

CICLO DE MIÉRCOLES

PRODIGIOS MUSICALES

noviembre 2012



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

PRODIGIOS MUSICALES

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Prodigios musicales”: noviembre 2012 [introducción y notas de José Luis Téllez]. - Madrid: Fundación Juan March, 2012.
48 p.; 19 cm.

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

Programas de los conciertos: [I] “Obras de E. W. Korngold, R. Strauss. D. Shostakovich y J. Brahms”, por el Trío Arriaga; [II] “Obras de L. van Beethoven, F. Liszt, A. Scriabin, S. Rachmaninov y S. Prokofiev”, por Alba Ventura, piano; [y III] “Obras de W. A. Mozart y F. Schubert”, por el Cuarteto Casals; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 7, 14 y 21 de noviembre de 2012.

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

1. Tríos de piano - Programas de mano - S. XIX.- 2. Tríos de piano - Programas de mano - S. XX.- 3. Variaciones (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 4. Sonatas (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. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII.- 8. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XIX.- 18. Fundación Juan March-Conciertos.

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

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

© José Luis Téllez

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
 Fronteras del milagro
 Diecisiete años
 La frontera
 El mito del *niño prodigio*
 La idea de la validez
- 17 Miércoles, 7 de noviembre - **Primer concierto**
Trío Arriaga
 Obras de E. W. KORNGOLD, R. STRAUSS, D. SHOSTAKOVICH
 y J. BRAHMS
- 27 Miércoles, 14 de noviembre - **Segundo concierto**
Alba Ventura, piano
 Obras de L. van BEETHOVEN, F. LISZT, A. SCRIABIN,
 S. RACHMANINOV y S. PROKOFIEV
- 37 Miércoles, 21 de noviembre - **Tercer concierto**
Cuarteto Casals
 Obras de W. A. MOZART y F. SCHUBERT

Introducción y notas de **José Luis Téllez**

La infancia (y también la adolescencia) es más una noción derivada de convenciones culturales que de una estricta cronología vital. La sociedad de cada momento ha dispensado una consideración distinta a las variadas etapas de la vida y quizá esto explique que la figura del niño compositor parezca un fenómeno exclusivo del pasado. Hasta el extremo de que Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) ha sido considerado el último gran prodigio. El proteccionismo hacia la infancia y la reglamentación de la formación musical, tan asentadas en la sociedad contemporánea, fueron bien distintos hasta el siglo XIX, y esto seguramente permitió que aflorara el talento temprano de un modo diferente.

Este ciclo se centra en las obras de compositores precoces de los últimos tres siglos, entendidos en este contexto como los autores que alumbraron creaciones de mérito estético antes de los 16 ó 17 años de edad, el límite oficial empleado con frecuencia para el comienzo de la vida adulta. El particular lenguaje de la música quizá explique que ningún otro arte haya propiciado tanto el surgimiento de niños prodigio. La nómina de autores que se iniciaron en la composición a edades insólitamente tempranas es enorme, pero aún sorprende más comprobar la extraordinaria factura técnica de algunas de estas obras. Las once piezas que se interpretarán en este ciclo, salvo dos excepciones, fueron compuestas cuando sus autores tenían entre 12 y 17 años. El valor de las primeras creaciones de Mozart, Beethoven y Schubert ha sido históricamente reconocido por estudiosos y oyentes, pero menos atención han recibido las de Liszt, Strauss, Scriabin, Korngold, Prokofiev o Rachmaninov, algunas de las cuales podrán escucharse en estos conciertos.

INTRODUCCIÓN

FRONTERAS DEL MILAGRO

El 17 de febrero de 1826, Felix Mendelssohn y su hermana Fanny estrenan, en una reducción para piano a cuatro manos, una obertura basada en la shakespeariana *Midsummer-nigh dream* que en la traducción de August Schlegel y Ludwig Tieck constituía una fuente inagotable de lectura (y de realizaciones escénicas domésticas) en la mansión familiar del número tres de la Leipzigerstrasse. Éste era el salón cultural más prestigioso del Berlín de la época, al que asistían desde Hegel hasta Alexander von Humboldt. Como se sabe, Abraham Mendelssohn había contratado una pequeña orquesta formada por miembros de la Hofkapelle para celebrar conciertos en la tarde de los domingos en la sala del piso bajo (capaz para doscientas cincuenta personas) en los que el joven compositor pudiera mostrar su música, y allí se escucharía la versión orquestal de la obra tres semanas más tarde.

6

El estilo maduro del compositor ya está enteramente fijado en esta obra maestra, verdadero poema sinfónico en miniatura y admirable ejemplo de equilibrio entre la perfección formal clásica (una *Sonata en Mi mayor*) y la inspiración extramusical, romántica, cuya transparencia logra un resultado que es, en último término, tímbrico. Más allá de su lozanía melódica y de su fuerza rítmica, la obertura supone un modo rigurosamente nuevo de afrontar la instrumentación. Las aligeras semicorcheas iniciales de los violines destacan como aspecto principal del texto en su aptitud para construir una música que puede entenderse exclusivamente como dialéctica de masa y color orquestal, y en tal sentido, se trata de una pieza de modernidad sorprendente que prefigura ya la ingravidez del arranque de *Lohengrin* o de *La Traviata*.

Mendelssohn acaba de cumplir diecisiete años: para entonces ya ha escrito unas 150 obras entre las que hay 13 sinfonías y varios conciertos. Curiosamente, no se ha iniciado en la composición hasta los 12, pero sus avances en ese terreno han resultado sorprendentes tanto por la cantidad como por la cali-

dad de lo producido. Su originalidad armónica ya es evidente en obras como la *Sinfonía n.º 13* que, al contrario de lo esperable en una obra clasicista, comienza con una introducción en modo mayor para pasar a menor en el “Allegro” sucesivo acabando la obra en la misma tonalidad (Fa menor), tras atravesar un “Andante” en Mi bemol (¡relativo de la dominante minorizada!), un “Adagio” en Re menor y un “Minuetto” en el tono principal. Una originalidad que se encuentra también en el arranque de la obertura (iniciada, audazmente, con un simple intervalo de tercera que no permite discernir la tónica), con la sucesión de cuatro acordes que siguen la progresión I-V-IV-I. De este modo, la tonalidad no queda claramente definida hasta llegar al último de los cuatro acordes, pero alcanzándolo mediante una cadencia plagal, cuyo carácter menos afirmativo y más huidizo que la cadencia perfecta sugiere un universo feérico de perfiles tenuemente desdibujados. Pero además, y con un verdadero golpe de genio, Mendelssohn ha minorizado el acorde de subdominante, con lo que ese efecto cadencial es aún más inesperado y menos resolutivo (Rimsky-Korsakov citaría admirativamente ese mismo arranque en el de su *Scheherazade*, y con idéntico propósito). Aunque de su música no conserváramos otra cosa que esta obertura, Mendelssohn ocuparía un lugar prominente en la historia de la literatura orquestal.

DIECISIETE AÑOS

El 19 de octubre de 1814 Schubert escribe un Lied que es, no ya una pieza maestra en sí misma, sino el verdadero punto de inicio de la canción romántica de concierto como género musical autóctono. *Gretchen am Spinnrade*: quizá el texto más difundido, más representativo y más hondamente inscrito en el imaginario de la cultura germánica. Goethe describe la turbación de Margarita, la protagonista de este Lied, con unos versos que aspiran a la limpidez de una genuina pieza popular, una canción estrófica de conmovedora economía y exquisita fonética. *Mein' Ruh is hin, / mein Herz ist schwer*. Es imposible decir más con menos sílabas, es imposible transmitir más hondamente la desazón amorosa que con estas palabras de sonoridad memorable cuyo candor pareciera contener ya

su propia música. Pero Schubert se atreve, no sólo a afrontar el poema, sino a modificarlo.

Las ocho estancias de partida trazan una progresión en que la muchacha se enfrenta con el nacimiento del deseo y toma conciencia de la profundidad -¡y la dulzura!- de la herida emotiva provocada por el contacto físico (*Sein Händedruck / und, ach, sein Küß!*) para, finalmente, asumir su ansia de abrazar a ese desconocido y aniquilarse en sus besos. Goethe ha calculado muy cuidadosamente el *crescendo*, para concluir en ese lugar irretornable en que se unen el amor y la muerte: *So wie ich wollt / an seinen Küssen / vergehen sollt!*

Se diría imposible modificar la estructura sin descomponer el mecanismo emotivo, pero eso es exactamente lo que Schubert hace: repite la primera estrofa tres veces convirtiéndola en una especie de estribillo que regresa regularmente, de modo que el poema se transforma en un rondó que alterna la música invariable de la estrofa inicial con las diferentes de las restantes, para concluir con una versión abreviada de la de partida: la estructura literaria se diluye en una estructura puramente musical. Pero además, el compositor apoya todo el edificio constructivo en un ostinato de semicorcheas en el teclado que vuelve una y otra vez sobre sí en el ámbito de una cuarta, sugiriendo el giro monótono y obsesivo de la rueda. De este modo, cuando Margarita desfallezca al recordar la presión de la mano de Fausto estrechando la suya y su posterior beso, la brusca interrupción de ese círculo melódico no expresará solamente la detención del huso, sino, y sobre todo, la de ese momento en que la sensualidad del recuerdo provoca en ella una suerte de éxtasis. Gretchen no lo sabe, pero en ese instante de vértigo podría hacer suyas las palabras que su amado pronunciase ante Mefistófeles en una escena anterior: *Werd'ich zum Augenblicke sagen / Verweile doch, du bist so schön!* Ella también quisiera coagular el curso del tiempo; de ahí la lógica profunda de la repetición literal de la primera estrofa, verdadero epítome de la integridad del proceso emotivo. Schubert ha logrado llevar el poema de Goethe más allá de sí mismo, trascendiendo incluso la propia dinámica tea-

tral en que se inscribía para liberarlo y transmutarlo en un texto independiente provisto de autonomía enunciativa propia: Margarita se asoma a una memoria que no es la suya en un instante que no le pertenece merced a una traslación que solamente la música ha hecho posible. La música *es tiempo*: Schubert rebasa el límite formal y referencial del poema proyectándolo en una dimensión de amplitud inesperada. No es que la música revista las palabras: es que les confiere un sentido nuevo. La canción de concierto alemana alcanza aquí un significado y una profundidad hasta entonces inéditos. Con 16 años, Schubert (cuya primera pieza conservada data de sus diez años, y que había escrito no menos de medio centenar de obras diversas antes de *Gretchen am Spinnrade*) convierte aquí el *Volkslied* tradicional en un elaborado *Kunstlied*, revelando su potencialidad como quintaesencia futura del Romanticismo. Aunque de su obra no conservásemos otra cosa que esta canción, Schubert ocuparía un lugar irremplazable en la historia de la música.

