

CICLO

# Cuatro Pianistas Españoles

Joh: Sebast: Bach  
Wolfg: Amad: Mozart  
Franz Liszt

F. L. L.

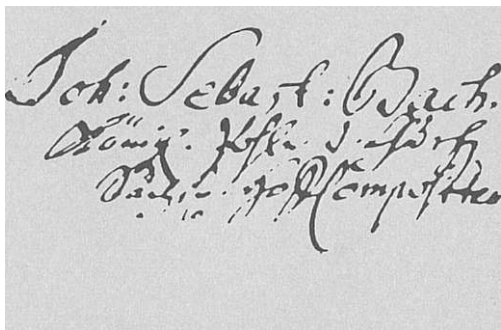
Thomas

Al. R. R.

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

*Cuatro Pianistas Españoles*

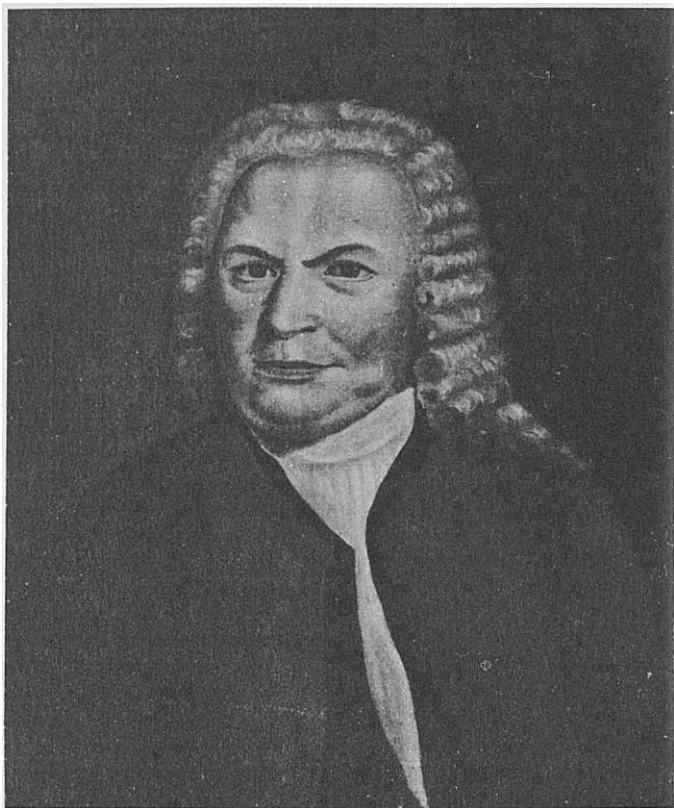


*Obras de Bach*  
ANTONIO BACIERO

Miércoles 14 y viernes 16 de febrero de 1979

*«La música de Bach siempre está bien  
y aún más allá de lo que parece decir.  
Incluso cuando nos habla del café,  
su conversación está en el cielo.  
Habla de la tierra como un ángel  
podría hablar de allí.»*

Julien Green



*«Esa música no tiene casi nada de humano,  
no despierta el sentimiento y la pasión, sino la adoración.  
¡Qué aceptación de todo  
lo que es superior al hombre!  
¡Cuánto desdén de la carne! ¡Qué paz!»*

André Gide

PROGRAMA

**JOHANN-SEBASTIAN BACH**

**I**

**Partita n.º 3, en la menor, BWV-827**

Fantasia  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Burlesca  
Scherzo  
Gigue

**Suite francesa num. 5, en sol mayor, BWV-816**

Allemande  
Courante  
Sarabande  
Gavotte  
Bourrée  
Loure  
Gigue

**II**

**Suite inglesa num. 6, en re menor, BWV-811**

Praeludium  
Allemande  
Courante  
Sarabande (Doublé)  
Gavotte **I, II**  
Gigue

Pianista: *Antonio Baderò*



## NOTAS AL PROGRAMA

Las obras de este programa pertenecen al período «cortesano» de esas pequeñas ciudades alemanas con su corte, como Koethen, donde Bach vive y trabaja desde los treinta y dos a los treinta y ocho años. Estas pequeñas cortes alemanas son muy singulares protagonistas de la cultura de su tiempo. Las que quieren imitar a la corte-tipo de Versalles dan muchas veces la ridícula sensación del «quiero y no puedo», pero cuando el príncipe lo es plenamente en el sentido de la Ilustración se logra un tono cultural que, desde el punto de vista de la música, reúne teatro, templo y salón, reunión que garantiza un serio trabajo para el compositor-instrumentista. Basta recordar el posterior Weimar, de Goethe, que en pleno siglo romántico logra una cierta supervivencia a través de Liszt.

En ese ambiente, no solicitado para obras teatrales ni tampoco para una gran liturgia, Bach se entrega de lleno a la música instrumental. Viudo de María Bárbara en 1720, de la que tuvo cuatro hijos, casa en diciembre de 1721 con Ana Magdalena, de la que tendrá trece hijos más, si bien la muerte hizo nueve visitas. Ana Magdalena se retira del teatro para cui-



dar del hogar y ser la discípula preferida de su marido, que es también maestro de los hijos. De esa manera tenemos en música una representación muy viva del «taller», denominación no usurpada, sino estricta, pues Bach conoce, arregla, transforma e inventa instrumentos. Está espiando la construcción del pianoforte, y no olvidemos que en su visita a Postdan, la única gloria «terrena» de su carrera, cuando le dan a escoger instrumento escoge el pianoforte.

La partita tercera nos introduce en este concierto y nos enseña lo que Bach hace con la «suite». Estamos quizá demasiado sujetos a lo que viene de la obra religiosa de Bach, y la verdad es que ha costado tiempo acostumbrarse a lo que hay de humanismo de la sonrisa en las danzas que Bach recoge. A esa indicada y noble presión obedece un poco la célebre definición de Adolfo Salazar, como «danzas en bronce mayor». Bien, sí; pero si acudimos a una fuente de gran literatura, nada menos que al «Juego de abalorios», de Hermann Hesse, se nos ayudará a penetrar en el genio y hasta en el humor de esa sabiduría que se hace juego.

