

CICLO DE MIÉRCOLES

EL UNIVERSO MUSICAL DE ALEJO CARPENTIER

enero 2012



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

EL UNIVERSO MUSICAL DE
ALEJO CARPENTIER

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: El universo musical de Alejo Carpentier, enero 2012 [introducción y notas de Carlos Villanueva]. - Madrid: Fundación Juan March, 2012.

80 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero 2012)

Notas al concierto: [I] “La relación con España: Obras de M. de Falla, E. Halffter, Ó. Esplá, F. García Lorca y J. Turina”, por Ana María Sánchez, soprano, y Alejandro Zabala, piano; [II] “El alma cubana: Obras de M. Saumell, I. Cervantes, A. García Caturla, A. Roldán, L. Brouwer y H. Villa-Lobos”, por el Intémpore Piano Trío; [y III] “La estancia en París: Obras de C. Debussy, M. Ravel, D. Milhaud, L. Boulanger e I. Stravinsky”, por Gustavo Díaz-Jerez, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 11, 18 y 25 de enero 2012.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Música escénica - Fragmentos - Programas de mano - S. XX.- 3. Sonatas (Violín y piano) - Programas de mano - S. XX.- 4. Tríos de piano - Programas de mano - S. XX.- 5. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 6. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 7. Música para piano - Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 8. Ballets - Fragmentos arreglados - Programas de mano - S. XX.- 9. Contradanzas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 10. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Carlos Villanueva

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
El personaje
Primeros pasos habaneros
Carpentier y España
España bajo las bombas
Siempre nos quedará París
Villa-Lobos y Stravinsky en París
El París del cabaret
- 24 **La relación con España**
Miércoles, 11 de enero - Primer concierto
Ana María Sánchez, soprano y **Alejandro Zabala**, piano
Obras de M. de FALLA, E. HALFFTER, Ó. ESPLÁ, F. GARCÍA
LORCA y J. TURINA
- 50 **El alma cubana**
Miércoles, 18 de enero - Segundo concierto
Intémpore Piano Trío
Obras de M. SAUMELL, I. CERVANTES, A. GARCÍA CATURLA,
A. ROLDÁN, L. BROUWER y H. VILLA-LOBOS
- 64 **Carpentier en París**
Miércoles, 25 de enero - Tercer concierto
Gustavo Díaz-Jerez, piano
Obras de C. DEBUSSY, M. RAVEL, D. MILHAUD, L. BOULANGER e
I. STRAVINSKY

Introducción y notas de **Carlos Villanueva**

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE



Alejo Carpentier, hacia 1945.

En la vida y en la obra del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), la música ocupó un lugar privilegiado: crítico musical, organizador en La Habana de conciertos de música moderna, testigo privilegiado de las vanguardias artísticas durante su estancia europea y autor de varias monografías y artículos sobre música cubana. Hasta tal extremo fue su pasión por la música que durante sus primeros años de vida profesional consideró la posibilidad de dedicarse a la musicología, de la que nunca estuvo muy alejado.

Los conciertos de este ciclo reúnen una serie de obras latinoamericanas y europeas íntimamente vinculadas a Carpentier, explorando su rico universo musical cuyos vértices estéticos y emocionales descansan en tres países: España, Cuba y Francia. Cada programa recrea la relación del escritor con la música y los músicos afincados en estos países. El primero explora su compleja relación con España, en su condición simultánea de antigua metrópoli y modelo musical. Carpentier fue un activo promotor de la música española en Cuba, en donde organizó el estreno de varias obras de Falla y Turina. El segundo concierto se centra en su faceta de mentor y amigo de ciertos compositores cubanos como Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán o, años después, Leo Brouwer, lo que explica su defensa de una identidad musical propia en Latinoamérica, encarnada en este programa en la figura de Heitor Villa-Lobos. Con este compositor brasileño coincidió Carpentier durante su fructífera estancia en París entre 1928 y 1939, periodo al que se dedica el tercer concierto del ciclo. Sus años parisinos, que tanto marcaron sus gustos musicales, le permitieron conocer de primera mano la vanguardia del momento, desde los ecos de Debussy y Ravel hasta protagonistas en activo como Stravinsky y Milhaud, con quienes también compartió su amor por ritmos exóticos e innovadores.

INTRODUCCIÓN

Yo tardé mucho en llegar a la novela. En primer lugar, fui musicólogo durante mucho tiempo. Me apasionaba la música, y me sigue apasionando (...). Me dediqué a la musicología durante muchísimo tiempo, y de ese trabajo, surgió una obra que respondía a una ambición, que fue mi historia de la música en Cuba (Carpentier, 2003, 63).

El personaje

En realidad fue cronista precoz y crítico musical; miembro activo del Grupo Minorista durante el período de la dictadura de Machado, y activista en un país en vías de reconstrucción intelectual que, sin haberse librado de España y aún buscando alianzas allí, trataba de alcanzar su propia identidad. Aunque llegara tarde a la novela, su capacidad de fabulación musical y el conocimiento técnico ya aparecen en sus primeras crónicas en la línea ya trazada por el crítico español Adolfo Salazar: tanto en el planteamiento de la estrategia a seguir para acercar Cuba al mundo, como a la hora de elegir modelos y amistades.

Su pelea diaria en La Habana de los años 20 fue intensa, como escritor, conferenciante y promotor de actividades; como intenso sería su trabajo desde París, a donde se traslada en 1928; o posteriormente en Caracas, desde donde escribe sus imprescindibles crónicas *Letra y Solfá* (Carpentier, 1980), tantas veces usadas como vademécum para cualquier asunto, duda o dolencia espiritual, hasta incorporarse en el 59 a la revolución castrista; “ocupado hasta su muerte en mostrar al mundo y al propio pueblo cubano cuál había de ser el sendero de la creatividad musical que le permitiera a Cuba hallar su propia esencia y mostrarse como una nación libre y soberana” (Villanueva, 2005b, 323).

El legado musical de Alejo Carpentier es coherente y unitario. Sus intereses eran muy variados, pero también diferentes y jerarquizados sus enfoques: en función del medio para el que

escribiera (revista, diario, emisora de radio), el género elegido (ensayo, conferencia, crítica de prensa, entrevista, relato de historia o de ficción) o el propio nivel de competencia y entorno político del público receptor. Su herencia musical es de complejo análisis dada la cantidad de reediciones, antologías, entrevistas o escritos extemporáneos, recopilados sin un especial cuidado, con ocasión o excusa de su creciente popularidad como novelista. “Hay, pues, que ordenar y podar muchos de sus textos (reescritos, retocados, con interpolaciones propias o ajenas). En ocasiones, parece plantear su discurso musical como metáfora de la propia vida; otras veces se nos muestra como un entusiasta activista cultural; aunque su postura predilecta es la del historiador nacionalista y positivista, con todo lo que ello comporta de ‘manipulación’ interesada del relato” (Villanueva, 2008).

Primeros pasos habaneros

Carpentier da sus primeros pasos minoristas (Cairo, 1988; Moore, 2002) muy influenciado en el guión por Adolfo Salazar, a quien leía en *El Sol*, en *Revista de Occidente* o en sus libros y ensayos. Alejo, como él mismo narra, fue muy contestado por un sector de la sociedad habanera (como lo fuera Salazar en Madrid): por su orientación “elitista”, por su ataque a repertorios y públicos convencionales, por su declarado antiromanticismo, y por la elección de nuevos modelos que representaban la vanguardia de aquellos años en una sociedad muy conservadora: Debussy, Ravel, Stravinsky o Manuel de Falla. Para lograr esos cambios necesarios, en un país sin tradición, Carpentier apoyará o promoverá la creación de infraestructuras alternativas (la Orquesta Filarmónica de La Habana, bajo la dirección del español Pedro Sanjuán; programaciones novedosas, formaciones de cámara, etc.); y golpeando, siempre, desde periódicos y revistas, o en la misma entrada de los teatros, llegado el caso. En permanente estado de guerrilla urbana.

El rechazo del uso folclórico convencional le llevará, aquellos primeros años, a la búsqueda de materiales afrocubanos que, del algún modo, justificarían y respaldarían su rechazo por

la Cuba tradicional de los salones, la de las orquestaciones melifluas o de la música popular urbana (que años más tarde reivindicará y aplaudirá desde París, superadas ya las fiebres afrocanistas)..., con una atracción por la percusión que podríamos considerarla como el punto de partida de la fascinación que sintió el cubano por Igor Stravinsky –y, más concretamente, por *La consagración de la primavera*– como base del sacrificio colectivo presente en la metáfora de las infinitas combinaciones rítmicas que se esconden en el subsuelo de un continente de mil razas. El propio Carpentier nos da una pista: “Cuando viajé, hace muchos años ya –nos dice–, a las comarcas casi inexploradas del Alto Orinoco, no fui en busca de pintoresquismos ni de taparrabos: fui en busca de *Le sacre du printemps*. La flauta de un indio piaroa, casi desnudo, me hizo entender el tema inicial de la partitura de Stravinsky” (Carpentier, 1994, 50).

8

El primer paso operativo será buscar compañeros de viaje, que halló en Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla; a uno y a otro dedica extensas crónicas, comentarios elogiosos a sus estrenos, a sus tareas diarias, y a su evolución hacia un lenguaje universal desde el interior de la cubanía; con elogios a su maestro y mentor Pedro Sanjuán; dejando unas emocionadas despedidas cuando prematuramente desaparecieron (Roldán en 1939, y Caturla, un año más tarde).

Ya en *La música en Cuba* (Carpentier, 1946) o en sus charlas radiofónicas (Carpentier, 2003) trazará los nuevos presupuestos y sus correspondientes justificaciones, los nuevos protagonistas, y la ulterior valoración de un nuevo nacionalismo abierto a tendencias u orientaciones en el que caben todos: desde Saumell, Espadero o Cervantes, dentro de un decorado romántico, hasta los que tendrán, necesariamente, que construir Cuba a partir de la muerte de Roldán y de García Caturla: José Ardévol, Julián Orbón y todos los jóvenes del Grupo Renovación, hasta adaptarse y abrazarse a las tendencias más actuales que podríamos focalizar en Leo Brouwer o Juan Blanco, cubanos desde el interior de sus entrañas.

En palabras del propio Alejo desde Caracas: “Hemos pasado de una literalidad en el uso del material folclórico, en Cuba con las percusiones negras, los cánticos de santería, o los himnos ñañigos, a buscar otros géneros que aporten, además de material en lo rítmico y en lo temático, elementos de estilo. Los músicos –indica Carpentier– volvieron los ojos, poco a poco, hacia los géneros menospreciados. Descubrieron, entonces, que las romanzas, valeses, serenatas, danzas, contradanzas y canciones, producidas con tanta profusión, en nuestro siglo XIX, por músicos de una cultura limitada y un tanto provinciana, habían fijado una estilística dotada de una fisonomía propia” (Carpentier, 1954).

Carpentier y España

Ciertamente, España no ofrecía a la Isla, en un primer momento, el adecuado estímulo cultural (ni la confianza política requerida) para la restauración nacional, aunque buena parte de sus modelos hayan sido españoles. “Por ahora, –nos decía Carpentier– España aparece ante los ojos del cubano como una realidad ajena a los vientos del progreso que soplan en toda Europa. Y, en su anhelo de ponerse al día, de recuperar el tiempo perdido, se deja penetrar por el espíritu cosmopolita –espíritu que caracterizará los primeros veinte años de la independencia cubana” (Carpentier, 1951). La determinación del Grupo Minorista para devolver al país la autoestima se nutrió en un primer momento con elementos adquiridos en la antropología y con el enfrentamiento con sectores de la intelectualidad española.

Pero España era no solo un lastre, como se plantearían también desde la literatura: estaban también soplando los aires republicanos que se anunciaban ya desde el primer día de la dictadura de Primo de Rivera, y de España procedían buena parte de los principios y orientaciones musicales, y los amigos con los que Carpentier hará camino (político y cultural), y que podríamos concretar en diversas personalidades determinantes en el discurso musical carpenteriano.

Adolfo Salazar, en primer lugar: el “alter ego” del cubano en el Madrid del 27 y, posteriormente, su fiel interlocutor desde México. Salazar colaborará con Carpentier en distintas ocasiones: con un primer artículo, en 1928, en *La Gaceta Musical*, revista creada en París por Manuel M. Ponce, de la que el cubano llegaría a ser secretario de redacción. También a través de artículos enviados a la revista habanera *Musicalia*, a petición de Carpentier, o de una recensión, en 1949, de *La música en Cuba*, publicada en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (Salazar, 1949).

Salazar visitó varias veces La Habana, al menos en los años 1930 y 1937, participando en ciclos de conferencias organizados por la Sociedad Hispano Cubana, y ya de paso al exilio mexicano, en 1939. Los encuentros directos con Carpentier habrían tenido lugar, pues, en Madrid o en París. Esta relación del crítico español con Carpentier y con los editores de *Musicalia* facilitó, sin duda, el contacto de Salazar con Alejandro García Caturla, quien, durante su periplo parisino de 1928, bajo la tutela y magisterio de Nadia Boulanger, había recibido la inestimable ayuda del crítico español para el estreno en Barcelona y Sevilla de sus *Danzas*, con Ernesto Halffter dirigiendo la Orquesta Bética. También queda registrada en la biografía de Caturla la favorable crítica (sobre *Danzas cubanas*, *Bembé*, o de la *Primera suite cubana*) que Salazar publicó en *Social*, periódico del que Carpentier era corresponsal (Salazar, 1937).

Carpentier dedicaría al madrileño un elogioso obituario del que entresacamos unas líneas:

Puede ser que en Alemania, patria de grandes musicólogos y teóricos de la música, la muerte de Curt Sachs, pongamos por caso, pase algo inadvertida... Lo que me extraña es que el cable haya concedido tan poca importancia, en América Latina, continente de pocos musicólogos de una envergadura internacional, a la muerte de Adolfo Salazar. Porque Adolfo Salazar era el musicólogo máximo, no tan sólo de nuestro Nuevo Mundo, sino también de España, donde casi ningún especialista de los estudios musicales,

salvo Mosén Higinio Inglés –y este en un terreno muy particular– podía igualársele [...] (Carpentier, 1958).

Manuel de Falla es, como ya dejé escrito (Villanueva, 2004), por su obra y su evolución, el arquetipo del músico “de raíces” modélico para el cubano; pero más aún, si cabe, por el silencio y por su exilio, por la espera de su *Atlántida*, y por su propia vida austera que tanto intrigó al cubano. Para Carpentier, Falla debería ser el modelo a seguir para cualquier compositor iberoamericano, faltos de tradición, de orientación y de oficio; y este honor le cabe por las razones técnicas de una obra perfecta, por la evolución de su escritura (progresiva y abierta a la vanguardia), por su cosmopolitismo y por su talento humano: una suerte de “sinceridad” que podemos traducir en el adecuado tratamiento de los materiales populares, sin falsas folclorizaciones (Carpentier, 1930).

Carpentier se convierte, así, en promotor directo y esforzado propagador de la obra de Manuel de Falla, en *El País*, en *Carteles*, y ya de manera sistemática desde *El Nacional* de Caracas: analizando los rasgos de su personalidad y de su obra, de manera especial de *El Retablo*, cuya promoción, en 1955 en la presentación de Caracas; y en 1960, en La Habana, acaba asociando con *El Quijote*, con la masiva edición aparecida en La Habana aquel mismo año. El interés por Manuel de Falla nunca decayó en Carpentier; decayó, sí, la actividad del maestro hasta el silencio total y la muerte, llevándose no solo la esperanza de ver ultimada *La Atlántida* sino también todos los recuerdos de los amigos comunes dispersos: Federico García Lorca, Juan Vicente Lecuna, María Muñoz o Joaquín Nin, entre otros; y siempre informando a su público de cada nueva grabación, de cada viejo recuerdo del maestro gaditano. De hecho, buena parte de los protagonistas españoles que trae Carpentier a sus crónicas, guardan relación directa o indirecta con el maestro Falla.

