paris», Les lettres Françaises n.º 76 (1945). Publicado en Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann, Coll. Savoir, 1972, p. 300-301.

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

I

C. DEBUSSY

Quatre Melodies

Beau soir
La mer est plus belle
Green
Mandoline

E. SATIE

Trois Chansons

Tendrement
Je te veux

Que me font ces vallons

M. RAVEL

Trois Melodies Hébraïques

Mayerke. mon fils
L'Enigme Eternelle
Kaddisch

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

II

O. MESSIAEN

Trois Melodies

Pourquoi?
Le sourire
La fiancée perdue

A. HONEGGER

Trois Chansons

(Extraites de *La petite sirène*, d'Andersen)

Chanson des Sirènes
Berceuse de la Sirène
Chanson de la Poire

F. POULENC

Tel jour telle nuit

Bonne journée
Une ruine coquille vide
Le front comme un drapeau perdu
Une roulotte couverte en tuiles
A toutes brides
Une herbe pauvre
Je n'ai envie que de t'aimer
Figure de force brûlante et farouche
Nous avons fait la nuit

Soprano
CARMEN BUSTAMENTE
Piano
MIGUEL ZANETTI

DEBUSSY: QUATRE MELODIES

Beau Soir

Paul Bourget

Lorsque au soleil couchant les rivières sont roses,
Et qu'un tiède frisson court sur les champs de blé,
Un conseil d'être heureux semble sortir des choses
Et monter vers le coeur troublé.
Un conseil de goûter le charme d'être au monde.
Cependant qu'on est jeune et que le soir est beau,
Car nous nous en allons comme s'en va cette onde,
Elle à la mer, nous au tombeau.

La mer est plus belle

Paul Verlaine

La mer est plus belle
Que les cathédrales;
Nourrice fidèle,
Berceuse des râles;
La mer sur qui prie
La Vierge Marie!
Elle a tous les dons
Terribles et doux.
J'entends ses pardons,
Gronder ses courroux;
Cette immensité
N'a rien d'entêté.
Oh! si patiente,
Même quand méchante!
Un souffle ami hante
La vague, et nous chante:
«Vous, sans espérance,
Mourez sans souffrance!»
Et puis, sous les cieux
Qui s'y rient plus clairs,
Elle a des airs bleus,
Roses, gris et verts...
Plus belle que tous,
Meilleure que nous!

Green*Paul Verlaine*

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,
 Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour vous.
 Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches,
 Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.
 J'arrive tout couvert encore de rosée,
 Que le vent du matin vient glacer à mon front,
 Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée,
 Rêve des chers instants qui la délasseront.
 Sur votre jeune sein, laissez rouler ma tête,
 Toute sonore encore de vos derniers baisers;
 Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
 Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

Mandoline*Paul Verlaine*

Les donneurs de sérénades
 Et les belles écouteuses
 Echantent des propos fades
 Sous les ramures chanteuses.
 C'est Tircis et c'est Aminte,
 Et c'est l'etemel Clitandre,
 Et c'est Damis qui pour mainte
 Cruelle fait maint vers tendre.
 Leurs courtes vestes de soie,
 Leurs longues robes à queues,
 Leur élégance, leur joie
 Et leurs molles ombres bleues,
 Tourbillonnent dans l'extase
 D'une lune rose et grise,
 Et la mandoline jase
 Parmi les frissons de brise...

SATIE: TROIS CHANSONS**Tendrement***Vicent Hyspa*

D'un amour tendre et pur
 Afin qu'il vous souvienne,
 Voici mon coeur, mon coeur tremblant,
 Mon pauvre coeur d'enfant;
 Et voici, pâle fleur
 Que vous fîtes éclore,
 Mon âme qui se meurt de vous
 Et de vos jeux si doux.

Mon âme est la chapelle,
Où la nuit et le jour
Devant votre grâce immortelle,
Prie à deux genoux
Mon fidèle amour.
Dans l'ombre et le mystère
Chante amoureusement
Une douce prière,
Païenne si légère.
C'est votre nom charmant.
Des roses sont écloses
Au jardin de mon coeur,
Ces roses d'amour sont moins roses
Que vos adorables lèvres en fleur.
De vos mains si cruelles
Et dont je suis jaloux,
Effeuiliez les plus belles,
Vous pouvez cueillir,
Le jardin est à vous.

Je te veux

Henri Pacory

J'ai compris ta détresse,
Cher amoureux,
Et je cède à tes vœux,
Fais de moi ta maîtresse.
Loin de nous la sagesse,
Plus de tristesse,
J'aspire à l'instant précieux
Où nous serons heureux;
Je te veux.
Je n'ai pas de regrets
Et je n'ai qu'une envie:
Prés de toi, là, tout près,
Vivre toute ma vie,
Que mon coeur soit le tien
Et ta lèvre la mienne,
Que ton corps soit le mien,
Et que toute ma chair soit tienne.
Oui, je vois dans tes yeux
La divine promesse
Que ton coeur amoureux
Vient chercher ma caresse.
Enlacés pour toujours,
Brûlés des mêmes flammes,
Dans des rêves d'amours
Nous échangerons nos deux âmes.

Que me font ces vallons

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
 Vains objets dont pour moi le charme est envolé?
 Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
 Un seul être vous manque et tout est dépeuplé!

RAVEL: TROIS MELODIES HEBRAÏQUES**Mayerke, mon fils**

—Mayerke, mon fils,
 Devant qui te trouves-tu là?
 —Devant lui, Roi des Rois,
 Et seul Roi, père mien.
 —Mayerke, mon fils,
 Et que lui demandes-tu là?
 —Des enfants, longue vie
 Et mon pain, père mien.
 —Mayerke, mon fils,
 Mais tu veux encore du pain?
 —Prends ce pain, nourris-toi,
 Bénis-le, père mien.

L'enigme eternelle

Monde tu nous interrogues:
 Tra la la la la.
 L'on répond: Tra la la.
 Si l'on ne peut te répondre:
 Tra la la la la.

Kaddisch

Que ta gloire, ô Roi des rois,
 Soit exaltée,
 Ô toi qui dois renouveler le Monde
 Et résusciter les trépassés
 Ton règne, Adonaï, soit proclamé
 Par nous, fils d'Israël,
 Aujourd'hui, demain, à jamais.
 Disons tous: Amen.
 Qu'il soit aimé, qu'il soit chéri,
 Qu'il soit loué glorifiée
 Ton nom radieux.

Qu'il soit béni, sanctifié;
Qu'il soit adoré
Ton nom qui plane sur les cieux,
Sur nos louanges, sur nos hymnes,
Sur toutes nos bénédictions.
Que le ciel clément nous accorde
La vie calme, la paix, le bonheur.
Disons tous: Amen.

MESSIAEN: TROIS MELODIES

Pourquoi?

Olivier Messiaen

Pourquoi les oiseaux de l'air,
Pourquoi les reflets de l'eau,
Pourquoi les nuages du ciel,
Pourquoi?
Pourquoi les feuilles de l'Automne,
Pourquoi les roses de l'Eté,
Pourquoi les chansons du Printemps,
Pourquoi?
Pourquoi n'ont-ils pour moi de charmes,
Pourquoi?

Le sourire

Cécile Sauvage

Certain mot murmuré
Par vous est un baiser
Intime et prolongé
Comme un baiser de l'âme.
Ma bouche veut sourire
Et mon sourire tremble.

La fiancée perdue

Olivier Messiaen

C'est la douce fiancée,
C'est l'ange de la bonté,
C'est un après-midi ensoleillé,
C'est le vent sur les fleurs.
C'est un sourire pur comme un coeur d'enfant,
C'est un grand lys blanc comme une aile,
Très haut dans une coupe d'or!
O Jésus, bénissez-la! Elle!
Donnez-lui votre grâce puissante!
Qu'elle ignore la souffrance, les larmes!
Donnez-lui le repos, Jésus!

HONEGGER: TROIS CHANSONS, René Morax
(Extraites de *La Petite Sirène*, d'Andersen)

Chanson des Sirènes

Dans le vent et dans le flot
Dissous-toi fragile écume
Dissous-toi dans un sanglot
Pauvre coeur rempli d'amertume
Prends ton vol dans le ciel bleu
Vois la mort n'est pas cruelle
Tu auras la paix de Dieu
Viens à nous âme immortelle.

Berceuse de la Sirène

Danse avec nous dans le bel Océan
Le matin ou le soir sous la lune d'argent.
Plonge avec nous dans le flot transparent,
Chante au soleil dans l'écume et le vent
Mer berce-nous dans tes bras caressant
Mer berce-nous sur ton coeur frémissant.

Chanson de la Poire

C'est l'histoire d'une poire
On la cueille dans les feuilles
On la tape tant et tant,
Qu'elle claque en trois temps
D'une attaque
Il faut boire à la poire
Un bon coup un bon coup
Et c'est tout.

POULENC: TEL JOUR TELLE NUIT

Bonne journée

Paul Eluard

Bonne journée j'ai revu qui je n'oublie pas
Qui je n'oublierai jamais
Et de femmes fugaces dont les yeux
Me faisaient une haie d'honneur
Elles s'enveloppèrent dans leurs sourires.
Bonne journée j'ai vu mes amis sans soucis
Les hommes ne pesaient pas lourd

Un qui passait
Son ombre changée en souris
Fuyait dans le ruisseau
J'ai vu le ciel très grand
Le beau regard des gens pri vés de tout
Plage distante où personne n'aborde
Bonne journée, journée qui comença mélancolique
Noire sous les arbres verts
Mais qui soudain trempée d'aurore
M'entra dans le coeur par surprise.

Une ruine coquille vide

Paul Eluard

Une ruine coquille vide
Pleure dans son tablier
Les enfants qui jouent autour d'elle
Font moins de bruit que des mouches
La ruine s'en va à tâtons
Chercher ses vaches dans un pré
J'ai vu le jour je vois cela
Sans en avoir honte
Il est minuit comme une flèche
Dans un coeur à la portée
Des folâtres lueurs nocturnes
Qui contredisent le sommeil.

Le front comme un drapeau perdu

Paul Eluard

Le front comme un drapeau perdu
Je te traîne quand je suis seul
Dans les rues froides
Des chambres noires
En criant misère.
Je ne veux pas les lâcher
Tes mains claires et compliquées
Nées dans le miroir clos des miennes
Tout le reste est parfait
Tout le reste est encore plus inutile
Que la vie.
Creuse la terre sous ton ombre
Une nappe d'eau près des seins
Où se noyer
Comme une pierre.

Une roulotte couverte en tuiles*Paul Eluard*

Une roulotte couverte en tuiles
 Le cheval mort un enfant maître
 Pensant le front bleu de haine
 A deux seins s'abattant sur lui
 Comme deux poings
 Ce mélodrame nous arrache
 La raison du coeur.

A toutes brides*Paul Eluard*

A toutes brides toi dont le fantôme
 Piaffe la nuit sur un violon
 Viens régner dans les bois
 Les verges de l'ouragan
 Cherchent leur chemin par chez toi
 Tu n'es pas de celles
 Dont on invente des désirs
 Viens boire un baiser par ici
 Cède au feu qui te désespère.

Une herbe pauvre*Paul Eluard*

Une herbe pauvre sauvage
 Apparut dans la neige
 C'était la santé
 Ma bouche fut émerveillée
 Du goût d'air pur qu'elle avait
 Elle était fanée.

Je n'ai envie que de t'aimer*Paul Eluard*

Je n'ai envie que de t'aimer
 Un orage emplit la vallée
 Un poisson la rivière
 Je t'ai faite à la taille de ma solitude
 Le monde entier pour se cacher
 Des jours des nuits pour se comprendre
 Pour ne plus rien voir dans tes yeux
 Que ce que je pense de toi
 Et d'un monde à ton image
 Et des jours et des nuits
 Régies par tes paupières.

Figure de force brûlante et farouche

Paul Eluard

Figure de force brûlante et farouche
Cheveux noirs où l'or coule vers le sud
Aux nuits corrompues
Or englouti étoile impure
Dans un lit jamais partagé
Aux veines des temps
Comme aux bouts des seins
La vie se refuse
Les yeux nul ne peut les crever
Boire leur éclat ni leurs larmes
Le sang au dessus d'eux triomphe pour lui seul
Intraitable démesurée inutile
Cette santé bâtit une prison.

Nous avons fait la nuit

Paul Eluard

Nous avons fait la nuit
Je tiens ta main je veille
Je te soutiens de toutes mes forces
Je grave sur un roc l'étoile de tes forces
Sillons profonds où la bonté de ton corps germera
Je me répète ta voix cachée ta voix publique
Je ris encore de l'orgueilleuse
Que tu traites comme une mendiante
Des fous que tu respectes des simples où tu te baignes
Et dans ma tête qui se met doucement d'accord
Avec la tienne avec la nuit
Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens
Une inconnue semblable à toi
Semblable à tout ce que j'aime
Qui est toujours nouveau.

Cuatro melodías

Claude Debussy

A lo largo de toda su carrera, Debussy dedicará una atención preferente a la canción, género que encontraremos en todas sus etapas creativas ilustrando muy bien su evolución en cada momento. Canciones refinadas y sutiles, con un nuevo concepto de la melodía que hacen del autor francés uno de los más grandes renovadores del Lied. Por eso no deja de ser curioso el que hoy día quizá sea este el aspecto menos conocido de su producción, algo verdaderamente inexplicable porque si en otros terrenos poseemos indudables obras maestras, en éste abundan igualmente. Tal vez se deba todo al aplastante dominio del Lied alemán en los repertorios de los cantantes del género y a la no mucha imaginación programática de los mismos. Y es que Debussy, sin contar algunas canciones que quedaron en esbozo en su época juvenil, es autor de nada menos que 66 canciones, algunas agrupadas en ciclos y otras autónomas, de las que verdaderamente no se cantan con profusión ni una docena, siendo importantes la casi totalidad.