A la señalada realidad de «taller» corresponde de manera singularísima, única, la manera que tuvo

Bach de conocer toda la música: no viajero como Haendel copió de su mano todo lo importante, y entre lo importante, la música francesa de tecla, queridísima en las cortes alemanas precisamente por el polo de atracción que era Versalles. Dice así Stekan Kunze: «Con sus 'suites francesas' introduce Bach en el conjunto de su creación artística una serie de importantes obras para teclado con las que se renueva la ya antigua tradición de agrupar cíclicamente varios movimientos de danza. A partir del siglo xvi la danza y sus ritmos característicos desempeñan un papel decisivo en la emancipación de la música instrumental como forma artística, independiente de la música vocal. El ritmo y su lógica aplicación a los distintos pasos de danza no tardó en constituir la base de un sistema musical propio. Pero únicamente en Francia, en la fastuosa e imitada corte de Luis XIV, alcanza la 'suite' de danzas la categoría de género representativo, primero para la música orquestal y poco después para la de teclado. Precisamente en el ámbito de esta música para instrumentos de tecla nace en Francia una tradición que en su desarrollo se extiende hasta Alemania, manteniendo las pretensiones plásticas de la música dentro de la natural limitación del colorido instrumental, enriquecida por contrastes rítmicos de profundidad técnica y expresiva. El resultado de todo esto constituyó lo que en alemán e inglés se llama 'suite', 'partitas' en italiano y 'ordre' o 'partie' en francés.

Las suites 'francesas' de Bach fueron compuestas hacia 1722 y ya figuran en el libro de Ana Magdalena Bach. En la quinta hay una clara diferenciación con las anteriores. No es sólo el mayor número de movimientos: la 'allemande' inicial es ya un gran preludio, un modelo de sabiduría en la estructura de la improvisación; la zarabanda es de un lirismo intenso, y ¿qué decir de la 'giga', de ese meter allí la fuga y su grandeza? Son estos los capítulos que justifican que la música, esa música, puede ser a través de Hesse una casi, o sin casi, 'concepción del mundo'. ¿Hay una neta diferencia de estilo marcada por los títulos de 'francesa' e 'inglesa'? ¿Son esos títulos elementos de estructura distinta? En lo que respecta a las 'inglesas' hago muy gustosamente ejercicio de humildad, pues luego de leer comentarios míos, repasar libros y carpetas de discos, creo que el mejor resumen lo ha hecho Antonio Baciero, el concertista de este programa: No es la primera vez que Bach, en sus bloques instrumentales, en general de seis obras, presenta una escalación dinámica y arquitectónica que hace de la última del grupo la más desarrollada e importante. También aquí la sexta de las suites 'inglesas' resume y corona la serie. De grandes valores instrumentales, fue una de las obras predilectas de pianistas como Fischer o



Backhaus, en ese monumental re menor en el que, al igual de su homónimo mayor, enmarca Bach sus grandes tocatas y en general las más ambiciosas, dilatadas y exigentes construcciones para el teclado. El "preludio" de esta última 'suite' añade a las grandes dimensiones concertantes citadas una improvisación previa de treinta y tantos compases, en cuya poderosa cadencia a la dominante se inserta el preludio propiamente dicho. Difícilmente es pensable una mayor apoteosis de preparación ambiental, desde la cual se inicia la verdadera suite con una trascendental, reposada e íntima 'allemande' de nobles pasos melódicos-armónicos entrelazados entre las dos únicas líneas del contexto. Gran contraste presenta la 'corranda', de largos trazos y abundante ornamentación, y la 'zarabanda', con su 'double' modelo de elevación y mística expresividad, apoyada por unos pasos cromáticos descendentes que guían la evolución rítmica, cuya amplitud y profundidad la inscriben entre la mejor y más lírica inspiración del genio de Eisenach. Siguen dos 'gavotas' caracterizadas por su gracia rítmica, la primera y la segunda con una delicadeza casi mozartiana, con el interesante papel de tónica mantenida a todo lo largo de ella. La 'giga' nos hace volver al ambiente del preludio y, como éste, a un pleno despliegue final de recursos técnicos. El segundo período, con su típica temática, aporta aún una mayor apoteosis de cohesión estructural, cerrando la obra con tensa brillantez.

La gran potenciación que adquieren en estas obras los preludios y las gigas tampoco podrían admitirse como una pura arbitrariedad. Ambas son, en verdad, representativas del teclado inglés desde los primeros virginalistas, y el 'Faites pour les anglois' de Juan Cristian Bach tiene razones de peso. La idea debió ser bien tentadora, pues como primero y último número de una suite son el marco envolvente a tantas posibilidades en una forma, como ésta, basada en simples normas de caracterización y de contraste. Además de su clarísima estética cembalística, radica aquí, sin duda, el porqué de su calificativo como 'inglesa', obras de tan gran formato y exigencia interpretativa como injustamente relegadas dentro del estudio del repertorio bachiano.»

*Federico Sopena Ibáñez.*

## **Antonio Baciero**

Antonio R. Baciero nació en Aranda de Duero (Burgos) en 1936. Empezó sus estudios musicales en Pamplona en 1943. En 1954 obtuvo en Madrid el Primer Premio Extraordinario en el Real Conservatorio, siendo sus profesores Puri Villar y Julia Parody. Con una beca de estudios del Ministerio de Educación participa en los cursos internacionales de la Academia Chigiana de Siena (Italia), con Guido Agosti; cursa estudios en Viena con diversos profesores, como Viola, Thern, Badura Skoda, Brendel y Demus.

Su carrera internacional empezó en 1961, cuando obtiene en Italia el Premio Especial Arturo Benedetti Michelangeli en el Concurso Internacional «Viotti» de Vercelli.

En 1962 se presenta en Viena con las seis partitas de Bach en un solo recital, por el que fue considerado por la crítica vienesa como especialista del gran compositor alemán.

Desde entonces ha actuado en toda Europa, y desde 1969 ha extendido sus «tournées» por Estados Unidos, colaborando con importantes entidades musicales y universidades, sobre todo de Alemania y Estados Unidos.

En 1966 dio una serie de recitales con Santiago Kastner para conmemorar el cuarto aniversario de la muerte de Antonio Cabezón, entre los que hay que destacar los realizados en los actos de la inauguración del Conservatorio Superior, en el Teatro Real de Madrid, y los de Londres, Munich y Bruselas.

En 1967 le fue concedido, junto a Nadia Boulanger, el Premio Especial de Interpretación «Juventudes Musicales Españolas» en la temporada de conciertos de Madrid 66-67.

En 1974 recibe de la Fundación General Mediterránea (Madrid) el encargo de preparar una gran Antología de Cabezón, de publicación próxima. La parte musical de este trabajo cubre la grabación de las obras del insigne músico burgalés en órganos históricos españoles y espinetas, cémbalos y clavicordios, recogidos en las colecciones instrumentales de los museos de París (Musée Instrumental, Conservatorio de Música), Londres (Victoria and Albert Museum y Fenton House) y Nüremberg (Germanische National Museum).