Es el caso de Joaquín Turina, que, desde 1924, aparece siempre al lado de Falla, como modelo a seguir. El compositor se-

villano ocuparía durante unos pocos años un espacio destacado en la programación y en las citas carpenterianas; y no, seguramente, por el interés que su obra despertaba en el cubano o por la trayectoria personal del sevillano, sino por haber sido el maestro de Pedro Sanjuán, quien lo programó en los primeros conciertos de la Filarmónica. Así, Turina viene acompañando aquel plan de renovación de repertorio y de estética que ofrecía el director de la Filarmónica. Lo que explica que, con la desaparición de Sanjuán, también Turina se cae de los programas habaneros. Años más tarde, ya desde *Letra y solfa*, podemos comprobar que la estimación del sevillano por parte de Carpentier ha bajado muchos enteros, llegando a decir de él, en 1950, que “es un compositor de segundo plano, aunque haya tenido algunos aciertos sinfónicos”. La postura estética del cubano se fue moviendo progresivamente hacia el último Falla y no resulta extraño que con el paso del tiempo objetivara y fuera rebajando el papel de Turina, acentuándose los ataques desde la entrada en política de Turina, como colaborador en el primer franquismo.

Los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Óscar Esplá y Joaquín Rodrigo, entre otros, también forman parte del recuerdo nostálgico de la España carpenteriana del 27. Su relato es contextualizador y hasta arquetípico, salvo en el caso de Ernesto Halffter o de Joaquín Rodrigo, a quienes dedica párrafos más personalizados que tratan, aunque sea de paso, alguna de sus obras más representativas. Todos esos autores, de algún modo, guardaban relación con Manuel de Falla, en calidad de discípulos o bien por seguir la corriente neoclasicista del gaditano.

Cuando García Caturla viene a España, en 1929, trae credenciales de Carpentier y de Sanjuán para “destacadas figuras de la música española, como Adolfo Salazar, Rodolfo y Ernesto Halffter, Bartolomé Pérez Casas y Joaquín Turina” (Enríquez, 1988). El primer comentario a una obra muy significativa de E. Halffter, la *Sonatina*, surge, precisamente, a raíz del recital que dio en París “La Argentina”, cuyo espectáculo incluía, entre otras obras, esta de Ernesto; *El Contrabandista*

de Óscar Esplá; o *Triana* de Albéniz, lo que suponía, según Carpentier, una gran apertura de España al mercado internacional (Carpentier, 1929).

España bajo las bombas

En una nota a pie de página de un artículo de *Musicalia* sobre la Guerra Civil, Carpentier parece increpar a Ernesto por haberse sumado a la causa franquista; el discurso sobre la música revolucionaria española, en el que se integra la cita, resulta en estas líneas emotivo y cargado de recuerdos: “La guerra civil española nos ofrece un admirable campo de observación a ese respecto. Con una decisión, un entusiasmo y una conciencia política que les honra: casi todos los compositores españoles –y este casi se debe a la presencia de uno sólo en el bando franquista (Ernesto Halffter)– se pusieron al servicio de la justa causa” (Carpentier, 1943).

Con el paso del tiempo, ya en Caracas, Carpentier recuperará a Ernesto Halffter del baúl de los recuerdos; y es que lo necesita como continuador de la obra del maestro Falla y como representante vivo de la escuela madrileña, máxime tras el anuncio del propio Halffter de haber recibido de Falla el encargo de terminar *La Atlántida*, obra a la que una y otra vez hace referencia el escritor cubano, con la esperanza, quizás, de que resuelva el enigma estético que Falla dejó sin resolver.

García Lorca también aparece en incontables ocasiones como el mártir por excelencia del bando republicano. Tanto en las crónicas, cuando se refiere a *La Barraca*, o a la actividad de Federico cantando sus canciones populares al piano en la Residencia, o en La Habana, como, y sobre todo, en los relatos de ficción: así, en *La consagración de la primavera*, cuando relata los cantos del bando republicano leemos: “antes de entrar en batalla, se hace imprescindible la aparición de *La Internacional* cantada en diferentes lenguas, precedida de otros cantos revolucionarios entonados por alemanes, franceses, italianos, catalanes o cubanos; no faltan referencias a los héroes españoles de las trincheras, a las canciones de

García Lorca” (Villanueva, 2011). Federico aparece acompañado del cálido recuerdo de personajes imprescindibles en los encuentros de los intelectuales antifascistas de 1937: Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, o León Felipe, entre otros.

Carpentier rememora a Federico incorporándolo a otros muchos relatos míticos, como este de Madrid del 36: “En las paredes, los carteles que ostentan el ya clásico (Defended Madrid, avocindan con otros que anuncian representaciones de *Mariana Pineda* de García Lorca, así como un concierto sinfónico dirigido por Bacarisse, Halffter y el maestro Sanjuán. Después de la tormenta todo respira alegría y voluntad de vivir” (Carpentier, 1939).

Siempre nos quedará París

París no es solo para Carpentier la ciudad, las tertulias, *La Coupole*, los estrenos, los Ballets Rusos, o los círculos surrealistas...; es el idioma, es la cultura y la referencia a donde debe mirar América y desde donde Cuba puede y debe relanzarse como el país más musical de América Latina. Juan Marinello, el poeta minorista, recuerda así aquellos días:

Carpentier vivió entre nosotros largos años; partió hacia París en la primera juventud, pero acusada ya, en armoniosa precocidad, su personalidad artística. Tenido en La Habana como extranjero..., vivió entre nosotros una peregrina indefinición: lo criollo le atrajo poderosamente; sintió de cerca lo africano trasplantado a la Isla, el son del mulato, el tono coloquial, pero no supo redimirse la extranjería (...) (Marinello, 1937).

Tras su rocambolesca salida de La Habana con el pasaporte de Robert Desnos, en 1928, se instalará en la capital francesa. “En París, como se sabe –escribe Alejo–, estuve muy ligado con el movimiento surrealista. Creo que soy el único latinoamericano que ha convivido con todo aquel mundo fabuloso de Breton, de Aragón, de Benjamin Péret, Paul Éluard, Robert Desnos..., que fue mi amigo entrañable; y toda aquella gente que animó un movimiento fabuloso” (Carpentier, 2003).

París es también Claude Debussy, al que, obviamente no conoció, pero al que interpretó al piano y del que tanto nos habló a partir de cualquier excusa: una entrevista con Mary Garden (la inolvidable intérprete de Melisande), un análisis de Pierre Boulez sobre *La Mer*, el estudio de Debussy como crítico, o bien comentando algunos de los últimos discos recibidos... (Carpentier, 1980); o ya con el pretexto de un artículo sobre la supuesta impopularidad de Debussy, en boca de Ortega y Gasset en el célebre ensayo titulado *Musicalia* (Villanueva, 2004). Debussy era la vanguardia, el antiromanticismo, el cambio de ciclo y el camino del equilibrio que seguirían Ravel, Falla y tantos otros. Y era, ¡cómo no!, *Pelleas et Melisande*, obra que Carpentier traslada magistralmente a la ficción en *El recurso del método* (Carpentier, 2001).

También nos muestra en relatos y crónicas a Maurice Ravel, autor tan querido por los críticos orteguianos. Ravel aparece generosamente entre los primeros programas rupturistas habaneros de los años 20; pero también en las crónicas de Carpentier desde París, con motivo de un estreno, de la edición de un nuevo libro de cartas, de una biografía del maestro o en relación con los Ballets Rusos y *Dafnis y Cloe*. Alejo nos cuenta las historias de Ravel con la familiaridad de quien lo conoce de toda la vida, llegando en sus charlas radiofónicas a enlazar el recuerdo del francés con sus andanzas habaneras de los años 20, del brazo de Amadeo Roldán:

Durante mucho tiempo, recuerdo que en un cine que se tenía por el cine de moda, por el cine “de sociedad” en Cuba, que era el Cine Fausto de La Habana, Amadeo Roldán dirigía un pequeño conjunto musical y, a menudo, era interesante ir a ver las películas mediocres que allí se proyectaban porque la música ejecutada bajo la dirección de Amadeo Roldán, era de una calidad maravillosa. Recibía partituras de autores modernos; ahí oí, por primera vez, algunas de las obras de maestros contemporáneos. De repente, sincronizándose, a lo mejor, con una película de Tom Mix, sonaba en la orquesta, un admirable fragmento de música de Ravel, o de música de Debussy o, incluso, de música de Stravinsky, y éramos unos pocos los que íbamos al Cine Fausto por las noches

a escuchar esos verdaderos conciertos que se nos daba por la pequeña orquesta ahí reunida bajo la dirección de Amadeo Roldán, que, a veces, ejecutaba la parte de primer violín y su hermano que era un excelente cellista, ejecutaba, pues, la parte correspondiente al instrumento que él tocaba. (Carpentier, 1980).

De entre los miembros del Grupo de los Seis, Alejo dedicó largas reflexiones a Darius Milhaud, quizá por las muchas y enjundiosas anécdotas que del autor se contaban, y por su amistad personal con él:

Un día, Charles Lavadé, compositor con barbas espirituales, autor de un inofensivo y olvidable Figón de la reina Patoja, tuvo la sorpresa de ver a Milhaud entre los miembros de un tribunal reunido para juzgar partituras inéditas (¡ya no se puede estar tranquilo en ninguna parte!)

- Señor Milhaud -dijo, con agria sonrisa-, confieso que aborrezco su música.

- ¿Será posible, querido maestro? ¡Yo adoro la que usted compone!

- ¿Seriamente?

- Seriamente, me gustan las obras logradas... Aun la admirable Valencia de Padilla.

(Carpentier, 1980, 332).

Y más aún, quizá, por la estrecha relación en París de Milhaud con Villa-Lobos, y por la manipulación del folclore brasileño, país en el que el compositor francés trabajó como consejero del embajador Paul Claudel. Anota Carpentier (2003) en sus memorias, publicadas en los 60, que “nos habla Darius Milhaud de sus andanzas por la Avenida del Río Blanco, de Río de Janeiro, para escuchar a unos fabulosos pianistas populares que tocaban en las entradas de los cines. Es decir, el pianista estaba instalado fuera del cine para llamar la atención de los transeúntes e invitarlos a pasar a la sala de espectáculos. Milhaud nos ha hablado de la admiración que le causaban esos pianistas por su buen oficio, su inventiva, su destreza...”

Pero desde París y desde Caracas llegarán a La Habana largas crónicas de otros modelos muy apreciados para el renuevo

cubano: de Erik Satie, de A. Honegger, o del inclasificable y siempre amable Francis Poulenc, autor que Carpentier relacionará con España a partir de las fructíferas presentaciones en la Residencia de Estudiantes de Madrid, que tanto influirían en los jóvenes integrantes del madrileño Grupo de los Ocho. O, ya en otro terreno, las muchas reflexiones sobre Nadia Boulanger, un modelo docente y humano del que aprendieron tantos compositores americanos, entre ellos García Caturla, que trabajó durante un año con ella por consejo y mediación del propio Carpentier. Sobre este tema, y sobre la relación de las hermanas Boulanger, se puede ver el reciente trabajo de Caroline Potter (2006).

Villa-Lobos y Stravinsky en París

El valor latino que más promocionó Carpentier desde París, como modelo, como persona y como genio natural que se integra y absorbe la “gran cultura”, fue Heitor Villa-Lobos. El relato que sigue lo tomo de su charla en Radio Habana del 20 de agosto de 1965 (Carpentier, 2003):

Pero, unos años después de que Darius Milhaud escribiera su serie de piezas –luego orquestadas– de *Saudades do Brazil*, llegaba en los alrededores de los años 1920 o 1921, –no recuerdo la fecha exacta–, a Río de Janeiro, el gran pianista, universalmente conocido, Arturo Rubinstein. (...) Arturo Rubinstein, una noche que no tenía concierto, entra en un cine, se sienta a ver una película, y durante la ejecución de la película, oye una música que le llama poderosamente la atención por su modernidad, su novedad de ritmos, su impulso, su fuerza, su acento personal. Rubinstein –en realidad, la película que estaban proyectando no le interesaba y hubiera abandonado la sala de espectáculos, de no haber oído aquella música– espera el final de la función, se acerca al director de la orquesta que acompañaba la proyección –como se hacía en aquella época de cine silente, había siempre una orquesta ejecutando alguna música durante la proyección– y pregunta allí al director: – “¿Qué es eso que han estado tocando ustedes ahí?” Le dice el director: – “Es una música de un joven violinista que tenemos aquí en la orquesta que se llama Heitor Villa-Lobos.” Rubinstein se dirige a Heitor Villa-Lobos, y le dice: – “¿Y usted ha compuesto muchas

cosas?” Dice Villa-Lobos: – “Yo compongo constantemente; yo, ya hoy, tengo una cantidad de obras, ya un centenar de obras, cuartetos, dos sinfonías, una cantidad de obras, en fin...” –“¿Yo podría escuchar algunas de ellas?” –dice Rubinstein. Dice Villa-Lobos: –“Sí, cómo no. ¿En qué hotel está usted?” – “Bueno... el hotel tal.” –“Bueno, pues arrégleselas entonces para que mañana por la mañana pongan a nuestra disposición el comedor o algún local apto, y yo voy a ir allí con unos compañeros músicos para tocarle música mía.”

Al día siguiente, llegó un grupo de músicos al hotel de Arturo Rubinstein y empezaron a ejecutar obras de Villa-Lobos. Rubinstein quedó, sencillamente, maravillado. Le dijo: – “Es la primera vez que oigo en América Latina un compositor capaz de producir obras de tal envergadura, de tal calidad, de tal fuerza. Y, ¿usted está tocando violín en un cine?” –“Bueno, sí –dice Villa-Lobos-. El oficio de compositor, hoy en día, en América Latina, no es muy lucrativo que digamos.” – “Ah, eso no puede seguir –dice Rubinstein. Yo tengo que buscar inmediatamente la manera de que usted se dedique activamente a la composición.”

Son también varias las crónicas dedicadas a Villa-Lobos en *Letra y Solfa* (Carpentier, 1980, vol. I, pp. 44-64), crónicas que van desde lo anecdótico y lo personal, a la integración del brasileño en la estructura teórica carpenteriana: ejemplo para otros compositores, sus opiniones, su tratamiento del material folclórico, opiniones de músicos europeos, análisis de obra, etc.

Carpentier relacionará a Villa-Lobos con el primer Stravinsky de la *Consagración* y de *Petrouchka*, diluyéndose poco a poco esta fijación stravinskiana conforme se va desvaneciendo la primera orientación afrocubanista y, en general, coincidiendo con las tendencias románticas del ruso en su cita a Tchaikovsky en el ballet *Apolo y las Musas*. Casualmente, Caturla, recién llegado a París, fue testigo de este relato carpenteriano:

Una semana después [en 1928] se estrenaba el *Apolo Musageta* en los ballets rusos. ¡Estupefacción general!

Aquello era una majestuosa oda para cuerdas solas, con cadencia alejandrina y períodos clásicos, enriquecidos por discretísimos toques románticos.

- No sé a dónde quiere llevarnos Stravinsky con todo esto –me decía sinceramente sorprendido Arthur Honegger... Cocteau, en traje gris y zapatos de gamuza avellana, llegó a tiempo para formular esta conclusión de malabarista hábil:
- Mon vieux... Stravinsky es un tiburón que pretende cantar como un ruiseñor (Carpentier, 1980).

Pero Stravinsky en su relación con París no era el viejo avaro de las últimas giras, sino la flauta del indio piaroa de *Los pasos perdidos*; el gran rupturista de *Le sacre du printemps*; el Picasso de la música; la mente prodigiosa capaz de descubrir los caminos de la vanguardia.