La primera de las canciones del presente programa es un trabajo de juventud y una de las primeras obras compuestas por Debussy. En efecto, «Beau soir» está fechada en 1878, aún en sus años de conservatorio y es inmediatamente posterior a «Nuit d'étoiles», la canción con texto de Théodore de Banville que fue su primera pieza editada con el nombre de Achille de Bussy. «Beau soir» se basa en un poema de un autor galante de la época, Paul Bourget, y es todavía un ensayo en el que hay poco del Debussy posterior aunque su línea melódica es atractiva y elegante, con una cierta influencia de Massenet. Quizá lo más apegado todavía a la tradición sea el acompañamiento, correcto pero sin la importancia de trabajos posteriores.

«La mer est plus belle» es la primera de las «Tres melodías» escritas sobre Paul Verlaine en 1891. No hay duda de que Debussy se siente fascinado por la musicalidad de los versos del poeta y en estas tres piezas, pero especialmente la primera, crea un arte refinado y lleno de matices en el que se evocan continuamente resonancias misteriosas desde la voz y el piano. Si el apelativo de impresionista, tanta veces discutido y tan discutible, tiene aplicación en la música de Debussy, aquí tendríamos una de las justificaciones.

«Green» pertenece, en cambio, a uno de los ciclos más conocidos del compositor, las «Ariettes oubliées», colección de seis canciones sobre Paul Verlaine, de la que «Green» es la quinta. Aquí ya nos encontramos con un Debussy que en 1888 posee ya sus mejores recursos. Una melodía personal y evocadora, capaz de plegarse al texto con justeza y originalidad, una armonía tan audaz como sugerente y un entreveramiento entre canto y acompañamiento que hace de la obra un todo indisoluble. En «Green» la inspiración melódica es sencilla y encantadora, con la frescura y la espontaneidad de las ofrendas del texto.

«Mandoline» es el primer trabajo que Debussy acometió sobre versos de Paul Verlaine, poeta sobre el que volvería repetidamente. El trabajo es de 1881 y en él podemos ver el despegue inicial del primer auténtico Debussy, hasta el punto de que se puede decir que nos encontramos ante una pequeña obra crucial. Las influencias messenetianas van quedando atrás y en su lugar aflora la nueva personalidad pujante y original de un músico que ya tiene mucho que decir. Quizá por todo ello sea también una de las canciones que más frecuentemente figuran en el repertorio entre las de su autor.

Tres canciones

Erik Satie

Aunque entre las primeras obras de Satie encontramos ya algunas melodías, no es quizá este aspecto de la composición que más le interesó, desde luego mucho menos que el piano. Y también es la parte de la obra satiana menos ejecutada hasta hace pocos años en que empezó a prestársele atención. Atención justa, porque algunas de las canciones de Satie son francamente interesantes y todas muy personales. Muchas de ellas, pero no todas, son consecuencia de su trabajo de cabaret desarrollado en el «Chat Noir» o el «Auberge du clou», así como el habitual acompañamiento que desarrolló para la cantante de este género Paulette Darty. Precisamente para Paulette Darty escribiría en 1900 «Cuatro melodías», las dos primeras de las cuales son «Tendrement» y «Je te veux». Hay en ellas un indiscutible ambiente de cabaret y una buena carga de ironía que estalla en la obra final, el «intermezzo americano» titulado «La Diva de L'Empire», de la que también existe una versión pianística. Satie juega con la intencionalidad de la palabras, y con la de la música que va más allá de ellas y en las dos canciones que hoy se interpretan utiliza conscientemente la sentimentalidad de la cancioncilla en boga en su tiempo. Desde luego no

hay grandes dificultades vocales, y Satie lo realiza conscientemente dentro de las limitaciones del género. En cambio sí hay notables dificultades interpretativas porque estas canciones ya no pueden ser cantadas por artistas de un género que no existe, o existe de otra manera, y han pasado a formar parte del repertorio de la canción de concierto, del que en parte nunca salieron del todo. Intencionalidad, gracia y hasta una especial técnica vocal, ni mejor ni peor sino distinta, son muy necesarias para dar a estas canciones su verdadero relieve sin el que quedarían sin un valor que evidentemente tienen.

Satie escribiría después otras obras vocales pero sin demasiada asiduidad. Dejando aparte esa maravillosa «tapicería sonora», como ha sido definida, de la cantata «Sócrates», encontramos otras canciones como los «Tres poemas del amor» de 1914, un tanto desconcertantes por su relación con el canto llano. En cambio, las «Tres melodías» de dos años más tarde vuelven a ser deliciosas. Luego, las «Cuatro pequeñas melodías» de 1920 muestran menos inventativa y originalidad. Pero al llegar «Ludions» en 1923, dos años antes de la muerte del compositor, Satie ilustra los textos de Leon-Paul Fargue con una renovada fantasía, uniendo estilo popular y dejes de music-hall, reencontrando el Satie que extrae el humor de la falsa seriedad y se muestra, una vez más, el delicioso «enfant terrible» inimitable que se ha ganado un puesto aislado y especialísimo en la música francesa en particular y en la europea en general.

Tres melodías hebreas

Maurice Ravel

Espíritu paradójico, defensor a ultranza de la insinceridad artística y enemigo de esa «sinceridad», en cuyo nombre, decía, se cometen las obras más aburridas, Ravel había afirmado que si alguna vez hacía una obra árabe sería mucho más árabe que las auténticas. Eso quedó bien claro al abordar la música gitana en su «Tzigane» e incluso en el españolismo de algunas de sus piezas de ambiente español. En cambio, en otras ocasiones, se plegó a lo que las circunstancias exigían y mimó amorosamente músicas de otros ámbitos para devolverlas convertidas en un Ravel exquisito pero sin menor pérdida de autenticidad. Buena prueba de ello son las «Cinco melodías griegas», las «Canciones populares» y hasta las «Chansons madécasses» por muy arduo que fuera dilucidar en aquella época lo que era auténticamente "malgache".

A este segundo bloque de obras pertenecen las «Melodías hebreas» que Ravel toma de cantos auténticos sin traicionarlos en ningún momento, aunque sí revistiéndolos de su más refinado arte de compositor. Las tres melodías tienen un origen distinto. Hay una primera obra titulada «Deux mélodies hébraïques» que surge en 1914 y que están dedicadas a Madame Alvina-Alvi, quien las estrenaría acompañada al piano por el autor el 3 de Junio de 1914 en París. Ravel debió quedar satisfecho con la obra puesto que posteriormente la orquestó, estrenándose en esa versión con Madeleine Grey en los Conciertos Padeloup el 17 de Abril de 1920. Paradójicamente, y más en un autor de obra no muy amplia y de exhuberante perfección orquestal, esta versión con orquesta apenas si aparece en los repertorios sinfónicos actuales.

La primera de las dos melodías se titula «Kaddisch» y Ravel emplea en ella muchos artificios propios de su tratamiento melódico así como regusto modal no velado por el engañoso do menor en el que parece inserta. Artificios vocales que no impiden que el compositor francés conserve el patetismo del canto original logrando una de las piezas más conmovedoras. La segunda melodía, «L'enigme éternelle» es más concentrada y más esotérica. Casi podríamos hablar de una escritura secreta en el sentido mallarmeano (poeta no hacía mucho tratado por Ravel). Pero de nuevo el músico logra el necesario equilibrio entre su vuelo creativo y la fidelidad al original que está tratando.

La tercera de las melodías pertenece a otra colección. Es la cuarta pieza de los «Chants populaires» escritos entre 1910 y 1917 y en los que encontramos también canción española, francesa, italiana, escocesa, flamenca y rusa. De cualquier forma, las cuatro primeras, que comprenden la hebrea, fueron publicadas en Rusia en 1910 por lo que su composición es anterior a las «Deux mélodies hébraïques». No le da Ravel ningún título especial más que el de «Chanson hébraïque», lo que por lo demás ocurre con todas las de la colección, que únicamente llevan como título el país a que se refiere cada una. Algo distanciada de las dos hebreas posteriores, tiene en común con ellas la fidelidad del tratamiento y el atractivo melódico. Hasta el punto que de las siete canciones populares es la única que ha merecido el honor de ser orquestada, si no por el autor, sí por un discípulo, Maurice Delage, que realizó dicho trabajo en 1957.

Tres melodías

Olivier Messiaen

Tanto en entrevistas como en artículos, Olivier Messiaen ha insistido mucho sobre la importancia de la voz humana y

del canto. Sin embargo, su producción musical no se orienta demasiado hacia el empleo de la voz a solo y de la melodía. Utiliza mucho más la voz en su aspecto coral, aunque a cappella sólo lo use en los «Cinq réchants», pero sí con acompañamiento instrumental en varias obras que van desde las «Trois petites liturgies de la Présence Divine» a «La Transfiguration de Notre Seigneur». Con voz sola, su catálogo ofrece las siguientes obras: «Dos baladas de Villon», obra juvenil inédita, «Trois melodies», «La mort du nombre» (soprano, tenor, violín y piano), «Vocalise», «Poèmes pour Mi», «Chants de ciel et de terre» y «Harawi». Sólo «Poèmes pour Mi» y «Harawi» son obras verdaderamente importantes dentro de su producción en lo que se refiere al canto y piano. Y no deja de ser significativo que desde 1945 no haya vuelto a emplear la voz a solo. En los últimos años está componiendo una ópera sobre San Francisco de Asís que dista de estar terminada. «Trois melodies» es una obra de primera época compuesta en 1930 como trabajo de fin de carrera en el Conservatorio, con dos obras más, que le valdrían un Primer Premio aunque luego fuera rechazado, como Ravel, en las eliminatorias del codiciado y polémico Premio de Roma.

Los poemas usados por Messiaen pertenecen a Cécile Sauvage, su madre, poetisa que durante el embarazo de Olivier escribió su libro «L'âme en bougeon» para el hijo que esperaba, y del propio Messiaen. Poco hay en esta obra de lo que será el Messiaen definitivo, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, pero ya se evidencia un deseo de no dejarse arrastrar por las corrientes de la época y de esbozar una música personal capaz de hacer oír su voz entre las muy variadas tendencias que agitaban el mundo musical francés de entreguerras.

Aunque diferentes en su resultado, la primera y última canción, «Pour quoi?» y «La fiancée perdue», tienen un nexo común en las variadas influencias que demuestran. Se ha dicho que la armonía recuerda a Massenet y a Fauré y que el acompañamiento se traza sobre las bases del de Henri Duparc. También podría decirse que el antiimpresionismo que marca al Messiaen cofundador de «La Jeune France», todavía no ha hecho acto de presencia y que los ecos de Debussy y Ravel están aún presentes, al menos como un rastro, en gran parte de estas dos piezas. En cambio «Le sourire» muestra a un Messiaen más personal cuya línea de canto está prefigurando ya la de «Poèmes pour Mi» y que armónicamente empieza ya a ensayar los modos de transposición limitada que serán su caballo de batalla a lo largo de una buena etapa compositiva. Con todo, no debe pensarse que estas melodías sean una obra desdeñable, antes bien, se trata de mucho más

que de una obra de conservatorio. Son los primeros pasos de un compositor que ya es un creador y que demuestra muy cumplidamente su talento compositivo. Pocas canciones francesas de la época en que están compuestas podrían exhibir mayores calidades o más independencia de criterio. De hecho, la obra obtuvo una buena acogida en la Société Nationale de Musique de París cuando fue estrenada a finales de 1930 por la soprano Louise Matha. Con todo, es una obra que se ha cantado poco y que se cuenta, hoy por hoy, entre las menos conocidas de su autor.

Tres canciones

Extraídas de La petite sirène, de Andersen
Arthur Honegger

La reputación de Arthur Honegger como autor sinfónico hace que apenas se piense en él como melodista y autor de canciones. De hecho, muy rara vez se cantan las suyas y el gran público desconoce casi por completo esa faceta que, sin embargo, nutre una importante parte del catálogo del compositor franco-suizo. Vale la pena enumerar sus obras para canto y piano, sin contar las numerosas apariciones vocales en sus obras orquestales y oratorios. La serie comienza con «Cuatro poemas», sobre textos de diversos poetas, continúa con los «Seis poemas», extraídos de «Alcools» de Apollinaire, «Trois poèmes de Paul Fort», «Les Pâques à New York» sobre Biaise Cendrars, «Six poésies de Jean Cocteau», «Chansons de Ronsard», «Trois Chansons extraites de La petite sirène, de Andersen», «Vocalise» (inevitable en los autores franceses), «Trois poèmes de Paul Claudel», «Trois Psaumes», «Petit cours de morale», sobre Giraudoux, «O salutaris», «Pañis angelicum», «Cuatro canciones para voz grave» y «Mimaamaquim». Como puede verse, un amplio catálogo vocal absolutamente desconocido en los conciertos normales de los cantantes de talla o de menos talla.