Recientemente ha ejecutado en diez recitales la Obra Completa de Cabezón en órganos históricos castellanos y en piano («III Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes», Universidad Autónoma de Madrid), así como otras actuaciones para la Sociedad Bach de Wiesbaden y en el Ciclo Conmemorativo del V Centenario de la Universidad de Maguncia. Su

actividad musicológica es al mismo tiempo grande. De publicación reciente, su «Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado» ha recogido en sus seis primeros volúmenes ciento ochenta obras inéditas de música española de los siglos xvi al xviii y publicado nuevas fuentes de Pergolesi, Haydn y Scarlatti. Especial atención ha prestado al navarro Sebastián de Alberto (1722-1756), del que acaba de publicar un primer tomo de «Sonatas» (1978).

### **Próximos conciertos:**

#### **Ciclo cuatro pianistas españoles**

*Miércoles 21 y viernes 23 de febrero:*

Fernando Puchol: Chopin.

*Miércoles 28 de febrero y viernes 2 de marzo:*

Mario Monreal: Liszt.

*Miércoles 7 y viernes 9 de marzo:*

Joan Molí: Brahms.



**Fundación Juan March**

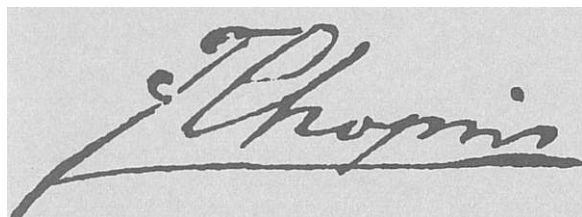
Salón de actos. Castelló 77 Madrid 6

Entrada libre.

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

*Cuatro Pianistas Españoles*



*Obras de Chopin*  
FERNANDO PUCHOL

Miércoles 21 y viernes 23 de febrero de 1979

*Hablándome de música se ha reanimado. Le pregunto qué era lo que establecía la lógica en la música. Me ha hecho sentir lo que es la armonía y el contrapunto y cómo la fuga es algo así como la lógica pura en la música, y que ser sabio en la fuga es conocer el elemento de plena razón y de plena consecuencia en música. Yo pensaba qué feliz sería sabiendo todo esto, que es la desolación de los músicos vulgares, y este sentimiento me ha dado una idea del placer que los sabios, dignos de tal nombre, encuentran en la ciencia. Es que la verdadera ciencia no es lo que se entiende ordinariamente con esa palabra, es decir, una parte del conocimiento diferente del arte. No: la ciencia considerada así, demostrada por un hombre como Chopín, es también arte. Y, a la inversa, el arte no es entonces lo que el vulgo cree, es decir, una especie de inspiración que viene de yo no sé dónde, que camina al azar y que no presenta más que el exterior pintoresco de las cosas. El arte es la misma razón ornada por el genio, pero siguiendo su camino necesario, contenido en leyes superiores.*

E. Delacroix



PROGRAMA  
**FREDERIC CHOPIN**

I

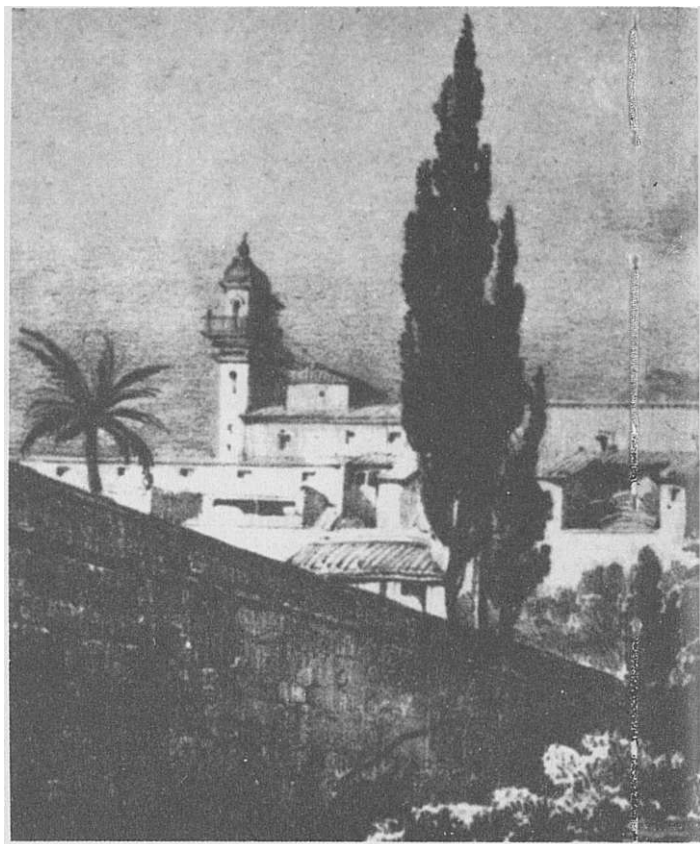
**Tres mazurcas**  
**Dos nocturnos**  
**Scherzo, Op. 39, en do sostenido menor**  
**Fantasia-Improptu**