LA FRONTERA

17 años. ¿Cabe situar aquí la linde entre el niño prodigio y el músico adulto, en este gozne entre el ocaso de la adolescencia y el alba de la edad madura? En 1584, Ricciardo Amadino publica una colección de *Canzonette* a tres voces de Claudio Monteverdi, que es su tercer libro de piezas polifónicas. El primero (*Sacrae Cantionculae*, una colección de breves motetes también a tres partes) ha aparecido dos años atrás en otra imprenta de prestigio, la veneciana de Antonio Gardano. El músico de Cremona tiene los mismos años del Schubert de *Gretchen am Spinnrade* y del Mendelssohn de la obertura de *Ein Sommernachtstraum*, pero estas *Canzonette*, sin duda elegantes, imaginativas y reveladoras de un oficio incuestionable, no dejan todavía entrever la genialidad futura que le llevará a crear, veintitrés años más tarde, la primera ópera digna de tal nombre en la historia del género y a expandir los límites del madrigal más allá de su naturaleza estrictamente camerística. Sus primeros motetes están compuestos con 14 años, quizá incluso antes, pero no son piezas que cambien el curso de la música futura. Monteverdi era ya un profesional

de irreprochable competencia a una edad tan temprana, pero aún habrá que aguardar hasta su obra de madurez para identificar en él esa personalidad única de trascendental influencia.

Y algo parecido cabría decir de Mozart. A la altura de 1773, con la misma edad, ha escrito ya una cantidad de música verdaderamente excepcional en todos los géneros (entre las que hay casi 40 sinfonías y una veintena de divertimentos) con una calidad fuera de serie que demuestra hasta qué extremo había absorbido los modelos de la música vigentes, tanto en el terreno instrumental como en el vocal. Pero la originalidad verdaderamente revolucionaria que se manifestará, por ejemplo, en las óperas de Da Ponte o en la escritura concertante para piano (por no hablar de las formas camerísticas creadas por él mismo y que carecen de precedentes, como el cuarteto con piano, el quinteto con dos violas o el quinteto con clarinete, ampliamente imitados por sus sucesores) aún está lejos de manifestarse. Llama particularmente la atención, eso sí, su dominio de la escritura operística, y cabría suponer que, si su creatividad no ha desplegado aún toda su potencia en este ámbito, es por carecer de libretos con el interés dramático necesario para provocarla. A la altura de sus 17 años, Mozart tiene tras de sí obras de la categoría de *Mitridate Re di Ponto* (escrita con 14 años) o *Lucio Silla* (con 16) en el género *serio*, y otras en el *buffo* más inconfundiblemente italiano como *La finta semplice* (con 13), por no hablar del encanto y la lozanía de obras previas como *Apollo et Hyacinthus* (escrito con 11) o de *Bastien und Bastienne* (con 12). Pese a estar repletas de (múltiples) detalles muy personales, no son obras que descuellan por una originalidad especial (aunque sí por su belleza y su perfección). Pero es que en absoluto abrigan tal propósito: Mozart está recorriendo Europa y mucha de la música que compone en estos años viajeros está escrita para demostrar su plena competencia en la materia, así como el dominio de los estilos respectivos, desde el rococó parisino al *Empfindsamer* de Mannheim. Demasiada originalidad podría quizá ser contraproducente.

Así las cosas, y considerando tan sólo su música teatral, resulta asombrosa su factura, su limpieza melódica y la inventiva instrumental de muchos acompañamientos. Sobre todo, si reparamos en que la asunción de sus modelos ha sido efectuada sobre la marcha, sin un aprendizaje o un entrenamiento previo, sino escuchando las obras de sus colegas (como Galuppi o Gasparini, pero también Hasse o Gluck) directamente sobre el terreno, y con un conocimiento de la lengua italiana todavía precario. Salzburgo era en aquel momento una ciudad profundamente provinciana, y Mozart ha tomado contacto con esos modelos gracias a los numerosos viajes realizados con su padre desde sus años más infantiles. Un encargo ante el que Mozart pueda plantearse el problema discursivo a gran escala no llegará hasta 1767, con *Idomeneo*, donde intentará romper el código de la ópera seria desde su interior, con un resultado que, pese a lo excelso de su música, no deja de resultar formalmente insatisfactorio. Mozart comprende ahí que el *camino de la vanguardia* (vamos a llamarlo así) pasa por otros derroteros: pero ya tiene 25 años que, habida cuenta de su biografía, suponen casi una forma de senectud (es decir, de sabiduría).

Entre paréntesis y a propósito de operistas precoces: Rossini, con 21, ya es autor de diez títulos, el último de los cuales es nada menos que *Tancredi*; y Erich Wolfgang Korngold estreña *Des Ring des Polikrates* con 17 y *Die Tote Stadt* ¡con 23!

EL MITO DEL NIÑO PRODIGIO

Pero más allá de consideraciones estéticas como las precedentes (que, por otra parte, no dejan de resultar mendaces: pensemos, por poner un solo ejemplo, que la extraordinaria *Sinfonía en Sol menor KV 183*, con todo lo que esa tonalidad implicará en su obra futura, data justamente de 1773, es decir de esos 17 años que hemos tomado como frontera más o menos arbitraria), la naturaleza paradigmática de Mozart en tanto que modelo privilegiado de eso que hoy denominamos *niño prodigio*, no sólo constituye el más evidente y cualificado de todos, sino el ejemplo mismo que articula el prototipo.

Y no es que no existieran precedentes de genios tempranos: Elisabeth Jacquet de la Guerre (por cierto: la primera mujer que escribiese una ópera en Francia, *Céphale et Procris*) ya era la clavecinista (¡y cantante!) favorita de Luis XIV con menos de cinco años, y aunque su primer libro de *Pièces de clavecín* no aparecería hasta 1687, cuando la autora contaba ya 22, hay motivos para suponer que mucha de la exquisita música allí recogida procede de sus años infantiles.

La realidad es que semejante concepto nace justamente con el caso *Mozart*, y está estrechamente ligado al final del *Ancien Régime* y el inicio de la Ilustración. Su propio padre es el verdadero impulsor de ello, consciente, como buen músico y mejor pedagogo, de que el séptimo y último de sus hijos es un ser especialmente dotado y fuera de lo común. La expresión tantas veces citada, “ein Wunder, welches Gott hat lassen in Salzburg geboren werden” (“un milagro que Dios ha permitido que nazca en Salzburgo”), escrita cuando Wolfgang tenía 12 años, da cuenta de la deliberación con que Leopold Mozart ha exhibido a su hijo por todos los centros musicales importantes de la época, de Múnich a Viena, de París a Londres, de Bolonia a Milán. Este proceder, que hoy se nos antoja de una impudicia casi circense, era moneda común en la época (pensemos en otras figuras contemporáneas como Linley, Hummel, Darcys, Wesley o el mismo Beethoven), y tenía una lógica profunda: aprovechar los años de formación del jovenísimo músico para que pudiese participar de toda suerte de experiencias artísticas y darlo a conocer internacionalmente con la finalidad de granjearle un futuro más esclarecido que el de su progenitor (que, por otra parte, no era un artista menesteroso: Leopold era una figura profundamente respetada como didacta de violín y ocupaba un cargo de responsabilidad como intendente Kapellmeister del Príncipe Arzobispo Sigiswald von Schrattenbach). Compositor apreciado, cesó en esa actividad para dedicarse enteramente a lo que hoy denominaríamos *promoción* de su asombroso vástago. Quien, con seis años, era capaz de acompañar a primera vista, repentizar un bajo para un tema dado e improvisar correctamente en diferentes géneros, amén de exhibir un oído absoluto de

afinación infalible, llegando al extremo de leer a primera vista una parte de segundo violín sin haber estudiado el instrumento (más adelante sería un excelente intérprete de viola, además de un pianista de sonido y cantabilidad excepcionales). Como compositor, sus primeros intentos datan de los cuatro o cinco años: Barry Cooper, uno de los pocos que hasta el presente han estudiado el fenómeno de manera global, ha llamado la atención acerca de la curiosa construcción del breve *Andante en Do mayor KV 1a*, considerada como su primera obra y escrita, al parecer, en 1760 (bien que la grafía sea de su padre), que consta de dos mitades: la primera de cuatro compases en 3/4, y la segunda de seis en 2/4 (es decir: dos frases de 12 negras cada una) y con una hábil marcha armónica en el final de la primera mitad de la segunda frase, donde la séptima de dominante de Fa mayor resolvería sobre Si bemol para enlazar con Re mayor y de ahí pasar a la dominante del tono principal. En el mismo compás, la nota Si aparece con bemol en la mano derecha en la primera parte y natural en la izquierda en la última, para alcanzar el Do mayor en el inicio del compás siguiente. Cooper ha señalado, con razón, que un motivo para creer en la autenticidad de la pieza radica precisamente en esa especie de falsa relación, que un compositor más convencional hubiera evitado pero que Leopold Mozart mantiene, obviamente en aras de la fidelidad hacia lo improvisado por su hijo.