Las «Trois chansons extraídas de La Petite Sirène de Andersen» fueron compuestas en 1926 en un momento en que Honegger empieza a abandonar su estética energética y maquinista hacia un claro neoclasicismo. Ya han quedado atrás «Skating-Rink» y «Pacific 231», y aunque todavía falta «Rugby» para completar al Honegger iconoclasta, el neoclasicismo ha hecho acto de presencia en la ópera «Judith» y se va a acentuar en el futuro. De momento, Honegger se fija en el delicioso cuento de Andersen, cuya protagonista ha llegado a ser el símbolo de Copenhague, y pide a René Morax que le redacte un texto en francés para tres canciones. El compositor intentará luego reproducir la atmósfera encantada del

texto y, aunque su idea no es en absoluto hacer una obra infantil, ni considera siquiera que el cuento sea especialmente para niños, emplea un lenguaje sencillo y directo que no excluye una atmósfera muy honeggeriana en cuanto al empleo de la armonía y del ritmo.

Honegger concibió al mismo tiempo las versiones para canto y piano y para canto, flauta y cuarteto de cuerda. Por lo inacostumbrado, hay que recordar que fue la versión de conjunto la primera estrenada, realizándose la primera audición en la Sala Pleyel de París el 23 de Marzo de 1927 con Régine Lormoy como solista y el autor dirigiendo. Las tres canciones se titulan respectivamente «Chanson des sirènes», «Berceuse de la sirène» y «Chanson de la Poire».

Tel jour telle nuit Francis Poulenc

La gran categoría como compositor de Francis Poulenc se evidencia cada día más después de la muerte del autor. Su condición de enorme melodista y autor de canciones era evidente desde el primer momento, hasta el punto que no puede regateársele la condición del mejor autor de canciones francés del siglo XX. El mismo era consciente de ello y dedicó un gran esfuerzo a este género, tanto, que sus canciones para canto y piano, excluyendo las que tengan algún otro acompañamiento instrumental, alcanzan la cifra nada desdeñable de 140. Muchas fueron compuestas aisladamente, pero también muchas otras forman parte de ciclos. El propio Poulenc no gustaba de que una canción inserta en un ciclo fuera cantada aisladamente de él ya que decía, con razón, que una canción en un ciclo tiene un color especial en relación a las demás, eso sin contar el aspecto formal general del ciclo.

Entre los ciclos de canciones de Poulenc, algunos son auténticas obras maestras, así, «La courte paille», «Calligrammes», «Chansons gaillardes», «Banalités», «Fiançailles pour rire», «Le bestiaire», «Cocardes» etc. En muchos de ellos colaboró con Paul Eluard, uno de los poetas que más le complacían a la hora de hacer música, y «Tel jour telle nuit» no sólo es uno de los mejores ciclos vocales de Poulenc sino también la cumbre de su colaboración con Eluard, si se exceptúa, quizá, la obra coral «Figure humaine».

La idea de un nuevo ciclo surge en 1936 al leer Poulenc «Les yeux fertiles» de Eluard. Sin embargo no le gusta el título para un ciclo de canciones y pide al poeta le dé otro para la obra musical, a lo que éste accedió. Poulenc compuso con bastante rapidez un ciclo de nueve canciones que figuran entre lo mejor de su obra, hasta el punto que Roland

Manuel no tiene empacho en comparar su calidad con ciclos como «Winterreise» de Schubert o «Dichterliebe» de Schumann. Pero por encima de ociosas comparaciones, inoperantes si son con obras de épocas distintas, «Telle jour telle nuit» es una obra maestra vocal.

Pierre Bernac, el gran creador de tantas melodías de Poulenc, cuenta cómo en la Navidad de 1936 visitó a Poulenc en Noizay para ensayar la nueva obra de éste que debía estrenar en Febrero en París. Se trataba de una serie de poemas de Jean Cocteau que no gustaron mucho a Bernac, quien lo manifestó abiertamente. Ante su asombro, Poulenc arrojó al fuego la partitura diciéndole: «No se inquiete, para su recital tendrá algo mejor». Y comenzó «Telle jour telle nuit» cuya composición desarrolla entre Noizay, París y Lyon entre los últimos días de Diciembre y el mes de Enero. Las nueve piezas son muy distintas pero sería difícil señalar cual tiene mejor calidad. Se puede preferir la calma y el encanto de la primera (Bonne journée) o la última (Nous avons fait la nuit), muy semejantes en ciertos aspectos, la irrealidad de «Une ruine coquille vide», la expresividad de «Le front comme un drapeau perdu» o «Figure de force brûlante et farouche», la sordidez picassiana de «Une roulotte couverte en tuiles», el gusto de «A toutes brides» ó «Une herbe pauvre», el encanto de «Je n'ai envie que de t'aimer», pero aisladas nunca tienen el significado y la redondez formal y expresiva de todo el ciclo que constituye voluntariamente una obra cerrada y única.

La primera audición de la obra tuvo lugar en la Sala Gaveau de París el 3 de Febrero de 1937 con Pierre Bernac y el propio Poulenc.

CICLO DE MUSICA PARA UNA EXPOSICION

M A T I S S E

2

Piano
PEDRO ESPINOSA

Miércoles, 22 de octubre de 1980, 19,30 horas

Testimonio



(...) Los cuatro costados del marco se encuentran entre las partes más importantes de un cuadro. Se trata de que la rigidez del marco no destruya nada del conjunto del cuadro. Pintura o dibujo, insertos en un determinado espacio,

deben hallarse en profundo acuerdo con el marco, lo mismo que un concierto de música de cámara será interpretado de manera diferente según las dimensiones de la sala donde debe ser escuchado. Así, por ejemplo, en un dibujo, el juego de relaciones entre las diferentes superficies encerradas, las partes reservadas, es decir, no tocadas y el marco, permitirá obtener la colaboración y la jerarquía necesarias (...)

* Recogido por Gaston Diehl en *Peintres d'Aujourd'hui*, collection Comoedia-Charpentier, junio 1943. Henri Matisse, *Sobre Arte*, Barcelona, Barrai Editores, 1978, p. 126.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

E. SATIE

Piezas Frías (1897)

Tres Aires para ahuyentar
Tres Danzas de través

Nuevas Piezas Frías (1906-1910)*

En un muro
En un árbol
En un puente

Tres Gnosianas, primera serie (1890)

Lento
Con aturdimiento
Lento

Tres Gnosianas, segunda serie*

Lento(1891)
Moderado (1889)
Con convicción y una austera tristeza (1897)

**Croquis y arrumacos de un gran buen hombre de
madera (1913)**

Tirollesa turca
Danza enjuta (a la manera de esos señores)
Españaña

* primera audición en Madrid.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

II

A. SCRIBAN

Dos piezas Op. 73 (1914)

Guirnaldas

Llamas sombrías

D. MILHAUD

Saudades do Brasil (1920)

Corcovado

Tijuca

R. VIÑES

Crinolina, vals del tiempo de la Montijo (1927)

A. JOLIVET

Maná (1935)

El pájaro

La princesa de Bali

F. MOMPOU

Paisajes

La fuente y la campana (1942)

El lago (1947)

O. MESSIAEN

Isla de fuego I (1950)

Piano
PEDRO ESPINOSA

Piezas Frías

Erik Satie

La figura paradójica de Erik Satie, situada siempre en los alrededores de las corrientes musicales de su época, pero ajena a ellas, ha tenido una permanente influencia desde la atención que le dispensó Debussy, a la proclamación de profeta por parte de la Escuela de Arcueil y luego del Grupo de los Seis o, más recientemente, en el interés despertado en John Cage. Pero no puede hablarse de «satismo» y el propio autor dijo que un movimiento de ese tipo contaría con su hostilidad, añadiendo a propósito de su período de tirantez con Debussy que nunca había atacado a éste, que lo que le molestaban eran los «Debussystas». Músico independiente al fin, como lo reconoció Henri Collet en su artículo «Los cinco rusos, los seis franceses y Satie», que originaría el nombre colectivo recibido por Milhaud, Poulenc, Honegger, Durey, Auric y Tagliaferre.

Sin embargo, la obra de Satie dista mucho de ser monolítica y observa diversos períodos. El primero de ellos está marcado por el misticismo y el goticismo («Músico gótico, perdido en este siglo», lo denominó Debussy), así como por la filosofía Rosacruz. Es la época de «Ojivas», «Preludio de la puerta heroica del cielo», «Misa de los pobres», «El hijo de las estrellas» etc. Sigue la época del music-hall marcada por su trabajo en «Le chat noir» y el «Auberge du clou» en la que encontramos numerosas piezas, entre ellas las que comentamos, y las canciones escritas para Paulette Goddard. Después, sus estudios humildes en la Schola Cantorum con Albert Roussel que afortunadamente no malograron su independencia como lo demuestra una obra de ese momento tal que «En habit de cheval». Luego, el período de las piezas cortas y humorísticas, la corta adscripción al cubismo de «Parade» con su formidable escándalo concluido en ocho días de arresto para Satie «por insultos y escándalo público», el equilibrio sobrio y mágico de «Sócrates» y el período final cercano a dadá con la «música de mobiliario» y los ballets finales.

En 1895 Satie termina la «Misa de los pobres» y cae en un silencio de dos años tras el que quedará lejos su etapa mística. Entre tanto, realiza su tercera y última candidatura fallida a la Academia de Bellas Artes. Al llegar 1897, Satie tiene treinta y un años y decide dejar de componer «en triste» porque, como el aseguraría en su vejez, «sólo se compone triste cuando se es joven». Así, compone el primer cuaderno

de «Piezas frías» que gozan de muy buen humor. Son los «Airs á faire fuir», tres piezas dedicadas al pianista español Ricardo Viñes. La primera, que por toda dedicación lleva «De una manera muy particular», se compone de ritmos entrelazados de corcheas sin compasear, con un equilibrio inestable y una temática huidiza que se podría romper en cualquier instante pero no lo hace. La segunda es más cantada, más cercana a la melodía acompañada. Lleva la indicación «Modestamente» y más adelante, algunas tan sorprendentes como «sin pestañear» o «en el más profundo silencio». La tercera podría calificarse de «digestiva» con sus indicaciones de «invitarse», «no comer demasiado», «cumulativamente», etc. El segundo cuaderno está compuesto en el mismo año y se titula «Danses de travers», siendo dedicado a Madame J. Ecorcheville. Las tres danzas tienen el mismo corte y una rítmica similar, aunque sucesivamente van desplazándose hacia el agudo y adquiriendo hieratismo. Sus indicaciones son del mismo tipo destacando el «hacerse visible un momento» de la segunda o el «muy bien» y el «maravillosamente» de la tercera. Quizá los «Airs á faire fuir» son ligeramente superiores a las «Danses de travers», pero ambas muestran claramente los valores de la nueva época en que Satie entra. Añadamos que en 1968 se han publicado unas «Nuevas piezas frías» que llevan como títulos «En un muro», «En un árbol» y «En un puente». Estas páginas, de la máxima abstracción y concentración, fueron concebidas cuando el «buen Maestro» seguía, a sus cuarenta y tantos años, los cursos de la Schola Cantorum.

Seis Gnosianas

Erik Satie

De las obras de Satie pertenecientes al período místico o gótico, las más conocidas han sido siempre las «Trois gymnopédies» y las «Trois gnossiennes». Si en las primeras, que despertaron el interés de Debussy, que orquestó la 1 y la 3, el título quedaba sumamente oscuro, en las «Gnossiennes» el misterio, nunca aclarado por el autor, se acentúa. La obra data de 1890 y hay quien ha supuesto que el título se vincula a la doctrina gnóstica, lo que no sería raro por la vinculación que Satie tenía entonces a la secta Rosacruz. Rollo Myers apunta la hipótesis arriesgada de que se refiere al antiguo palacio de Knossos, también entonces de moda. Ello puede ser también verdad si consideramos el argumento de «El hijo de las estrellas», cuyos preludios se consideran también «gnossiennes». En todo caso nos encontramos ante el influjo de la Exposición de París en la que Debussy descubrió la

música javanesa. Satie hizo también sus descubrimientos, pero lo que más le interesó fue la música rumana, cuya influencia es en alguna manera perceptible en estas piezas, especialmente en la primera. En cualquier caso, no cabe duda de que nos encontramos ante piezas de carácter místico oriental y que ello está aumentado por su modalismo. El ambiente es cercano al de las «Sarabandes» y las «Gymnopédies». La primera, netamente modal a pesar de los cuatro bemoles de la clave, destaca por su abundancia de mordentes que le dan un carácter particular. Figura dedicada a Roland Manuel. En la segunda y tercera comienzan a aparecer indicaciones interpretativas muy singulares que serán característica posterior de Satie. Así, «con asombro», «aprovisionaros de clarividencia», «abrid la cabeza», «aconsejaos cuidadosamente», «con una gran bondad», «sin orgullo», etc.

Estas tres primeras «Gnossiennes» son sin duda las que han obtenido una mayor difusión, siendo orquestadas por Lanchberry, por más que la versión pianística sea la más conocida. En 1968 fueron publicadas las otras tres «Gnossiennes». Sin embargo, aunque su autenticidad no es dudosa, cabe pensar que no fueron concebidas como un nuevo ciclo de tres. Primero, porque Satie no las publicó nunca y las consideraba notablemente inferiores, estando probablemente en lo cierto. Luego, porque fueron compuestas en distintas épocas, respectivamente en 1891, 1889 y 1897. De cualquier forma, desde su publicación, han empezado a ser tocadas junto a las tres ya conocidas. Esta última colección ha sido orquestada por Robert Caby.