II

**Seis estudios**  
**Balada, Op. 23, en sol menor**

Pianista: *Fernando Puchol*

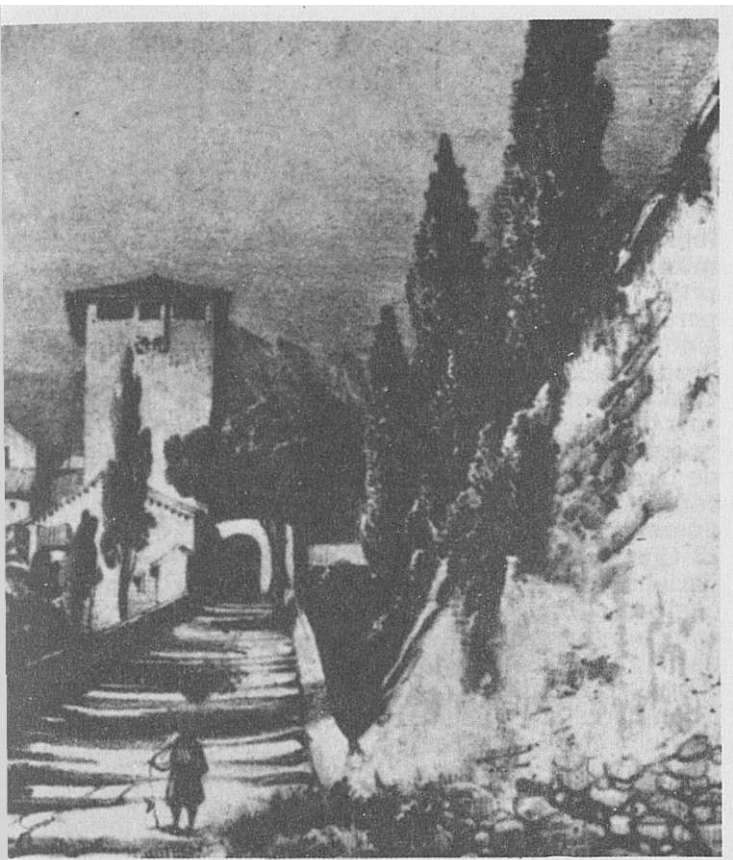




## NOTAS AL PROGRAMA

En los grandes protagonistas-fundadores de la música del siglo xx hubo una inevitable y provechosa reacción contra el romanticismo, reacción apoyada en muchos casos por intelectuales de primera fila a rastras de la moda: recuérdese, como ejemplo, «Musicalia», de Ortega y Gasset. En esa actitud hubo una excepción: el respeto pleno y admirativo hacia Chopin. Recuérdese la edición de los «Estudios» preparada por Debussy; no se olvide al Bartok intérprete de Chopin e innecesario es insistir en lo que Chopin supuso para Falla. Si Strawinsky fue menos explícito, no por ello dejó de expresar su admiración, y del magisterio de la escuela vienesa llega una visión alucinada en la interpretación chopiniana: piénsese en el Chopin de un Pollini, el más agudo y constante intérprete de la música de piano de Schönberg.

En la actual valoración del primer romanticismo, el inseparable de la Revolución francesa de 1830, bien distinto al «funcional» de la segunda mitad del siglo, Chopin está en la cumbre del valor y de la significa-



Valldemoso

ción, precisamente porque él desdeñó toda clase de apoyaturas programáticas. Tiene, sí, del romanticismo esa proyección, ese vuelco de una intimidad amorosa que quiere, a través de los ojos cerrados de quien escucha, transmigrar a la vida íntima de cada uno: salvo alguna salida, más bien paréntesis, de una vaga religiosidad —atractivo bien romántico del órgano—, el humanismo amoroso es tan integral como rico. Ahora bien: el romanticismo de Chopin está alimentado por un lacerante afán de perfección, pues si, por una parte, las melodías de Bellini tienen eco constante en su corazón, por otra, la no menor constante familiaridad con la obra de Juan Sebastián Bach crea un esplendoroso equilibrio de influencias. Chopin, con Mozart, es el compositor cuya obra íntegra, salvo fugaces escapadas a mundos que no son suyos, tiene apurada al máximo la concentrada perfección. El gran maestro que fue Paul Dukas obligaba a sus alumnos de composición a que cogieran cualquier obra de Chopin y la tocaran muy despacio, y vieran así cómo todo estaba calculado y aun crucificado hasta el más mínimo detalle. De eso al alimento nocturno de luna y al desayuno con zu-

mos de nardos, lo creado por una literatura sentimentalmente pestilente, hay un abismo.

El programa de este concierto es una buena antología de algunos capítulos fundamentales de la inspiración chopiniana, capítulos que, salvo en los «Estudios», no son compartimientos estancos, sino que se cruzan y se entrecruzan. En las 58 mazurcas —41 se publicaron en vida— está la fuente y a la vez el remate de lo que será el piano del nacionalismo romántico, y escribo lo de remate porque nadie después ha logrado con igual perfección convertir en personal inspiración pianística no el «dato» popular, sino la entraña transfigurada —¿quizá sólo posible desde el exilio?— de canción, danza, paisaje, literatura y amor. Sobre una forma muy simple —danza a tres tiempos en dos episodios con «trío» en medio— la estructura creada vence absolutamente el peligro de la monotonía y la variedad expresiva —lo de los capítulos «intercambiables»— estremece por su riqueza.

El Chopin que lucha con fuego, a veces con rabia, para encuadrarse dentro de la gran forma «sonata», camina a sus anchas en las formas que yo clasifico como «intermedias»: scherzo, balada. Si en las baladas, tan bellas, puede haber, inevitablemente, un cierto «programa», un cierto eco de lecturas que Chopin resuelve genialmente haciendo dialogar lo elegiaco con lo heroico, en el scherzo, arrancado de la sonata para ser obra «aparte», estirando al máximo lo que Beethoven había iniciado, Chopin, también sobre la más estricta simetría formal, acierta a levantar toda una oleada expresiva donde el virtuosismo es siempre llamarada del alma. La misma celebérrima «Fantasía-Impromptu» está situada, hasta cierto punto, entre las obras breves y la grandeza apabullante de la «Fantasía», Op. 49.

Si pensamos en influencias; ¡qué paso desde los «Nocturnos» de Field (1782-1837) a los de Chopin! Sólo con los de Chopin se da el tránsito decisivo del «nocturno-serenata» típico del dieciocho —música que pide muchas veces el aire libre del jardín— a la expresión más pura y más aguda, a lo que la noche como entidad significa en el romanticismo. Chateaubriand, Lamartine, Musset; está bien, y yo añadiría Novalis, pero lo de Chopin, lo de sus «nocturnos», pese a tanta literatura, es la máxima pureza en la máxima concentración: cuando se entiende el «arte puro» como aquel donde no hay separación alguna entre inspiración y técnica, cuando aquella aparece despojada de todo lo añadido, hay que acudir al ejemplo de Chopin.

Sobre Chopin se ha hecho mala literatura, pero también buena literatura, y es lógico, porque títulos, vida, exilio, amores, éxito, muerte temprana en la plaza Vandome, se prestan al comentario, si bien el pudor, la señorial reserva a orillas del desdén, la vi-

vimos en los «Estudios»; lo absolutamente sin programa lleva a la intensidad máxima la inspiración chopiniana, porque la nueva técnica que se inaugura, la que pedía la construcción de otro piano, nace para encauzar un mundo expresivo de una excepcional hondura, amasado en Dios sabe qué trances existenciales. Del «estudio» como ejercicio mecánico al «Estudio» como perfecta obra de arte el paso es colosal: desde Liszt hasta Debussy, pasando por Schumann y Brahms, esos «Estudios» han funcionado como irresistible polo de atracción.

*Federico Sopena Ibáñez*

## **Fernando Puchol**

Fernando Puchol estudió piano en Valencia, París y Viena; entre otros, ha tenido como maestros a Daniel de Nueda, Luis Galve, Alfred Cortot y Hans Graf. Premio Internacional de los Concursos «Vioti» y «Busoni», de Italia, y Primer Gran Premio del Concurso Internacional «María Canals», de Barcelona. Ha sido becario de la Fundación Juan March. Catedrático de piano del Conservatorio Superior de Madrid. Ha actuado como solista con las mejores orquestas europeas y está considerado como uno de los mejores pianistas españoles actuales.