Todo se llena de anécdotas en el recuerdo carpenteriano:

Una tarde, Stravinsky vacilaba en dejar dentro de un acorde cierta nota que le imprimía durísima sonoridad. Después de un combate misterioso con su propia razón, supimos que el Stravinsky de *La consagración de la primavera* había triunfado sobre el de la *Serenata*. Dentro de su cámara el músico gritaba:

- ¡Eso es! ¡Re bemol! ¡Sin piedad! ¡Sin piedad!
(Carpentier, 1980)

Quien contempla la producción de Stravinsky –nos dice Carpentier en el día de su 75º aniversario– no puede menos que admirarse ante la seguridad de mano, la inventiva, la fecundidad de un genio que nos entregó en menos de una década un lote de partituras que son *El pájaro de fuego*, *Petruchka*, *La consagración de la primavera*, *El ruiseñor*, *La historia del soldado*, *Ragtime para once instrumentos*, *Piano rag music*, y el primer estado de *Las bodas...* (Carpentier, 1980, 115).

El París del cabaret

Sólo cuando viaje a París, en el 28, iniciando el envío de crónicas a los principales diarios y revistas habaneras (*Social, Carteles, Diario de la Marina*, entre otros), empezará Carpentier a valorar en lo que vale la música cubana que se consume en la capital. La monografía *Temas de la lira y el bogó* recoge medio centenar de estas crónicas en las que el protagonista no es ya un músico francés de culto, o la última novedad de Stravinsky, sino la música urbana de Cuba que se consume en los teatros y cabarets de Montparnase y Montmartre; con esas orquestas de rostros criollos, “de músicos que han pertenecido hace apenas dos años a la orquesta Filarmónica de La Habana (...) tocan ragtimes y charlestons con ritmo infernal. Y, de cuando en cuando, para habituar gradualmente los oídos de los parisienses, deslizan uno que otro danzoncillo” (Carpentier 1994, 258). Esto era el comienzo, a dos meses de su llegada a París.

20

Poco a poco, y con la ayuda de las crónicas de Robert Desnos en *Le Soir*, y de otros amigos de la prensa y la radio, el fenómeno cubano fue alcanzando dimensiones inesperadas: sería primero Rita Montaner con canciones de Grenet, desde el escenario del Palace; luego El manisero, de Moisés Simons que llega al Casino de París, o Don Aspiazu et son orchestre cubain..., y más tarde Don Barreto, o Lecuona. París acabará siendo en la preguerra mundial un auténtico clamor caribeño.

La frontera de lo culto y lo popular se va borrando en su ideario. Así lo deja escrito Carpentier con pasión de primerizo:

¡Cuidemos nuestra pandereta guajira, arrabalera y afro-cubana! ¡Defendámosla contra sus detractores! ¡Amemos el son, el solar bullanguero, el güiro, la décima, la litografía de caja de puros, el toque de santo, el pregón pintoresco, la mulata con las anillas de oro, la chancleta ligera del rumbero, la bronca barrioter, el boniatillo y la alegría de coco! ¡Bendita sea la estirpe de Papá Montero y María la O!... ¡Cuando se ven las cosas desde el extranjero, se comprende más que nunca el valor de ese tesoro popular! (Carpentier 1994, 271).

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Ana Cairo, *La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933)*, Letras. Cultura en Cuba, n° 5, ed. de Ana Cairo, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1988.
- Alejo Carpentier, “Triana en la ópera cómica”, *Carteles*, 4 de agosto, 1929.
 - “Manuel de Falla en París”, *Social*, agosto, 1930.
 - “España bajo las bombas”, III, *Carteles*, 20 de agosto, 1939.
 - “El mito de la música revolucionaria”, *Musicalia* 9, 2ª época, noviembre-diciembre, 1943. p. 4.
 - *La música en Cuba*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
 - “Variaciones sobre un tema cubano”, *Crónica* (La Habana), 25 de octubre, 1951.
 - “Nuestra música menor”, *Letra y Solfa. El Nacional*, 28 de febrero, 1954.
 - “Ese músico que llevo dentro”, ed. de Zoila Gómez, La Habana, Letras Cubanas, 1980, 3 vols.
 - “Conversación con Alejo Carpentier” (fragmento), *Temas de la lira y del bongó*, selec. de Radamés Giro. La Habana, Letras Cubanas, 1994, p. 50.
 - *El recurso del método*, ed. de José Antonio Baujín, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2001.
 - *La cultura en Cuba y en el mundo. Conferencias en Radio Habana (1964-1966)*. ed. de José Antonio Baujín, La Habana, Letras Cubanas, 2003.
- María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla*. La Habana, Editorial Unión, 1988.
- Juan Marinello, *Literatura hispanoamericana*, México D.F., Universidad Nacional de México, 1937.
- Robin D. Moore, *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, Madrid, Colibrí, 2002.
- Caroline Potter, *Nadia and Lili Boulanger*, Burlington (VT), Ashgate, 2006.
- Afoldo Salazar, “Música de Cuba: Alejandro García Caturla”, *Social*, diciembre, 1937, p. 25.
 - “Alejo Carpentier, La Música en Cuba, F.C.E. 1946”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1949, año 3, julio-septiembre.
- Carlos Villanueva, “¿Y el sonido se hizo palabra?: escuchando fragmentos de Alejo Carpentier?”, *Quintana. Revista de Arte*, 2005a, n. 4, p. 117.

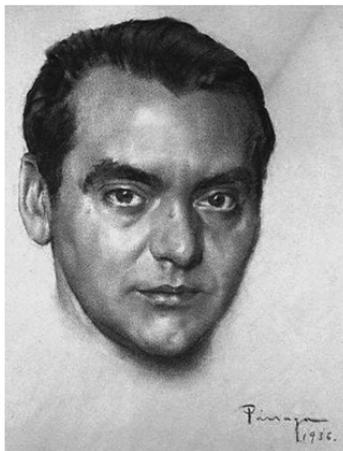
- “La Música española en Alejo Carpentier”, *Actas del Coloquio del Centenario Alejo Carpentier*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la USC, 2005b, p. 323.
- “Alcance del concepto nacionalismo musical en la obra de Alejo Carpentier”, en *Espaces d’Alejo Carpentier*, ed. de Jean Lamore, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 45.
- “El discurso musical como arma política en la obra de Alejo Carpentier”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, ed. Susana Asensio, 2011, vol. 187, nº 751, septiembre-octubre, Madrid, CSIC, p. 905.



Óscar Esplá

Ernesto Halffter, foto dedicada a Pilar Bayona.





Federico Garcia Lorca. Retrato a carboncillo de Paniagua, 1936.



Manuel de Falla, alrededor de 1920.



Joaquín Turina, fotografía dedicada a Lola Rodríguez Aragón. Navidad, 1944.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 11 de enero de 2012. 19,30 horas

I

Manuel de Falla (1876-1946)

Trois mélodies

Les colombes

Chinoiserie

Séguidille

Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos

El pan de Ronda que sabe a verdad

24

Ernesto Halffter (1905-1989)

L'hiver de l'enfance

Le lit laqué blanc

La chanteuse

Le chat en étoffe

Ronde

Canciones del niño de cristal

Fino cristal

A jugar, juega, jugando

Corazón de mi niño

II

Óscar Esplá (1886-1976)

Canciones playeras

*Rutas**Pregón**Las 12**El pescador sin dinero**Coplilla***Federico García Lorca** (1898-1936)

Canciones populares españolas (selección)

*Nana de Sevilla**Los reyes de la baraja**Zorongo*

25

Joaquín Turina (1882-1949)

Dos canciones Op. 38

*Preámbulo; Lo mejor del amor**Cunas*

La mujer del héroe

7. Canción de cuna

Salve, retablo mariano

4. El baile de las gitanas

Ana María Sánchez, soprano**Alejandro Zabala, piano**

LA RELACIÓN CON ESPAÑA

Puede ilustrar las circunstancias en que Falla compuso sus *Trois mélodies* aquel primer encuentro en París, otoño de 1907, de Falla y Turina con Albéniz, una anécdota tan resobada por el sevillano. Nos refiere el final de un concierto en el Salón de Otoño en el que se presentaba su *Quinteto Op. 1*: “...al terminar la audición, se presentó a mí Albéniz, decidido y simpático. Sin más, nos cogió del brazo a Manuel de Falla y a mí”. Tras largo paseo por la Rue Royale les hizo la declaración de que había que hacer música española y dejarse de contaminaciones extrañas. Y prosigue Turina: “en una de mis últimas visitas [a Albéniz] me cogió del brazo y me dijo lo siguiente, con extrañeza mía: ‘Ese quinteto franckiano se va a editar (...). Pero usted me da su palabra de no escribir más música de esa clase’ ”.

Quizá ocurrió que Falla no escuchó este último órdago, porque entre 1909 y 1910 escribe estas tres piezas para canto y piano, con versos de Teófilo Gautier “como auténtico tributo a su segunda patria” –en palabras de Elena Torres–. El estreno tuvo lugar en la Sala Gaveau el 4 de mayo de 1910, organizado por la Société Musicale Indépendante, con la soprano Ada Adiny (esposa de Milliet, el traductor y promotor de *La vida breve*) y Falla al piano. La primera de ellas, “Les colombes” (una perfecta *mélodie française*), está dedicada a la cantante; la segunda “Chinoiserie”, a Romaine Brooks, adinerada pintora y mecenas, que tantas puertas abrió al gaditano; y “Séguidille”, a Emma Bardac, esposa de Debussy, que había intervenido en el pulido de estas canciones de Gautier: con toques de exotismo de salón, *chinoiserie* de “todo a cien”, y con esos desahogos de “españolada” final reconocibles para la galería, que de eso se trataba: dejar una tarjeta de visita con perfume francés. Pero el piano es de mucha calidad, con toques sintéticos, cadencias y escalas que ya anuncian las *Canciones españolas*. La crítica fue elogiosa y se sorprendió de la pericia del gaditano poniendo música a textos franceses, mostrándose “más sensible –dice Jean-Aubry– aún a nuestra prosodia que como no lo son muchos de nuestros compositores”.

La relación de Falla con los Martínez Sierra fue perfecta mientras duró, una auténtica historia de amor: María Lejárraga le pinchaba, le reñía y le estimulaba, con un tono y una determinación con que nadie, solo ella, fue capaz de hablarle. De aquella relación nacieron, entre otras, estas dos canciones: ***Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*** y ***El pan de Ronda***. El 8 de febrero de 1915, la recién creada Sociedad Nacional de Música celebraba en el Ritz el concierto dedicado a los dos grandes andaluces: entre otras cosas, se cantó la *Oración de las madres*: un texto ripioso pero muy dramático y eficaz contra la guerra: *Dulce Jesús que estás dormido,/ Por el Santo Pecho que te ha amamantado,/ te pido que este hijo mío no sea soldado*. Escribía Enrique Franco que la melodía fue tratada “al margen de todo españolismo y escrita con pulcritud y exacto tratamiento del idioma...”.

El pan de Ronda es el resultado de las notas y sugerencias de María Lejárraga, que había viajado con Falla por Granada y alrededores buscando ambientes y excusas para *El amor brujo*. De los apuntes de viaje le atrajo al compositor aquel *Pan de Ronda que sabe a verdad*, texto que le atrapó por los recuerdos cálidos de la reciente excursión; rápidamente garabatea una eficaz y tópica música andaluza, y se la regala en un pergamino con lazo. La euforia de aquellos días, con cierto coqueteo por parte de ella en las notas y cartas que le envía (eficaz estrategia, como hemos comprobado, para activar la pluma y la musa del gaditano), se torna en decepción e ira cuando ella le comunica que, en paralelo, ultima también otro “álbum de viajes” para Turina, con quien se había trasladado a Marruecos. Un tema que quizá dé para una buena reflexión y varias especulaciones, leyendo la correspondencia entre Don Manuel y María y cruzando otros datos (como lo hace Antonina Rodrigo en *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*).

Las canciones de E. Halffter

El estupendo artículo de Yolanda Acker sobre Ernesto Halffter (en *Ernesto Halffter. Músico en dos tiempos*, 1997)

aclara cualquier duda posible sobre el ambiente en el que nacen y crecen estas dos series de canciones: las de Denise Cools, *L'hiver de l'enfance* y las de Carlos Rodríguez Pintos, *Canciones del niño de cristal*.

L'hiver de l'enfance fueron escritas y pasadas al editor (Eugène Cools, responsable de Max Eschig y padre de Denise) entre 1929 y 1935, como metafóricos pagarés ante su ya habitual morosidad en la entrega de materiales debidos: la ópera, nunca ultimada, “*La muerte de Carmen*”, o una segunda “sinfonietta” o “sonatina” que consolidasen el valor del madrileño. Aquellos desacuerdos con el editor preocuparon seriamente a Falla; el culebrón dará pie a una rica, larga y cansina correspondencia entre el gaditano y su joven discípulo, cada vez con menos control sobre los gastos y sobre su propio trabajo. Es significativa la posdata de esta carta del maestro: “¡Cuántas ganas tengo, querido Ernesto, de poderle escribir sobre tanto que tengo que decirle de nuestro oficio y que nunca llega el momento de poderlo hacer a causa de estos dichosos problemas económicos!” (Carta de Falla a Ernesto, 24-4-1929).

El ciclo *L'hiver de l'enfance* está integrado por cuatro números que Ernesto fue componiendo y mandando a París: singular la primera, “*Le lit laqué blanc*” (1929, dedicada al editor), por su complejidad, con superposiciones tonales y cargada de ritmos internos, pero refinada y muy “francesa”, seguramente de las obras revisadas por Ravel. Los demás números: “*La chanteuse*” (1930), “*Le chat en étoffe*” (1931, dedicada a su mecenas Augusto da Cunha) y “*Ronde*” (1935, a Margarita) en una línea más transparente que nos recuerda al Poulenc de los grandes contrastes internos, del desarrollo autónomo del piano y siempre sorprendiendo con cortes y quiebros repletos de humor.

El ciclo de *Canciones del niño de cristal*, sobre poemas del uruguayo Carlos Rodríguez Pintos (1895-1986), tiene en partitura la dedicatoria-homenaje a Juana de Ibarbourou, notable poetisa uruguaya de ascendiente gallego. La obra, de todos modos, sale del horno parisino del propio Pintos, quien se movía

por aquellos años con soltura en el círculo de los surrealistas de Desnos y Carpentier; de hecho, en el libro de poemas original (preciosamente editado a mano), el propio autor traza unos lindísimos dibujos ingenuístas, como acostumbraban a hacerlo Lorca o Rafael Alberti; también los poemas están en la línea de “ideas imposibles” sacadas de los corros y juegos de niños tan lorquianos. La categoría del personaje y de sus poemas merecieron la traducción al francés y la aparición en antologías varias.

“Fino cristal” (*Fino cristal, mi niño, / fino cristal. Palomitas en el aire vienen y van...*) es un magnífico juego de estilo en la alternancia de carácter: anuncio (lento), danzado (allegretto); lento, de nuevo, misterioso, etc., transformaciones que se van secundando con sorpresivos acompañamientos de sólo mano derecha, como buscando el timbre de la caja de música. A este mismo poema le puso música Joaquín Rodrigo en 1940.

“A jugar juega, jugando” es un “movimiento perpetuo” de danza en 6/8 pero con enlaces, juegos, escalas, acordes llenos, etc., en cada transición de frase. La tercera pieza, “Corazón de mi niño” (*Corazón de mi niño, carocito de luz*) –siempre acompañada por la mano derecha, como las demás– presenta una primera sección casi *ostinato* rítmico contrastado (10/16 contra 9/16), lo que va creando polirritmias muy elaboradas que contrastan con breves espacios limpios en 6/8.

Esplá pone música a Rafael Alberti

Óscar Esplá escribe las *Canciones playeras*, en 1929, para soprano y orquesta, sobre poemas extraídos de los libros *El alba del alhelí* y *Negro alhelí*, de Rafael Alberti, siendo estrenadas en el Teatro Real por la Sinfónica de Arbós con la soprano Laura Nieto en mayo de 1930. Inmediatamente hará la transcripción para voz y piano. Como sucede con casi todas las obras emblemáticas, le tocó a Esplá tener que explicar una y otra vez, el supuesto “levantinismo” de su música, el uso o mal uso del folclore, el por qué de “canciones playeras” sin que se vea la orilla, etc., como le sucediera a Falla con sus *Canciones españolas*.