LA IDEA DE LA VALIDEZ

Cooper toma este ejemplo con el propósito de reivindicar la música de los jóvenes maestros, a menudo censurada en los catálogos oficiales: es obvio que en un ejemplo como el descrito hay ya una originalidad que no es fruto del balbuceo (la breve pieza está perfectamente construida desde el punto de vista de la simetría rítmica y melódica), sino de un verdadero talento precoz, bien que aún agraz. Por citar tan sólo tres nombres universales, tanto en ejemplos tempranos de Beethoven con algunas de sus obras editadas póstumamente bajo la sigla catalográfica WoO (Werke ohne Opus: obra sin número de opus) como de Liszt o Chopin (que con siete años se permite acabar su *Polonesa en Sol menor* en su tonalidad

relativa, Si bemol), las desviaciones con respecto a la norma son la *marca de fábrica* de una actitud compositiva que, en embrión, profetiza ya un estilo futuro que por razones obvias (como las señaladas más arriba en el caso de Mozart) no ha tenido ocasión de manifestarse en toda su amplitud. El ejemplo de Mendelssohn es esclarecedor: ¿por qué se consideran *sinfonías de juventud* sus 13 primeras, como si la música de todas ellas fuese inferior a la de las cinco “canónicas” que les sucedieron? Si fuese por un simple prurito de aptitud, ¿por qué no se hace la misma distinción en el caso de Tchaikovsky, por ejemplo, cuyas tres primeras obras en el mismo género (las tituladas *Sueños de invierno*, *Pequeña Rusia* y *Polaca*) son de una calidad musical claramente inferior y un curso formal en extremo divagante respecto a la solidez de las tres siguientes? ¿Solamente porque la primera está escrita con 26 años, o porque su autor no entra en modo alguno en la categoría de portento musical infantil? Los ejemplos podrían multiplicarse.

14

Con independencia de los suministrados por nombres históricamente más próximos como Saint-Säens, Richard Strauss, Lily Boulanger, Korngold, Bártok, Prokofiev, Martinu, Busoni, o Enescu (el caso quizá más llamativo de precocidad musical en tiempos recientes), la evolución del lenguaje musical ha hecho mucho más difícil la eclosión del niño-compositor. Fuera de la esfera estrictamente virtuosística ligada al mundo de la interpretación instrumental, hay menos niños prodigio compositores en la medida en que el lenguaje musical ha experimentado mutaciones y difracciones que, al disolver la esencia unitaria del código, imposibilitan su aprehensión global y, por tanto, la posibilidad de creación normalizada. La tonalidad permitía desarrollar improvisaciones que podrían ser armónicamente simples, pero que siempre cabía apoyar en una serie de figuras retóricas básicas y eficaces de cara a articular una discursividad inteligible y coherente. La disolución del sistema tonal ha hecho muy difícil que el niño, recién llegado al lenguaje, pueda *jugar con él*, precisamente porque hoy existe una libertad absoluta en la configuración de lo decible, lo que, como bien señalase Stravinsky, supone un problema en sí mismo, al obligar al artista a *fixar sus propios límites* antes de plantearse siquiera qué pretende enunciar.

Abundantes en la segunda mitad del XVIII y primera del XIX (en España tuvimos el caso verdaderamente ejemplar de Arriaga, cuyo espléndido *Noneto*, de 1818, data de sus 12 años), fueron mucho menos profusos con posterioridad (lo que no deja de estar ligado a la mentalidad burguesa y a la hipocresía de su *protectorado* hacia la infancia, pero también al hecho de la destrucción por sus autores de sus propios originales una vez utilizado el material de interés ya en su edad adulta: el caso paradigmático sería el de Britten y su *Simple Symphony*). Los portentos musicales necesitarían de una pormenorizada reivindicación específica que estudiase en toda su dimensión la trascendencia de las intuiciones, balbucesos, anticipaciones y descubrimientos que sus mentes desprejuicadas han sido capaces de materializar en sus días más tiernos. El ciclo que aquí se prologa aspira, ya que no a una impracticable visión totalizadora o sistemática, sí a llamar la atención sobre el fenómeno, con el propósito de contribuir a integrarlo en una visión global al margen de valoraciones ideológicas (es decir: extracientíficas y extraestéticas), más allá de su consideración habitual (y convencional) como venturosas anomalías.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Barry Cooper, *Child composers and their works: a historical survey*, Lanham, Scarecrow Press, 2009.
- Susan Boynton y Roe-Min Kok (ed.), *Musical Childhoods and the Cultures of Youth*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006.
- Brendan Carroll, *The last Prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*, Portland, Amadeus Press, 1997.
- Joanna Glover, *Children composing 4-14*, Londres, Falmer, 2000.
- Claude Kenneson, *Musical Prodigies: Perilous Journeys, Remarkable Lives*, Portland, Amadeus Press, 1998.
- Peter Kivy, "Child Mozart as an aesthetic symbol", *Journal of the History of Ideas*, vol. 28, nº 2 (1967), pp. 249-258.
- Peter Maxwell Davies, "Music Composed by Children", Willis Grant (ed.), *Music in Education*, Londres, Butterworth, 1963, pp. 108-115.
- R. Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education: a study and edition of his exercises in composition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 7 de noviembre de 2012. 19,30 horas

I

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

Trío en Re mayor para piano, violín y violonchelo Op. 1

Allegro non troppo, con espressione

Scherzo. Allegro

Larghetto. Sehr langsam

Finale. Allegro molto e energico

16

Richard Strauss (1864-1949)

Trío con piano n° 1 en La mayor TrV 53

Allegro moderato

Adagio

Tempo di menuetto ma non lento

Allegro vivace

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Trío con piano n° 1 Op. 8

Andante

Allegro

Moderato

II

Johannes Brahms (1833-1897)

Trío con piano en Si mayor nº 1 Op. 8

Allegro con brio

Scherzo

Adagio

Allegro

TRÍO ARRIAGA

Daniel Ligorio, *piano*

Felipe Rodríguez, *violín*

David Apellániz, *violonchelo*

El caso de Erich Wolfgang Korngold se ha parangonado con razón al de Mozart (con quien comparte el segundo nombre), ya que sus primeras composiciones datan de sus seis años. No había antecedentes familiares musicales: en 1901, su padre, un abogado “amante fanático de la música”, según lo describiría más tarde su nuera Luzi, había trasladado a la familia a Viena desde Brno (donde Erich había venido al mundo en 1897), siguiendo el consejo de Eduard Hanslick y empezado a colaborar como crítico en la *Neue freie Presse* gracias a su apoyo. Erich comenzó a estudiar piano con Emil Lamm, y teoría musical con Robert Fuchs en 1903. Fuchs relataría tiempo después que la primera vez que dio clase a Erich tocó ante él una de sus propias obras, y éste le detuvo indicándole una solución mejor en determinado pasaje. Tres años más tarde, Erich ejecutaba de memoria al teclado ante Gustav Mahler su cantata *Gold* (actualmente desaparecida). Mahler le describió como un genio y lo envió a Alexander von Zemlinsky, su maestro en lo sucesivo. Strauss, 33 años mayor y niño prodigio él mismo en su momento, describía la música del jovencísimo maestro enaltecendo “la seguridad estilística, la maestría de la forma, la expresividad característica y su audacia armónica”. Compositores como Puccini, Sibelius, Nikitsch, Goldmark o Humperdink se expresaron posteriormente en términos similares: una famosa caricatura de la época muestra al niño Erich tocando el piano ante el pasmo de algunos de estos célebres autores.

Dedicado “A mi querido Papá” (*Meinem liebe Papa gewidmet*), el *Trío n.º 1 en Re mayor Op. 1* está fechado en 1910 y fue comenzado el año anterior; el piano, instrumento del compositor, juega un papel prioritario. El número de opus es equívoco; para entonces Korngold, amén de la referida cantata y algunas canciones, había escrito ya una especie de suite pianística sobre *Don Quijote*, y el ballet *Der Schneemann* que, orquestado por Zemlinsky, se estrenó el año siguiente con gran éxito. De proporciones ambiciosas, el *Trío n.º 1* es una composición en la que destaca su intenso lirismo y la elegante factura de sus temas, que despiden un sentimentalismo característicamente *Jugendstil*, en particular el que abre el primer

movimiento. Iniciado con un tritono descendente seguido de una figura arpegiada ascendente en semicorcheas y festoneado por arabescos de seisillos, todo el material deriva de allí de un modo u otro. El piano introduce en el segundo compás un eco de la tonalidad de Si bemol que, *en passant*, anticipa una importante sección del desarrollo en Mi bemol. La forma sonata resulta quizá un tanto divagante y relativamente falta de contrastes entre sus dos temas, claramente emparentados, pero ofrece a cambio una personalidad definida con gran nitidez: es música basada más en el melodismo que en la formalística, mostrando una impronta inequívocamente postromántica. El sucesivo “Scherzo”, de amplio desarrollo, tiene especial fuerza rítmica, derivada de una síncopa característica: en Mi mayor, constantemente alude al Re mayor inicial, mientras el soñador trío, en compás binario, lo hace a través del tercer grado, Fa mayor. El movimiento lento, en Sol mayor, deriva de la frase introducida por el violonchelo que juega con dos terceras menores ascendentes, y el enérgico final es un rondó-sonata con claros ecos de vals que no pueden ocultar su genealogía vienesa. Estrenado privadamente en la capital austriaca, en casa de Hanslick, por Bruno Walter, Arnold Rosé y Félix Buxbaum, la obra se presentó oficialmente el 4 de noviembre de 1910 en Múnich por el Trío Schwarz, que la llevaría a Nueva York el año siguiente.