**Próximos conciertos**

**Ciclo cuatro pianistas españoles**

*Miércoles 28 de febrero y viernes 2 de marzo*  
Mario Monreal: Liszt.

*Miércoles 7 y viernes 9 de marzo:*  
Joan Moll: Brahms.

## **Fundación Juan March**

Salón de actos.Castellò 77 Madrid 6  
Entrada libre.

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

*Cuatro Pianistas Españoles*



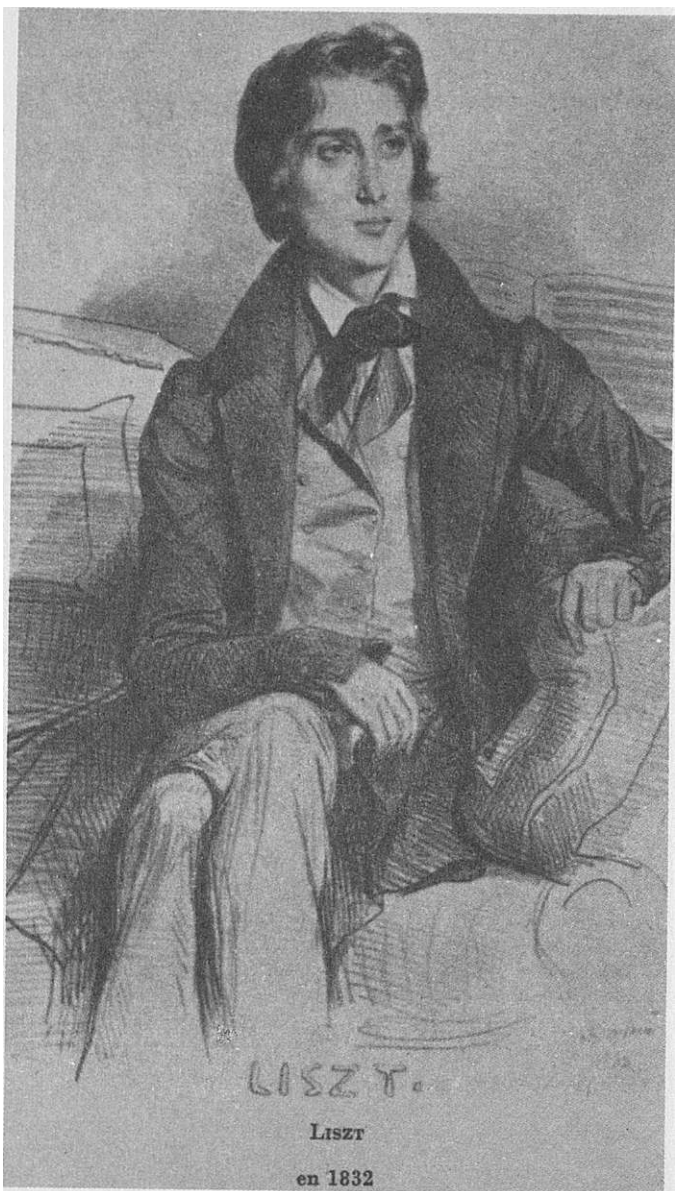
*Obras de Liszt*  
MARIO MONREAL

Miércoles 28 de febrero y viernes 2 de marzo de 1979



*Habiendo recorrido en estos tiempos muchos países nuevos, muchos sitios distintos, muchos lugares consagrados por la historia y la poesía; habiendo sentido que los variados aspectos de la naturaleza y las escenas unidas a ellos no pasaban ante mis ojos como vanas imágenes, sino que removían en mi alma emociones profundas, estableciendo entre ellos y yo una relación vaga pero inmediata, un contacto indefinido pero real, una comunicación inexplicable pero cierta, he tratado de trasladar a la música algunas de mis sensaciones más fuertes, de mis percepciones más vivas.*

Franz Liszt



LISZT.

Liszt

en 1832

PROGRAMA

**FRANZ LISZT**

I

**Sonata en si menor**

Lento assai. Allegro enèrgico. Grandioso.  
Allegro enèrgico. Andante sostenuto.  
Allegro moderato. Lento assai.

II

**Dos canciones de Schumann**

Widmung  
Frühlingsnacht

**Spinner-Lied**

(De *El holandés errante*, de Wagner)

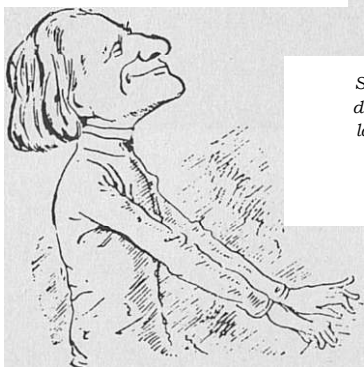
**Reminiscencias de Lucía de Lammermoor, de  
Donizetti**

**Vals-Mephisto**

Pianista: *Mario Monreal*

El joven Liszt lanzaba a manos llenas al viento sus sinfonías espontáneas y sobrenaturales, como el cielo de una serena noche de verano lanza sus brillos eléctricos sin haberlos recogido en el mundo de las nubes. Solamente la brisa hubiera podido escribir sus improvisaciones vagabundas, desmelenadas como la bella cabeza rubia del Hoffmann de la música. Pero como el telégrafo eléctrico de la oreja que fijará un día esas fugacidades de la inspiración de Liszt o de Paganini no se había inventado todavía, esas notas no se fijaban en nuestra alma más que en el estado de impresión cuando el artista improvisaba, durante horas, en el piano del salón, a la luz de la luna, las ventanas abiertas, las cortinas flotantes y las bujías apagadas, mientras las bocanadas del aliento nocturno de los campos llevaban las aéreas melodías a los sorprendidos ecos de los bosques y las aguas. En las maravilladas cabañas de la montaña más alta los muchachos y muchachas jóvenes abrían los postigos de las ventanas de sus habitaciones, se asomaban, olvidaban el sueño y creían que todo el valle se había transformado en un órgano de iglesia en el que los ángeles tocaban melodías paradisíacas mientras dormían los vivos.