En todo caso, el alicantino escoge al gran poeta gaditano que por aquellas fechas competía en laureles con el mismísimo Federico, y que será, sin duda, junto con María Teresa León, el gran animador cultural de los años de la República y de la Guerra Civil; Alejo Carpentier los recuerda con mucho afecto en los escritos y crónicas y los trae de vez en cuando en novelas y cuentos cuando se trate de rememorar aquellos emocionantes años.

Las canciones son, en efecto, “populares” por versificación e ideas: con alternancia de dípticos y versos de arte menor, con rimas rotas, con muchas onomatopeyas, juegos de acentos, etc., pero no exentas de cierto descriptivismo elemental en las medidas de compás o en las modulaciones y efectos armónicos; pero con esos componentes de estilo tan consustanciales al alicantino: cierta dureza del acompañamiento, un fuerte racionalismo en la base armónica que suele chocar con unas melodías limpias y perfectamente “populares”, etc., dándonos la sensación de que Esplá busca emborronar, superponer, intelectualizar cualquier discurso..., lo que convierte a estas canciones en un ejercicio muy exigente para la voz, al tener que luchar –literalmente– contra el impacto del piano.

30

Hay algo de Falla en bosquejos de folclore inventado, pero mucho, también, de las armonías de Debussy y de los acompañamientos paralelos de Ravel; y en todo caso, un deseo de ser él mismo, lo que le lleva, como en otras muchas obras de su catálogo, a distanciarse del gusto general y de líneas ya trazadas.

Está integrada la obra por cinco números: “Rutas”, rítmico y descriptivista; “Pregón”, casi un recitado sentido, como una saeta, y eficaz y claro como un pregón; “Las 12”, de extrema dificultad en el desencuentro rítmico de voz y acompañamiento muy nervioso; “El pescador sin dinero”, la más lírica del ciclo, con cadencias modales eminentemente populares en la factura, y “Coplilla”, perfectamente popular en su estructura e ideas, a pesar de los borrones del dibujo del acompañamiento.

Canciones populares españolas

El contraste, sin pausa, entre la hechura de las *Canciones playeras* de Esplá y las *Canciones populares españolas* de Federico García Lorca es la mejor ejemplificación del variado tratamiento de lo popular que podemos traer y, en cualquier caso, lo hacemos como le habría gustado a Carpentier: buscando los contrastes que cualquier idea rupturista exige, como la propia renovación que Lorca lidera.

Federico nos muestra sus primeros pasos musicales; en una dedicatoria a su tía le dice: “a mi queridísima tía Isabel [García] que me enseñó a cantar, siendo ella una maestra artística de mi niñez”. Estudiando ya en Granada, desde 1909, toma lecciones con el organista de la catedral, Eduardo Orense, y piano y armonía con Antonio Segura Mesa del que dice “haberle iniciado en la ciencia folclórica”. Nos cuenta el propio poeta cómo desde crío fue captando y escribiendo canciones, directamente o del gramófono, desde los documentos o desde los corros infantiles: aquellas melodías que él, con tanta gracia, interpretaba al piano o a la guitarra, con ocasión o sin ella, tal como se describe en las veladas de la Residencia de Estudiantes (compitiendo, seguramente, con el piano culto y la compostura de Bal y Gay... y, sin duda, robándole todos los aplausos), o en los encuentros formales o informales de sus giras por América. La mitificación de Federico como músico también se incrementa por sus encuentros y desencuentros con “Don Manué” (como le llamaba cariñosamente a Falla); desde las colaboraciones para siluetas o marionetas, hasta la organización del Concurso de Cante Jondo.

En 1931 Lorca grabó cinco discos de pizarra con diez de sus *Canciones populares*, interpretadas por la insustituible Encarnación López “La Argentinita”, tocando el piano el propio Federico, registro hoy digitalizado y a la venta en Internet.

Los dos estilos de Joaquín Turina

El año 1926 fue muy importante para Turina: todo el prestigio acumulado es reconocido con el Premio Nacional de Música por toda su labor, que lo podemos focalizar en el *Trío Op. 35*,

que se estrenará en la Sociedad Anglo-Americana de Londres, o en el *Canto a Sevilla*, obra estrenada en la capital hispalense por Crisena Galatty y la Sinfónica de Arbós. Además de sus notables triunfos como director y pianista.

Turina escribe aquel año sus ***Dos Canciones Op. 38***, con versos de Cristina de Arteaga, poeta e intelectual sevillana y una avanzada en los estudios de género. La obra, dedicada a su hija Obdulia, se estrenó en el Palau de la Música de Barcelona el 29 de octubre de 1928, con la soprano Concepción Callao y con el propio autor al piano; posteriormente, en París, en la Sala Gaveau, y en Madrid, en el teatro de la Comedia, las cantaría Lola Rodríguez Aragón, en 1935.

Tras un preludio del piano muy turiniano, como declaración de intenciones, ataca la primera de las canciones, “Lo mejor del amor”, de estructura estrófica con un acompañamiento refinado dentro de los presupuestos “descriptivistas” del compositor: con arpeggiados, armonías densas, reiteraciones rítmicas, etc., y sonoridades muy debussyanas. La segunda, “Cunas de los niños misteriosas”, ofrece cambios de *tempo* coincidentes con el desarrollo del texto y con el propio acompañamiento, cambiante en función de lo que va describiendo, y dentro de un indeciso Re menor, con tonalidades superpuestas en un acompañamiento muy virtuoso.

“La Canción de cuna” que hoy escuchamos pertenece al sainete ***La mujer del héroe***, que podemos ver en su reducción en el Legado Turina de la Fundación Juan March. Fue escrita en enero de 1916 sobre un anterior libreto de la comedia del mismo título, del matrimonio Martínez Sierra, de 1914. Ya con música se presentó en el Teatro Apolo, en noviembre de 1916, con escaso eco como consecuencia de los “reventadores” (en excusas de María Lejárraga). La rescató Montserrat Caballé con Miguel Zanetti, en diciembre de 1986, en inolvidable concierto de música española en el Museo del Prado. Turina no quiso asignarle número de *opus*, seguramente por la propia pereza de tenerla que revisar y retocar, y dados los compromisos de aquellos intensos días. De todos modos, resulta –tal como la escuchamos directamente del manuscrito– una obra

naif y encantadora, sin los artificios del piano “descriptivista”, y a veces empalagoso, con que Turina se adorna. En esta ocasión es melodía franca en tonalidad limpia (La menor), con leves permutas armónicas interiores de mucho encanto y con hermoso texto de María Lejárraga: *Chiquitito y bonito, como la ilusión*.

Tampoco figura en el catálogo de Turina **“El baile de las gitanas”**, con versos del poeta y crítico musical Víctor Espinós. Es obra que solo podemos ver en el Legado Turina de la Fundación Juan March y, como la anterior, no fue preparada o retocada, como habría sido el caso de haberse estrenado, aunque tiene detalles de interpretación (ligaduras, reguladores, signos de intensidad y tiempo, etc.) y de indicaciones escénicas (“telón”, por ejemplo). En todo caso, es un acierto rescatarla, porque es el Turina en traje de diario y sin imposición, tratando temas populares o inventados sin ningún artificio.

En realidad, por lo que vemos en el manuscrito, se trata de una reducción “para que estudien la voz” –leemos entre paréntesis en el encabezamiento. Y prosigue la nota: “Salve, retablo mariano de Víctor Espinós; música de Joaquín Turina”. Se presentan en este caso coplillas de carácter popular-religioso, como si de estampas musicales de una romería a la Virgen se tratara. Ni qué decir tiene que la transparencia de estos textos de carácter y métrica populares se corresponden en la música con el Turina escueto y esencial del número anterior que, a día de hoy y dada la circunstancia del compositor que se niega a evolucionar, se nos antoja como un segundo estilo: muy ascético y adecuado al fin último de la obra. Tras Preludio “de danza”, se inicia la “Jornada I” con presentación del piano, en varias secciones, levantándose el telón para dar paso a las diversas coplillas: “Ni te canses ni me busques”, e inmediatamente “Valenciana, valenciana...” (escrita en este idioma); “Nocturno” para piano, y “Bailaba yo aquella tarde”, “Cuatro vueltas pide mi bailar”, “En la plaza el otro día volví a bailar”, “Cuatro vueltas me viste bailar” y final, “Allegro vivo” en el piano para concluir de la mejor manera posible.

TEXTOS DE LAS OBRAS

MANUEL DE FALLA

Trois melodies (Théophile Gautier 1811-1872)

Les colombes

Sur le coteau, labas our sont les tombes,
Un beau palmier, comme un panache vert
Dresse sa tete, ou le soir les colombes
Viennent nicher et se mettre a couvert.

Mais le matin elles quittent les branches
Comme un collier que s'égrene, on les voit
S'eparpiller dans l'air bleu, toutes blanches,
Et se poser plus loin sur quelque toit.

Mon ame est l'arbre ou tous les soirs, comme elles
De blancs essaims de solles visions,
Tombent des dieux, en palpitant des ailes,
Pour s'envoler des les premiers rayons.

Las palomas

*En la loma, junto a las tumbas,
una bonita palmera, como un panacho verde
levanta su cabeza, donde al atardecer las
palomas van a anidar y a ponerse a cubierto.*

*Pero al amanecer ellas dejan las ramas
como un collar que se desgrana, se las ve
esparcirse en el cielo azul, todas blancas,
e irse a posar lejos sobre algún tejado.*

*Mi alma es el árbol donde al atardecer como ellas,
blancos enjambres de locas visiones
caen del cielo, agitando las alas para volver
a volar con los primeros rayos del sol.*

Chinoiserie

Ce n'est pas vous, madame, que j'aime,
Ni vous non plus, Juliette, ni vous,
Ophelia, ni Beatrix, ni meme
Laure la blonde, avec ses grands yeux doux.

Celle que j'aime a présent, est en Chine;
Elle demeure avec ses vieux parents,
Dans une tour de porcelaine fine,
Au fleuve Jaune, ou sont les cormorans.

Elle a deux yeux retrousses vers les temps,
Un pied petit a tenir dans la main,
Le teint plus clair que le cuivre des lampes,
Les ongles longs et rougis de carmin.

Par son treillis elle passes sa tete,
Que l'hirondelle en volant vient toucher,
Et, chaque soir, aussi bien qu'un poete,
Chante le saule et la fleur du pecher...

De la China

*No es a usted, señora, a quien amo,
ni a usted tampoco, Julia, ni a usted, Ofelia,
ni a Beatriz, ni tampoco a Laura la rubia.
con sus grandes ojos dulces.*

*Aquella a la que ahora amo, está en China;
ella vive con sus viejos padres,
en una torre de fina porcelana,
junto al río Amarillo, donde viven los
cuervos marinos.*

*Ella tiene los ojos vueltos hacia las sienas,
el pié pequeño que cabe en la mano.
La tez más clara que el cobre de las lámparas,
las uñas largas y pintadas de carmín.*

*A través de la celosía ella asoma la cabeza,
que la golondrina volando viene a tocar,
y, cada atardecer, igual que un poeta,
canta el sauce y la flor del melocotonero.*

Séguidille

Un jupon serré sur les hanches,
Un peigne énorme a son chignon,
Jambe nerveuse et pied mignon,
Oeil de feu, teint pale et dents blanches:
Alza! Ola! Voilà!

La veritable Manola.
Gestes hardis, libre parole,
Sel et piment a pleine main,
Oubli parfait du lendemain,
Amour fantasque et grace folle;
Alza! Ola! Voilà!

La veritable Manola.
Chanter, danser aux castagnettes,
Et, dans les courses de taureaux,
Juger les coups des toreros,
Tour en fumant des cigarretes;
Alza! Ola! Voilà!

Seguidilla

*Unas enaguas cogidas a las caderas,
una peineta enorme en el moño,
piernas con garbo y pie gracioso,
mirada de fuego, tex pálida y dientes blancos:
¡Alza! ¡Hola! ¡Ahí está la verdadera manola!*

*Gestos atrevidos, palabra libre,
sal y pimienta a raudales,
olvido total del mañana,
amor caprichoso y gracia loca.
¡Alza! ¡Hola! ¡Ahí está la verdadera manola!*

*Cantar, bailar con las castañuelas,
y en las corridas de toros,
Juzgar los pase de los toreros,
mientras se fuma un cigarillo;
¡Alza! ¡Hola! ¡Ahí está la verdadera manola!*

Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos

(Gregorio Martínez Sierra, 1881-1947)

¡Dulce Jesús, que estás dormido!
Por el Santo pecho, que te ha amamantado,
te pido que este hijo mío, no sea soldado!
¡Se lo llevarán, y era carne mía!
Me lo matarán, ¡Y era mi alegría!
Cuando esté muriendo, dirá: “¡Madre mía!”,
y yo no sabré, ni la hora ni el día...
¡Dulce Jesús que estás dormido!
¡Por el Santo pecho que te ha amamantado,
te pido que este hijo mío, no sea soldado!

El pan de Ronda (Gregorio Martínez Sierra)

¡Aunque todo el mundo fuese mentira,
nos queda este pan!
Moreno, tostado,
que huele a la jara del monte,
¡que sabe a verdad!

Por las calles tan blancas, tan blancas,
bajo el cielo azul,
vayamos despacio partiendo este pan,
¡que sabe a salud!

Y aunque todo en el mundo fuera mentira,
¡esto no lo es!
Vivamos despacio la hora que es buena,
¡y vengan tristezas después!

L'hiver de l'enfance (Denise Cools)

Le lit laqué blanc

Mon lit d'enfant je le revois!
à ses rideaux comme une mousse,
se cramponnaient mes petits doigts,
dans ma chambre l'aube était douce.

Les ailes blanches de la joie
effleuraient mon sommeil profond
la coiffe de mon âme en soie
semblait voler dans la maison.

La vie m'apportait ses jouets!
autour de mon lit plein de monde,
villages, bateaux et tramways
venaient la nuit faire des rondes.

Des corsaires puissants des rois
suivis de riches personnages
comme des bonshommes de bois,
défilaient raides et très sages.

Mais foulant les rideaux légers
le temps a passé sur les choses
et mon berceau dans le grenier
n'est plus qu'un cercueil où repose
l'âme des vieux jouets brisés.

La cama lacada de blanco

*¡Vuelvo a ver mi cama de niño!
a sus cortinas como musgo
se agarraban mis deditos.
En mi cuarto el alba era apacible.*

*Las alas blancas de la alegría,
acariciaban mi profundo sueño.*

*La caperuza de seda de mi alma
parecía planear en la casa.*

*¡La vida me traía sus juguetes!
En torno a mi cama repleta de gente,
pueblos, barcos y tranvías,
de noche venían a hacer su ronda.*

*Robustos corsarios, reyes,
seguidos de ricos personajes,
como hombrecillos del bosque,
desfilaban tiesos y obedientes.*

*Pero retorciendo las finas cortinas
el tiempo ha pasado sobre las cosas
y mi cuna en el granero
es sólo un ataúd donde reposa
el alma de los viejos juguetes rotos.*

La chanteusse

Tres loin du petit lit / où je vais m'endormir
les vaisseaux se promenant. / Une chanteuse aide mon rêve
à gravir leurs antennes. / La berceuse, lente, gémit
dans un brouillard d'automne / qui m'arrive...
Et c'est presque la nuit. / Le soir mélodieux sanglote
à la dérive vers la nuit.

O nuit d'enfance! / nuit des profonds sommeils
étoilés de chansons! / nuit à l'abri
dans la pauvre maison / de mon inconscience
que j'attendais tranquillement.

Vous aurais-je perdues / si ne s' était gravé
dans mon repos l'accord / soutenant les plaintes
qu'Alceste n'a pas tues:
"Divinités du styx / ministres de la mort"

La cantante

Muy lejos de la camita / en la que me echo a dormir,
los barcos se pasean. / Una cantante ayuda a mi sueño

a escalar sus antenas, / la lenta nana gime
en una niebla otoñal / que me llega...
y es casi de noche, / la tarde melodiosa solloza
vagando hacia la noche.