De familia judía, Korngold se vio forzado a emigrar en 1935 a Estados Unidos, donde desarrollaría una brillantísima carrera como músico filmico (llegó a ganar un Óscar por la banda sonora de *Robin Hood* de Michael Curtiz, amén de colaborar en otros films de directores tan relevantes como Max Reinhardt, Mervin LeRoy, William Dieterle y Sam Wood). Injustamente, la posteridad le ha recordado tan sólo en esta función hasta que, en tiempos bien recientes, el retorno a los escenarios de su magistral ópera *Die tote Stadt* ha reivindicado su figura como autor de música de concierto. Sus dos sonatas para piano, sus tres cuartetos de cuerda, el quinteto, el sexteto y sus obras orquestales merecen, al menos, la misma atención que este magnífico Op. 1.

Mucho más conocido de los grandes públicos gracias a sus poemas sinfónicos y sus óperas, Richard Strauss, hijo del primer trompa de la orquesta de Múnich (que había participado en el estreno de *Tristan und Isolde*, y que era un furibundo detractor de Wagner), comenzó a estudiar piano a los cuatro años y violín a los ocho, alcanzando pleno dominio de ambos antes de los quince. Para entonces ya disponía de un catálogo de composiciones que se acercaba al centenar en todos los géneros, incluyendo el escénico. Sus primeras obras (sonatinas y Lieder sobre textos de Uhland, Geibel y Fallersleben, además de una obertura orquestal para el singspiel *Hochlands Treue*) datan de 1870-1873: con seis años ya había escrito algunas danzas para piano, ingenuas si se quiere, pero perfectamente estructuradas y con 16 ya había estrenado una sinfonía de grandes dimensiones y brillante orquestación con muy buena acogida. No sería un creador de lenguaje, pero muy pocos músicos habrán contado jamás con un oficio y un dominio de la materia comparables al suyo.

Compuesto en un día y medio en diciembre de 1877 mientras convalecía de un trastorno intestinal, el **Trío en La mayor** llama la atención por su idiomatidad y por el equilibrio de la escritura instrumental, bien que no exija el menor virtuosismo. Dedicado a su tío Anton Knözinger, juez y violonchelista amateur que participó en el estreno doméstico de la obra junto al compositor y un miembro de la orquesta de corte, su disposición inicial constaba de tres movimientos, a los que Strauss añadió posteriormente el breve “Minueto” con carácter opcional (premonitorio, quizá, de su futuro gusto por el anacronismo). Basado primordialmente en los modelos de Mozart y Haydn (el verdadero creador del trío con piano en sentido moderno), es llamativa la limpia estructura de la exposición del movimiento inicial, que entra en contradicción con lo escueto del desarrollo (basado únicamente en el tema inicial tratado en forma de canon) y el modo, un tanto abrupto, de resolver la retransición antes de reexponer. El movimiento más logrado es el “Adagio”, en Mi mayor, y la brillante modulación central que en el curso de muy pocos compases traslada la música a Fa sostenido mayor (dominante de la do-

minante) y de ahí a la remota tonalidad de Mi bemol antes de regresar a la tónica con idéntica economía. La obra no oculta su carácter un tanto escolar, pero la música fluye con plena soltura y evidencia una atractiva personalidad melódica.

Nacido en una familia acomodada con una madre y una hermana mayor consumadas pianistas, Shostakovich se resistió al estudio de este arte (probablemente, en razón de su tradicional timidez, y del temor a no estar a la altura), pero con ocho años su progenitora logró al fin convencerle. Sus progresos fueron rápidos: tenía oído absoluto y a los pocos meses de comenzar a entendedérselas con el teclado era capaz de tocar piezas de Haydn y de Mozart. Con 10 años escribe sus primeras piezas para piano, con 11 interpreta *Das wohltemperierte Klavier* de memoria, y con 14 estrena un brillante *Scherzo* para orquesta. El **Trío en La mayor Op. 8** tiene una romántica etiología: a los 18 años, Shostakovich, recluido en un sanatorio de Crimea para curarse un principio de tuberculosis, conoce a Tatiana Glivenko, hija de un reputado filólogo moscovita de la que se enamora. “¿Cómo no quererle? Todos le queríamos”, afirmaríala joven años después: “Era tan inocente y tan honrado, pensaba siempre en los demás, trataba de ayudar a todos y hacerles las cosas más fáciles. Era un santo. Así era de joven cuando le conocí y así fue hasta el fin de su vida”. Shostakovich dedica a la muchacha este Trío en un movimiento en forma sonata de impulso tempestuoso, en la tonalidad beethoveniana por antonomasia, Do menor, de curso un tanto divagante y soñador y en el que se anuncia ya ese aroma levemente maléfico tan característico de sus obras de madurez. Construido con notable economía y solidez dentro del principio cíclico (todo el material deriva de la figura descendente inicial, que reaparece una y otra vez con cierto carácter obsesivo), con esos cromatismos ocasionales que quiebran la línea melódica de modo tan inequívoco y personal, la pieza respeta perfectamente la forma, concluyendo con una brillante coda que afirma rotundamente el tono de Do mayor (empero, la historia amorosa no fue a más, y Tatiana se casó con otro hombre cuatro años más tarde).

El Trío se estrenó el 20 de marzo de 1925 en el Conservatorio de Moscú por Lev Oborine, Nikolai Fedorov y Anatoli Egorov. No editada en vida del músico, la obra no se publicó hasta 1983, en la edición de obra completa realizada por Boris Titschenko.

Brahms no entraría de pleno derecho en la rúbrica convencional que rige el presente ciclo: pero hay que reconocer que escribir una obra como el *Trío con piano Op. 8* en 1854 con 21 años habiéndolo empezado con 20 testimonia una madurez que no deja de resultar asombrosa (la semejanza con el *Tancredi* rossiniano, señalada en la introducción de estas notas, salta de inmediato a la vista). A mayor abundamiento, cabe recordar que Brahms había ofrecido ya su primer concierto con 15 años, incluyendo en el programa una obra de Johann Sebastián Bach, lo que resultaba de una admirable audacia en la época. De modo que bienvenida sea esta magnífica composición para clausurar el concierto de hoy.

Es célebre, por lo acertado, el comentario de Karl Geiringer en torno a esta obra, destacando que, más allá de las críticas que pudieran formularse desde un punto de vista formal (por ejemplo: la relativa carencia de contraste entre los dos grandes grupos temáticos del movimiento de apertura, como ha señalado Arno Mitschka), se trata de la obra de mayor belleza melódica de toda la producción camerística de Brahms. Es interesante destacar el hecho de que esa exuberante riqueza procede, en último extremo, de un material muy simple derivado del tema inicial, basado en una célula ascendente y en otra descendente por grados conjuntos (cuya rítmica se vivifica por la aparición de una síncopa que inicia la segunda mitad del tema) que, siguiendo el modelo clasicista de Haydn y Beethoven, son posteriormente desarrolladas de modo independiente: el tema de arranque se basa en la inversión, transporte y pequeñas modificaciones de esas dos células, buscando una paulatina afirmación de la segunda. A su vez, los temas de los restantes movimientos aluden de un modo u otro a ese mismo material, dotando a la obra de una compacidad particular. El Trío ofrece evidentes referencias

a Schubert (el tema inicial), Beethoven (*An die ferne Geliebte* en el “Adagio”) y Mendelssohn (en el ingrávulo “Scherzo”).

Cada grupo temático del “Allegro con brio” presenta no menos de tres motivos diferentes, más los propios del puente, muy elaborado, al extremo de que puede considerarse un tercer grupo. Los cuatro movimientos están en la misma tónica, aunque el fascinante “Scherzo” que ocupa la segunda posición está en modo menor, insistencia compensada con la gran variedad armónica que exhibe el movimiento inicial, cuyo segundo grupo está en un inesperado Sol sostenido menor (modulando posteriormente a Mi mayor), lo que resulta tan sorprendente como enriquecedor. El sucesivo “Scherzo” es una pieza magistral: feérico, aligero, posee un trío cuya particular belleza melódica nace de su anhelante rítmica de vals. De una expresividad especialmente conmovedora, el “Adagio”, en forma Lied, ofrece una magistral distribución del material melódico que se reparte entre los tres instrumentos, desarrollando dos melodías de particular intensidad que derivan de la figura inicial. La obra concluye con una densa forma de rondó-sonata que será la forma dominante de los movimientos de clausura de la obra brahmsiana. En conjunto se trata de una composición asombrosa, más aún sin reparamos en que se trata de su primera obra instrumental (aparte, claro está, de las obras exclusivamente pianísticas). Ya en 1889, Brahms reelaboró profundamente algunas secciones de la composición practicando cortes de grandes dimensiones (alrededor de seis o siete minutos en total), de modo que el *Trío en Si mayor* es, a la vez, su primera y su última obra de cámara. La versión de 1854 fue editada por Breitkopf y la de 1889 (que es la que se escucha hoy) por Simrock, de modo que es posible compararlas, cosa imposible con las demás composiciones de Brahms, que destruía siempre sus primeros manuscritos.