Lamartine



Se despiertan los viejos recuerdos: Chopin, George Sand. ¡Oh la belleza de la juventud! Perfume, luna, amor

Cierra los ojos y parece estar tocando para sí exclusivamente

## NOTAS AL PROGRAMA

Aunque queden años, ya se está preparando una edición monumental de toda la obra de Liszt para conmemorar el centenario de su muerte. Hará falta otro gran esfuerzo para reunir y hacer asequible toda la obra literaria, incluida la inmensa correspondencia. Pongo paralelamente las dos necesidades, porque la existencia, a veces, de retórica, de «impureza», si se quiere, en la obra de Liszt, viene empujada, exigida, por su total apertura y por su ansia de recepción ante todas las corrientes políticas, sociales, literarias de Europa; corrientes, movimientos de opinión que se esfuman «espiritualmente», de manera fundamental, en el piano de Liszt: de ahí, de una necesidad espiritual, se lanza el virtuosismo a las mayores audacias, pero reteniendo siempre esa espiritualidad. Por eso Liszt es el protagonista decisivo para que la música en el siglo xix sea, de verdad, «concepción del mundo». Piénsese, por ejemplo, en las vueltas y revueltas que ha dado Liszt al tema del Fausto, tanto en la orquesta como en el piano, tema que por su mezcla de misterio-magia y de exasperado humanismo está clavado como una gloria y una cruz en el más sensible costado de la música romántica: ahí está, en el programa de hoy, el vals «Mephisto», extrema diablura virtuosística que alcanza a ratos la categoría de «trascendental», la que él buscaba desde sus grandes «Estudios».

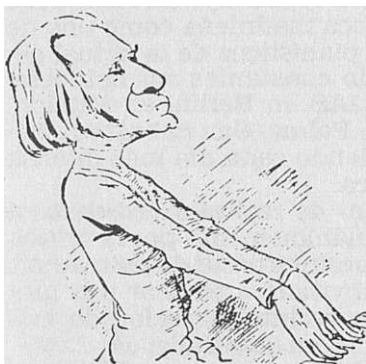
Liszt inaugura algo que hoy nos parece normal: el pianista solo, solo con el piano ante un inmenso auditorio. Imaginémos la escena con la Scala de Milán sirviendo de marco a esa soledad. El público de entonces, el público de toda Europa, era sólo multitud para la ópera italiana, la de Rossini, Bellini y Donizzetti, primero; la de Verdi, después; Liszt hace de la necesidad virtud, y a través de transcripciones y paráfrasis consigue que los locos de la ópera italiana trasladen la locura a ese piano. Los «lieder» de Schubert, de Schumann, veían cortada su entrada en los salones para la romanza, sentimentaloides o pajarera: pues allá va el piano de Liszt y con él Schubert y Schumann ganan su batalla. De este más de un centenar de obras tenemos muy bellos ejemplos en el programa de hoy. La inevitable impureza de transcripciones y paráfrasis —¡todas las sinfonías de Beethoven y la «Sinfonía fantástica» de

Berlioz!—, el alzamiento retórico de la voz, deja como valor positivo el «piano orquestal», el «piano total». Es lo que explica el Liszt joven en su carta a Pichet: «Quizá pueda hacerme ilusiones con este misterioso sentimiento que me liga al piano, pero, de todas maneras, es necesario tener en cuenta la importancia de este instrumento. En la jerarquía de instrumentos ocupa para mí el primer puesto; es el más cultivado y popular de todos, y deben esta importancia y esta popularidad a esa potencia armónica que es su exclusiva característica, potencia que le confiere la facultad de resumir y concentrar el arte entero. En el espacio de siete octavas abraza la extensión de la orquesta y los diez dedos del hombre son suficientes para crear la armonía producida por el concurso de cien instrumentos concertantes. *A través de su función de mediador se difunden obras que permanecerían ignoradas o poco conocidas.*» Todo lo anterior, más el piano «espiritual», religioso, que va a seguir, es «arte puro» en la Sonata en si menor, escrita en 1853. Hace muchos años que yo señalé, estudiando el concepto romántico de la fantasía para piano, la especialísima postura dialéctica de Liszt ante la «Wanderer-Phantasie» de Schubert. Se va tras ella y de alguna manera la prolonga, arreglándola para piano y orquesta; vuelve de esa experiencia para lograr con la Sonata la juntura de lo que significa con el principio fundamental de la fantasía.

A pesar de su enorme dificultad, esta Sonata es, a su manera, concisa, máximamente concentrada. El comentario normal suele fijarse casi exclusivamente en la novedad del carácter cíclico, en la no separación de tiempos, en la trascendental técnica de la «variación interior». Está bien, es cierto: los que fueron alumnos de composición de Joaquín Turina recordarán muy bien su análisis magistral de la Sonata, y era lógico ese entusiasta magisterio, porque lo mejor de César Franck tiene ahí su fuente. Ahora bien: lo que pone a la máxima tensión la «pureza» de esta música es que ese continuo variar viene de múltiples paisajes del alma, que encuentran en el piano su cauce: el amor humano que se prepara en recitativo, resolviéndose en melodía de aguda dulzura; la vaga religiosidad que lucha por concretarse entre la angustia y la paz del «coral»; el mismo paisaje visto en «sublime»; todo eso se reúne, se engarza. Se apunta la fuente para Franck, pero el gran Wagner, el que sale del viejo cuadro, ¿hubiera sido lo que fue sin el piano de Liszt? Teóricamente, pensando en los «Estudios» o en las obras «poemáticas», en la cantidad de «mensajes» que llaman a la puerta de un Liszt en trance de componer una «gran» sonata, se vería como inevitable una obra muy larga. No es así; un poquitín más de media hora en versiones como la de Berman, porque Liszt aquí

es quintaesencia absoluta, no ya del piano romántico, sino de los ideales románticos. Lo que significa esta Sonata tiene paralelo en las cumbres de la novela romántica. Una vez más hemos de lamentar la lejanía de escritores, de sociólogos, ante el «hecho de cultura» de músicas como ésta: la sordera que Bloch reprochaba a Lukács iba por ese camino. La actual pasión por entrometerse en los estímulos que hacen del piano de Liszt un gran testimonio, un colosal esfuerzo por conservar el ardor revolucionario del primer romanticismo, hará que el comentario se ajuste al calificativo que tanto quiso: «trascendental».

*Federico Sopena Ibáñez*



*Las cavilaciones de Hamlet. Los tormentos de Fausto. Las teclas se estremecen con gruñidos y suspiros*



*Y cuando estalla la tempestad de aplausos y resuenan los vítores, él se levanta y se inclina cortés y sonriente*

## **Mario Monreal**

Pianista, nació en Sagunto (Valencia). Cursó sus estudios musicales en Valencia y Madrid, completando su formación en Munich y en Salzburgo, donde logra los máximos galardones, tales como el «Suma cum laude» en Virtuosismo, Premio del Ayuntamiento de Munich y Premio honorífico para pianistas «Timken-Zinkann», de Bonn. Está también en posesión del Premio Nacional «Alonso», Primer Premio en el Concurso Internacional de Jaén, Premio Ciudad de Murcia, Premio «Antonio Iglesias».