Croquis y arrumacos de un gran buen hombre de madera Erick Satie

Entre 1912 y 1916 transcurre el período de Satie que hemos descrito como de piezas breves y humorísticas. Es el momento de un buen número de pequeñas obras maestras llenas de humorismo y también de hallazgos musicales. Satie, recién salido de la disciplina de la Schola Cantorum, a la que había ido a aprender un oficio que, según muchos, le faltaba y donde fue, según testimonia su profesor Albert Roussel, un alumno modelo, se lanza por su propio camino sin dejarse enganchar por el academicismo. El período, que tiene quizá su obra maestra en «Sports et divertissements» de 1914, muestra un momento de amplia creatividad hacia 1913 con obras como «Descriptions automatiques», «Embryons desséchés», «Chapitres tournés en tous sens», «Vieux sequins et vieilles cuirasses», «Menus propos enfantins», «Enfantillages pittoresques», «Peccadilles importu-

nes» (las tres como réplicas al «Children's corner» de Debussy y a «Ma mère l'oye» de Ravel) y, desde luego, «Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois».

La obra está dividida en tres piezas, algo que reaparece constantemente en la producción de Satie y que no tiene un origen formal sino místico que conservará a lo largo de casi toda su carrera, incluso en títulos como «Tres fragmentos en forma de pera» que ni siquiera son tres. El «croquis» es la «Tyrolienne turque», un singular disparate que se ríe del exotismo tan en boga en la época juntando algo tan sin conexión como es lo tirolés y lo turco. Una serie de agilidades desembocan asociativamente en los trémolos en octavas de la «Marcha Turca» de Mozart. En cuanto a las dos «agaceries», la primera es la «Danse maigre», definida por Satie como «Seca como un cuco», y desarrollada en un movimiento perpetuo que, según Anne Rey, sería el acompañamiento ideal para la danza triste de los personajes de una película muda. La «agacerie» final es «Españaña», donde Satie duplica la sílaba final para indicar que se trata de una pieza mucho más española que las españolas de verdad. Satie se ríe del hispanismo entonces de moda, caricaturizando directamente a Chabrier pero sin dejar de pensar en Debussy y Ravel.

Dos Piezas Op. 73

Alexander Scriabin

En muchas ocasiones, la música de Scriabin ha sido considerada como la de un precursor, mientras que otras veces se tiende a mirarla como el fin de la época. Ambas posturas son conciliables porque, si es cierto que Scriabin representa el último coletazo furioso, y a menudo genial, del romanticismo, su técnica musical se encamina, sin abandonar las ideas hiperrománticas a una liberación que en muchos momentos se emparenta, por caminos absolutamente opuestos, a los hallazgos de los innovadores. Hay en Scriabin un principio romántico que parte de Chopin para ir profundizando hacia un misticismo desenfrenado que le hace considerar la música como algo dotado de una fuerza demiúrgica capaz de redimir el mundo. Scriabin es un adepto de la teosofía y, a menudo, sus teorías musicales se tiñen de pensamientos espiritualistas cercanos a Madame Blavatsky y a la Escuela de Madrás. Ya sus magnas obras orquestales como «Poema divino», «Poema del éxtasis» o «Poema del fuego» participan de esas ideas. A su muerte, trabajaba en obras como «Acte préalable» o «Mysterium», que trascendían lo puramente musical. En efecto, la última debería ser interpretada

como ceremonia mística en un templo hindú con participación de grandes efectivos instrumentales y vocales, oraciones, colores y olores.

Musicalmente, esta trayectoria se ilustra por un abandono progresivo de los esquemas formales basados en recapitulaciones, de la armonía tradicional y de la tonalidad. Ya a partir de la «Quinta sonata» este proceso es evidente, como lo será la sustitución de una armonía por terceras por una de cuartas (éste fue también el primer paso de Schönberg hacia la atonalidad), el descubrimiento del famoso «acorde místico» y el acercamiento al concepto de serie. Los músicos no se tomaron muy en serio el aspecto ideológico de la música de Scriabin y así lo manifestaba crudamente Kusewitzky después de haber dirigido uno de sus estrenos que, sin embargo, musicalmente le atraía. Y hoy día la posición no ha variado: interés hacia el resultado musical, desinterés ante la base ideológica.

Pero ¿hasta qué punto son separables ambas cuestiones? Posiblemente no lo son y por eso hoy Scriabin sigue recibiendo más respeto que real difusión. Las «Dos piezas Op. 73» datan de 1914. Se trata de la obra inmediatamente posterior a «Vers la flamme», una de sus obras más interesantes y ambiciosas. Scriabin parece como si quisiera abordar, después de un gran esfuerzo creativo, una obra de carácter más leve. No hay que engañarse, las piezas conservan todas las características del último Scriabin y, junto a características técnicas nuevas y personales, se vincula también a la corriente mística, ya que las «Guirnaldas» a que alude la primera no son solamente florales o clásicas, también teosóficas.

Saudades do Brasil

Darius Milhaud

La obra de Darius Milhaud es verdaderamente torrencial y figura, junto a las de Villa Lobos, Miaskowski y, más lejos, Hindemith, entre las más copiosas del siglo XX. Nada menos que 441 números de opus abarca su catálogo, lo que equivale a más de 500 composiciones efectivas. Y no se piense que abundan las piezas breves, sino más bien lo contrario pues escribió nada menos que quince óperas, seis ballets, doce sinfonías, cinco conciertos para piano y orquesta, dieciocho cuartetos de cuerda, etc.

Su trayectoria estética parte de la del Grupo de los Seis y se entronca con Satie, con quien colaboró en la «Música de mobiliario», pero también abarcó temas profundos, como en «Pacem in terris», humorísticos, o problemas de judaísmo, como en la ópera «Esther de Carpentras», dada su equívoca

situación de judío francés. La politonalidad está presente en muchas de sus obras y su gran espíritu renovador culminaría en la ópera «Cristóbal Colón», una de las grandes obras maestras de nuestro siglo aunque escasamente representada por sus enormes medios y grandes dificultades. El propio Milhaud explicaba su fecundidad diciendo que jamás volvía sobre una obra ya compuesta y que prácticamente no corrige, escribiendo casi toda su música directamente a tinta. Pero ello se basaba en un infalible oficio, una técnica depuradísima y una gran abundancia de ideas. No en vano Milhaud fue uno de los mejores profesores de composición que ha tenido el Conservatorio de París en su historia y sus innumerables alumnos de todas las latitudes testimonian sus profundos conocimientos.

A principios de 1917, Paul Claudel, con quien Milhaud tuvo siempre una estrecha amistad que se tradujo en numerosas obras musicales con textos del poeta, es nombrado embajador de Francia en Brasil y lleva al compositor como secretario particular. Muy a tiempo, puesto que en plena Primera Guerra Mundial, las posibilidades musicales de Milhaud eran limitadas. Atraviesan España, que encanta al músico, y después de dieciocho días de travesía a bordo del «Amazonas» desembarcan en Río de Janeiro el 1 de Febrero de 1917. Milhaud llega en pleno carnaval y queda deslumbrado por el Brasil. Allí permanecerá hasta finales de 1918, cuando Claudel es destinado a Washington y él vuelve a Francia, pero, como asegura en sus memorias, su corazón ha quedado ganado para siempre por Brasil.

Milhaud llevará la música brasileña a muchas de sus obras y, de una manera indirecta, facilitará el posterior triunfo europeo de Villa Lobos. Obras como «El buey sobre el tejado» o «La creación del mundo», que además son la cúspide de la creación milhaudiana, llevan la impronta brasileña, como la llevan también «Scaramouche» o «Saudades do Brasil». Esta última obra fue compuesta simultáneamente para piano y para orquesta en 1920. La versión pianística se estrenó el mismo año en un concierto del Grupo de los Seis. También existen versiones del propio Milhaud para violín y piano y para violoncello y piano. Sin abandonar su estilo particular ni una técnica avanzada, Milhaud nos ofrece una visión colorística de Río con sus ritmos y vida, llevándonos a las alturas majestuosas del Corcovado, con su gigantesca estatua del Corazón de Jesús, a los altivos palmerales de la calle Paissandú, donde estaba el domicilio de Claudel, o la increíble floresta de Tijuca. Obra llena de vida y color, también de nostalgia como el propio título insinúa, es, tal vez, una de las más difundidas del autor, especialmente en la versión orquestal.

Crinolina, vals del tiempo de la Montijo

Ricardo Viñes

Gran parte de los acontecimientos musicales parisinos de principio de nuestro siglo, lo que en aquel momento equivale a decir mundiales, no serían concebibles sin la presencia del gran pianista español Ricardo Viñes. Nacido en Lérida en 1875 y muerto en Barcelona en 1943, Viñes estudió en París, donde fue condiscípulo de Ravel y obtuvo el Primer Premio del Conservatorio. Luego inició una amplia carrera internacional que le llevó a figurar entre los mejores pianistas mundiales de su época. Pero Viñes fue además una de esas raras figuras de la interpretación que, además de ocupar un primer plano, se interesa por la música de sus contemporáneos y la defiende en sus programas. En muchos aspectos, Viñes fue un auténtico apóstol que impuso la música de varias generaciones. Amigo íntimo de la mayor parte de los grandes compositores de su época, que sin excepción le dedicaron obras, luchó por imponer la música de Debussy, Ravel, Satie y Roussel; más tarde la de Milhaud, Poulenc y Auric. Incluso el mismo Balakirev llegó a dedicarle su «Vals de bravura». Especial mención merece su dedicación a la música española pues a él se debe el haber impuesto postumamente la obra de Albéniz y también la de Granados (de quien era amigo y condiscípulo). Falla le dedicó las «Noches en los jardines de España», aunque por una serie de circunstancias no las estrenó él sino José Cubiles. Más tarde, defendería también la producción de autores como Federico Mompou, Manuel Blancafort o Rodrigo. Viñes fue ante todo una gran intérprete y no se consideraba a sí mismo un compositor. Pero ocasionalmente escribió algunas piezas pianísticas en las que destacan su buena formación y su sensibilidad. Recordemos su «Homenaje a la memoria de Erik Satie», su «Homenaje a Déodat de Séverac» (compositor francés al que también defendió con sus interpretaciones) o sus «Crinolinas». El «Vals del tiempo de la Montijo», relacionado con las piezas últimamente citadas, es una recreación de una cierta época en la que se funden ambientes y elementos de la música española y francesa, algo muy propio de quien vivió ambos ambientes —en una etapa posterior— y, en cierto modo, intentó fundirlos y superarlos.

Maná

André Jolivet

La figura de André Jolivet pertenece por derecho propio a las más escogidas de la música francesa de nuestro siglo. Sin embargo, su obra obra no ha podido brillar autónomamente

por la sombra que sobre ella proyecta la de su gran contemporáneo Olivier Messiaen. Jolivet es tres años mayor que Messiaen (nació en 1905) y ha muerto cuando su compañero aún está en plena actividad creadora. Ambos participaron en el grupo de la «Jeune France» que pretendía renovar la música francesa librándola de las brumas del impresionismo y de las burlas del Grupo de los Seis. Pero mientras Messiaen ha sufrido una constante evolución que le ha llevado a influir decisivamente sobre las generaciones posteriores, Jolivet muestra en su último período una cierta evolución que lo desconecta de su inicial impulso renovador. Algunas de sus obras obtuvieron un merecido éxito, aunque se basaran a veces en detalles anecdóticos, como ocurre con el «Concierto para ondas Martenot y orquesta» de 1947. En todo caso, no puede negarse en ellas la personalidad del lenguaje ni una gran cantidad de hallazgos.

No deja de ser curioso que sea su última etapa la que va perdiendo significación, porque toda la primera nos muestra a un compositor renovador de gran interés. Incluso se puede afirmar que toda la primera etapa presenta obras de mucho mayor significado e interés que las del Messiaen primero. Algo que dura hasta el «Cuarteto para el fin de los tiempos» o, si se quiere, la misma «Turangalila» del autor aviñonés.

Dentro de esta primera etapa se insertan obras de calidad como «Cosmogonía», «Danzas rituales» o «Sinfonía de danzas». Pero es «Maná» la obra más significativa, entre otras razones por constituir un hito histórico en la música francesa, ya que se considera la primera obra plenamente atonal escrita por un francés en una fecha tan relativamente tardía como 1935. «Maná» es una serie de siete piezas de distinto carácter en las que el autor nos transmite las preocupaciones de orden cosmogónico y telúrico que entonces dominaban en su espíritu. El título hace referencia a lo numérico y primitivo, al misterio de lo exótico, a las religiones animistas. Y es en este estado de ánimo en el que Jolivet nos ofrece unas piezas en las que sabe extraer a lo primario y a lo exótico unas raíces renovadoras de la música europea haciendo de estas piezas una de las obras más vivas del pianismo de su época.

