

2 SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES

Felipe Pedrell (1841-1922), por Carol A. Hess



8 «LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886)»

Primera exposición monográfica del artista fuera de Estados Unidos



12 CINE MUDO: CICLO «MELODRAMA Y STAR-SYSTEM»

Inicia la serie *El demonio y la carne*, presentada por Román Gubern



14 EL PINTOR EDUARDO ARROYO EXPONE SU «AUTOBIOGRAFÍA INTELECTUAL»



15 JESÚS FERRERO EN «POÉTICA Y NARRATIVA» Y CÉSAR ANTONIO MOLINA EN «POÉTICA Y POESÍA»

Rosa Sala Rose habla sobre «Goethe: su vida, su obra, su tiempo»



21 LAS RAÍCES NORTEAMERICANAS DE IVES Y COPLAND

Ciclo de conciertos con motivo de la exposición de Asher B. Durand.- «Requiem (I)» en «Músicas para buen morir», nueva serie de *Lunes Temáticos*.- «Aula de (Re)estrenos»: *El legado de Gonzalo de Olavide y Mompou inédito*



27 «CHOPIN Y LOS SCHUMANN: INFLUENCIAS CRUZADAS», EN «CONCIERTOS DEL SÁBADO»

Conciertos de Mediodía y Música en domingo



30 EL LEGADO GONZALO DE OLAVIDE EN LA BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN

31 COMIENZA EL CURSO EN EL CEACS

ACTIVIDADES EN OCTUBRE

Más información: www.march.es

SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES 24



FELIPE PEDRELL (1841-1922)

Carol A. Hess

Catedrática de Musicología en la Michigan State University

Cuando el compositor, profesor, crítico, editor y musicólogo Felipe (Felip) Pedrell nació en 1841, la comunidad internacional tenía a España no sólo por una antigua potencia colonial sino por un país atrasado. Los españoles y la cultura española eran objeto de estereotipos: Juan Valera, por ejemplo, se quejó en 1868 de la dificultad de convencer a la «mitad de los habitantes de Europa» de que no todas las mujeres españolas fumaban o llevaban puñales en sus ligas. El «desastre» de 1898 no hizo más que confirmar el estatus de España como un imperio fracasado. También suscitó el debate entre intelectuales españoles como Ganivet, Unamuno y Ortega y Gasset. Estaban en juego cuestiones fundamentales de identidad y modernidad. ¿Debería España rejuvenecerse mirando hacia su interior? ¿O existían algunas tendencias modernistas cosmopolitas compatibles con el carácter español?

Tanto en sus composiciones como en sus escritos, Pedrell se unió a este debate, explorando incansablemente los modos en que la música española reflejaba el declive tan lamentado en los círculos literarios y políticos. También propuso soluciones, defendiendo que los compositores españoles habían de volver a sus raíces absorbiendo la canción folclórica española. Al mismo tiempo, abrazó el wagnerismo, que experimentó su apo-

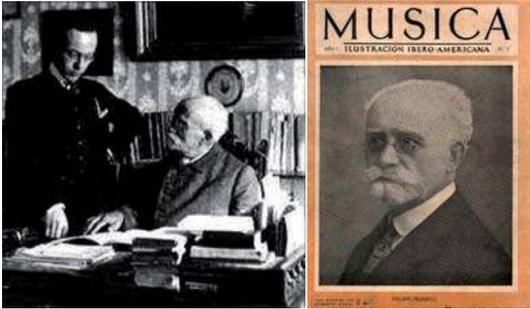
En «Semblanzas de compositores españoles» un especialista en musicología expone el perfil biográfico y artístico de un autor relevante en la historia de la música en España y analiza el contexto musical, social y cultural en el que desarrolló su obra. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es)

geo por toda Europa durante las décadas de 1880 y 1890 y estaba considerado como un estilo modernista y cosmopolita. Como tal, el pensamiento de Pedrell era lo bastante amplio como para dar cabida a influencias internacionales, al mismo tiempo que perseguía una esquivada –y ardientemente contestada– identidad musical española.