Debuta en Berlín con la orquesta sinfónica RIAS, obteniendo un gran éxito. Es entonces cuando comienza su carrera de concertista, actuando en Alemania, Holanda, Bélgica, Austria, Francia y España. Su presentación en Madrid constituyó un clamoroso éxito, acogiéndole la crítica madrileña como uno de los más grandes valores pianísticos de la actual generación española, siendo constantes sus actuaciones con las orquestas RIAS en Berlín, en Munich, Valencia, Bilbao, RTVE., Palma, San Sebastián, Sevilla, Las Palmas, etc., siendo cada día más intensa su actividad concertística.

Después de una «tourné» de recitales dedicados a Liszt está considerado unánimemente por la crítica y el público como un gran intérprete de este autor. Recientemente ha sido invitado a realizar una gira de conciertos y un curso de interpretación de música romántica y española en Australia.

En el próximo mes de julio hará su presentación en la América Latina, actuando como solista con las principales orquestas de Argentina, Uruguay, Brasil, Chile..., y en recitales con programas dedicados a Liszt y otros autores románticos.



**Próximos conciertos:**

**Ciclo cuatro pianistas españoles**

*Miércoles 7 y viernes 9 de marzo:*  
Joan Molí: Brahms.

**II Ciclo de Música Española del siglo xx**

*Miércoles 14 de marzo:*  
Soprano: Ana Higuera. Piano: Miguel Zanetti.  
Obras de J. Gómez, J. Arámbarri, M. Rodrigo,  
J. M. Franco y E. Halffter.

*Miércoles 21 de marzo:*  
GRUPO ACTUM. Solista: Juan Hidalgo.  
Obras de Ll. Barber, J. Francés, A. Marín y  
J. Hidalgo.

*Miércoles 28 de marzo:*  
Organo: Francisco Guerrero.  
Obras de J. Guridi, T. Garbizu, Llácer Pía,  
F. Escudero, J. Alcaraz y C. Cruz de Castro.

*Miércoles 4 de abril:*  
SOLISTAS DE MADRID.  
Director: José María Franco Gil.  
Solista: Esperanza Abad.  
Obras de A. Larrauri, M. Alonso, M. A. Coria,  
F. Cano y C. Bernaola.

**Fundación Juan March**

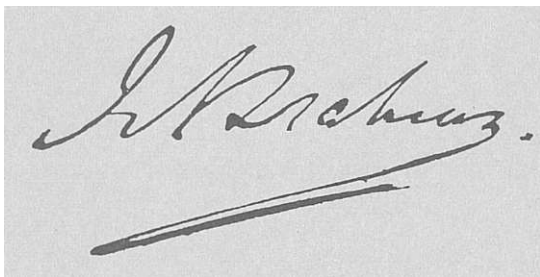
Salón de actos.Castellò 77 Madrid 6

Entrada libre.

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

*Cuatro Pianistas Españoles*



*Obras de Brahms*  
JOAN MOLL

Miércoles 7 y viernes 9 de marzo de 1979

*Brahms es un gran emotivo  
que jamás cae en el academicismo  
fastidioso. El no ha  
buscado innovar, pero ha  
llevado a su música la dulce  
y profunda luz de  
su personalidad.*

Pau Casals



PROGRAMMA  
**JOHANNES BRAHMS**

I

**Sonata en Fa menor, Op. 5 (1854)**

Allegro maestoso

Andante espressivo

Scherzo. Allegro enèrgico

Intermezzo. Andante molto. (Rückblick)

Finale. Allegro moderato, ma rubato

II

**10 Valses, Op. 39**

**Tres Intermezzi, Op. 117 (1892)**

Andante moderato

Andante non troppo e con molta espressione

Andante con moto



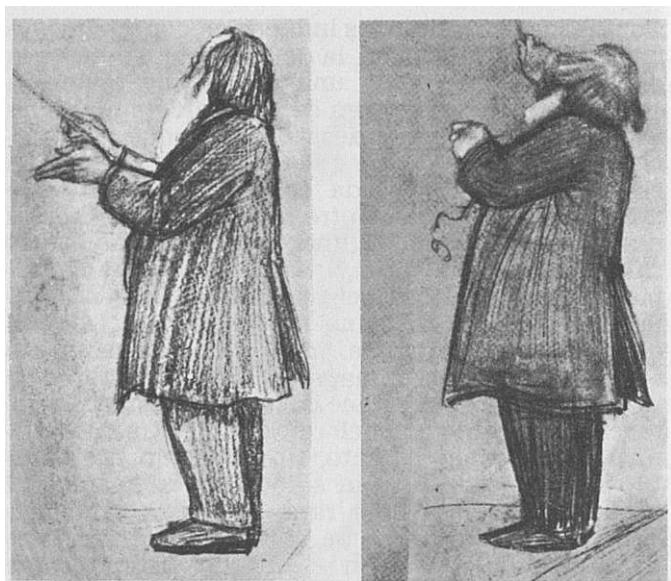
## **NOTAS AL PROGRAMA**

Dos polos de una vida y de una concepción del estilo pianístico van de la Tercera Sonata para piano Op. 5 (1853) a los tres intermedios de la Op. 177 (1892), dos polos que son cima de muy distinta hermosura. En la tercera sonata tenemos la típica obra de juventud, cuando ya la conseguida maestría tiembla ante la auténtica avalancha de materia, toda ella expresiva y con una impresionante riqueza de matices.

Como es lógico, obran las influencias, especialmente la del último Beethoven, la de Schumann y hasta la de Mendelssohn, como una especie de tentación contra lo sombrío. Es obra de juventud y muy significativamente obra de despedida, porque esta tercera sonata es la última que escribe para piano. La estructura está montada sobre la tensión entre grandeza e intimismo, entre herencia y libertad. La grandeza le exige, juvenilmente, que no sean cuatro sino cinco los tiempos, el número de los «divertimenti» dieciochescos, pero ni sombra hay en la sonata de la «música como juego», porque la grandeza, desde el arranque, indica un planteamiento expresivo lleno de dramatismo, dramatismo que de manera muy original tiene como protagonista la potencia y la variedad del ritmo. Hondamente intimista es el tiempo lento, un nocturno no al estilo del París de Chopin sino de la Alemania del norte, tiempo que, cosa rara, lleva como indicativo un verso del canto de amor de Sternau. Pero de esa intimidad y en el mismo tiempo surge una impresionante coda, el trozo de Brahms que tanto impresionara a Wagner en 1863. La sobreabundancia de materia, cuya tempestad debe ser domada, aparece en el scherzo: la doma está en la preciosa melancolía del «trío». Desde la juventud parece avizorarse lo que será la cadencia de la vida porque ese tiempo se llama «Intermedio», porque se subtitula «Rückblick», reminiscencia, sí, del tema del tiempo lento y a la vez variación hacia dentro, canto de amor liberado de cualquier apoyatura, purísimo. Lo que ya desde un punto de vista estrictamente técnico puede llamarse «piano orquestal» fulgura en el grandioso rondó final. La consecuencia de esta música es bien sabida, pero siempre debe ser recordada: la admiración de Joachim, pero, sobre todo, el entusiasmo de Schumann, que hace del Brahms barbilampiño y de voz atiplada—hay quien no se lo cree, obsesionado por las fotos de más tarde— una especie de genio profético. No se olvide que Brahms es todavía compositor-concertista y que, por lo tanto, la enorme dificultad de esta obra reside, precisamente, en hacer expresivo al máximo lo que pudo ser solo brillante.