Paisajes

Federico Mompou

La música de Federico Mompou ocupa una singularísima posición en el panorama musical español de su tiempo. Música original, personalísima, que no se parece a la de nadie y que posee un gran valor. Se ha hablado mucho de la influencia y formación francesa, de la honda raigambre cata-

lana de su inspiración. Todo esto es cierto pero no basta para abarcar a Mompou, ni siquiera para definir un estilo inconfundible y que se rastrea en toda una amplia producción. Porque Mompou es un auténtico independiente, algo que está en el fondo de todo gran maestro, pero que no es tan fácil de encontrar en estado puro. Su obra, que ha tocado los más diversos géneros, se concentra sin embargo en el piano y la canción. No sólo es que ahí estén sus mejores frutos, sino que es el ámbito donde se encuentra más a gusto. Porque la música de Mompou es siempre íntima, compuesta en primer lugar para el propio autor pero proyectada hacia todos los que puedan sintonizar con el mismo tipo de sensibilidad. Cada nota, cada acorde, tienen en Mompou una sensibilidad propia, una vida particular que es lo que anima la pieza y le confiere su perfecta definición y su mágico mundo expresivo. Muchas son las obras de Mompou que han alcanzado una amplia audiencia. De sus ciclos pianísticos hay que mencionar la difusión de las «Canciones y danzas», «Suburbios», «Cantos mágicos», «Charmes», «Preludios» o «Música callada». Existen otras obras que, sin tener menor valor que las mencionadas, han sido menos difundidas por razones misteriosas que dependen de las preferencias de los intérpretes o de la insistencia en títulos que ya se consideran «seguros». A esta última serie de obras pertenece sin duda «Paisajes», pese a que algunas de sus piezas ha tenido una difusión aislada considerable en algunos momentos.

Quizá una de las razones de que «Paisajes», considerado como colección, se toque menos, sea el que se trata de una serie compuesta por piezas que tuvieron su origen en tiempos muy distintos y que sólo se unieron más tarde. Así, la primera de las piezas, «La fuente y la campana» está escrita en 1942, mientras que «El lago» es de 1947 y la tercera y última de las piezas, «Carros de Galicia» sólo fuera compuesta en 1960. Paisajes pues muy diferentes. Uno de ellos, el primero, de carácter urbano, que recuerda sus paseos nocturnos por el Barrio Gótico de Barcelona. La fuente, se nos dice, es la que gotea de la Casa del Arcediano. Otro, el último, exótico para el catalanismo de Mompou, sugerido por la vista de los carros galáicos en Orense. Pero a pesar de la distancia, las tres piezas unidas por un estilo tan inconfundible como difícil de definir. El que Mompou muestra desde sus comienzos en una evolución que existe pero cuyos datos de sensibilidad y estilo perduran a través de los años.

Isla de fuego I

Olivier Messiaen

Acabamos de hablar del paralelismo existente entre la obra

de Jolivet y la de su contemporáneo Messiaen, pero no debemos engañarnos sobre la independencia de este último que es total. El estilo de Messiaen parte de postulados muy dispares como son una mística cristiana colorista y exuberante («Tres pequeñas liturgias de la Presencia Divina», «Visiones del Amén» etc), el estudio del ritmo derivado del canto de los pájaros («Catálogo de los pájaros», «Pájaros exóticos» etc), las implicaciones métricas derivadas del estudio de los ritmos hindúes («Turangalila» etc.). Todo ello confluye en un estudio del color, del comportamiento del tiempo musical y de lo exótico que siempre tiene una considerable presencia. Ciertamente que no sin detractores, pues desde la frase lapidaria de que «Messiaen no compone sino yuxtapone» (Boulez) hasta las comparaciones de su orientalismo con el de Ketelbey, no han faltado quien le niegue altura. Pese a ello es evidente que Messiaen muestra una obra coherente e interesante y que se trata del autor de su generación de mayor afluencia sobre las generaciones posteriores. Por lo que se refiere al piano, Messiaen muestra una obra muy dilatada que ha renovado la técnica de este instrumento y que, explícitamente, ha reconocido la aportación de Albeniz. Obras como «Veinticuatro miradas sobre el niño Jesús», «Visiones del Amén» (dos pianos), «Catálogo de los pájaros», «Despertar de los pájaros» (con orquesta de cuerda), «Pájaros exóticos», «Siete Hai-Kais» o «Colores de la ciudad celeste» (las tres últimas con conjunto instrumental) marcan hitos de su muy importante aportación al piano.

En 1949-1950 surge una obra pianística de Messiaen llamada a tener una gran repercusión por su empleo generalizado del concepto serie que tendrá como resultado el catalizar la etapa del serialismo integral. La obra se llama «Cuatro estudios del ritmo» y se divide en cuatro piezas independientes: «Isla de fuego I», «Isla de fuego II», «Modos de valor en intensidad» y «Neumas rítmicos». Las dos «Isla de fuego» abren y cierran la obra. La isla de fuego a que se refiere el título no es otra que Nueva Guinea, más concretamente su parte oriental, Papúa, puesto que la occidental, como es sabido, forma parte de Indonesia. Papúa es un bárbaro paraíso tropical constelado por volcanes en erupción, de ahí el título. Por otra parte, en su folklore Messiaen ha encontrado un material capaz de ofrecer un tema típicamente messianesco que él trata luego desde un gran refinamiento y complejidad del ritmo. El tema se repite seis veces en distintos registros pero dominado por la fuerza del ritmo obsesivo, atravesado por cantos de pájaros, resonancias, evocación de rituales...

CICLO DE MUSICA PARA UNA EXPOSICION

M A T I S S E

3

QUINTETO RTV

Piano

ROGELIO R. GAVILANES

Miércoles, 29 de octubre de 1980. 19,30 horas

Función y modalidades del color *



color ...

... Los colores tienen una belleza que les es propia y que es preciso preservar del mismo modo que en música se conservan los tonos. Se trata de una cuestión de organización y de composición susceptibles de no alterar la frescura del

Lo que más importa en el color son las relaciones. Gracias a ellas y sólo a ellas un dibujo puede ser coloreado sin que haya necesidad de ponerle color.

Existen, sin duda, mil maneras de trabajar el color, pero cuando se compone, igual que el músico hace con sus armonías, se trata sólo de valorar sus diferencias.

Cierto que el color y la música nada tienen en común, pero siguen vías paralelas. Bastan siete notas con ligeras modificaciones para escribir cualquier partitura. ¿Por qué habría de ser de otra manera en la plástica?

El color no es nunca una cuestión de cantidad sino de elección. En sus comienzos, los *ballets* rusos y particularmente *Schéhérazade* de Bakst rebosaban color. Profusión sin medida. Diríase que el color había sido derramado a cubos. El conjunto era alegre por su materia, pero no por su organización. Con todo, los ballets han facilitado el empleo de nuevos medios, de los que ellos mismos se han beneficiado ampliamente ...

* Declaraciones recogidas por Gaston Diehl en *Problèmes de la Peinture*. Lyon. Editions Confluences, 1945.
Henri Matisse, *Sobre Arte*. Barcelona, Barral Editores. 1978, p. 127-128.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

J. IBERT

Tres piezas breves (para quinteto *de viento*)

Allegro molto

Andante

Allegro Scherzando

D. MILHAUD

La cheminée du roi René (suite *para* quinteto *de viento*)

Cortège

Aubade (Morning *serenade*)

Jongleurs

La Mauosinglade

Joutes sur l'arc

Madrigal (nocturne)

Chasse a Valabre

A. ROUSSEL

Divertimento Op. 6, Sexteto

(*para* quinteto *de viento* y piano]

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

II

J. G. ROPARTZ

Dos piezas (*para quinteto de viento*)

Lent
Vif

J. FRANgAIX

Cuarteto (*para instrumentos de madera*)

Allegro
Andante
Allegro molto
Allegro vivo

F. POULENC

Sexteto (*para quinteto de viento y piano*)

Allegro vivace
Divertimento, Andantino
Final, Prestísimo

QUINTETO DE RTV: José Moreno, *flauta*
Jesús Meliá, *oboe*
Máximo Muñoz, *clarinete*
Luis Morato, *trompa*
Vicente Merenciano, *fagot*

Artista invitado: Rogelio R. Gavilanes, *piano*

Tres piezas breves

Jacques Ibert

La trayectoria artística de Jacques Ibert está situada en una «tierra de nadie» generacional que a la postre ha acabado por perjudicar su difusión. Algo posterior al Grupo de los Seis y anterior a Messiaen o Jolivet, Ibert se encuentra siempre después o antes de las grandes mutaciones de la música francesa de nuestro siglo a las que, por un motivo u otro, no puede incorporarse. Su estilo resulta así ecléctico y vacila entre las consecuencias del impresionismo y las tendencias antagónicas a éste, de tal forma que es siempre un independiente al que se reconoce sobriedad de estilo, sutileza y un impecable oficio. Es decir, se le respeta pero no se le considera de primera importancia aunque se reconozcan sus méritos.

En España, Ibert es un compositor escasamente interpretado, pese a haber tocado varias veces el tema español, como en la «Valencia» de sus «Escalas», quizá la más conocida de sus obras orquestales, en las «Cuatro canciones de Don Quijote» y en alguna pieza pianística. Tal vez lo más ejecutado entre nosotros sea precisamente las «Tres piezas breves» para quinteto de viento.

La música para instrumentos de viento interesó a Ibert como a la mayoría de los músicos franceses gracias a la gran tradición que su país tiene en buenos ejecutantes de esta especialidad. Hay que recordar su «Entracte» para flauta y guitarra, su «Concierto para flauta y orquesta» y en cuanto a la música para conjuntos de viento, los «Dos movimientos» para dos flautas, clarinete y fagot, el «Cuarteto para instrumentos de viento» y, por supuesto, las «Tres piezas breves». Amor por los vientos que levantará escándalo entre las autoridades académicas cuando, recién ganado el Premio de Roma en 1919, su primer envío es el «Cuarteto para instrumentos de viento».

«Tres piezas breves» es una obra compuesta en 1930 y a menudo comparada con otra de cinco años más tarde, las «Cinco piezas para oboe, clarinete y fagot». En efecto, hay en ellas cierta similitud en cuanto al empleo instrumental y de sus posibilidades tímbricas y también en cuanto a ciertas implicaciones politonales que Ibert usa de todas formas con mesura. De cualquier forma, la obra para quinteto es más atractiva y nos muestra al Ibert conocedor profundo de la técnica musical y de las posibilidades instrumentales, discreto en la expresión y muy francés —en el mejor y peor sentido del término— a la hora de entender la música. No es extraño que esta obra haya atraído a casi todos los quintetos de viento del mundo que la programan con asiduidad.

La cheminée du roi René

Darius Milhaud

En la torrencial obra de Darius Milhaud es difícil encontrar una parcela de la música que no se vea ilustrada por numerosas partituras. Sin embargo llama la atención, por contraste con una constante de la música francesa de su época, la poca dedicación a los instrumentos de viento. No es que no existan obras para ello, sería poco menos que imposible para quien compuso tantas piezas, pero no en la medida que sería esperable. Hay un «Concierto para flauta, violín y orquesta», un «Concierto de Invierno» para trombón y orquesta, una «Sonatina» para flauta y piano, una «Sonata» para flauta, oboe, clarinete y piano, y poco más, si exceptuamos la presente «Chimenea del rey Renato».

Gran parte de la Primera Guerra Mundial, Milhaud la había pasado en Brasil al lado de Paul Claudel. Al estallar la Segunda, los presentimientos son sombríos y más para Milhaud, que era judío. Permanece cerca de Aix-en-Provence y, cuando la derrota francesa es un hecho decide seguir las llamadas de sus amigos instalados en América, singularmente de Kurt Weill, y emigrar. No fue fácil. Consiguió obtener un visado portugués pero primero hubo de atravesar España en circunstancias bien distintas a las de la Primera Guerra. Por fin, en Lisboa consigue ambarcar en el «Excambion». Entre los fugitivos, Jules Romains, Julien Green, Claude Levi-Strauss...

Durante la travesía recibe un telegrama del Mills College proponiéndole una cátedra de composición y el 14 de Julio de 1940, día de la fiesta nacional francesa, desembarca en Nueva York, donde le espera Weill.

La proposición de Mills College sería el comienzo de una serie de colaboraciones con las universidades americanas que se alargaría hasta su muerte y que, de momento, le permite aguantar la guerra en los Estados Unidos. Y sería en esta universidad situada en Oakland, California, donde se estrenaría en 1914 «La cheminée du roi René». Pero la obra había viajado con él puesto que estaba ya compuesta en su retiro de Aix a finales de 1939.

«La cheminée du roi René» es definida por Milhaud como una suite en siete partes y su base son leyendas rodanesas que a menudo inspiraron al compositor. No hay duda de que se trata de una obra fácil de ejecución y escucha, y que no puede situarse entre lo más trascendente escrito por Milhaud. Pero, al mismo tiempo, es admirable la maestría con que la música está trazada y Milhaud se muestra, una vez más, como uno de los más impecables técnicos de la música de nuestro siglo. Obra atractiva y sin especiales problemáti-

cas, es, a despecho de estar considerada como composición «menor», una de las obras más tocadas de su autor, ya que la totalidad de los quintetos de viento la incluyen en su repertorio. En España es también ejecutada muy frecuentemente en los conciertos de esta especialidad.

Divertimento Op. 6

Albert Roussel

La verdadera dimensión compositiva de Albert Roussel está un tanto oscurecida por la desigualdad de sus obras y, pese a los aciertos indiscutibles de ballets como «El festín de la araña» o «Baco y Ariadna», no es en su obra sinfónica donde hay que buscar lo más significativo de su producción pues incluso podría decirse que las sinfonías fue lo menos personal de cuanto escribió. Hace unos años, la reposición de su ópera-ballet «Padmaváti» reveló dimensiones no sospechadas en este autor y cada vez que se exhuma su música de cámara, las sorpresas y la admiración crecen en torno a un músico que todavía es escasamente conocido en profundidad y, por lo mismo, infravalorado.