Durante casi veinte años residió en Barcelona, adonde se había trasladado desde su Torosa natal en 1873. Allí se estrenaron dos de sus óperas, *L'ultimo Abenzeraggio* y *Quasimodo*, en el Teatre del Liceu. También pasó a interesarse por la investigación musical, animado en parte por prolongados viajes a Roma y París. De vuelta en Barcelona, fundó dos revistas, *Notas musicales y literarias* y *Salterio sacro-hispano*, publicando obras de compositores españoles en la segunda. Otro de los proyectos de Pedrell fue la serie «Musichs vells de la terra», que se mantuvo durante varios años en la *Revista Musical Catalana*, una de las publicaciones musicales españolas de referencia. Su logro más relevante en el ámbito de la musicología, cuyos objetivos y métodos había codificado Guido Adler en una fecha tan reciente como 1885, fue sin duda su edición de las obras completas de Tomás Luis de Victoria, publicadas en Leipzig (1902-1913). En una dimensión menos internacional –pero de una importancia fundamental para los compositores españoles–, fue el *Cancionero musical popular español (1917-1921)*. En este monumento de la identidad musical española, Pedrell reconoce, sin embargo, la existencia de puntos en común entre la música española y la de otros países, como Rusia, ejemplificada en la receptiva persona de Glinka. Se distanció así de la angosta agenda del españolismo, que pretendía rechazar todas las influencias extranjeras.

Poco amigo de quedar confinado a una audiencia de especialistas, Pedrell fue también un intelectual público. Muchos de sus libros y artículos dan cuenta de polémicas musicales y de importantes figuras musicales de la época. También hizo públicas sus opiniones en la prensa generalista por medio del ejercicio del periodismo musical. Por ejemplo, cuando se estrenó en Niza *La vida breve* de Manuel de Falla, Pedrell escribió un artículo de opinión para el periódico barcelonés *La Vanguardia* en el que vilipendaba a las instituciones musicales españolas que habían obligado en la práctica a Falla a estrenar su primera obra importante en el extranjero, mientras que en España florecía el españolismo «degenerado», con sus fórmulas fáciles y falsamente exóticas.

Por lo que respecta al wagnerismo, durante las décadas de 1880 y 1890 esta tendencia

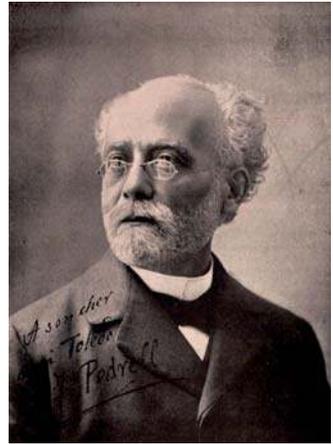


Pedrell con Robert Gerhard (izquierda), quien fue su último alumno. Pedrell retratado en la portada del primer número de la revista *Música. Ilustración Iberoamericana*

cosmopolita se centró en París (a pesar de las cicatrices de la guerra franco-prusiana), pero se infiltró también en otros países. En vista de este pedigrí internacional, el wagnerismo era tenido por algo hostil para la identidad española por parte de los críticos conservadores, que también ponían objeciones a la falta de «claridad mediterránea» en las densas texturas orquestales de Wagner y lo que ellos consideraban la ausencia de forma de sus «melodías interminables». Pedrell, sin embargo, se sintió atraído por el esquema de Leitmotivs de Wagner, esto es, la idea de que temas breves podían representar un personaje, un objeto o un estado psicológico e ir acumulando significado en el curso de una ópera. Pedrell compuso *Els Pirineus (Los Pirineos)*, la primera obra de un proyecto de trilogía operística. Mientras que el nacionalismo musical de Wagner estaba cargado de un esencialismo y un racismo notoriamente turbios, Pedrell privilegió de forma explícita las fuentes musicales en su proyecto nacionalista. Hizo público su famoso manifiesto *Por nuestra música* (1891) con la contundente declaración de que «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema», una vigorosa declaración que él atribuía a Antonio Eximeno, el jesuita del siglo XVIII. Pedrell encontró a un alma gemela en Eximeno, quien, al igual que él, creía que la influencia italiana había sido excesivamente fuerte en España y cuyo tratado *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, de 1774 (traducido al español en 1796) ofrece el panorama de un declive y un resurgimiento triunfal, un esquema que seguramente atrajo a Pedrell en sus meditaciones sobre la suerte de la música española. Irónicamente, como descubrió el musicólogo estadounidense Gilbert Chase en 1946, esta exhortación citada con tanta frecuencia debería atribuirse de hecho a Menéndez Pelayo, no a Eximeno.