¡Oh, noche de infancia! / ¡Noche de profundos sueños
cuajados de canciones! / Noche a resguardo
en la humilde morada / de mi inconsciencia,
serenamente esperada por mi.

Os habría perdido / si no se hubiera grabado
en mi reposo el acorde / que sostiene las quejas
no extinguidas de Alceste:

“Divinidades de Estigia, / ministros de la Muerte”.

Le chat en étoffe

C'était un chat en laine blanche, / chaussé de sabots vermillons.
Il en grimait pas sur les branches. / Mais pouvait rester au salon.

Je l'aimais plus que mes poupées, / avec ses yeux intelligents
et cette queue émancipée / qui semblait attendre le vent.

Il était si propre et si drole / que mon père père père en société
le caressait sur son épaule / et soudain le faisait sauter.

Il a du mourir de tristesse / dans quelque placard poussiéreux
et je l'ai retrouvé en pièces / sans les deux perles de ses yeux.

C'était un peu de ma jeunesse / qui, s'en allait avec sa queue.

El gato de trapo

*Erase un gato de lana blanca, / calzado con zuecos rojos.
No trepaba por las ramas / sino que podía quedarse en el salón.*

*Lo quería más que a mis muñecas / con sus ojos inteligentes
y esa cola independiente / que parecía esperar al viento.*

*Era tan particular y tan cómico / que mi padre en público
lo acariciaba sobre su hombro / y de repente lo hacía saltar.*

*Él debió morir de tristeza / en algún armario polvoriento.
Y lo encontré hecho trizas / sin las dos piezas de sus ojos.*

Era un poco de mi juventud / la que se fue con su rabo.

Ronde

Nous n'irons plus au bois, / les cheveux sont coupés.
Adieu vieilles chansons! / adieu joyeuses rondes!
A la place des lits / vivent les canapés;
et qu'un immense ennui / engourdisse le monde!

La belle au bois dormant / a les cheveux coupés,
et ce n'est plus le temps / où les seigneurs éveillent
les enfants endormis / sur de beaux canapés.
la laideur et le bruit / remplacent les merveilles.

Nous ne danserons plus, / nos cheveux sont coupés.
au bal on cherche en vain / les couples marchent las,
vers les chers canapés, / et blament, étendus,
les innocents quadrilles.

Nous ne chanterons plus, / les cheveux sont coupés.
La jeunesse a perdu / ses couleurs et ses nattes
et muette elle écoute / aux creux des canapés
le murmure énervant / des dernières sonates.

Ronda

*Ya no iremos al bosque, / nos han cortado el pelo.
¡Adiós viejas canciones / adiós rondas felices!
En vez de las camas / están los sofás
¡y que un inmenso tedio / adormezca al mundo!*

*La Bella durmiente del bosque / tiene el pelo cortado,
y se acabó el tiempo / en el que los señores despiertan
a los niños dormidos / en los hermosos sofás.
La fealdad y el ruido / sustituyen a la belleza.*

*Ya no iremos al bosque, / nos han cortado el pelo.
En el baile buscamos en vano; / las parejas se dirigen cansadas
hacia los queridos sofás / y censuran, recostadas,
a los inocentes grupos de baile.*

*Ya no cantaremos, / nos han cortado el pelo,
la juventud ha perdido / sus colores y sus trenzas
y, muda, escucha / en el hueco de los sofás
el murmullo agotador / de las últimas sonatas.*

Canciones del niño de cristal (C. Rodríguez Pintos, 1895-1986)

Fino cristal

Fino cristal, mi niño, fino cristal.
Palomitas del aire vienen y van.
Redondo el sol, redondo bajo el pinar.
Ligero, el viento negro corre detrás.
¡Ay! que ¡ay! de mi niño sobre la mar.
Entre las nubes blancas, fino cristal.

A jugar, juega, jugando

A jugar, juega, jugando, mi niño sobre la mar.
En la playa azul del aire juega juegos de cristal.
Demonios de terciopelo y angelitos de papel,
en el tambor de la luna pintan un oso al revés.
A jugar, juegan, jugando, mi niño y su cascabel.
Estrellas de azúcar verde, caracolitos de Dios.
sobre una cuerda de cielo se durmió el trompo del sol.
A jugar, juegan, jugando, mi niño y su corazón.

Corazón de mi niño

Corazón de mi niño, carocito de luz.
La luna gorda duerme dentro de un aro azul.
Agua-mala del viento, humo-triste del mar.
(Agua y humo me rompen mi niño de cristal...)

ÓSCAR ESPLÁ

Canciones playeras (Rafael Alberti, 1902-1999)

Rutas

Por allí, por allá, / a Castilla se va.
Por allí, por allí, / a mi verde país.

Quiero ir por allí, / quiero ir por allá.
A la mar, por allí; / a mi hogar, por allá.

Pregón

¡Vendo nubes de colores:
las redondas, coloradas, / para endulzar los calores!

¡Vendo los cirros morados
y rosas, las alboradas, / los crepúsculos dorados!

¡El amarillo lucero,
cogido a la verde rama / del celeste duraznero!

¡Vendo la nieve, la llama / y el canto del pregonero!

Las doce

Las doce, en la aldea / ¡Sal a tu azotea!
El ángel las dió / ¡Sal, que salgo yo!

Las doce, en la aldea / ¡Sal a tu azotea!
El ángel las dió / ¡Oh, qué maravilla
tan lejana, oh! / ¡Sal a tu azotea,
sal, que salgo yo!

Tu verde sombrilla, / mi negro sombrero,
la flor del romero / clavada en tu horquilla
¡Oh, que maravilla / tan lejana, oh!
Cierra tu sombrilla / ¡Sal, que salgo yo!

El pescador sin dinero

Pez verde y dulce del río, / sal, escucha el llanto mío.

Rueda por el agua, rueda, / que no me queda moneda,
sedal tampoco me queda...

No me queda nada, nada, / ni mi cesta torneada,
ni mi camisa bordada, / por un ancla por mi amada...

Llora con el llanto mío / no me queda nada, nada
¡Sí, llorad, sí, todos, sí! / con el llanto mío.

Coplilla

Un duro me dió mi madre, / antes de venir al pueblo,
para comprar aceitunas, / allá, en el olivar viejo.

Y yo me he tirado el duro / en cosas que son del viento,
un peine, una redecilla / y un moño de terciopelo.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Canciones populares españolas (Federico García Lorca,
1898-1936)

Nana de Sevilla

Este galapaguito / no tiene mare;
lo parió una gitana, / lo echó a la calle.

No tiene mare, sí; / no tiene mare, no:
no tiene mare, / lo echó a la calle.

Este niño chiquito / no tiene cuna;
su padre es carpintero / y le hará una.

Los reyes de la baraja

Si tu madre quiere un rey, / la baraja tiene cuatro:
rey de oros, rey de copas, / rey de espadas, rey de bastos.

Corre que te pillo, / corre que te agarro,
mira que te lleno / la cara de barro.

Del olivo / me retiro,
del esparto / yo me aparto,
del sarmiento / me arrepiento
de haberte querido tanto.

Zorongo

Tengo los ojos azules, / y el corazoncito igual
que la cresta de la lumbre.

De noche me salgo al patio / y me harto de llorar
de ver que te quiero tanto / y tú no me quieres ná.

Este gitano está loco, / loco que le van a atar;
que lo que sueña de noche / quiere que sea verdad.

Las manos de mi cariño / te están bordando una capa
con agremán de alhelies / y con esclavinas de agua.

Cuando fuiste novio mío / por la primavera blanca,
los cascos de tu caballo / cuatro sollozos de plata.

La luna es un pozo chico / las flores no valen nada;
lo que valen son tus brazos / cuando de noche me abrazas.

JOAQUÍN TURINA

45

Dos canciones Op. 38 (Federico García Lorca)

Preámbulo; lo mejor del amor

Lo mejor del amor no es el latido humano
que sublima y consagra la hora baladí;
cuando se quiebra casi por la presión la mano
¡y los labios se entregan en la gracia del sí!

Lo menor del amor no son los exquisitos instantes
que hacen viva la soñada ilusión.
¡Promesas que levantan castillos inauditos!
Caricias, besos ¡hojas del árbol de pasión!

Lo mejor del amor es su angustia primera,
la que pulsa las fibras virginales del ser;
cuando un brote de savia y un sol de primavera
despiertan en la niña ¡la flor de la mujer!

II. Cunas

¡Cunas de los niños misteriosas arcas
relicario vivo de sus almas blancas!
¡Cunas de los niños flor de la esperanza! ¡Ah!

Hay en vuestro canto notas no pulsadas.
Amorosamente vuestros nidos guardan
vidas que comienzan, temblor de crisálidas...
En el blando abrigo de vuestras almohadas,
como pajaritos al calor del ala,
duermen los pequeños sus sueños de infancia.
¡Duermen!...
Ignorando que han abierto el alma
a una ruta propia todavía intacta.
¡Cunas de los niños, misteriosas arcas! ¡Ah!

¡Cándidos albergues de un fruto sin mancha,
eslabón de ayer con los de mañana!...
¡Sois para la virgen que os contempla extática,
fuente de ternura maternal y santa
que acelera el ritmo de su sangre cálida
soñando en el ángel que rubio y sin alas,
sobre sus rodillas dormirá mañana!
¡Cunas de los niños flor de la esperanza! ¡Ah!

La mujer del héroe (Gregorio Martínez Sierra)

7. Canción de cuna

Chiquito y bonito como la ilusión
de cuando llegues a hombre si tienes amor
no le hagas llorar, no le hagas sufrir.
Chiquito y bonito ¿quién te quiere a ti?

Dormido está mi niño ¡qué bonito es!
Cuando llegue a ser hombre ¿quién le va a querer?
¿Quién le hará penar? ¿Quién le hará reír?
Ríe tú, que tu madre pena por ti.

Que sola está la casa ¿quién falta en ella?
Falta quien la alegraba con su presencia,
era nuestro, mi vida, nos ha olvidado
era nuestro, alma núa, nos le han robado.

Chiquito y bonito como la ilusión
cuando llegues a hombre si tienes amor,
no le hagas llorar, no le hagas sufrir.
Chiquito y bonito, ¿quién te quiere a ti?

Salve: retablo mariano (Víctor Espinós, 1875-1948)

4. El baile de las gitanas

Bailaba yo aquella tarde
y estabas entre el gentío;
al ver mi baile garboso,
moreno gracioso,
con el baile te hice mío.

Cuatro vueltas pide mi bailar
y mi amor cuarenta,
lo que va del bailar al querer
echa tú la cuenta.

En la plaza el otro día
volví a bailar y no estabas;
y tuve el paso premioso,
moreno gracioso,
porque tu no me mirabas.

Cuatro vueltas me viste bailar
y más no has querido,
lo que va del bailar al querer
al cabo he sabido.

ANA MARIA SÁNCHEZ

Nació en Elda (Alicante). Llegó al mundo de la música como componente del Orfeón Polifónico del C.E.E. Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante, que le concedió en el 2000 el Laurel de Oro de las Artes.

Estudió la carrera de Canto en el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante con Dolores Pérez y en la Escuela Superior de Canto de Madrid, con Isabel Penagos y Miguel Zanetti, donde obtuvo el Premio extraordinario de fin de carrera.

Ha recibido, entre otros, el Premio a la mejor interpretación de música euskera en el IV Concurso Internacional de Canto de Bilbao (1992), y el segundo premio en el XXX Concurso Internacional de Canto Città di Enna en Italia (1993).

Tras su debut en Palma de Mallorca con *Nabucco*, recibió numerosas invitaciones para cantar en los teatros más importantes de Europa y América. Su repertorio incluye más de cuarenta roles operísticos cuya representación combina con conciertos y recitales de música de cámara y oratorio.

Entre sus grabaciones discográficas destacan *La vida breve* de M. de Falla, *El Pesebre* de P. Casals, *Maror* de M. Palau, *Réquiem* de G. Verdi, *Zarzuela y Dúos de Zarzuela* de varios autores, *Concierto Lírico de ópera y zarzuela*, *Ildegonda* de E. Arrieta, *Gernika* de F. Escudero, *Juan José* de P. Sorozábal y *Le roi de Lahore* de J. Massenet. Así mismo ha intervenido en las grabaciones de RTVE *Gala Lírica II*, *Damas del Canto*, *El dúo de La Africana*, *Voces de Zarzuela* y *Clásicos Populares 9*.

Compagina su actividad profesional con la enseñanza, impartiendo clases de canto en Musikene de San Sebastián y en el Conservatorio del Liceo de Barcelona.

Es Académica Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y, recientemente, ha sido galardonada con la Encomienda de Número de la Real Orden del Mérito Civil.

ALEJANDRO ZABALA

Se gradúa con el Primer Premio de Piano, Primer Premio de Música de Cámara, y el Premio Paulino Caballero en el Conservatorio de San Sebastián. Estudia con Juan Carlos Zubeldia, Paúl Schilhawsky y especialmente con Emma Jiménez y Félix Lavilla.

Inició su actividad interpretativa como solista con el *Concierto n° 1* de Shostakovich, con la Orquesta Sinfónica de Bilbao dirigida por E. García Asensio, y en recitales de música de cámara con diversos instrumentistas destacados. Pero su vocación le decanta hacia la colaboración con cantantes, entre los que destacan Ileana Cotrubas, Margaret Price, Elena Obraztsova, Gabriel Bacquier, y los más relevantes intérpretes españoles.

Su interés por los ciclos compositivos le ha llevado a interpretar las integrales de Ravel, Bernstein, Mompou, Rodrigo, Montsalvatge, Isasi, Remacha y Escudero. Ha protagonizado múltiples grabaciones discográficas, muchas de ellas destinadas de forma monográfica a la obra de compositores españoles.

En el año 2000, recibió el Premio al Mejor Artista de Música Clásica en la V Edición de los Premios de la Música de la SGAE.

En marzo de 2004 fue nombrado Académico correspondiente de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Ha sido, desde su creación hasta el año 2008, director de la Escuela Superior de Música del País Vasco.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 18 de enero de 2012. 19,30 horas

I

Manuel Saumell (1817-1870)

58 contradanzas para piano (selección)

Los ojos de Pepa

La niña bonita

Ignacio Cervantes (1847-1905)

Contradanzas para piano (selección)

Los tres golpes

Adiós a Cuba

Alejandro García Caturla (1906-1940)

Mi mamá no quiere que yo baile el son, para piano

Amadeo Roldán (1900-1939)

Sonata para violín y piano en Mi menor *

Evocación

Leyenda

Final

Leo Brouwer (1939)

Manuscrito antiguo encontrado en una botella, para violín
violonchelo y piano

La palabra amor escrita mil veces

Sobre la vida y la muerte

* Estreno en Europa

II

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Trío con piano nº 3 A.142

Allegro con moto

Assai moderato

Allegretto spiritoso

Final. Allegro animato

INTÉMPORE PIANO TRÍO

Rubén Darío Reina, *violín*

Javier Albarés, *violonchelo*

Cameron Roberts, *piano*

EL ALMA CUBANA

Del mismo modo, tuvimos en el siglo XIX con las figuras de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes, dos de los compositores de fibra más netamente, no solamente cubana, sino latinoamericana, que puedan contemplarse en la historia musical de América, del mismo modo, nos encontramos que a comienzos de este siglo, se producen dos compositores que tanto por su técnica, como por su orientación, por su estética y por la obra cumplida, pueden contarse entre los músicos que inician, literalmente, un movimiento en América Latina. Esos dos compositores son Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla (Carpentier, 2003).