La música de cámara de Roussel, aunque poco interpretada, es de un gran valor. Pueden citarse el cuarteto y los tres tríos, pero para el tema que nos ocupa, los instrumentos de viento, su catálogo no es desdeñable. Así, la «Serenata», con flauta principal en el conjunto (también presente en el segundo trío), el «Dúo para fagot y violoncello», el «Aria para clarinete y piano», «Joueurs de flüte», para flauta y piano, obra verdaderamente encantadora, «Andante y scherzo» para flauta y piano, y, desde luego, el «Divertimento Opus 6».

El «Divertimento Opus 6 » es un sexteto para quinteto de viento y piano compuesto en plena juventud del autor, pese a lo cual es una obra asombrosamente madura. Tanto, que resulta inexplicable que no se trate de una obra conocidísima ya que en su corta duración no sólo está trazada con la coherencia y personalidad de una auténtica obra maestra sino que resulta increíblemente anticipadora de mucho de lo que iba a ocurrir años más tarde en la música europea.

Porque lo realmente increíble es que la obra fuera escrita en una fecha tan temprana como 1906. Oyéndola, y tratándose de una pieza casi desconocida, se estaría tentado de crearla una consecuencia del Strawinsky de los primeros ballets. Pero aún faltaban años para que éstos se compusieran. No sin cierta razón, Roland Manuel ha podido escribir de la obra: «Por su ingeniosa solidez rítmica, por la nitidez de sus contornos, por la novedad de sus armonías, anticipa

proféticamente los resultados de «La consagración de la primavera». Tal vez sin llegar a tanto, sí se puede afirmar que la obra prefigura ya mucho de lo que sería más tarde «Petru-chka». Una reciente audición parisina, en la primavera pasada, de esta obra largamente olvidada, ha hecho exclamar a la crítica francesa que nos encontramos ante un redescubrimiento fundamental en la música de cámara de nuestro siglo.

La obra fue estrenada en la Sala de los Agricultores de París el 10 de Abril de 1906 con la Sociedad Moderna de Instrumentos de Viento (a quien está dedicada) y el pianista E. Wagner.

Dos piezas

Guy Ropartz

La obra de Guy Ropartz está poco difundida y en puridad no hay más remedio que considerarlo como un autor menor. Pero es un ejemplo concluyente de esa nutrida cantidad de buenos músicos franceses que, sin ser grandes genios, mantienen el tono medio de un época y constituyen la base necesaria en la que afloran los grandes nombres. Tono medio envidiable que otros países, entre ellos el nuestro, no alcanzan, aunque produzcan de vez en cuando grandes figuras. Todos ellos caracterizados por un profundo conocimiento del oficio y por un buen saber hacer las cosas aunque no tengan que decir demasiado.

Su verdadero nombre era Joseph Guy Marie Ropartz, pero artísticamente siempre fue conocido como Guy Ropartz. Nacido en Guingamp en 1864, falleció a edad muy avanzada, en Lanloup en 1955. Fue discípulo de Massenet y de César Franck, y dirigió sucesivamente los conservatorios de Nancy y de Strasbourg, luego se retiró a Bretaña, donde pasó veinticinco años de retiro dedicado a la composición. Escribió una ópera y varios ballets, así como cinco sonfonías y diversas obras de otros géneros, prácticamente todas ellas desconocidas en la actualidad. Para viento hay que mencionar una «Sonatina» para flauta y piano y «Entrata e scherzetto» para oboe, clarinete y fagot, además de las «Dos piezas» para quinteto de viento. Es ésta, quizá, la obra más conocida del autor y, desde luego, la única que se toca alguna vez en España. Destaca la obra por su buena factura instrumental y su carácter netamente francés, todo ello dentro de un tono leve e intrascendente pero atractivo.

Cuarteto

Jean Frangaix

El caso de Jean Frangaix es muy particular dentro de la

música francesa de su época. Nacido en Le Mans en 1912, dio muestras de una gran precocidad musical, tanto en el piano como en la composición, publicando su primera obra a los seis años de edad y a los veinte años ya había estrenado su «Primera sinfonía». Músico dotadísimo, conocedor a fondo de la técnica musical y de los instrumentos, poseedor de sentido del humor y de sensibilidad poética, su obra ha sido constantemente frenada por un conservadurismo a menudo descorazonador. Claude Rostand escribió de él que tenía las dotes necesarias, de haber poseído algo más de audacia, para ser un Chabrier de nuestro tiempo. Sin embargo, el aventajado discípulo de Nadia Boulanger se alineó siempre, junto a Tony Aubin y otros compositores menos conocidos, entre la facción más conservadora de la música francesa y así sus partituras, casi siempre impecablemente realizadas, no han logrado destacar entre otras buenas manufacturas de su época.

Como un buen compositor francés, Frangaix ha dedicado notable atención a los instrumentos de viento. Mencionemos un «Divertimento» para flauta y piano, una «Sonatina» para trompeta y piano, un «Canon a la octava» para trompa y piano, un «Trio» para oboe, clarinete y fagot, un «Cuarteto para saxofones», un «Quinteto de viento», un «Divertimento» para fagot y cuerda, un «Cuádruple concierto» para flauta, oboe, clarinete, fagot y orquesta, una «Rapsodia» para viola y vientos y un «Divertimento» para violín y vientos.

El «Cuarteto para instrumentos de viento», un auténtico quinteto sin trompa, está escrito paralelamente al «Cuarteto para saxofones», aunque difiere de él en lo que se refiere al tratamiento instrumental que en este autor siempre está de acuerdo con las cualidades y posibilidades de cada instrumento en concreto. Nos hallamos en realidad ante un divertimento, forma musical muy querida por Frangaix, que desarrolla una materia sin duda leve pero bien realizada.

Sexteto

Francis Poulenc

La obra de cámara de Francis Poulenc ofrece una riqueza insospechada, especialmente si se considera lo relativamente poco conocida que resulta aún en nuestros días, cuando el compositor se encuentra en un amplio y justo proceso de revaloración. Hay en ella páginas que sin dudar pueden situarse entre lo mejor no sólo de Poulenc sino de la música camerística de nuestro siglo.

Circunscribiéndonos a la música de cámara para vientos, hay que recordar una temprana «Sonata para dos clarinetes», alabada por Cocteau, y poco después la «Sonata para trompa,

trompeta y trombón», así como otra para clarinete y fagot. Obras de tendencia amable y sin muchas pretensiones. Muy distinto es el «Trío» para oboe, fagot y piano, ya una auténtica obra maestra y también las sonatas para flauta, oboe o clarinete con piano, verdaderamente interesantes.

El «Sexteto» para quinteto de viento y piano fue redactado por primera vez en 1932, pero en 1939 fue de nuevo revisado, incluso muy a fondo por lo que podría decirse que la obra no llega a su real existencia, al menos tal como lo conocemos hoy, hasta la última fecha. Y en esta definitiva versión la obra fue estrenada en la Sala Chopin de París el 9 de Diciembre de 1940 con el Quinteto de Viento de París.

En un primer momento, el «Sexteto» pareció incluso excesivamente rico de ideas, especialmente si se comparaba con la concisión del «Trio», y hasta fue tachado de largo, reproche que es difícil de sostener en cualquier obra de Poulenc. Sin embargo, esta opinión ha sido ampliamente revisada ya que la obra tiene una asombrosa riqueza melódica y una infinita capacidad de invención. Música llena de fantasía y de efectos instrumentales, atractiva y lúdica, que nos ofrece lo mejor de un músico siempre encantador y lleno de originalidad.

CICLO DE MUSICA PARA UNA EXPOSICION

M A T I S S E

4

GRUPO KOAN

Director

JOSE RAMON ENCINAR

Solista

ANNA RICCI

Miércoles, 5 de noviembre de 1980. 19,30 horas

Testimonio de madame Matisse *



En Niza, en 1918 ... comenzó seriamente a estudiar violín y cierto día al preguntarle el porqué, Henri me contestó: «Tengo miedo de perder la vista y no poder pintar más. He planeado lo siguiente: si me quedo ciego tendría que renunciar a la pintura, pero no a la música. Entonces, podría ir por las calles y tocar el violín. Así me sería posible manteneros.»

* Raymond Escholier, *Matisse, ce vivant*, París Librairie Arthème Fayard, 1956.
Publicado en Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann, Coll. Savoir, 1972, pág. 301.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

A.SCHOENBERG
Die Eiserne Brigade

F. POULENC
Le bal masqué

Préambule et air de Bravoure
Intermède
Malvina
Bagatelle
La dame aveugle
Finale

Mezzo-soprano
Anna Ricci

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

II

I. STRAWINSKY

Octeto

Sinfonia
Tema de Variaciones
Finale

D. MILHAUD

Symphonie N.º III «Sérénade»

Vivement
Calme
Rondement

GRUPO KOAN: Director
JOSE RAMON ENCINAR
Solista
ANNA RICCI

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

POULENC: LE BAL MASQUE

Préambule et air de Bravoure

Madame, la Dauphine.
Ne verra pas le beau film
Qu'on y a fait tirer les vers du new.
Car on l'amène en terre avec son premier né
En terre et à Nanterre où elle est enterrée.

Madame, la Dauphine

Quand un paysan de Chine,
Veut avoir des primeurs,
Va chez l'imprimeur,
Ou bien chez sa voisine,
Tous les paysans de la Chine
Les avaient épisés
Pour leur mettre des bottines,
Ils leurs coupent les pieds.

Monsieur le Comte d'Artois,
Est monté sur le toit
Faire un compte d'ardoises
Faire un compte d'ardoises
Et voir par la lunette
Pour voir
Si la lune
Est plus grosse que de doigt.

Un vapeur et sa cargaison
Ont échoué contre la maison,
Ont échoué contre la maison,
Un vapeur et sa cargaison
Ait échoué contre la maison,
Chipons de la graisse d'oie
Pour en faire des canons,
Pour en faire des canons.
Chipons de la graisse d'oie
Pour en faire des canons.

Malvina

Voilà qui j'espère vous effraie!
 Voilà qui j'espère vous effraie!
 Mademoiselle Malvina ne quitte plus son éventail
 Depuis qu'elle est morte.
 Son gant gris perle es étoile d'or...
 Elle se tire couchonne comme une vais tzigane,
 Elle vient mourir d'amour
 A ta porte
 Près du grès où l'on met les cannes...
 Disons qu'elle est morte du diabète,
 Morte du gros parfum
 Qui lui penchait le cou.
 Oh! l'honnête animal, si chaste et si peu fou.
 Moins gourmet que gourmande
 Elle était de sang lourd
 Agrégée ès lettres
 Et chargée de cours.
 C'était en chapeau haut qu'on lui faisait la cour.
 Or, on ne l'aurait eue
 Qu'a la méthode hussarde!...
 Malvina oh Fantôme, que Dieu te garde!

La dame aveugle

La dame aveugle dont les yeux saignent choisit ses mots.
 Elle ne parle à personne de ses maux.

Elle a des cheveux pareils à la mousse.
 Elle porte des bijoux et des pierreries rousses.

La dame grasse et aveugle dont les yeux saignent,
 Ecrit des lettres très polies avec marges et interlignes.

Elle prend garde aux plis de sa robe de peluche,
 Et s'efforce de faire quelque chose de plus.

Et si je ne mentionne pas son beau frère, c'est qu'ice ce jeune homme
 N'est pas honneur,

Car il s'enivre at fait s'enivrer l'aveugle,
 Qui rit, qui rit alors et beugle.

Ah! La dame aveugle.

Caprice (*Finale*)

Réparateur perclus des vieux automobiles,
L'anachorète, hélas?
A regargne son nid.
Par ma barbe, ma barbe,
Je suis trop viellard pour Paris,
L'angle des tes maisons
M'entre dans les chevilles,
L'angle de tes maisons
M'entre dans les chevilles.
Mon gilet quadrillé a,
Dit-on, l'air étrusque,
Et mon chapeau marron
Va mal avec mes frusques,
Et mon chapeau marron
Va mal avec mes frusques.
Mon gilet quadrillé a,
Dit-on, l'air étrusque,
Et mon chapeau marron
Va mal avec mes frusques...

Avis,
C'est un placard
Qu'on a mis sur ma porte,
C'est un placard
Qu'on a mis sur ma porte.
Dans ce logis
Tout sent la peau de chèvre
De chèvre morte
Tout sent la peau, le peau...

Réparateur perclus de vieux automobiles
L'anachorète, hélas,
A regagné son nid,
L'anachorète, hélas,
A regagné son nid, son nid, son nid

Die Eiserne Brigade.

Arnold Schönberg

Nadie duda que Arnold Schönberg sea uno de los compositores más influyentes del siglo XX ni tampoco uno de los más polémicos. Polémica que empezó ya con sus primeras composiciones y que no ha cesado por un motivo o por otro. Primero fue el escándalo y el rechazo de sus novedades, luego, lo contrario, pues se puede decir que se da la paradoja de que Schönberg, que aún hoy día apenas si ha entrado en el repertorio en los países más avanzados (no en España, desde luego), es apartado por las últimas corrientes musicales como un lejanísimo antepasado al que abiertamente se acusa de ser intelectual y aburrido, o de estar demasiado ligado a la tradición germánica de Brahms. Hace años, el «Schönberg ha muerto» de Boulez era bandera weberniana. Ahora parece que eso engloba a toda la Escuela de Viena sin excepción, o con la excepción —mire usted por donde— de Berg, antes siempre sospechoso de reaccionario. En todo caso un artículo como «La Escuela de Viena y la Nueva Generación» de Friedrich Cerha (publicado en España por la Sociedad Hispano-Austríaca) ilustra muy bien la situación ambigua actual de los viejos maestros dodecafónicos.