El *Trío Op. 8* se estrenó en Nueva York el 27 de noviembre de 1855 por William Mason, Theodor Thomas y Carl Bergmann, que presentaron la obra en Europa el 18 de diciembre sucesivo, en Breslau.

TRÍO ARRIAGA

Considerados por la crítica especializada referentes de su generación, los miembros del Trío Arriaga han actuado en los festivales y auditorios más importantes de Europa, Asia y América. Como solistas han actuado con las orquestas más importantes de España y el extranjero, en ocasiones compartiendo escenario con algunos de los mejores solistas, grupos y directores internacionales.

Compaginan la carrera concertística con la actividad vinculada a instituciones de renombre como la Birmingham Symphony, la Orquesta Gulbenkian de Lisboa y los Conservatorios del Liceo y de Aragón. En 2010 ganaron el Concurso Internacional de Cámara Gaetano Zinetti, además de otros prestigiosos galardones a título individual como los Concursos Internacionales Tibor Varga, Joaquín Rodrigo, Kendall Taylor Beethoven Prize o Quilter Internacional

Competition, así como el Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España (categoría solista).

Formados en Francia, Inglaterra y Alemania, durante su carrera han recibido consejos de prestigiosos artistas como M. Vengerov, P. Zukermann, B. Canino, B. Greenhouse y M. Pressle (Trío Beaux Arts), P. Farulli (Cuarteto Italiano), F. Helmerson, B. Pergamenchihov, N. Gutman, V. Repin y M. Kopelmann, entre otros. De la discografía del trío cabe destacar la integral de tríos de Joaquín Turina (Columna Musica 2010) y la grabación de tríos españoles del siglo XX con obras de Montsalvatge, Gerhard, Cassadó y Granados (Naxos, 2011). Como solistas han participado en más de treinta CD. Para 2012 preparan el registro de la obra de cámara de Leonardo Balada para Naxos y una grabación con tríos de Bernstein, Piazzola y Bloch.



Caricatura de Korngold tocando el piano como niño prodigio, observado por Albert Siegfried Wagner, Max Reger, Artur Nikisch, Richard Strauss y Eugen (de izquierda a derecha).

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 14 de noviembre de 2012. 19,30 horas

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Nueve variaciones en Do menor sobre un tema de
Ernst Dressler WoO 63

Franz Liszt (1811-1886)

Doce estudios S. 136

26

- 1 en Do mayor. *Allegro con fuoco*
- 2 en La menor. *Allegro non molto*
- 3 en Fa mayor. *Allegro sempre legato*
- 4 en Re menor. *Allegro grazioso*
- 5 en Si bemol mayor. *Moderato*
- 6 en Sol menor. *Molto agitato*
- 7 en Mi bemol mayor. *Allegretto con molto espressione*
- 8 en Do menor. *Allegro con spirito*
- 9 en La bemol mayor. *Allegro grazioso*
- 10 en Fa menor. *Moderato*
- 11 en Re bemol mayor. *Allegro grazioso*
- 12 en Si bemol menor. *Allegro non troppo*

II

Aleksander Scriabin (1872-1915)

Diez mazurkas Op. 3 (selección)

1 en *Sí menor*. *Tempo giusto*

2 en *Fa sostenido menor*. *Allegretto non tanto*

3 en *Sol menor*. *Allegretto*

4 en *Mi mayor*

5 en *Re sostenido menor*. *Doloroso*

6 en *Do sostenido menor*. *Scherzando*

27

Sergey Rachmaninov (1873-1943)

Cuatro piezas

Romance

Prélude

Mélodie

Gavotte

Segey Prokofiev (1891-1953)

Sonata nº 1 en *Fa menor* Op. 1

Alba Ventura, *piano*

Todos los autores presentes en la velada de hoy fueron, amén de compositores sumamente precoces, pianistas eminentes que dejaron una huella personal en la historia del instrumento. Unir sus nombres en una sesión única a través de algunas de sus obras más tempranas permite ver hasta qué extremo algunas de las preocupaciones estéticas de su estilo posterior aparecen ya prefiguradas en estas piezas de sus años infantiles. O dicho con mayor precisión: en qué grado el futuro estilo de sus autores otorga sentido retrospectivo a sus creaciones primeras. Mientras Beethoven y Liszt se iniciaron en la música a través de sus progenitores, Scriabin, Rachmaninov y Prokofiev adquirieron su primera instrucción gracias a sus respectivas madres.

Las *Nueve variaciones sobre un tema de Dressler WoO 63* son la primera composición beethoveniana de la que tenemos noticia. Publicadas por la casa Götz de Mainz en 1783 y dedicadas a la condesa Wolff-Metternich, están escritas el año anterior, es decir, cuando el músico contaba 12 años: para entonces, su primer profesor de importancia, Christian Neefe, aseguraba en una reseña publicada en el *Magazin der Musik* de Cramer que su joven alumno ya tocaba íntegramente *Das Wohltemperierte Klavier* (como se sabe, Beethoven sería el más importante y admirado pianista improvisador de su época, hasta que la sordera le impidió prolongar su carrera de intérprete). Las Variaciones, en sí mismas, no ofrecen nada especial desde el punto de vista del lenguaje: la singularidad de la composición está en otra parte.

El tema se debe a Erst Christoph Dressler (1734-1779), operista, cantante y escritor musical, teórico del *Empfindsamer Stil*, activo en Viena y Gotha que publicó dos volúmenes de canciones en 1771 y 1777. Se trata de una marcha (cuya procedencia no ha sido identificada) en Do menor, tonalidad especialmente significativa en la obra del Beethoven futuro. De acuerdo con la convención de la época, lo normal hubiera sido tomar un tema en modo mayor e incluir una variación en modo menor en la penúltima o antepenúltima posición para enfatizar el retorno del tema de partida.

Beethoven hace justamente lo contrario, acabando en mayor su serie de variaciones, la última de las cuales es la más virtuosística, resaltando aún más si cabe el itinerario expresivo (que es, en suma, el mismo de la *Quinta Sinfonía*) o, por mejor decir: sugiriendo una connotación poética -de la tiniebla a la luz...- que va más allá de lo musical. Pero hay algo más: el hecho de que el tema esté en modo menor le confiere un carácter cercano a una marcha fúnebre. Si reflexionamos en el hecho de que Beethoven sería precisamente quien otorgase estatuto sinfónico a esa forma en el movimiento lento de la *Sinfonía Eroica* (que también está en Do menor) cabe ver hasta qué extremo en una obra de apariencia convencional desde el punto de vista del estilo y el tratamiento pianístico, se prefiguran ya algunos rasgos esenciales y decisivos del Beethoven posterior.

El padre de Liszt no era un músico profesional, pero tocaba diversos instrumentos, el piano entre ellos, con notable competencia, al extremo de haber actuado como violonchelista en la orquesta del palacio de Esterházy bajo la dirección del propio Haydn. Las aptitudes de su hijo ya se manifestaron desde los cinco años, encauzándose regularmente desde los siete: hay constancia de una o dos actuaciones con ocho años en Oldenburg y Pressburg ante miembros de la nobleza local, lo que determinó que algunos de ellos allegasen fondos para que el niño pudiese estudiar en Viena (el padre había solicitado infructuosamente la protección de Anton Esterházy con idéntico propósito). Con diez años, Liszt ya era alumno de Czerny y de Salieri, con 11 triunfó en su primer concierto público y con 13 participó en la *Vaterländisches Künstlerverein*, la colección de variaciones sobre un vals de Diabelli realizadas por medio centenar de músicos activos en la ciudad (Beethoven inicialmente rehusó, pero, posteriormente, compuso el monumental Op. 120). Al año siguiente ya concluyó su primera y única ópera, *Don Sanche, ou le château d'amour* (sobre Claris de Florian), estrenada en París en 1825. Y dos años más tarde escribía la primera versión de lo que, ya en 1852, publicaría con el título (un tanto pomposo) de *Études d'exécution transcendante*.

El proyecto original se titulaba *Étude en 48 exercises*: obviamente, se trataba de escribir dos piezas en cada una de las tonalidades mayores y menores, remedando a su admirado Bach, pero solamente escribió doce, ordenándolos en la secuencia de cuartas y alternando cada tonalidad mayor con su relativo, lo que da idea de un pensamiento absolutamente orgánico. Es música que no va mucho más allá de la de su maestro Czerny, pero en su definitiva versión, se trata de la música más virtuosística jamás abordada hasta entonces: puede decirse que, en su época, solamente Liszt era capaz de ejecutar la serie completa. La primera versión (que está dedicada a Lydie Garella, una dama marsellesa con la que Liszt tocaba ocasionalmente a dúo) se editó en París como Op. 6, la segunda, en Berlín en 1839 y la definitiva en Leipzig en 1852. Estas dos últimas (que no difieren demasiado) están dedicadas a Czerny. Las piezas, carentes de título en su versión inicial, habían adquirido los títulos descriptivos con que se harían célebres. Por medio, el cuarto estudio, ya con el título *Mazeppa*, en homenaje al legendario héroe patriótico de Hungría, se había editado independientemente habiendo sufrido una transformación extraordinaria, tanto por la nueva profundidad de su desarrollo como por el virtuosismo exigido. Naturalmente, lo ideal sería escuchar las dos series, alternando cada estudio en su versión de 1827 con su correspondiente de 25 años después. Se observaría así el modo absolutamente deslumbrante y revolucionario con el que, partiendo de idéntico material, Liszt ha creado por entero, no ya la técnica moderna del instrumento, sino el propio concepto de música programática desde la perspectiva del Romanticismo, amén de desplegar una panoplia de dificultades en absoluto gratuitas, cuyo último objetivo es el de desarrollar las posibilidades del instrumento creando efectos casi orquestales que juegan con las masas y los colores, anticipando la valoración de parámetros que, como el timbre o la densidad, alcanzarán su culminación en la música del siglo XX. Obviamente, no es posible entrar aquí en un comentario detallado: sí importa destacar que se trata de un proyecto de media vida que culmina cuando Liszt alcanza su total madurez como intérprete, cuyas consecuencias van mucho más allá del simple recital, y cuya primera,

todavía lejana intuición, muestra ya una intención y una direccionalidad precisas.