El nacionalismo cubano del XIX

Con aquellas palabras iniciaba Alejo Carpentier el 7 de octubre de 1965 su charla semanal en Radio Habana, preparando los monográficos que dedicaría a los cuatro grandes compositores cubanos. **Manuel Saumell** (1817-1870) es retratado en el imaginario carpenteriano como autodidacta, pobre y atareado: yendo siempre de un lado para otro, cubriendo bajas, haciendo arreglos y ganándose malamente la vida..., lo cual no parece del todo razonable si atendemos a sus cargos directivos en distintas asociaciones y academias, o si nos fijamos en la familia de empresarios de la que procedía su esposa. En todo caso, fue un pilar de su comunidad habanera: docente, organista de iglesia, promotor de música de cámara, o pianista de salón. Aunque pasará al ideario cubano como el primer “nacionalista”, capaz de mezclar con “sabrosura” las danzas criollas y la música de tradición española o francesa, con un primer toque de ingrediente africano: todo lo metió en el crisol donde se manejaba la cubanía y creó buen número de danzas y contradanzas que le valieron ser reconocido como “el padre del nacionalismo cubano”.

Como nos dice Victoria Eli, sus danzas eran para ser bailadas, pero también muy adecuadas para ser escuchadas; o atendiendo a Carpentier, el análisis de estas obras le lleva a concluir que los pequeños detalles con que Saumell va “salmimentando” los diversos aires (contrastes binarios/terna-

rios, divisiones de bajos, ligaduras, síncopas, contraste de secciones, etc.) permiten asignarle no solamente la paternidad de la contradanza: “es [además] el padre de la habanera, del danzón, de la guajira, de la clave... todo lo que se hizo, después de él –concluye Alejo– fue ampliar y particularizar elementos que ya estaban plenamente expuestos en su obra” (Carpentier, 1946).

“Los ojos de Pepa” presenta las características dos partes (danza prima y segunda), en esta ocasión en compás binario y estructuras danzables de ida y vuelta (8+8 compases): arrancando la primera con decisión y empaque, y la segunda “siempre cubanísima y de neto sabor folclórico”, más ligera, por el punteo del bajo, que va buscando las armonías fundamentales.

“La niña bonita”, dedicada a la Srta. Isabel Mora, es buen ejemplo de esa transculturación de la contradanza que Alejo explica con tanta gracia: de cómo un comienzo en binario, tan schubertiano (en La bemol), se va transformando y “contaminando” merced a los contrastes con que se adorna (binario contra ternario en los tresillos, ligaduras en el ritmo base de habanera, síncopas, ornamentos...) en modulaciones convencionales que finalizan en el relativo menor (Fa menor).

Ignacio Cervantes (1847-1905), nacido en el seno de una familia habanera de la burguesía criolla, adquiere una sólida formación: primero con Joval y Espadero, y más tarde en el Conservatorio de París, con A. F. Marmontel y Charles Alkan. A su regreso a La Habana, a los 23 años, inicia una gran carrera profesional: como concertista, compositor, pedagogo y director de orquesta en el teatro Payret. Fundó escuelas y academias, con renombrados músicos habaneros, sin que llegaran a consolidarse ninguna de aquellas iniciativas. Tuvo, no obstante, notables discípulos: Eduardo Sánchez de Fuentes, Enriqueta García de Pujol, y Carmela Garmendia, entre otros. Tras breve exilio por haber ayudado a la causa revolucionaria del 68, y obtenida ya la independencia, fue nombrado profesor en la Escuela Normal de La Habana.

Las danzas de Cervantes profundizan más que las de sus predecesores en forma y recursos de importación, aunque él mismo se declara heredero de Saumell. “Cervantes se planteaba –a decir de Carpentier– el acento nacional como problema que sólo podía resolver la peculiar sensibilidad del músico. Su cubanidad era interior: no se debía a una estilización de lo recibido, o a una especulación de lo ya existente en el medio. Fue, pues, uno de los primeros músicos de América en ver el nacionalismo como resultante de la idiosincrasia, coincidiendo este concepto con lo que más tarde expondrá Villa-Lobos” (Carpentier, 1946). En todo caso, los vistosos títulos escogidos para su medio centenar de danzas conservadas no poseen una intención programática.

“Los tres golpes” no parece, sin embargo, desprender el aroma de ese folclore interior que le viene bien a Alejo para etiquetar esa franja del nacionalismo cubano; antes bien, posee un aire y una forma muy de contradanza “antigua”: compás en 2/4, estructuras regulares de 8+8 compases, modulación al V grado en segunda danza (Mi menor/ Si menor), gracioso efecto de las ligaduras de semicorchea, a las que involucra Carpentier como generadoras de tantas transformaciones internas, etc.; y esos ascensos y descensos por terceras y sextas que tanto llenan la armonía, combinándose con modulaciones rápidas, alteraciones cromáticas y preciosos efectos rítmicos de lo que otros tratarán con más adherencias y especias “afrocubanas” (Lecuona o García Caturla, por ejemplo).

El “Adiós a Cuba” (*adagio trágico*) la escribe Cervantes, según parece, cuando sale para el exilio en el 68. La obra, sin llegar al virtuosismo del piano romántico europeo, ofrece ya elementos de dificultad que no mostraban las danzas de Saumell. Mantiene, como este, la regularidad de las estructuras planteando el habitual contraste de las dos secciones: con unos graciosos enlaces (semicorcheas) cada cuatro compases, en la parte primera, que podrían adelantar los rags de Scott Joplin; y la segunda danza, en la que adopta un nuevo bajo obstinado de mano izquierda, y que no resulta simétrica con la primera parte, sino que –como si le costara despedirse

de Cuba— lo prolonga con una nueva repetición pero enriquecida con algunos elementos de estilo de la cubanía más criolla: “[estas] páginas, conmovidas, irónicas, melancólicas, jubilosas, siempre diversas entre sí, son pequeñas maravillas del buen gusto, de gracia, de donaire. Nada en ellas suena a falso o engolado. Tienen ese garbo un poco femenino e inquieto que se desprende de todo lo criollo” (Carpentier, 1946).

Alejandro García Caturla (1906-1940), sentado al piano

No podemos dejar de citar aquellas tiernas palabras de Hilario González escritas 12 años atrás sobre García Caturla: “*Alejandrino* evoca al niño que inventó operetas y las “mon-tó” con sus hermanas, primas y amigos del entorno familiar. Evoca los cuadernos de apuntes en que quedaron poemas y libretos para zarzuelas incipientes en que ya la vocación artística es una fuerza que nada logrará silenciar. Evoca al muchacho que escandalizó a su pueblo siendo diferente, haciendo lo opuesto a lo que hacían los otros de su ambiente y edad, el que en los bailes de La Tertulia no estaba, como los otros detentadores de los grandes apellidos de la ciudad que figuran en la tarja que preside el gran local, bailando, sino tocando para que ellos bailaran, aunque tantos lo despreciaran por querer tocar el piano y por (lo que era peor) querer ser un “danzonero”. Por esto *Alejandrino* evoca al muchacho que “bailó en casa del trompo”, retozando en el teclado donde vibraba la magia de Antonio María Romeu... Evoca también al muchacho que osó poner los pies donde no lo harían los otros “bien criados” de su edad: en los recintos donde los *tambores batá* señoreaban con su triple arquitectura rítmica de ancestro milenario, filigranas sonoras tan variadas como los avatares de los *orichas* se desgranaban... Y evoca también al que, yendo del teclado al violín, del solfeo a la vocalización baritonal con el prestigioso Arturo Bovi, fue construyéndose músico culto, lo que le permitió acercarse a las cimas del sinfonismo sin traicionar al joven que llevaba dentro el bembé y el danzón, el *punto* campesino y el aleatorismo del jazz...” (H.G., en *Clave. Revista cubana de música*. Año I., n.1, julio-septiembre, 1999).

Por todo ello, y por ser *Alejandro* durante toda su vida, salvo cuando en Remedios se vestía de Juez de Paz y dictaba sentencias, Caturla es el personaje más querido por la historiografía cubana. Sintetizar todo lo que Carpentier dice de Caturla sería ilusorio en este espacio, aunque, en todo caso, el danzón que hoy escuchamos está escrito, precisamente, en 1924, el año en que Alejo y él se conocen; y de aquel encuentro adorna el novelista su recuerdo: “Alejandro García Caturla – nos dice Carpentier– era un hombre superdotado. Pero, a la vez, como un joven necesita llevar un poco de dinero en el bolsillo, se dedicaba a tocar piano en un cine de la esquina de Tejas por las noches. Y allí, viendo él mismo la película –película que él desconocía–, pues, se ponía a tocar foxes, danzones, melodías, improvisaba, exactamente como hacían algunos pianistas de cine en la época, en el mismo ritmo de la película” (Carpentier, 2003). Se hicieron inseparables en La Habana, y luego en París durante el año sabático que Caturla se tomó para estudiar con Nadia Boulanger.

De Caturla no conocemos mucho de su música de la bohemia, anterior a estas fechas; pero tiene variada obra de salón, como este popular *Mi mamá no quiere que yo baile el son*, seguramente escrito para alguna de aquellas fiestas en las que “se desclasaba” sentado al piano, como anotaba Hilario González con perspicacia. Es una pieza para bailar, de ida y vuelta, con una estructura de rondó (a-b-a-c-a-d, etc.) que permite retornar siempre a un estribillo donde las parejas tornan a agruparse para hacer las coreografías colectivas, frente a las variantes estróficas en las que se contonean los bailarines haciendo gala de sus habilidades, y donde, musicalmente, el piano modula, ornamenta y se sale con sus variantes del “tutti”.

Amadeo Roldán, *Sonata para violín y piano en Mi menor*

“Criollo de pura cepa –escribía Carpentier–, nace sin embargo, en París, en el año 1900. Ingresó en el Conservatorio de Madrid [donde su familia residía] a la edad de cinco años, obteniendo a los quince un Primer Gran Premio de Violín y el Premio Extraordinario que lleva el nombre de Sarasate. Estudió armonía y composición con Conrado del Campo. La

familia [de padre español y madre criolla] retorna a Cuba en el año 1919. Por lo tanto –prosigue Carpentier–, a la edad de diecinueve años, actuaba profesionalmente como músico de cines, cabarets o lugares elegantes como era en aquella época el Hotel Inglaterra de La Habana (...). Amadeo Roldán, en la primera etapa de su vida –me refiero a su vida de creador– se muestra un seguidor fiel de las tendencias europeas de la época” (Carpentier, 2003).

Su carrera musical está, pues, estrechamente vinculada en su primer tramo creativo a España: Formado en Madrid con Pablo Hernández, a partir de 1909 estudió violín con Agustín Soler y Antonio Fernández Bordas; en 1913 inicia sus estudios de armonía y composición con Conrado del Campo, incorporándose en 1917 a la orquesta de Pérez Casas. En 1919 se traslada a Cuba, completando su formación con el compositor y director español Pedro Sanjuán; en el 22 ingresa en la Sinfónica de La Habana, de Gonzalo Roig, y dos años más tarde pasa como concertino a la Filarmónica, la de Sanjuán, de la que, en 1925, pronto será subdirector y, finalmente, director desde 1932.

En aquel paréntesis –desde su salida de España hasta las primeras composiciones “afrocubanistas” de 1926-27–, Roldán escribe su *Sonata para violín y piano en Mi menor (quasi fantasía)*, para las sesiones de cámara con el trío integrado por su hermano Alberto (violonchelo) y Ernesto Lecuona (piano); en este momento, si hacemos caso a su amigo Carpentier, leyeron mucha música nueva que condicionó su obra en esta primera fase de búsqueda de *métier*: música de Ravel y de Stravinsky, sin descartar en su indeciso estilo la orientación “impresionista” y la solidez estructural de su maestro Sanjuán. La *Sonata* se articula en tres movimientos: “Evocación”, “Leyenda” y “Final”, y percibimos, al leerla, varios puntos de encuentro y referencia: el tratamiento cíclico franckiano en la estructura, el color impresionista de armonías y de escalas abiertas, y las diabluras rítmico-armónicas de Stravinsky: estructuras cortas, superposiciones tonales, y mucho humor en las resoluciones, como si la *Histoire du sol-*

dat estuviera permanentemente abierta en los atriles de los hermanos Roldán y de sus acompañantes “minoristas”.

Leo Brouwer o la invención del sonido

En 1978, Carpentier vio llevada al cine su novela *El recurso del método*, bajo la dirección del chileno Miguel Littín. En el Fondo Carpentier de la Biblioteca Nacional José Martí encontré, en otoño de 2003, una carta muy ilustrativa de Alejo interesándose por la banda sonora de su novela, preocupado como estaba porque el músico asignado para dicha tarea, el prestigioso guitarrista, compositor y director Leo Brouwer, no diese con la música adecuada y precisa, y trasladando al productor una serie de sugerencias para Leo, sugerencias que este (vista la película) nunca llegaría a tener en cuenta, si es que alcanzó a conocerlas (Vid. Villanueva, 2005).

Juan Leovigildo Brouwer (1939) nació de madre pianista, graduándose en el conservatorio en 1956, y escogiendo la guitarra como su instrumento ya desde la adolescencia, de la mano de Isaac Nicola, iniciador de la escuela guitarrística cubana. Sobrino-nieto de Ernesto Lecuona, Leo dio importantes pasos en su formación en centros de prestigio internacional: la Universidad de Hartford, la Juilliard School, de Nueva York, o la Deutscher Akademischer Austauschdienst, de Berlín.

Con Juan Blanco y con el director Manuel Duchesne Cuzán inaugura en los 60 el movimiento de vanguardia en Cuba, dando clases en el Conservatorio Amadeo Roldán a gente tan representativa como Frank Fernández, Gonzalo Romeo, Digna Guerra, o Jorge Berroa, entre otros. También trabajó en el cine, al frente del Departamento de Música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), con más de un centenar de bandas sonoras en su catálogo; allí daría clases a Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Sergio Vitier, Leonardo Acosta, entre otros muchos.

Juan M. Villares Paredes (*Diccionario de la SGAE*, t. 2) nos sintetiza los principales rasgos de la etapa de los años 80 en la que escribe *Manuscrito antiguo encontrado en una botella*:

manteniendo algunos rasgos estilísticos de la etapa anterior (de los años 60-70) asume concepciones que se ubican en el postserialismo, hasta llegar a trabajar bajo influencias aleatorias. Alguna de las características más sobresalientes de las obras que pertenecen al período denominado “nueva simplicidad”, en el que prevalece un remarcado lirismo propio de la música que precedió a las corrientes atonales, pueden resumirse en: la recurrencia a sus intervalos característicos, como segundas, cuartas, séptimas; las formas tripartitas reexpositivas y el uso de variantes como procedimiento fundamental de desarrollo; y la utilización de una célula fundamental como núcleo generador de la obra.

Dudo que el relato *Manuscript found in a bottle* (1833), de E. A. Poe, sea el pre-texto que inspira a Brouwer en esta obra; en todo caso, repasando su amplio catálogo, el cubano siempre se arrima a citas textuales, etiquetas o anagramas sugerentes, y sugerentes para el que escucha, como es el caso; teniendo en cuenta, además, el título de los dos movimientos que conforman la obra: I. “La palabra amor escrita mil veces”, y II. “Sobre la vida y la muerte”, podríamos acabar pensando que hay una cierta reflexión sonora en torno a las sensaciones que transmite Poe en su célebre relato. Sea como fuere, el propio planteamiento y la belleza visual de la partitura (que busca con pasión gráfica la creación *ex nihilo* del sonido) nos plantea una reflexión sobre la manera de trabajar del cubano: inventando cada momento sonoro con un escritura novedosa, visual y acaso aleatoria para el intérprete; con armónicos, *pizzicatos*, glisandos, improvisaciones, sonidos sin apagar, etc., cuyo resultado no lo conocemos hasta que se produce y se mezcla en cada propuesta sonora; con una suerte de partitura a medio hacer sobre la que el intérprete deberá tratar de esbozar sus propias propuestas.