Pero hay un Schönberg subterráneo y desconocido, el Schönberg del cabaret y la ironía que ha sido sistemáticamente silenciado. De él vamos a hablar ahora y no de atonalismo o dodecafonismo. Es un Schönberg que se nos presenta como una especie de Satie germánico, lleno de humor crítico y tan buen maestro y profesional como en su obra «seria». Un Schönberg que inútilmente buscaremos en las grandes biografías sobre el autor, de Leibowitz a Paz, y cuyas obras de esta dirección ningún diccionario menciona. Y no deja de ser sorprendente porque no es un Schönberg anclado en una época sino constante a lo largo, al menos, de un cuarto de siglo paralelo al de «Gurre-Lieder», «Erwartung» y el «Quinteto de viento», es decir, al Schönberg postromántico, al atonal y al serial.

Los biógrafos nos dicen que pasó un período de su vida ganándose el pan orquestando cientos de páginas de opereta, pero no suelen decir cuáles. Si acaso, mencionan la orquestación completa de «Der Nöck» de Cari Lówe, que dista mucho de ser una opereta, sino una balada compuesta seriamente en 1860. En cambio pasan sobre ascuas sobre su trabajo en Berlín en los cabarets «Uberbrettl» y «Buntes Theater» de 1901 a 1903, un trabajo muy parecido al que Satie desempeñó en «Le chat noir» o el «Auberge du clou». Schönberg compuso en aquella época muchas páginas de música «ligera» y lo hizo con toda seriedad y con todos sus conoci-

mientos profesionales. Fruto de esa época son los «Brettlieder» que sólo en los últimos años han sido recuperados por algunos cantantes «serios» (y que son deliciosos) o el «Nachtwandler» para soprano, piccolo, trompeta, caja y piano. Por ello no debe extrañar la atmósfera de cabaret del «Pierrot Lunaire» que, ciertamente, ha sido señalada, pero sin añadir hasta qué punto la conocía bien. Más tarde aparecerán otras piezas de este género, como la sorprendente «Weinachtsmusik» para dos violines, violoncello, armonium y piano, de 1921, con su potpurri de cantos navideños, sin perdonar el inevitable «Noche de paz». O como la orquestación para grupo de cabaret del «Vals del Emperador», de 1925, o la divertida cantata «Der neue Klassizismus», para coro, viola, violoncello y piano, última de las «Tres sátiras» y también de 1925.

A este tipo de obras pertenece «Die Eiserne Brigade» (La brigada de hierro) para cuarteto de cuerda y piano. Al estallar la I Guerra Mundial, Schönberg sobrepasaba los cuarenta años, lo que no impidió que en Diciembre de 1915 fuese movilizadado y enviado a instruirse al campo de Bruck an der Leitha. Allí Schönberg, antibelicista nato, lo pasó muy mal y hasta llegó a ocultar su condición de músico. Pero aun así compone esa pieza irónica, falsamente heroica, que es su respuesta a la mascarada guerrera. Schönberg la concibe para orquesta grande, pero sólo nos ha llegado esta versión, donde las irónicas llamadas de la corneta militar están confiadas al piano. Una marcha en Mi bemol mayor, con su trio y su reexposición completa, configuran la obra que no sólo rezuma ironía sino también gran perfección compositiva, pues Schönberg ponía en las composiciones de cualquier género, lo mejor de sí mismo.

Le bal masqué

Francis Poulenc

Francis Poulenc es de esos compositores cuya auténtica dimensión no empieza a hacerse clara sino después de su muerte y con lentitud. Ciertamente fue un autor conocido y apreciado, sobre todo en Francia, pero se han dicho sobre él muchas tonterías que para la mayor parte del público lo han situado como un autor menor, «gracioso» y amable. Parece que sólo existe el Poulenc de «Aubade», del «Concierto campestre» ó de la «Suite francesa», obras, por otra parte, perfectamente deliciosas. Hoy día, tal visión no es sostenible cuando empieza a conocerse su poderosa música religiosa representada por el «Gloria», el «Stabat Mater», las «Letanías de la Virgen Negra» etc, su música de cámara con las

sonatas de clarinete o ñauta, sus inagotables melodías.

Porque Poulenc es uno de los grandes y raros melodistas del siglo XX, con un importante número de canciones, siempre con textos de primerísima categoría, de gran belleza. Se puede recordar desde el gran trabajo coral de «Figure humaine» (sobre Eluard) a ciclos como «Bestiaire», «Calligrammes», «Le travail du peintre», «Tel jour, telle nuit» y un largo etcétera. «Le bal masqué» es una de las cimas de este melodismo, pues no sólo se trata de una serie de excelentes canciones sino de una cantata de cámara que muestra las excelentes dotes inventivas e instrumentales de Poulenc.

La cantata fue durante el siglo XIX y principios del XX un género muy desvalorizado en Francia que los compositores de prestigio no solían abordar. La razón hay que buscarla en que los ejercicios del Premio de Roma culminaban en una cantata que se había convertido en el paradigma del academicismo y los compositores, incluso aunque obtuvieran el premio, quedaban sin deseos de volver a abordar el género. Poulenc concibe una cantata absolutamente antiacadémica de la que hará una obra maestra que devuelve al género un prestigio largamente perdido en su país.

«Le bal masqué» es una cantata para barítono o mezzosoprano, oboe, clarinete, fagot, violín, violoncello, percusión y piano escrita en 1932 entre Noizay y Cannes con textos de Max Jacob. Lá primera audición tuvo lugar en Hyères el 20 de Abril de 1932 en casa del vizconde y la vizcondesa de Noailles, a quienes la obra está dedicada. Actuó el barítono Gilbert Morvn y Roger Desormière dirigía, mientras el propio Poulenc tocaba el piano. El texto de Jacob está lleno de desenvoltura y de juegos de palabras que permiten a Poulenc un extremo virtuosismo vocal y tratamiento instrumental sorprendente. A propósito del mismo se ha hablado de la «Historia del soldado» y del «Pierrot Lunaire», y aunque algo tiene lejanamente que ver con el ambiente de ambas obras, se trata de Poulenc puro. Hasta el punto que el autor decía que si alguien quisiera saber cómo era, le enviaría sus retratos por Bérard y Cocteau y las partituras de «Le bal masqué» y los «Motetes para un tiempo de penitencia» con lo que se haría una idea exacta.

La obra arranca con «Préambule et air de bravoure» llena de impulso y desenvoltura con las palabras sugerentes de Max Jacob. Sigue un «Intermède» instrumental y una nueva canción, «Malvina», mezcla de ironía y expresividad. Sigue una «Bagatelle» instrumental, tras el que el escuchamos el triste retrato de «La dame aveugle». Un final, entre tango y marcha, concluye una obra desenfadada y hermosa donde se permiten todas las audacias. Ciertamente nos encontramos ante una de las obras más redondas de Poulenc y ante una

llama «Serenata» pero que no es una sinfonía.

No se suelen citar las grandes sinfonías orquestales entre lo mejor, o por lo menos entre lo más significativo, de Milhaud, en cambio sí las seis sinfonías de cámara que están trazadas con mano maestra y son en algunos casos deliciosas. A veces suelen compararse con respecto a las grandes en el mismo sentido que se comparan sus interesantes óperas-minuto («El rapto de Europa», «El abandono de Ariadna», «La liberación de Teseo») con sus óperas grandes (de «El pobre marinero» a «Maximiliano» o «Bolívar»). En todo caso nos encontramos ante uno de los mejores períodos creativos de Milhaud, después de su experiencia brasileña y poco después de la composición de obras como «Máquinas agrícolas», «Catálogo de las flores» o «Saudades do Brasil». Quizá no haya en la «Sinfonía n.º 3» un tan alto contenido humorístico como en algunas de las obras citadas ni tenga el colorismo de las piezas brasileñas. Pero se trata de un Milhaud vivo, preocupado por hacer una música propia y nueva, fuera de pruritos académicos. Hay, eso sí, una mayor preocupación formal que en otras obras y un deseo de hacer música pura o música abstracta, lo que no impide que, a través de la densidad polifónica o de la armonía audaz, aflore el Milhaud irónico en más de una ocasión. No en vano conservó siempre su personalidad y no sin motivos Milhaud fue el único compositor francés de su tiempo a quien Schönberg prestó atención y consideración. La obra se estrenó en la Sociedad de Música de Cámara de París el mismo año de su composición.



PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Carmen Bustamante

Realizó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona con la profesora Dolores Frau, ampliándolos posteriormente con ja profesora Galli Marcoff.

Obtiene por unanimidad el premio Sta. Cecilia de fin de estudios, iniciando su actividad profesional en el Gran Teatro del Liceo en la temporada 1960/61 con extraordinario éxito. A partir de este momento esta actividad se extiende abarcando no solo el campo de la ópera sino también el del oratorio y el del recital.

Compositores españoles como Federico Mompou, Xavier Montsalvatge, Ernesto Halffter, Rafael Ferrer y otros, le han confiado estrenos de sus obras.

Su proyección musical y profesional se complementa con la enseñanza de canto, que ejerce en la escuela «Ars-Nova» de Barcelona y formando parte del jurado del Concurso Internacional de interpretación musical «María CanaJs»

Posee una interesante discografía que abarca la música antigua, la ópera y el recital, habiéndole sido otorgado el «Orphee d'or» que anualmente concede la «Académie Nationale Française du Disque Lyrique»

Además de actuar en los centros y con las orquestas más importantes de España, ha cantado en Francia, Italia, Portugal, Suiza, Polonia y ha reaizado recientemente una importante gira por extremo Oriente (Hong Kong, China, Japónj.

Ha colaborado, dentro del marco del festival de la Opera de Madrid, en el estreno mundial de la ópera «El poeta» de Federico Moreno Torroba, incorporando el personaje de Teresa Mancha.

Miguel Zanetti

Nació en Madrid. Discípulo de José Cubiles, obtuvo, entre otros, los Premios Extraordinarios de Virtuosisimo del Piano y Armonía en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Dedicado de lleno a la labor de acompañamiento y música de Cámara, se especializa con profesores como Erik Werba, Mrazek y La/orge, en Viena, Salzburg y París. Ha colaborado con importantísimas figuras

como *Victoria de los Angeles*, *Montserrat Caballé*, *Pilar Lorengar*, *Teresa Berganza*, *Alfredo Kraus*, *Christian Ferrros*, *Nicolai Gedda*, *André Navarra*, *Salvatore Accardo*, *Thomas Hemsley*, *Írmgard Seefried*. *Elizabeth Schwarzkopf*, *Teresa Stich-Randali*, *Kujka*, *León Ara*, *Victor Martín*, recorriendo todo el mundo: Europa, Asia, América, Australia, Japón, actuando en las principales salas de concierto y en festivales internacionales, como Granada, Santander, Edinburgo, Osaka, Besaçon, Newcastle, Dobrovnik, etc. Entre las críticas hubo quien le consideró el sucesor de *Gerald Moore* (Seebon-Kurier-de Viena).

Fue becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March para realizar sus estudios de perfeccionamiento de interpretación del *Lied* alemán, de *Música de Cámara* y de interpretación de la *Canción Francesa*, en Salzburgo, Viena y París.

Ha grabado más de 20 LP en diferentes firmas.

Desde su fundación es profesor de repertorio vocal estilístico en la Escuela Superior de Canto de Madrid, cuya cátedra obtuvo en 1978.

Pedro Espinosa

Pedro Espinosa es natural de Gáldar, Gran Canaria.

Ha actuado como solista en los Festivales Internacionales de Darmstadt, Granada y en las Bienales de París y Venecia. Ha sido intérprete de los estrenos absolutos del Concierto de Larrauri, con la Orquesta Sinfónica de Bilbao (1975), del Concierto de González Acilu, con la Orquesta de RTVE (1978), de las primeras audiciones españolas de los Pájaros exóticos de Messiaen, con la Orquesta Nacional (1963), del Primer Concierto de Bartok, con la Orquesta de RTVE (1967), de las Tres Liturgias sobre la presencia divina, de Messiaen, con la Orquesta Sinfónica de Madrid (1963), de la Sonata para dos pianos y percusión, de Bartok (1955), de las Segunda (1961) y Tercera (1967) Sonatas de Bouieuz, de la Sonata Concord de Ivés (1974), de la Klavierstück VI de Stockhausen (1972), de la integral de la obra para piano de Schönberg, Berg y Webern (1956) etcétera.

En 1958 obtuvo el Premio Kranichstein del Kranichsteiner Musik-institut de Darmstadt. En 1967 colaboró con Theodor W. Adorno en una conferencia-concierto con las Klavierstücke de Stockhausen, para las emisoras de radio alemanas. Con ocasión de una exposición monográfica de Rauschemberg, dió un concierto en el «Stadeli/ck Museum» de Amsterdam, en 1968.