De origen nobiliario (hay registros familiares desde el siglo XIII: el miembro más antiguo fue boyardo), el padre de Scriabin rompió la tradición militar para estudiar abogacía, abandonando pronto la disciplina académica (más tarde sería embajador en diversos países europeos). Como reacción, el músico adolescente llegó a entrar en la escuela militar como cadete, pero jamás tomó un arma en sus manos. La madre, Liubov Petrovna, mujer adelantada a su tiempo, fue la primera pianista y compositora profesional de que haya noticia en Rusia, amiga de Anton Rubinstein y de Tchaikovsky y alumna de Schetitzky: no hace falta decir que fue la primera maestra de su hijo, nacido cinco días después del que sería el último de sus recitales. Desdichadamente, falleció muy poco tiempo después de una afección pulmonar y la educación musical del futuro compositor quedó al cargo de su tía materna, Liubov Alexandrovna, también una buena pianista, aunque no profesional. Scriabin ya era un apasionado de la ópera con menos de diez años y un improvisador pianístico (aunque no tenía aún dominio de la escritura) desde los cinco.

Hacia 1883, Scriabin era un entusiasta de Mendelssohn, Weber y Chopin, y comenzaba su propio catálogo. Para 1889, fecha de la escritura de las *Diez mazurkas Op. 3* (de las que hoy se escuchan seis), había compuesto valeses, nocturnos, scherzos, estudios y tres sonatas (alguna de ellas, con una organización armónica verdaderamente *sui generis*), mostrando ya una tendencia al uso de claves remotas, como Sol sostenido menor o Mi bemol menor: la quinta de las mazurkas que hoy se escuchan está escrita en Re sostenido menor (!). En ese momento ya había entrado en el conservatorio de Moscú y era alumno de Nikolai Zverev, que le internaría en su propio domicilio en un régimen de trabajo próximo al de un batallón disciplinario y donde tendría a Rachmaninov como condiscípulo: Scriabin obtuvo siempre las máximas notas durante el periodo de aprendizaje académico, pero Rachmaninov le aventajó en el examen de graduación. Su ingreso en la insti-

tución se había efectuado sin examen, por decisión de Safonv, director del centro, que le había oído tocar en casa de Zverev. No obstante, su más importante influencia en estos años, desde el punto de vista de la composición, vendría de su relación con Georgy Konyus (1862-1933), su profesor en 1883, pianista, compositor e importante teórico que había creado un método de análisis (*Diagnosis metrotécnica de la forma en los organismos musicales*, editado póstumamente) basado en diagramas espaciales de naturaleza planimétrica en relación con las duraciones relativas de las diferentes partes del discurso musical, y que sería una referencia formal a lo largo de toda la obra de Scriabin.

Las *Mazurkas Op. 3* exhiben una elegancia y un refinamiento incuestionables: es evidente su deuda con el Chopin más soñador e irreal, pero ello no empaña su encanto y su lozanía, y sus inesperados contrastes armónicos. Las estrenó el propio Scriabin en un concierto organizado por el editor Mitrofan Belaiev el 7 de marzo de 1895 en San Petersburgo, que fue su presentación pública como compositor e intérprete y obtuvo críticas entusiastas. Vladimir Stassov, el más eminente escritor musical del momento, dijo que “todas las piezas del programa suenan como improvisaciones de un talento del máximo rango”. Y Cesar Cui destacaría que “se diría estar escuchando piezas inéditas de Chopin, y no cabe sino alegrarse de que tan gran genio haya servido de modelo”. El apodo de El Chopin ruso le sería aplicado habitualmente durante sus primeros años.

Sergei Rachmaninov padeció una infancia no poco tempestuosa en razón del despilfarro paterno que liquidó en poco tiempo la fortuna familiar, forzándole a constantes cambios de residencia. Su madre le enseñó las primeras nociones pianísticas, completadas por una joven recién graduada (Anna Ornatskaya), siendo admitido en el conservatorio de San Petersburgo con nueve años. Pero una nueva crisis provocada por el fallecimiento de una hermana en una epidemia de difteria desembocó en la separación de sus progenitores: Rachaninov acusó el golpe y su paulatina falta de rendimien-

to escolar estuvo a punto de provocar su expulsión del centro en 1885. La providencial intervención de su primo, el reputado pianista y director Alexander Siloti (1863-1945), que había sido alumno de Liszt, le permitió continuar sus estudios en Moscú, entrando en la clase de Zverev y viviendo en su casa con otros condiscípulos, como quedó dicho líneas mas atrás, lo que orientó definitivamente su carrera. Allí conoció a músicos de la talla de Rubinstein, Taneyev, Arensky y Tchaikovsky, de cuyo *Manfred* hizo, con 13 años, una transcripción para dos pianos que él mismo tocó, junto con Matvei Pressman (otro compañero de clase que después sería un reputado concertista) ante el compositor, para asombro de este. Gracias a su apoyo produjo sus primeras composiciones en 1886: piezas pianísticas, un *Scherzo* para orquesta -muy mendelssohniano- y fragmentos de una ópera (*Esmeralda*, sobre Victor Hugo) que no concluiría. Finalizadas en 1887, las **Cuatro piezas** (que Rachmaninov catalogó como Op. 1, retirándolas posteriormente) están escritas 1887, es decir, a los 14 años. No es música especialmente original, pero sí muy pianística, en la que ya se distingue su futuro universo referencial, de Chopin a Mendelssohn, pasando por el propio Tchaikovsky. La primera está en una tonalidad, Fa sostenido menor, que sería muy frecuente en su obras iniciales, del mismo modo que la segunda, en Mi bemol menor, evidencia un gusto por las tonalidades infrecuentes que también será un rasgo característico. La limpieza enunciativa de la tercera es aún demasiado ingenua, pero no deja de sugerir la extraordinaria aptitud melódica futura del músico. La “Gavotte”, por su parte, mantiene una decisión rítmica no desdeñable.

Prokofiev empezó el estudio del piano a los cuatro años con su madre, persona cultivada y amante de las artes, aunque no una intérprete profesional. Su primera “obra” es un, así titulado, *Galop indio* escrito a los cinco años (que, en realidad, no es sino un tema de nueve compases que su madre transcribió), al que siguieron diversos valsos y otras piezas similares, amén de dos “óperas” (*El gigante* y *En la isla desierta*: en realidad, dos amplias escenas dramáticas para voz y piano que él mismo estrenaría en el ámbito familiar). La **Sonata en Fa**

menor Op. 1 es la refundición realizada en 1909 de otra sonata escrita dos años antes y designada como nº 2 en razón de la existencia de otra sonata anterior (sin número) escrita en 1904 (el año de su ingreso en el conservatorio, con 12 años), que el compositor tampoco incluiría en su catálogo de opus. La obra original constaba de tres movimientos según el consabido esquema rápido-lento-rápido, pero Prokofiev ha descartado los dos últimos para quedarse sólo con el primero, la sonata propiamente dicha. Admirablemente bien escrita para el instrumento, destaca en la obra su conducción discursiva y la eficaz teatralidad del dramático silencio previo a la soñadora reexposición.

Resulta casi obligado repetir las palabras de Boris Assafyev, el eminente compositor, musicólogo y crítico, al referirse a esta obra que, en su opinión, “habla de lo antiguo de un modo nuevo”. Ciertamente, el material melódico, muy lírico, está claramente emparentado con Schumann (que acababa de descubrir), además de otros autores románticos como Rubinstein (el gran ídolo de su madre), Tchaikovsky y Miaskovsky, pero en el tratamiento pianístico hay rasgos en los que es posible entrever algunas líneas que abocetan la personalidad posterior. Tal sucede con el ritmo, en perpetuo conflicto entre la pulsación binaria y la ternaria con los correspondientes cambios de compás (que le lleva a la escritura constante de dosillos y cuatrillos superpuestos a tresillos), así como cierta tendencia al *perpetuum mobile* que cristalizará en ese estilo *toccata* (“motórico”, según el propio compositor) que le distingue de cualquiera de sus contemporáneos y que, como tan pertinentemente lo ha descrito Michel Dorigné, “hace pensar en un metrónomo eléctrico alojado en la cabeza del músico”.

Pero no menos significativa resulta la propia elección formal: una sonata, la forma por excelencia. Es este un hecho profético, toda vez que Prokofiev sería, no ya una de las figuras esenciales del Neoclasicismo de entreguerras, sino el verdadero creador de semejante estilo en la *Sinfonía clásica* (1917), donde, sobre un cañamazo haydniano, se desarrolla una elegante reflexión levemente irónica y sin un ápice de nostalgia.