Villa-Lobos como modelo: “el folclore soy yo”

Carpentier necesitaba para la construcción de la historia musical de Cuba y de Latinoamérica, además de los modelos europeos consolidados y de los héroes locales, un protagonista nativo -redescubierto en Francia- que reuniera todas las vir-

tudes requeridas para servir como espejo. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) fue el elegido: por su planteamiento del folclore desde dentro (“el folclore soy yo”), su integración en la tradición europea, y por esa fuerza natural que emanaba de una obra que parecía surgir de manera espontánea. Aunque Alejo, en ocasiones, echó mano de otros modelos latinoamericanos (Ardébol, Chaves, Revueltas, J. J. Castro y otros), nadie mejor que el brasileño para fijar un referente nativo y, al tiempo, stravinskyano a seguir.

Sin haber tenido Heitor Villa-Lobos una formación reglada, su vida en la calle (cines, cabarets, eventos, etc.) y su habilidad como instrumentista (de guitarra, violonchelo, clarinete, saxo y otros), así como su incursión en el mundo de la música popular, con viajes al interior de Brasil para beber en las fuentes..., le dieron una cierta áurea “mágica y salvaje”, que Villa-Lobos supo explotar en vida: un relato que se engrandeció con el sonoro rechazo que la música oficial de su país le dispensó desde sus primeras presentaciones.

El *Trío con piano n.º 3 A.142* pertenece, precisamente, a ese período de búsqueda, antes de trasladarse a París, en 1923, y forma parte, seguramente, de ese manojito de obras que compulsivamente escribió en los huecos de su ajetreada vida en Río de Janeiro.

Nos dice G. Béhague (New Grove, 2002) que de esta primera etapa “natural” son sus dos sinfonías, las primeras obras para guitarra, *varia* para piano, cuatro cuartetos de cuerda, los tres tríos con piano, un ciclo de canciones, y un ballet, entre otras..., etiquetando el período como de “definición estilística”, de autodefinición del músico que busca sus raíces, pero aun viéndose reflejado en el espejo francés de César Franck (estructura), de Debussy (sonoridad), y con algunas adherencias al Stravinsky de los primeros ballets. La factura de aquellas obras que escuchó Rubinstein en Río muestran una aparente libertad formal (solo aparente, como veremos en el *Trío*) y una riqueza tímbrica tan personal y encantadora que acabó siendo modélica para América.

El *Trío con piano n.º 3*, escrito en 1918, y editado por Max Eschig en 1929, lo integran cuatro movimientos: “Allegro con moto”, “Assai moderato”, “Allegretto spiritoso” y “Final. Allegro animato”, hilvanados por una frase-célula que será el eje y cimiento de toda la obra. Nos trae a la mente el relato de Proust (*Por los caminos de Swann*) en el que el protagonista -rememorando la sonata de Vinteuil- “distingue aquella frase que se eleva por encima de las ondas sonoras”; aunque podríamos traer otros recuerdos sonoros: como el del motivo del arranque de la *Sonata para violín en La*, de César Franck, o tantas células genésicas del Brahms camerístico.

La melodía con la que arranca el “Allegro con moto”, en el tercer compás, la expone el violonchelo, y desde ese momento ya nos tiene atrapados toda la obra, porque, tras la respuesta del violín, que la retoma y del piano que la desarrolla, se convierte en un verdadero material de caleidoscopio que por más que se mueva (texturas, cambios de *tempo*, reducciones, tempos fugados, retrogradaciones, armónicos, efectos con la sordina, etc.), siempre reaparece, como la “Ondina” de Debussy, de debajo de las aguas arrastrando toda la sonoridad del piano “impresionista”, pero con otros recuerdos y referencias que quedan abiertas a las sugerencias de los escuchas. Su discurso se llena de elementos sonoros tomados de las paletas posromántica e impresionista; con un piano protagonista y espina dorsal, en diferentes y cambiantes texturas (arpegiado, por acordes llenos, en contrapunto con la cuerda, etc.) del que nacen sonoridades “francesas” en la cuerda, sonoridades que usa y transforma con una rara habilidad brahmsiana y con un carácter aparentemente improvisatorio, como si todo surgiera del interior del genio (pero tras haber repasado, estudiado y hasta desentrañado las músicas de los grandes franceses de mediados y finales del XIX). Y termina, ¡cómo no!, con la misma melodía al unísono en la cuerda y con el piano en acordes llenos, por corcheas, y con un acorde de novena como regalo.

INTÉMPORE PIANO TRÍO
RUBÉN DARÍO REINA
JAVIER ALBARÉS
CAMERON ROBERTS

Es un ensemble internacional. Sus integrantes proceden de Australia, Colombia y España, formados en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Conservatorio de Ginebra, Manhattan School of Music y The Royal Academy of Music de Londres, lo que constituye un ensemble de amplias posibilidades estilísticas.

El éxito obtenido en su debut, en Río de Janeiro el 2006, dio paso a una formación estable que actúa en escenarios como el Auditorio de Galicia, Palacio de Congresos de Madrid, Fundación Juan March, Teatro Monumental, entre otros, y realiza grabaciones para RNE.

El violinista Rubén Darío Reina ha actuado como solista con la Sinfónica de RTVE, Sinfónica de Rusia, Filarmónica de Novosibirsk, Sinfónica de Lvov, Nacional de Colombia y varias orquestas latinoamericanas, así como recitales en el Auditorio

Nacional de Música de Madrid, Palacio Real y salas de concierto en más de diez países de Europa y América.

Javier Albarés Alberca, actualmente solista de violonchelo de la Sinfónica de RTVE, ha ofrecido conciertos en Berlín, Bruselas, Roma, Festival de Granada, Teatro Monumental, Auditorio Nacional de Música, Palacio Real de Madrid, etc. En 2010 se presenta como solista acompañado por la Orquesta y Coro de RTVE.

Cameron Roberts desarrolla su carrera como solista, pianista de música de cámara y compositor en España, Reino Unido y Australia. Su CD con las *Variaciones Goldberg* de Bach ha sido llevado al cine como banda sonora. Ha ofrecido conciertos en Madrid, Londres, Bangkok, Singapur, Sydney y Melbourne; y en grupos de cámara en el Royal Albert Hall, Concertgebouw de Ámsterdam y Sydney Opera House.



Caricatura de Alejo Carpentier realizada por Juan David en 1968

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 25 de enero de 2012. 19,30 horas

I

Claude Debussy (1862-1918)

Préludes (selección)

Ondine (Libro II nº 8)

Canope (Libro II nº 10)

Feux d'artifice (Libro II nº 12)

64

Maurice Ravel (1875-1937)

Gaspard de la nuit

Ondine

Le gibet

Scarbo

II

Darius Milhaud (1892-1974)

L'Automne Op. 115

I. Septembre

II. Alfama

III. Adieu

Lili Boulanger (1893-1918)

Trois morceaux pour piano

D'un vieux jardin

D'un jardin clair

Cortège

Igor Stravinsky (1882-1971)

Trois mouvements de Petrouchka (arreglo del compositor)

I. Danse russe

II. Chez Petrouchka

III. La semaine grasse

CARPENTIER EN PARÍS

Los preludios de Debussy

Los vivos contrastes se superponen en la vida de Claude Debussy en la época en que ultima el primer libro de *Préludes*: el fallecimiento de su padre, Manuel Aquiles, de un lado, y el matrimonio con Emma Bardac, del otro; la *Siesta del fauno* sigue creciendo en popularidad, mientras realiza obras de encargo para poder subsistir y pagar las deudas; *Peleas* se vende bien fuera de París; y salta a la prensa el “caso Debussy” tras el estreno y la división de opiniones que provocó *Iberia*: ¿Es realmente importante su contribución? ¿Resulta original o es algo pasajero? ¿Crearé escuela? Falla responderá encomiásticamente en el discurso del Ateneo de 1915, y como él, antes o después, los grandes admiradores de siempre: Ansermet, Monteux, Boulez, Salazar o Carpentier, entre otros. En aquella época, Debussy conocerá al joven ruso de las corbatas estridentes por el que sentirá atracción y rechazo. Vivos contrastes, como vemos.

66

Los dos libros de *Préludes para piano*, 12 números en cada libro, fueron escritos entre 1909 y 1913, y sin haber pretendido el autor crear una obra unitaria y, mucho menos, sin haber previsto sacar al hipermercado cultural parisino el vademécum de todo el movimiento “impresionista”; lo cierto es que, por razones colaterales –y por otras que surgen del interior de la propia obra– los *preludios* acabaron por convertirse en el breviario de la modernidad: modelo para el tratamiento antiwagneriano, directriz para cualquier desliz sentimentalista e “hilo musical” de nacionalistas, decadentistas, modernistas, simbolistas, y músicos españoles antisistema... Y, por supuesto, un éxito editorial que le llevó a escribir una segunda entrega. Carpentier –nos dice en entrevistas y charlas– los tocaba diariamente, junto con el *Clave bien temperado*.

Hay en la etiqueta “preludios” un homenaje implícito a F. Chopin, pero sin una planificación técnica, tonal o similar; y los títulos de los números, nos dice el compositor, solo son sugerencias: nada parecido a un descriptivismo o paráfrasis

sentimentales; deben mirarse –según Debussy– como anotaciones y discursos interiores del viaje que no hemos realizado y que la imaginación gestiona. Aunque la realidad es otra: los títulos nos condicionan aunque no podamos expresarnos a través de ellos.

No hay que entender estos *preludios* como un todo, aunque también funcionan como ciclo completo (de hecho, así se presentan en las grabaciones). El precedente lo estableció la pianista Jane Portier que tocó completo el primer libro en la Sala Pleyel, en 1911; o el inglés Walter Rummel que hizo el segundo libro en Londres en 1913. Inicialmente Debussy y sus grandes intérpretes (Viñes, Blanche Selva, o Lili Boulanger, entre otros) los hacían en grupos de 3 preludios, que sigue siendo un sistema de agrupamiento muy seguido hoy, al permitir al intérprete elegir números afines y combinarlos a su gusto. En grabaciones también se ha llegado a cambiar el orden a gusto del productor o del intérprete.

Los títulos de los preludios son importantes, tanto por su calidad poética, como por la forma en que fueron colocados en las partituras: son una especie de poemas sonoros, aunque el autor, con el pretexto de que no influya en la percepción y queden libres de cualquier carga sentimental del que toca (o del que escucha), coloca los títulos al final de la pieza, como excusándose por el atrevimiento. En realidad parece un juego sinestésico, en momentos en los que se debatía la relación científica de los intercambios de sensaciones y sentidos: espacios, viajes, recuerdos, sonidos, colores y sabores.

Los tres preludios escogidos pertenecen al libro II: “Ondine”, la ninfa acuática, juega divertida y sensual con las olas, tal como aparece en los cuadros de los simbolistas y en las fuentes del Klingsor wagneriano. “Canope” toma el nombre de una urna funeraria egipcia como las que se exponían en el Museo del Louvre. “Feux d’artifice” brillantes y poéticos suben y se abren en la noche del 14 de julio, si atendemos a la leve cita de *La Marsellesa*, en modo menor, que se desliza en los últimos compases de esta brillante obra.

Alejo Carpentier dejaba estas notas sobre Debussy y los *Preludios* en el *Demonio en el campanario* (1980, 310). “Quien analice acuciosamente –nos dice– una pieza como “La catedral sumergida”, observará que ese preludio –uno de los más importantes de los dos cuadernos– está totalmente construido sobre tres notas que engendran, por sí mismas, todo un ámbito armónico. Igual ocurre con “Los fuegos artificiales”, pieza hecha a base de un obstinado juego de tres teclas blancas contra las tres teclas negras, cuya sonoridad domina el conjunto de la composición. Muchos de los preludios se valen de un sencillo “truco” –como el empleo de una escala particular, en el segundo–. Pero lo que en otros hubiera podido ser indicio de debilidad y poca imaginación, se volvía en Debussy un medio de crear una atmósfera”.

Gaspard de la nuit en espejos cóncavos y convexos

Relata Alejo Carpentier en su artículo “El Ravel desconocido” (1980, vol. I, 315) lo siguiente: “¿Quién habría de ser el mejor y más fiel amigo del joven Ravel? El extraordinario pianista catalán Ricardo Viñes, que consagraría parte de su vida a interpretar las obras que iban saliendo de la pluma del compositor hispano-francés. Pasan los años y Ravel entra a formar parte de un cenáculo bohemio, llamado humorísticamente el Círculo de Apaches, donde conoce a Manuel de Falla. Nuevo contacto con España. En aquellos días, la regla consistía en acostarse a la hora en que otros iban hacia su cotidiano trabajo. A eso de las 7 de la mañana, Maurice se encontraba invariablemente en la escalera de su casa, con su hermano Eduard, hombre laborioso, hombre de empresa (...)

-Buenas noches, Maurice –decía el gran Eduard. Envidiando acaso la vida desordenada del otro.

- ¡Ay, Eduard! Ya sé que estas no son horas. –contestaba Maurice– ¡Menos mal que sé hacer un poco de música porque, de lo contrario, me pregunto para qué serviría yo en la vida!”

Gaspard de la Nuit: Trois Poèmes Pour Piano d'après Aloysius Bertrand, que el poeta intituló *Fantasies à la manière de Rembrandt et de Callot*, parte de una serie de poemas en prosa, publicados en 1842, que arrojan una visión fantástica de la Edad Media, ahondando más allá de las fantasmagorías místicas de los alemanes y en una línea que influiría mucho en el Baudelaire más wagneriano, que cita a Bertrand en el prólogo de *Spleen de Paris*, imitándolo en la descripción de caracteres del París de su tiempo, de modo pintoresco y medievalizante. Hoy el libro de Bertrand es un clásico de la literatura fantástica francesa, y fue muy querido por los poetas simbolistas.

“Ondine” está sacado del capítulo *La nuit et ses prestiges (La noche y sus prestigios)*; es un cuento sobre la ninfa acuática que canta dulcemente para atraer a los que la miran, invitándolos a acompañarla al fondo del lago: escuchamos el tintineo del agua, el juego de la cascada que veíamos en las representaciones pictóricas de una *ondine*. El número plantea, como toda la obra, enormes dificultades técnicas: como la repetición rápida de acordes en mano derecha, las polirritmias con manos cruzadas, o los *ostínatos* de mano derecha con pequeñas variantes sobre un *cantus firmus* de mano izquierda independiente, etc.

“Le gibet” (*La horca*), como “Scarbo”, pertenece al libro *Pièces détachés (Trozos sueltos)*. El carácter onírico del número anterior, contrasta con la macabra visión del ahorcado balanceándose al sol con la reiteración de las campanas como base que se oyen a lo lejos y sobre el que se articulan armonías en dinámicas cambiantes.

“Scarbo” es el insecto biscozo o el duende demoníaco que gira y caracolea dentro de la estancia en la que uno duerme. Son visiones de pesadilla, un revulsivo antirromántico –en palabras del autor– en una atmósfera seca y escalofriante, escrito con un planteamiento técnico “imposible” para el intérprete, con la intención –dice Ravel–, “de crear una obra aún más difícil que *Islamey: fantasía oriental*, de Balakirev”.

Ravel ha creado con esta obra una nueva escritura que poco tiene ya que ver con las maneras de Debussy y, desde luego, nada con el virtuosismo de Liszt; sus sonoridades son nuevas, como nuevo es el tacto sobre el teclado, con unas relaciones armónicas ya totalmente rupturistas y un planteamiento rítmico racional y distanciado de cualquier adherencia sentimental.

Ricardo Viñes la estrenó el 9 de enero de 1909 en París; el propio autor la orquestrará años más tarde. *Gaspard de la nuit* resulta una espléndida caricatura de imágenes que pasan ante espejos cóncavos y convexos que muestran una realidad deformada, misteriosa y antirromántica. El personaje de Gaspard personifica el guardián de los tesoros... ¿el guardián de nuestros sueños nocturnos, quizás?