Graba frecuentemente para las grandes emisoras de radio europeas: Suisse Romande, Hamburgo, Hilversum, Colonia, Berna, Stuttgart, RAÍ (Roma), Francfort, Ginebra, Baden-Baden, Nacional Portuguesa Lisboa, Saarbrücken, Basilea, Bremen, entre otras, y ha realizado grabaciones discográficas en Alemania y en España. Ha impartido cursos de interpretación en los Conservatorios de Lyon, Freiburg y Ginebra.

Especial interés han tenido sus conciertos con la integral de las Klavierstücke de Stockhausen (1972), la integral de la obra pianística de la nueva «escuela de Viena» con motivo del centenario de Schoenberg (1974), los conmemorativos del centenario de Ivés, con la Sonata Concord (1974), los conmemorativos del centenario de Ricardo Viñes (1975) y la integral de «Música callada», de Federico Mompou (1980).

Los más calificados compositores españoles de vanguardia le han dedicado sus obras para piano.

QUINTETO DE VIENTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA

El Quinteto de Viento de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española hizo su presentación oficial al público, en diciembre de 1965, en el Club de Conciertos del Ministerio de Información y Turismo.

Ha participado como grupo invitado en: IV Mayo Musical Hispalense (Sevilla 1970), I Semana de Música de Cámara en Segovia (1970), I Semana de Música Española en Salamanca (1971), III Semana de Música Española en Santiago de Compostela (1973), Curso Internacional de Música en Santiago de Compostela (1977) y Miércoles de Radio Nacional en Barcelona (1977).

En el Segundo Concurso de Música de Cámara «Manuel Palau» del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Valencia, obtuvo por unanimidad el Primer Premio (sección profesional), constatando en Acta la felicitación del Jurado por la brillante actuación del Quinteto en los ejercicios de competición.

Ha grabado un LP con obras de compositores españoles (P. A. Soler; E. Granados; I. Albéniz, etc.)

Ha recorrido varias veces España actuando en casi la totalidad de las Sociedades Filarmónicas y Centros Culturales, habiendo dado más de 600 conciertos y recitales, cifra difícil de superar por grupo alguno de cámara en nuestro país. Faceta muy importante de este grupo es el de su extenso archivo musical que consta de más de 150 obras de compositores españoles y extranjeros, tanto clásicas como contemporáneas.

Por último diremos que todas sus actuaciones han constituido otros tantos éxitos de público y crítica.

José Moreno, *flauta*. Cursó sus estudios de flauta con el profesor F. Reixach, en el Conservatorio Municipal de Barcelona, obteniendo los premios de Honor de flauta y Música de Cámara. Becado por el Gobierno francés realizó un curso en el Conservatorio de París con el profesor Gastón Cruneüe; en 1962 obtiene una beca de la Fundación Juan March, trasladándose a Munich, donde estudia con el profesor Kar! Bobzien. Perteneció a la Banda Municipal de Barcelona hasta el año 1965, en el que ingresó por concurso-oposición en la Orquesta Sinfónica de RTVE como flauta solista, cargo que desempeña en la actualidad.

Jesús Meliá, *oboe*, inició sus estudios en Valencia, pasando después al Conservatorio de San Sebastián, terminándolos brillantemente, obteniendo Primer Premio fin de Carrera y Primer Premio de Música de Cámara. Perteneció a la Orquesta Sinfónica de San Sebastián hasta el año 1965, en el que obtiene por concurso-oposición la plaza de oboe solista en la Orquesta Sinfónica de RTVE, cargo que desempeña en la actualidad.

Máximo Muñoz, clarinete. Cursó los estudios de este instrumento con el maestro don Francisco Villarejo. Pasando después al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtuvo los Premios de Música de Cámara, Primer Premio de clarinete y Premio Extraordinario «Conservatorio de Madrid». Perteneció a la Banda Municipal de Madrid y Orquesta Filarmónica hasta el año 1965, en el que ingresó por concurso-oposición en la Orquesta de RTVE como clarinete solista.

Luis Morato, trompa. Cursó los estudios de trompa en el Conservatorio de Valencia, obteniendo las más altas calificaciones, culminándolas con Primer Premio fin de Carrera del Instrumento, pasando después a perfeccionarlos al Real Conservatorio Superior de Madrid; ingresó por oposición en la Orquesta Sinfónica de RTVE, desempeñando en la actualidad el cargo de trompa solista.

Vicente Merenciano, fagot. Cursó sus estudios en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia, terminando brillantemente la carrera de fagot. Ingresó en la Banda y Orquesta Municipales de Valencia como fagot solista. En el año 1967 gana por oposición la plaza de solista en la Orquesta Sinfónica de RTVE, cargo que desempeña en la actualidad. En 1971 obtiene una beca de la Dotación de Arte Castellblanch, trasladándose a Salzburgo (Austria), donde estudia con el profesor Rudolf Kpac perfeccionamiento e interpretación.

Rogelio R. Gavilanes

Cursó sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid, bajo la dirección de los eminentes pianistas españoles Antonio Lucas Moreno y José Cubiles.

Está en posesión de los siguientes premios y distinciones internacionales: Diploma de primera clase y premio extraordinario de Música de Cámara del Real Conservatorio de Música de Madrid; diploma de primera clase y premio extraordinario «Joaquín Larregla» de piano; diploma de primera clase y premio extraordinario «Matrimonio Luque»; premio extraordinario «Conservatorio» de virtuosismo al piano; Premio nacional «Alonso» de Valencia; diploma internacional del concurso de piano de Jaén; finalista del Premio Internacional «Manuel de Falla»; diplomas de música contemporánea y de música española en los cursos de Santiago de Compostela.

Por su brillante carrera artística ha sido pensionado varias veces para realizar estudios en la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», de Santander, y en el Conservatorio Superior de París.

Tiene hechas grabaciones para Radio Nacional de España y ha dado varios recitales.

GRUPO KOAN

El Grupo Koan fue creado en 1969, siendo su primer director Arturo Tamayo.

KOAN ha actuado en numerosas ciudades españolas, especialmente en Madrid, así como para RNE y TVE. Son muy numerosos tanto los estrenos de autores españoles como las primeras audiciones en España de autores extranjeros, realizados por el grupo. Varios autores han escrito obras dedicadas al KOAN, entre otros Luis de Pablo, Tomás Marco, foan Guinjoan, Sandro Gorli, Gerard García, Roy Zimmerman, etc...

Son más de cien las obras grabadas por el grupo para RNE. Con algunas de ellas ha participado en la «Tribuna Internacional de la UNESCO» y en el «Premio Italia», desde 1974. Asimismo varias emisoras de Europa y América han difundido numerosas grabaciones de este grupo.

Fuera de nuestro país ha actuado en Francia (Festival de Saintes, 1978,) Portugal (Festival de Estoril, 1978), Holanda (Utrecht y Amsterdam) y Alemania (Bonn 1979 y Berlín 1980).

Discografía: Concierto *Guadiana*, de Tomás Marco; Visto de Cerca, de Luis de Pablo; *El somni*, de Román Alís; *Invenções*, de Llácer Plá y *Espejos*, de Roig Francolí; *Portrait imaginé*, de Luis de Pablo.

Grupo Koan

Rafael Revert, *flauta*.

José García, *oboe*.

Adolfo Garcés, *clarinete*.

Rafael Angel, *fagot*.

Enrique de Cabo, *fagot*.

Joan Foriscot, *trompeta*.

Miguel Almonacid, *trompeta*.

Benito del Castillo, *trombón*.

Juan Tomé, *trombón*.

Luis Navidad, *violín*.

Martín Pérez Beracieto, *violín*.

[osé María Navidad, *viola*.

M.^a Angeles Novo, *violoncello*.

Joaquín Alda, *contrabajo*.

M.^a Elena Barrientos, *piano*.

Dionisio Villalba, *percusión*.

José Ramón Encinar

Nació en Madrid, en 1954. Tras iniciar sus estudios musicales de forma privada asiste al Conservatorio de su ciudad natal, cursando diversas asignaturas y entablando amistad con Federico Sopena, quien le da a conocer las primeras obras post-seriales. Es becado en diversos cursos de verano hasta que en 1971 obtiene una beca española para asistir al curso de Franco Donatoni (composición), en Siena. Se establece en Italia, residiendo en Miián. Al año siguiente vuelve como becario, esta vez de la misma Accademia Chigiana, a Siena. En 1973, regresa a Madrid y desde entonces se hace cargo de la dirección del Grupo KOAN, dedicado a la interpretación de la música del siglo XX. El mismo año recibe una beca de la Fundación Juan March. Desde 1976, es auxiliar de Composición de la Accademia Chigiana. Sus obras han sido interpretadas en diversas ciudades de Europa y América, participando en Festivales como «Drei mal Neu» (Düsseldorf), Royan 75 y 76, Festival de Otoño de París, Días de Música Contemporánea de Madrid, Festival de Ndpoies, Festival Gaudeamus (Holanda), etc.

José Ramón Encinar ha recibido encargos de Radio Nacional de España, Comisaria de la Música, Settimana Senese... Ha dirigido en diversos Festivales de España. Francia. Portugal, Italia, Holanda y Alemania y a las siguientes agrupaciones: Pro Arte de RTVE, Orquesta de Cámara Española, Coro Nacional de España. Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Municipal de Valencia, Complesso de Camera di Siena, Orchestra da camera di Montepulciano y Orquesta de la Radio de Ljubljana (Yugoslavia).

Próximamente tiene prevista su actuación al frente de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta de la RAI de Nápoles.

Anna Ricci (mezzo-soprano)

Nace en Barcelona de padres italianos.

Su actividad como intérprete se desarrolla en el campo de la música antigua y contemporánea principalmente. En la primera especialidad cabe mencionar su versión de los trovadores provenzales y catalanes de los siglos XII y XIII a voz sola, de los vihuelistas y de Monteverdi.

En cuanto a la música contemporánea, es la iniciadora en nuestro país de la interpretación de las partituras más polémicas para voz. Cabe destacar sus estrenos de obras de John Cage, Pierre Boulez, Luciano Berio..., y entre españoles Juan Hidalgo, Luis de Pablo, J. M.^a Mestres Quadreny, Tomás Marco, Joan Guinjoan y un largo etcétera.

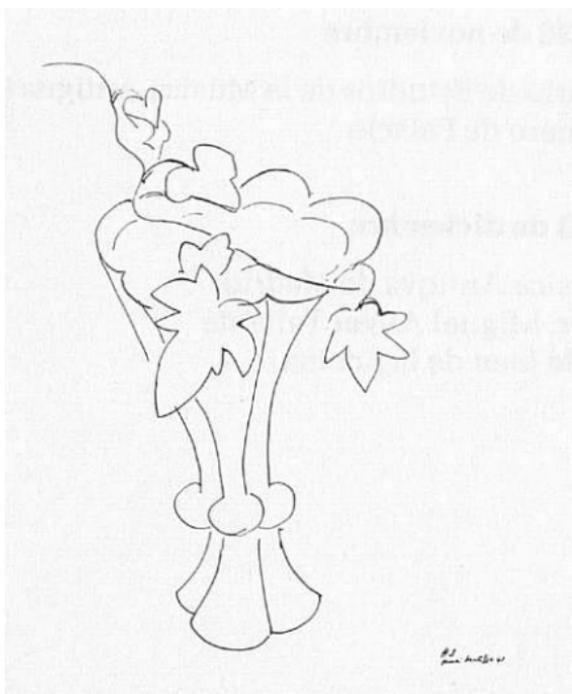
Ha actuado por toda Europa bajo la dirección de Bruno Moderno, Mario Rossi, Gilbert Amy, Andrezj Markowsky, Winfried Zilling, Eduardo Mata, Rafael Frúhbeck, entre otros, y ha realizado numerosas grabaciones discográficas y radiofónicas.

NOTAS AL PROGRAMA:

Tomás Marco.

Nacido en Madrid en 1942. Estudios de violín y composición simultáneamente con el bachillerato y la licenciatura en Derecho. Ampliación de estudios musicales, psicología y sociología en Francia y Alemania. Ha desarrollado una amplia actividad como compositor.

Como escritor musical ha ejercido la crítica desde 1962 en diarios como «Diario SP», «Informaciones» y «Arriba» así como en numerosas revistas españolas y extranjeras. Ha sido profesor de Historia de la Música de la Universidad a Distancia y profesor de Nuevas Formas Compositivas del Conservatorio de Madrid. Profesional de la radio, trabaja en los servicios de música de RNE. Entre sus publicaciones sobre temas musicales se pueden mencionar biografías de Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, «Música española de vanguardia», «La música de la España contemporánea», «Historia de la Música», «Música y cultura», «El siglo XX», numerosas monografías así como colaboraciones para los diccionarios Bordas (Francia), Sohlmann (Suecia), Fliemann (Alemania) y Graves (Gran Bretaña).



Próximo ciclo de conciertos

MUSICA ESPAÑOLA MEDIEVAL

Miércoles 12 de noviembre

Grupo de Música e Investigación «Alfonso X el Sabio»
Director: Luis Lozano
Misa de Santiago (Codex Calixtinus)

Miércoles 19 de noviembre

Atrium Musicae
Director: Gregorio Paniagua
Cantigas, Códice de las Huelgas y Llibre Vernell

Miércoles 26 de noviembre

Seminario de Estudios de la Música Antigua (SEMA)
Cancionero de Palacio

Miércoles 3 de diciembre

Pro Musica Antiqua de Madrid
Director: Miguel Angel Tallante
Obras de Juan de la Encina



FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castellò, 77. Madrid 6
Entrada libre