En 1894 Pedrell se trasladó a Madrid para dirigir el programa de canto coral en el Conservatorio. Allí compuso la segunda ópera de su trilogía, *La Celestina*, en 1902; la tercera entrega no llegaría a completarse nunca. También promocionó la música religiosa es-

pañola, fundando con ese fin el Coro Isidoriano. En 1904, sin embargo, volvió a mudarse a Barcelona, donde concluyó su última ópera, *El comte Arnau*. Aunque convencido de sus capacidades como compositor, sus obras fueron recibidas con un éxito muy limitado y posteriormente abandonó la composición.



Pedrell dio clases de composición tanto en Barcelona como en Madrid. Entre sus alumnos se encuentran algunos de los compositores españoles más importantes del siglo XX –Albéniz, Granados, Falla y Gerhard–, todos los cuales lograron el reconocimiento internacional. Varios recordaron sus «clases» con Pedrell fundamentalmente como despreocupadas conversaciones sobre estética; Gerhard, que acabaría estudiando con Schoenberg, pensaba realmente que Pedrell carecía de rigor. Es posible, sin embargo, que el propio Pedrell cultivara esta versión de la indisciplina pedagógica. En su panegírico de Albéniz de 1910, por ejemplo, Pedrell señala que la resistencia de Albéniz a la información técnica «dura» era tan fuerte que era incapaz de dominar incluso los conceptos teóricos más básicos. En consecuencia, Pedrell sugirió que su alumno inventara nombres para diversos fenómenos musicales, dando instrucciones específicas al iconoclasta Albéniz para que se refiriera a los acordes de séptima de dominante como «ondas de Hertz» y a diversas escalas como «rayos X». Sin embargo, como ha señalado Walter A. Clark, dado que los rayos X se desarrollaron más de diez años después de que hubieran concluido las clases de Albéniz, la anécdota es evidentemente apócrifa. Pedrell también sobrevivió a Granados. Además de llorar la muerte prematura de su compatriota más joven en 1916, Pedrell escribió un elogio en su honor alabando a su antiguo discípulo por resistirse a la «influencia tentadora pero corruptora de Francia», mostrando así el carácter selectivo de su internacionalismo. Quizás el homenaje más elocuente a la libertad pedagógica de Pedrell es la riqueza estilística que se manifiesta en las obras de sus alumnos: desde el lirismo tardorromántico (el Granados de *Goyescas*) a las armonías visionarias y el virtuosismo deslumbrante (el Albéniz de *Iberia*) o el terso neoclasicismo (el Falla del *Retablo*). Cuando añadimos a esta mezcla las posteriores incursiones de Gerhard en el serialismo, parece como si el hecho de que Pedrell se tuviera por un guía más que por un maestro de escuela se hubiera traducido en beneficios evidentes para la música española.

[Nota biográfica]

Nacido en Tortosa en 1841, Pedrell fue en gran medida un autodidacta. Apasionado defensor de la identidad musical española, creía que los compositores debían tomar como su punto de partida la canción nacional de sus respectivos países. Como compositor, Pedrell fue especialmente conocido por perseguir estos ideales dentro de un marco wagneriano, componiendo *El Pirineus* (Los Pirineos) y *La Celestina*, las dos primeras óperas de una proyectada trilogía (la tercera no llegó a completarse nunca). Su actividad como musicólogo fue prodigiosa e incluye una edición completa de las obras de Victoria. Fue profesor de Albéniz, Granados, Falla y Gerhard, y murió en Barcelona en 1922.

Aparte de sus alumnos, podemos considerar el legado de Pedrell desde algunos otros puntos de vista. Muchos compositores se inspiraron en las riquezas del *Cancionero*. Además, las contribuciones de Pedrell a la musicología española, incluidos los ánimos que dio al joven Higinio Anglès, fueron esenciales para el avance de la disciplina en España. La posición central de Victoria en el marco de las investigaciones de Pedrell ha tenido también algunas interesantes repercusiones, contribuyendo a la construcción de un misticismo musical inequívocamente español al que dio forma en un principio el musicólogo y compositor francés Henri Collet, pero que fue retomado más tarde por un buen número de musicólogos españoles; este «identificador» de la música española podría, sin embargo, haber sido poco más que exotismo bajo una apariencia diferente. Además, esta visión confusa de Pedrell y Eximeno de la música italiana del siglo XVIII es la que ha informado la historiografía de la música que se hizo en las catedrales de Nueva España.