El último piano de Brahms, del que oímos en este programa la Op. 117, es absolutamente estremeceador. Brahms vive en sí mismo de manera hondísima el acercamiento de la muerte a través del paso del tiempo, tema que he analizado despaciosamente en mi libro sobre el lied romántico. Sin hacer barata psicología, podemos decir que desde lo más hondo de la vida de Brahms surge el tema. La muerte en soledad es la gran amenaza para el soltero, ajeno a esa inmortalidad de segundo grado que es la prolongación en los hijos. Lo que es amenaza en el soltero puede ser terror en el solterón. El amor sin





cuerpo y el cuerpo entregado al placer pagado, han tenido que dejar en Brahms, cuando ya no es joven, un horrible sabor de ceniza, el resto viscoso y frío de lo que solo había sido pasajero fuego. Son realidades que el crítico no puede olvidar pero que son también inseparables de la buena interpretación. La huida del teatro permite a Brahms huir de lo catastrófico, de lo funeral como aparato, para darnos una modernísima prerrilkeana «intimidad» del morir. Que no nos engañen ni la panza, ni las comilonas, ni las noches «ocultas»: cuando Brahms canta el paso del tiempo es un yo profundo, suyo y nuestro, el que canta. Eso, en el último piano, llega a la máxima pureza. Si la modernidad se mide, hasta cierto punto, por su destino para solo minorías, llamaríamos, sin más, modernas a las últimas obras de Brahms, si bien van entrando cada vez más en el repertorio normal: no puedo olvidar que un pianista como Zannetti ganó su premio de piano con estas obras en el Conservatorio de los años cincuenta y desde que empujamos el verdadero estreno de los corales para órgano por Ramón Amezua. Pero es otra cosa mucho más honda: se trata del resumen, de la cumbre y del final. Resumen: no ya Schubert, Schumann y Brahms, sino el mismo Chopin está aquí, sin paradoja, espectro bellissimo. Cumbre: es imposible llegar a más y más hondo desgranando la intimidad con cada nota hecha «palabra». Final: es la vecindad del silencio, es la riqueza, de materia hecha casi «nada» en su pureza inmaterial. La continuidad, Schönberg, será disgregación, un análisis amargo de una nada como puro espíritu. Una verdadera maravilla, pero un puente hacia otra esencialidad «ima-

ginaria» que no es Schönberg: este piano de Brahms ya no es de salón ni de concierto, es «serio», religioso en el sentido de las canciones que le siguen. En los tres intermedios, aún siendo obras aparte, encontramos una creciente intensidad. Un «divo» como Arturo Rubinstein ha resumido muy bien todo esto: «Con sus últimas obras de piano, Brahms consigue su expresión más personal. Admirado y respetado como no lo fuese otro compositor en el curso de su vida, Brahms produjo en sus días postreros obras llenas de nostalgia y de serenidad. Descubrimos en éstas cierto desasosiego, cierta esperanza a continuación, para concluir con la vuelta a una definitiva resignación. Como lo indica el carácter de las partituras, son de tan profunda intimidad que resulta difícil comprender cómo puede llegar su mensaje a la gran masa. Deberían ser escuchadas en un ambiente reducido, ya que se trata de auténticas composiciones de música de cámara escritas para piano. Cuando llegan hasta mí a través del disco, creo recibir la misma impresión que debieron sentir los primeros oyentes».

*Federico Sopena Ibáñez.*

## **Joan Moll**

Nace en Palma de Mallorca. Estudia la carrera de piano en Palma y los Cursos de Virtuosismo en el Conservatorio Superior de Barcelona. En Alemania estudió un año con Margot Pinter. Recibió clases durante nueve años del gran pianista Claudio Arrau y de su asistente Rafael de Silva.

Premios:

«Premio de Honor de Virtuosismo» (Barcelona).

Premio Nacional «Alonso» (Valencia).

Premio Internacional «Claude Debussy» (München).

Primer Premio en el Concurso Internacional de Aarhus (Dinamarca).

Dos discos LP sobre el tema «Chopin en Mallorca». Intensa labor de investigación de compositores mallorquines, reflejada en muchas grabaciones para Radio Nacional de España. Emisiones para la radio «Westdeutscher Rundfunk» (Köln). Numerosos conciertos con orquesta y recitales en Alemania, Dinamarca, España, Suiza y Austria. Ha dado recitales en más de ochenta ciudades españolas. «Café-concierto» en TVE.

## **Próximos conciertos:**

### **II Ciclo de Música Española del siglo xx**

*Miércoles 14 de marzo:*

Soprano: Ana Higuera. Piano: Miguel Zanetti.  
Obras de J. Gómez, J. Arámbarri, M. Rodrigo,  
J. M. Franco y E. Halffter.

*Miércoles 21 de marzo:*

GRUPO ACTUM. Solista: Juan Hidalgo.  
Obras de **LI.** Barber, J. Francés, A. Marín y  
J. Hidalgo.

*Miércoles 28 de marzo:*

Organo: Francisco Guerrero.  
Obras de J. Guridi, T. Garbizu, Llácer Pía,  
F. Escudero, J. Alcaraz y C. Cruz de Castro.

*Miércoles 4 de abril:*

SOLISTAS DE MADRID.  
Director: José María Franco Gil.  
Solista: Esperanza Abad.  
Obras de A. Larrauri, M. Alonso, M. A. Coria,  
F. Cano y C. Bernaola.

## **Fundación Juan March**

Salón de actos.Castelló 77 Madrid 6

Entrada libre.



Fundación Juan March  
Salón de actos Castelló 77 Madrid 6