L'Automne Op. 115: un album de viaje de Darius Milhaud

Las columnas de diccionarios y la presencia en programas de concierto no hacen justicia a este gran compositor del Grupo de los Seis cuyo único delito fue declararse antidebussysta fuera de tiempo, aún adolescente: “Nada más comenzar a componer –nos dice– descubrí los peligros inherentes de la música impresionista. A mi juicio, estos brillantes atavíos, estas nebulosidades, este fuego de artificio, anunciaba el final de un período musical, cuyo amaneramiento me inspiraba un profundo disgusto”. Gran amigo de sus amigos, gourmet excepcional y lector empedernido de todo lo que no fuera simbolismo, perteneció al grupo de Carpentier en París y compartió con él las vivencias de sus viajes por Brasil, y sus estampas “brasileiras”, tema tantas veces fabulado por el cubano.

En septiembre de 1931, Darius Milhaud se trasladó a Lisboa para asistir a un congreso de críticos musicales, encuentro improvisado y extraño, dado que él –nos dice– rara vez había tenido contacto con aquella profesión. Pero la experiencia, por lo que nos cuenta, resultó encantadora: con amigos nuevos que mantuvo toda la vida y unas sensaciones que quiso dejar reflejadas en estas “notas de viaje” a las que llamaría

L'Automne. La obra la dedicó a Marcelle Meyer (el pianista predilecto del Grupo de los Seis) que la estrenó en París, en junio de 1932.

Los tres movimientos, “Septembre”, “Alfama” y “Adieu”, son el mes, el barrio donde se celebró el encuentro, y el “adiós” a Portugal, con un guión y unos resultados escasamente pretenciosos, totalmente amables y técnicamente manejables.

“Septembre” es una encantadora pieza lírica que fluye constantemente en valores de corchea y semicorchea pero con cambios de compás, cortes y constantes alteraciones de síncopas, muy al estilo de las *Saudades do Brazil*, y siempre sujeta a repeticiones con nuevos ornamentos y variaciones en la línea de Poulenc: como improvisando sobre el piano mientras se charla animadamente; pero sólo en apariencia, dado que toda repetición está sujeta a cambios armónicos estudiados y a superposiciones tonales que no emborronan la tonalidad básica (Fa sostenido menor).

“Alfama” es el popular barrio de Lisboa al que subimos en los tranvías que se cogen al vuelo para acceder al espectacular mirador del Castelo de San Jorge. El autor tira de su “fondo de armario” y nos saca, transformado, un motivo tomado de la suite *Scaramouche*, en un número vitalista y complicado técnicamente por el recorrido por todos los rincones del teclado y en variado muestrario de contrapunto. Estructuralmente funciona como un primer tiempo de sonata con un corto desarrollo y reexposición casi literal; si bien la tonalidad base es Do mayor, pasa por diversas transiciones, y encantadoras excursiones bitonales, como acostumbra en sus piezas “populares”.

“Adieu” es la más lírica de las tres secciones, basada en una danza portuguesa (*a vira*) de corto ámbito tratada casi literalmente, sin grandes transformaciones o borrones de color, tan solo con las inevitables disonancias marca de la casa; el centro tonal es La bemol mayor, con ligeros borrones llenos de humor y de amor. Supone la obra una dedicatoria encan-

tadora, como si Milhaud quisiera despedirse de Lisboa varias veces, en diversos estilos y texturas: homofonía, contrapunto, a una voz, a varias voces... Un ejercicio de estilo estupendo, como casi toda su obra.

Trois morceaux pour piano de Lili Boulanger

La vida musical de Lili Boulanger (1893-1918) no fue sencilla: nacida en el seno de profesionales de la música, padre profesor del Conservatorio y hermana superdotada (la prestigiosa pianista y docente Nadia Boulanger), tuvo salud quebradiza lo que no le permitía asistir con regularidad al Conservatorio, aunque no le impidió evolucionar rápidamente y con solidez. Si en todos los diccionarios figura como su guía y mentor Gabriel Fauré, fueron sus maestros, en realidad, Georges Caussade y su propia hermana Nadia, que acabó siendo la que le sostuvo la mano o le recogió los dictados cuando su salud ya no le permitió valerse por sí misma. Lili consiguió el Premio Roma en 1913 con la cantata *Faust et Hélène*, lo que, además del éxito académico –insólito para una mujer, en realidad la primera en conseguirlo– le reportó un ventajoso contrato con la casa Ricordi para editar cuanta música de cámara produjera.

Ya enferma, su llegada a la Villa Medici como residente ocasionó diversos problemas domésticos, al tener que contratar una sirvienta (algo poco habitual en una residencia tradicionalmente masculina) que la ayudara ante su deteriorada salud. Gran activista en favor de los soldados en el frente, y muy consecuente y luchadora en sus planteamientos como mujer ante el Conservatorio y su directiva, desapareció a los 25 años, dejando una obra plenamente renovadora, ya en la línea del Grupo de los Seis. En todo caso, los éxitos de Lili y los cuatro años de dedicación de su hermana Nadia condicionaron a que esta acabase dedicándose de lleno a la docencia, alcanzando a ser una de las grandes orientadoras musicales del siglo XX, como ya queda dicho.

Los *Trois morceaux pour piano* de Lili son de 1914, recién llegada a la Villa Medici para disfrutar de su Premio de Roma.

Reeditadas por Ricordi como un ramillete, nacieron como piezas sueltas siendo, en realidad, de diverso carácter, especialmente “Cortège”, pieza desenfadada y humorística, que se editó también para violín y piano, o flauta y piano, como buena parte de su obra. Son pocas las obras escritas por Lili, lo que dificulta poder hacer un balance; de todos modos, y pareciendo obvia la herencia de Debussy en las modulaciones de acordes llenos, estas piezas circulan ya en la dirección de Poulenc o del Milhaud, si bien hemos de recalcar que se adelantan a la primera obra editada por cualquiera de ellos.

“D’un vieux jardin” figura con título de otra mano; datada a 3 de junio de 1914 está dedicada a Lily Jumel. Los títulos, de cualquier modo, no los puso ella, siempre intentado evitar etiquetas descriptivas o sugerentes. Es un movimiento reposado, con constantes transformaciones armónicas bajo una línea de melodía cromática limpia, sin ninguna pretensión descriptivista. Música pura y sincera, en el más estricto sentido orteguiano.

“D’un jardin clair” figura en el manuscrito como “Morceau pour piano n° 4”, con fecha viernes 19 de junio de 1914, dedicado a Ninette Salles. Más ligera que la anterior se construye a partir de una célula melódica de cuatro notas con múltiples progresiones y transformaciones.

“Cortège” está fechada en viernes y sábado, 4 y 5 de junio de 1914, está transcrita por su hermana Nadia. Está dedicada a Ivonne Astruc. Es de las obras más interpretadas de la autora, junto con el *Nocturno* para piano. De hecho consta la presencia de *Cortège* en muchos conciertos en Europa y América. Indica la estudiosa de las hermanas Boulanger, Caroline Potter, que el carácter “salonier” y supuestamente femenino de estas obras de piano, así como la publicidad que Ricordi les dio, condicionaron y hasta frenaron la programación de otras obras de la autora más poderosas y que dicen más de su trabajo como compositora: piezas para orquesta, canciones con piano, la cantata, u obras corales de gran categoría.

Igor Stravinsky: *Trois mouvements de Petrouchka*

Pronunciaba Debussy estas palabras proféticas que Carpentier rememora (1980, 309): “He visto recientemente a Stravinsky. Él dice “mi” música “mi” *Consagración de la primavera*, como habla un niño de “su” trompo o de “su” arco. Y es eso, exactamente, un niño mimado que, a veces, mete los dedos en las narices de la música. Es también un joven salvaje, que usa corbatas multicolores, y besa las manos a las señoras sin percatarse que está caminando sobre los pies. Cuando sea viejo será insoportable. Quiero decir: que no tolerará más música que la suya. Pero, por ahora es algo increíble”.

También Manuel de Falla, protegiéndose con el escudo del genio ruso, transmite *urbi et orbi* su admiración por él (*Escritos* Espasa Calpe, 1972, 26): “La música de Strawinsky –nos dice– me hace a veces el efecto de un cartel de desafío lanzado contra esas gentes timoratas que huyen de un camino que no haya sido antes hollado por la tumba de unas cuantas generaciones. El autor de *Petrouchka* quiere, en cambio, abrir nuevos caminos o, cuando menos, limpiar caminos viejos, y el triunfo de ese alud sonoro que se llama *La consagración de la primavera...*”.

Tras el estreno de *El pájaro de fuego*, Diaghilev propuso al joven Stravinsky la creación de *La consagración*; pero antes de emprender la gran aventura escribió una fantasía orquestal con piano –*Konzertstück* la etiquetó– con el personaje del polichinela ruso: *Petrouchka*. El director de los Ballets Russes se reunió con el compositor en Lausana en otoño de 1910 para escuchar *Le sacre* pero se encontró con *Petrouchka*, que inmediatamente se estrenó en el Teatro Châtelet, el 13 de junio de 1911, bajo la dirección de Pierre Monteux. “Al componer esta música –dice su autor– tenía muy clara la visión de un pelele desencadenado que a través de sus cascadas de arpeggios diabólicos exasperaba la paciencia de la orquesta, que responde a su vez con amenazantes fanfarrias; sigue después una terrible pelea que, al llegar a su paroxismo, termina con el doloroso derrumbe del desgraciado pelele” (Stravinsky, *Crónicas de mi vida*).

Diez años después, Stravinsky escribe para piano (el autor reitera que no se trata de una reducción sino de una obra nueva) tres movimientos inspirados en el ballet que dedica a su amigo Arturo Rubinstein. El paso al piano de sus obras (a dos y cuatro manos) le dieron gran popularidad a sus obras, especialmente cuando grandes figuras las acabaron incluyendo en su repertorio. Esta es, en realidad, una obra “salvaje”, como alguien la definió, con todos los obstáculos posibles: saltos imposibles, octavas reiteradas, polirritmias complejas, glisandos y ornamentos a la máxima velocidad posible. La obra, posiblemente, sea un calco de su propia personalidad y un homenaje a aquellas sesiones privadas en las que Igor –gran pianista– leía directamente de la partitura general y deslumbraba a sus amigos. Nadia Boulanger nos recordaba en sus “diarios docentes” que el repertorio pianístico del ruso era la mejor escuela de composición posible para cualquier etapa de formación; de hecho, ella conocía y tocaba de memoria todo el repertorio en sus clases.

“Danse russe” pertenece al final del primer cuadro del ballet que tan sutilmente prepara la orquesta con contestaciones antifonales entre metales, maderas y cuerdas anunciando la danza de Petrouchka, con la bailarina y el Moro; el piano en la versión concertante adquiere ya un papel relevante; aquí, es una agresiva estampa en blanco y negro condensando la danza de los tres personajes.

“Chez Petrouchka” está tomado del segundo cuadro; Petrouchka patea encerrado en su celda y de nuevo se encuentra con la bailarina, que, aterrada, marcha en busca del Moro.

“La semaine grasse” la integran varios números del cuarto cuadro, con danzas, bailes populares en la tarde de carnaval y el final trágico en el que el Moro decapita al pelele. Una marcha frenética en la que Stravinsky echa mano de temas populares tratados con entera libertad, con armonías nuevas, superposición de tonalidades, y movimientos de voces enfrentadas y constantes cambios de compás (3/8, 3/4, 5/8, 2/4), que anuncia *La consagración de la primavera*.

GUSTAVO DÍAZ-JEREZ

Considerado como uno de los más brillantes pianistas españoles de su generación, ha sido galardonado en numerosos concursos internacionales: Santander Paloma O'Shea, María Canals, Palm Beach (Estados Unidos), Pilar Bayona, Premio Jaén, Viña del Mar (Chile), entre otros. Natural de Santa Cruz de Tenerife, fue discípulo de Jesús Ángel Rodríguez y, posteriormente, de Salomon Mikowsky en la Manhattan School of Music de Nueva York, donde también estudió composición con Gianpaolo Braccali y Ludmila Ulehla.

Sus actuaciones le han llevado a Europa, Estados Unidos, Australia, China, Corea del Sur e Hispanoamérica, a prestigiosas salas como el Carnegie Hall y Alice Tully Hall de Nueva York, Royal Festival Hall de Londres, Sydney Opera House en Sydney, etc, así como en los auditorios más importantes de España. Ha sido solista de la

Budapest Festival Orchestra, Sinfónica de Berlín, Sinfónica de Turín, Northern Sinfonia, así como de las más importantes orquestas españolas (Tenerife, Gran Canaria, Galicia, Nacional de Cataluña, Castilla y León, Sinfónica de Madrid, etc), bajo la dirección de maestros como I. Fischer, V. Pablo, K. Mandeal, M. Bamert, G. Herbig, A. Leaper, J. R. Encinar, entre otros. Ha sido invitado a importantes festivales internacionales como el Festival Internacional de Canarias, La Roque D'Anthéron, Quincena Musical Donostiarra, Festival Internacional de Santander, Lucena, Granada y Úbeda.

Ha grabado la obra intergral para piano de M. de Falla y un doble CD con *Iberia* de Albéniz. En 2010 le fue concedida la Medalla Albéniz. Es académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes y profesor, desde 2002, del Conservatorio Superior de Música del País Vasco, Musikene.



Alejo Carpentier alrededor de 1979, a sus 75 años.

El autor de la introducción y notas al programa, **CARLOS VILLANUEVA**, es catedrático de Historia de la Música en la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado a lo largo de estos años varios libros, como autor o como editor: monografías recientes sobre Jesús Bal y Gay y la música española en el exilio mexicano, así como ensayos y artículos en torno a la relación música y literatura, con estudios dedicados a la música en Alejo Carpentier, o en la obra de Valle Inclán, así como en torno a la estética y crítica musical en la Edad de Plata. Fue comisario de la exposición *Tientos y Silencios. Jesús Bal (1905-1993)* celebrada en la Residencia de Estudiantes de Madrid con motivo del centenario del nacimiento de Bal, de cuyo catálogo es editor. Fue responsable científico de las reediciones de los cancioneros de Casto Sampedro y de Torner & Bal y Gay (Fundación Barrié de la Maza, 2007).

78

Es experto en temas de música y peregrinación e interpretación medieval, reflexiones y estudios que ha presentado en numerosas conferencias y congresos, así como en grabaciones con su grupo *In Itinere*, de la Universidad de Santiago, con el que alcanzó en 1984 y 1986 el Premio Nacional de Discografía con *La Música en el Camino de Santiago* (Hispavox) y *Trovadores y neotrovadores gallego-portugueses* (Hispavox); fue codirector del proyecto de Construcción de los Instrumentos del Pórtico de la Gloria (1989-1995) y en la actualidad prepara, como comisario y editor, el centenario del polígrafo gallego Víctor Said Armesto, bajo el patrocinio de la Fundación Barrié y el Museo de Pontevedra.

Fue en tres ocasiones *visiting professor* del Departamento de Música de la Universidad de Pennsylvania (USA) y consejero de la Universidad Católica de Porto, impartiendo cursos y seminarios en diversas universidades de Europa y de los Estados Unidos. Es director del Grupo de investigación *Fondos Documentales de Música en los archivos civiles de Galicia (1875-1936)* (HAR 2009-09161). Es Premio de la Crítica Galicia en 1982 y 1986 y reconocido, con su grupo *In Itinere*, como Gallego del Mundo 2002, galardón que otorga el diario *El Mundo*.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMOS CICLOS

LA LUCHA POR EL APLAUSO. MEDIO SIGLO DE DUELOS MUSICALES

1 de febrero **Mozart versus Clementi** (Viena, 1781)
por Iván Martín, piano

8 de febrero **Haydn versus Pleyel** (Londres, 1792)
por el Mozarteum Quartett

15 de febrero **Beethoven versus Wölfl** (Viena, 1799)
por Ana Guijarro, piano

22 de febrero **Liszt versus Thalberg** (París, 1837)
por Brenno Ambrosini, piano

AULA DE (RE)ESTRENOS 83 Carta Blanca a Joan Guinjoan

29 de febrero *Digraf, Tempo Breve, Jondo, Verbum, Tres pequeñas piezas y Au Revoir Barocco*, por José Menor, piano.



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es - Email: musica@march.es

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