Vistas así las cosas, la obra no deja de anunciar la concepción esencial de su estilo futuro, en lo que tiene de admirativo por la gran tradición del clasicismo centroeuropeo.

Dedicada a su amigo Vasili Morolev, la *Sonata en Fa menor Op. 1* fue estrenada en Moscú por el propio compositor en su debut pianístico el 21 de febrero de 1910.

ALBA VENTURA

Nacida en Barcelona, debutó como solista a los 13 años con la Orquesta de Cadaqués y Sir Neville Marriner en el Auditorio Nacional de Madrid. Desde entonces su carrera no ha parado de crecer con invitaciones de auditorios como el Barbican, Concertgebouw de Ámsterdam, Musikverein, Cité de la Musique y la Sala Svetlanovsky de Moscú. Ha sido dirigida por Antonini, Harth-Bedoya, Hogwood, Mas, Ros Marbà y Vásary, y ha colaborado con orquestas como la Philharmonia Orchestra, Hallé Orchestra, London Mozart Players y las principales orquestas españolas, además de los cuartetos Brodsky, Takacs y Casals.

Inició sus estudios con Silvia Llanas e ingresa en la Academia Marshall donde estudia con Carlota Garriga y recibe clases magistrales de Alicia de Larrocha. A los 11 años logra una beca para estudiar con

Dimitri Bashkirov en la Escuela de Música Reina Sofía. Tras una audición, Vladimir Ashkenazy se encarga de su formación y organiza sus estudios con Irina Zaritskaya en la Purcell School de Londres y en el Royal College of Music. Ha recibido clases magistrales de Magalof, Pires y Lupu. En 1998 Alba gana las audiciones del YCAT.

En 2009 fue seleccionada como única pianista solista por el programa Rising Stars (ECHO). Le ha sido otorgado el Premio Impulsa de la Fundación Príncipe de Girona. Su último trabajo discográfico está dedicado a Rachmaninov y próximamente editará un álbum Albéniz interpretado con el piano que perteneció al propio compositor.

Alba Ventura es, además, profesora titular en el Conservatorio Superior de Música del Liceo.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 21 de noviembre de 2012. 19,30 horas

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto en Sol mayor KV 80

Adagio

Allegro

Minuetto

Rondeau. Allegro

Franz Schubert (1797-1828)

Cuarteto n° 7 en Re mayor D 94

Allegro

Andante con moto

Minuetto: Allegretto

Presto

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Divertimento en Fa mayor KV 138

Allegro

Andante

Presto

Franz Schubert (1797-1828)

Cuarteto n^o 10 en Mi bemol mayor D 87

Allegro moderato

Scherzo: Prestissimo

Adagio

Allegro

CUARTETO CASALS

Vera Martínez-Mehner, *violín*

Abel Tomàs, *violín*

Jonathan Brown, *viola*

Arnau Tomàs, *violonchelo*

El cuarteto de cuerda es un género todavía muy joven cuando Mozart comienza a abordarlo: los primeros ejemplos de cuarteto dignos de tal nombre (quíérese decir: música para cuatro solistas de cuerda de la misma familia en partes reales y de importancia más o menos equivalente, sin bajo continuo ni duplicado a la octava por un contrabajo) fueron creados por Haydn entre 1757 y 1759 por encargo del Barón von Fürnberg que tenía una posesión rural en Wenizierl, a 50 kilómetros al oeste de Viena. Es música nacida de la pura casualidad de los instrumentos disponibles, pero el trabajo fue tan feliz que lo surgido de la necesidad y el azar se convirtió en una tradición particularmente fructífera. Aunque los primeros cuartetos de Haydn tienen la forma simétrica del divertimento austriaco en cinco movimientos con dos minuetos y un lento central, su evolución se decantó pronto hasta la estructura cuatripartita: algo así como la quintaesencia de la sinfonía, pero que, al estar escrita para solistas, permite tratamientos más refinados, ágiles y, llegado el caso, virtuosísticos. Debido a su equilibrio, transparencia y homogeneidad tímbrica, el cuarteto se convirtió muy pronto en la forma por excelencia de la música de cámara. En último extremo es música concebida para el disfrute de sus propios ejecutantes, una especie de *musica reservata* de la segunda mitad del XVIII.

Pero para el joven Mozart, el primer modelo cuartetístico es italiano. El **Cuarteto en Sol mayor KV 80** que inaugura la serie está escrito durante el primer viaje a Italia realizado con su padre, y concluido en una posada de Lodi, a unos 30 kilómetros de Milán camino de Bolonia, el 15 de mayo de 1770 “a las siete de la tarde”, según precisa el autógrafo. Mozart ha actuado en casa del Conde Firmian, plenipotenciario de Viena en Milán, provocando la admiración de los circunstantes, entre los cuales está Giovanni Battista Sammartini, la personalidad musical más importante de la ciudad, algunos de cuyos cuartetos (escritos ese mismo año) se interpretan también. Mozart ya lleva tras de sí una veintena de sinfonías y más de una docena de sonatas para violín y teclado. A diferencia de éstas, todas ellas dedicadas a personalidades pro-

minentes de la nobleza, ninguno de sus primeros cuartetos ostentará dedicatoria: no es aventurado suponer que se trata de ejercicios de exploración de la forma, dedicados, por así decir, a sí mismo.

La estructura corresponde al modelo de Sammartini, lo que no resulta extraño: el Op. 9 de Haydn data del año anterior y es obvio que Mozart lo desconocía aún. El esquema consta de un “Allegro” central en forma de sonata entre un “Adagio” inicial con idéntica estructura y un “Minuetto” conclusivo, todos en la misma tonalidad. Años después (hacia 1774), y por razones no bien establecidas (tal vez con vistas a su viaje a París), Mozart añadirá un rondó en forma de gavota en el que algunos comentaristas quieren ver una lejana premonición del “Dove sono” de *Le nozze di Figaro*. El tratamiento instrumental, igual que sucede en su modelo, es aún muy dependiente de la sonata en trío: el interés temático y melódico está en las voces superiores con sus respuestas y sus cruces, mientras la viola y el violonchelo apenas van más allá de suministrar una base rítmico-armónica, normalmente según una pulsación de corcheas, salvo en las codas de cada una de las dos secciones del “Adagio”, en que desarrollan breves diálogos.

El ***Divertimento en Fa mayor KV 138*** forma parte de un grupo de tres obras similares escritas en Salzburgo en los primeros meses de 1772. Mozart no las ha denominado cuartetos, pero la escritura es a cuatro partes estrictas lo que permite que, añadiendo una parte de contrabajo doblando a los violonchelos, puedan interpretarse por una orquesta de cuerda: de adoptarse esta solución (que es habitual), la sonoridad resulta más satisfactoria que si se ejecuta como cuarteto (lo que ha llevado a que no estén recogidos como tales ni en la primera edición de Breitkopf ni incluidos en el apartado correspondiente del catálogo Köchel). Son obras en tres movimientos según el esquema rápido-lento-rápido (el desglose del KV 138 es “Allegro”, “Andante” y “Presto”) propio de la obertura italiana, lo que contradice la forma pentapartita del divertimento: podrían considerarse como sinfonías, de

no ser porque Mozart no sólo no las ha titulado así, sino que no ha escrito ninguna obra de ese género que carezca de instrumentos de viento. Como también sucede en el KV 80, las secciones de desarrollo son muy sucintas, con modulaciones más o menos convencionales, lo que no impide que, pese a su carácter un tanto formulario dentro de una línea galante, la música, singularmente en los movimientos extremos, posea una evidente lozanía, encanto melódico y energía rítmica, lo que les ha conferido una bien ganada popularidad.

Podríamos decir que Schubert pertenece a la *cuarta generación* de grandes cuartetistas, tras Haydn, Mozart y Beethoven. En la época de su nacimiento, Viena era ya, con diferencia, la capital absoluta de la música de cámara (y del cuarteto de cuerda en concreto). Schubert aprende música (violín en particular) con su padre, un humilde maestro de escuela, y piano con su hermano Ignaz, diez años mayor. En 1807 ya era considerado una notabilidad local y sus extraordinarias aptitudes le permitieron entrar al año siguiente en el internado municipal (Kaiser-und königliches Stadtkonvikt, el más importante de Viena para alumnos no aristócratas) como niño cantor becario, gracias al dictamen, entre otros, de Salieri, que sería luego su maestro de composición; permanecerá en esta institución hasta que su voz cambie, en 1813. En el Konvikt la música era una materia obligatoria y existía una orquesta de estudiantes de gran calidad: Schubert fue un excelente alumno en todas las materias, descollando especialmente en música. Esto le llevó a ocupar pronto el atril de concertino, y a dirigir la orquesta en las ocasiones en que el titular tenía que ausentarse.

La valoración universal de Schubert como uno de los grandes creadores de música instrumental es relativamente reciente (de la década de los veinte del siglo XX), y no es sino el tardío reconocimiento de un oficio depurado por la práctica ya en sus años más juveniles. A la altura de 1812, con 15 años, Schubert ha escrito ya cinco cuartetos, cuatro oberturas orquestales, un trío con piano, dos grandes fantasías para piano

y para piano a cuatro manos, varios Lieder, un par de obras litúrgicas para coro y orquesta y numerosas piezas de pequeñas dimensiones, mostrando en todas ellas una soltura y una inventiva realmente notables.

Los primeros cuartetos de Schubert están concebidos en términos de Hausmusik, música para interpretarse en el ambiente doméstico destinada a las sesiones familiares que se realizan en la casa de la Nussdörfstraße y en las que él mismo se hacía cargo de la viola. Ferdinand, el hermano intermedio, que se hacía cargo del primer violín, nos ha dejado un conmovedor retrato del joven Franz que, desde su atril, corregía con tanta timidez como seguridad los errores de los otros intérpretes (Ignaz con el violín segundo y el padre al violonchelo), siempre respetuosos con su dictamen. Todo esto en la situación de gran penuria que atraviesa Viena en esos primeros años posteriores a la invasión napoleónica: en el Konvit, por lo menos, nunca faltó la manutención.

Si para Mozart el primer modelo cuartetístico es el de Sammartini antes de remitirse directamente a Haydn, para el joven Schubert será el propio Mozart el ideal a seguir, sin plantearse otro modelo formal que el cuatripartito propio de forma sinfónico-sonatística clásica. Eso sí, el espíritu intimista y la cantabilidad propia del Lied impregnarán su música instrumental, y el cuarteto singularmente. El **Cuarteto en Re mayor D 94** data de 1814, pero está iniciado, por lo menos, dos años atrás: en ese momento, Beethoven no ha publicado aún su undécimo cuarteto. Se ha especulado con la posibilidad de que se trate de un simple ejercicio destinado a las clases de Salieri, pero la forma de su primer movimiento es tan anárquica que invalida esa hipótesis, en la medida en que parece mantenerse al margen de la forma normalizada, lo que no podría ser admisible por ningún profesor de composición. Se trata de una larga divagación que tiene algo de improvisado, con una proliferación de ideas que no se atiene a una estructura ortodoxa y que tiende a convertirlo todo en materia temática que, sin embargo, no se desarrolla, con va-

rias falsas reexposiciones y un curso armónico imprevisible. Hay una difusa intuición de música *durchkomponiert* cuyas raíces pueden rastrearse muy atrás: la primera obra conocida de Schubert es una fantasía para piano a cuatro manos de casi 1200 compases escrita hacia 1810 que posee igualmente una forma cuasi rapsódica y poco discernible que anuncia ya un pensamiento musical singular. El inclasificable movimiento inicial del D 94 pareciera recordar esa idea, pero aporta algo que será una característica distintiva de su música futura: la constante oscilación entre el modo mayor y el menor que, junto a las caprichosas yuxtaposiciones melódicas, produce una sensación de desasosiego muy particular. El conjunto ostenta un desdén hacia la forma codificada que resulta, a un tiempo, irritante y fascinador. El movimiento lento, mucho más convencional, juega con un largo tema que expone en dos fases sucesivas, mientras el “Minuetto” está lleno de encanto y no deja de ofrecer cierta similitud con el trío del “Scherzo” de la *Segunda Sinfonía* de Beethoven, que Schubert había dirigido en el Konvit. Por su parte, el trío es ya un verdadero Ländler. La obra concluye con un “Presto” en forma de rondó de ritmo cuadrado característicamente haydiniano.

Al *Cuarteto en Mi bemol mayor D 87* se le atribuyó durante mucho tiempo la fecha de 1824, incluso en la primera edición de obra completa de 1890, pero el manuscrito, que no se descubrió hasta 1918, la situó justamente en el año de su salida del Konvit, en 1813. Es una obra de gran fuerza y luminosidad en cuatro movimientos, todos ellos en la misma tonalidad sin otra excepción que el delicadísimo y melancólico trío del “Scherzo”, en Do menor. En el movimiento inicial llama la atención la estructura del primer tema, en el que contrasta una primera semifrase en legato con una segunda en notas separadas por silencios, siempre según una figura que asciende por grados conjuntos: esa idea interválica penetra en toda la materia temática de la obra, proporcionándole una profunda unidad. Como es habitual en el Schubert de estos años, las exposiciones son muy largas y elaboradas, en comparación con los desarrollos, muy escuetos.

Schubert utiliza los contrastes dinámicos con un sentido casi estructural merced a alternancias bruscas: si no alcanzan a generar una verdadera disposición formal, sí suponen una especie de *superestructura expresiva*, por así decir, superpuesta a ella, que unas veces la duplica y otras la discute. El “Scherzo” fue publicado en segunda posición, pero hay razones para suponer que Schubert lo situó, normativamente, en la tercera: los intérpretes actuales eligen una u otra según su opinión. El arranque, con una rotunda octava descendente, afirma ya un carácter enérgico que se mantendrá durante todo el movimiento. El trío se sustenta sobre una larga nota pedal de dominante, lo que le confiere un cierto aire de *musette*. El movimiento lento, que contrasta dos temas y que trasmite una serenidad en la que hay algo de solemne y ceremonial, posee ya todo el encanto melódico del Schubert maduro. La obra concluye con un movimiento lleno de vigor que funciona como un 6/8 implícito, pese a estar escrito en compás binario. En forma de sonata es, desde el punto de vista estructural, el más equilibrado y esencialmente “clásico” de toda la obra.

CUARTETO CASALS

“A quartet for the new millennium if I ever heard one”. Así describía el *Strad Magazine* una actuación del cuarteto después de su formación en 1997. Tras ganar los primeros premios en los Concursos Internacionales de Londres y Hamburgo (Brahms), se ha establecido como uno de los cuartetos de cuerda más importantes de su generación, invitado regularmente a los festivales y ciclos de conciertos más prestigiosos del mundo: Wigmore Hall, Carnegie Hall, Musikverein de Viena, Kölner Philharmonie, Cité de la Musique, Schubertiade Schwarzenberg, Concertgebouw Amsterdam y Philharmonie en Berlín entre otras salas de referencia del circuito internacional. Asimismo, cuenta con una extensa discografía para Harmonia Mundi grabando compositores desde el periodo clásico hasta música del siglo XX.

Tras haber ganado el prestigioso premio de la Fundación Borletti-Buitoni (Londres), empezaron a utilizar arcos del periodo barroco-clásico para los compositores anteriores a

Schubert, logrando una nueva dimensión acústica que diferencia aún más sus diferentes lenguajes estilísticos. Ha recibido una profunda influencia de su trabajo con compositores vivos como György Kurtág y ha realizado estrenos mundiales de los compositores españoles más notables de la actualidad. Las críticas destacan, entre otras cualidades, el gran registro de sonoridades que posee.

En reconocimiento a su posición de primer cuarteto español con una importante carrera internacional ha recibido el Premio Nacional de la Música y el Premio Ciutat de Barcelona. Ha sido invitado por la Casa Real para acompañar a los Reyes de España en visitas diplomáticas al extranjero y para tocar con los Stradivari de la colección del Palacio Real en Madrid.

Sus conciertos son frecuentemente retransmitidos por televisión y radio y cuenta con una temporada propia de conciertos en el Auditori de Barcelona, además de impartir clases en la ESMUC.



Leopold Mozart con sus hijos, Wolfgang con siete años y su hermana Nannerl con once. Grabado a partir de la acuarela de Louis Carrogis Carmontelle de 1763.

El autor de la introducción y notas al programa, **JOSÉ LUIS TÉLLEZ**, es escritor musical y cinematográfico. Realizó estudios musicales privados simultáneos con los de arquitectura. Además de notas para conciertos y artículos operísticos para el Teatro Real, ha publicado un estudio sobre *La Traviata*, un volumen de divulgación (*Para acercarse a la música*), un libro de entrevistas con los miembros de Música Presente (*Música Presente: perspectivas para el siglo XXI*) y el ensayo *Dos trilogías en la vida de un operista. I: Mozart-Da Ponte*. Escribe habitualmente en *Scherzo*, desarrollando la serie de ensayos de pequeño formato titulada *Musica Reservata* y ha colaborado en *El País*, *La Vanguardia*, *Montsalvat*, *Minerva*, *Sibila*, *Melómano* y *ABC de la música*. Fue crítico titular de *Público* y actualmente es asesor del Aula de Música de Alcalá de Henares y forma parte del consejo de redacción de *Reales Sitios*. Como crítico cinematográfico ha colaborado en *La Mirada*, *Contracampo* y *Archivos* (Filmoteca de Valencia). Forma parte del comité científico de la *Antología Crítica del Cine Español* editada por la Asociación Española de Historiadores de Cine y ha colaborado en el *Diccionario del Cine Español* de la Academia Española de Artes y Ciencias Cinematográficas. Ha realizado programas en Radio Clásica, obteniendo el Premio Pablo Iglesias de Radio en 1984. Ha sido presentador de óperas y conciertos en TVE-2, y director de la sección de música de los programas de Televisión Educativa, para la que ha escrito la serie *Acercarse a la música*. Desarrolla regularmente actividades como profesor y conferenciante en cursos especializados en conservatorios, universidades y asociaciones filarmónicas españolas y extranjeras, tales como el Colegio Español en París, el Instituto Cervantes de París, el Teatro alla Scala de Milán y el Instituto Cervantes de Hamburgo.

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.

La Fundación 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.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

MIECZYŚLAW WEINBERG (1919-1996)

- 28 de noviembre Obras de A. Schnittke, M. Weinberg y D. Shostakovich, por el **Trío Kandinsky**.
- 5 de diciembre Obras de D. Shostakovich, M. Weinberg y A. Schnittke, por **Juan Carlos Garbayo**, piano.
- 12 de diciembre Obras de M. Weinberg y D. Shostakovich, por el **Cuarteto Danel**.

AULA DE (RE)ESTRENOS 86 - SUB 37

- 9 de enero Obras de R. Rodríguez, H. Parra, A. Carretero, J. Navarro, J. Minguillón, N. Núñez, J. Magrané y M. Carro, **Mario Prisuelos**, piano.



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. 28006 Madrid - Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es

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