Lo que resulta quizá más importante es que las cuestiones que suscitó Pedrell siguen debatiéndose en la actualidad en Europa y en las Américas, a pesar del constructo de lo que ha dado en llamarse la aldea global. Pedrell fue ensalzado en vida por sus compatriotas como el «Wagner de Tortosa», un remoquete que refleja poco más que localismo. Esta fricción entre lo local y lo cosmopolita ha sido una fuente constante de tensión en otros lugares: a lo largo del siglo XX, los compositores latinoamericanos se han esforzado por escribir música nacionalista o universal (o algún tipo de juiciosa combinación de ambas), dependiendo de la política, la estética y otros factores del momento. A la luz del ascenso meteórico de España –y la música española– al estatus

internacional en las últimas décadas, parece estar bastante claro que las reflexiones de Pedrell sobre la identidad musical española resultan ahora tan pertinentes como lo fueron hace un siglo. ♦

(Traducción: Luis Gago)

[Biblio-discografía]



Existen pocos trabajos en profundidad sobre Felipe Pedrell. Un buen tratamiento del pensamiento de Pedrell en relación con el panorama artístico y cultural en la España de su tiempo es *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea*, de **Francesc Bonastre Bertran** (Tarragona, 1977). Un estudio contemporáneo sobre las obras escénicas de Pedrell es *Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo* (Turín, 1897), de **Giovanni Tebaldini**, que contiene ejemplos musicales y largas citas de los libretos; este libro se ha reimpresso en 2010 y puede también consultarse en Google Books. Tebaldini igualmente publicó años después *Al maestro Pedrell: escritos heortásticos* (Casa Social del «Orfeo Tortosí», 1911).

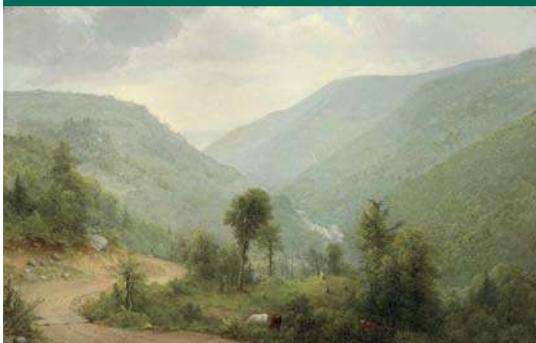
El mejor modo de familiarizarse con Pedrell es posiblemente a través de sus propios escritos. *Por nuestra música*, el prólogo para su trilogía operística *Els Pirineus* (Barcelona, 1891), es su obra más citada y ha adoptado el carácter de algo parecido a un manifiesto. Dos libros informativos sobre los acontecimientos musicales de la época son *Músicos contemporáneos y de otros tiempos* (París, 1910) y *Musicalerías* (Valencia, 1906), que incluye un comentario sobre *Parsifal* de Wagner, una obra emblemática para el público musical barcelonés de la época.

Es muy posible que a los amantes de la música que busquen grabaciones de música de Pedrell les invada un sentimiento de frustración. La serie *Historia de la música catalana, valenciana i balear (sègle XIX)* ofrece sus *Nocturns* para piano solo (2000) y **Columna Música** le ha dedicado un CD monográfico con una selección de sus canciones titulado *Orientales* (Barcelona, 2003), interpretado por **Begoña López** y **Alejandro Zabala**. El sello *La Mà de Guido* ha publicado, por su parte, otras dos canciones, «Sospirs» y «Cinc roses», ambas sobre textos de Jacint Verdaguer e interpretadas por **María Teresa Garrigosa Massana** y **Emili Basco**. Aunque algunas de sus grandes obras se han grabado de manera privada o se encuentran depositadas en archivos y fundaciones privados, aún han de aparecer grabaciones comerciales fácilmente accesibles.

Primera exposición monográfica del artista fuera de Estados Unidos

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886)

Desde el 1 de octubre puede visitarse en la Fundación Juan March la exposición *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*, primera muestra monográfica que se exhibe fuera de Estados Unidos, donde Durand está considerado como uno de los paisajistas más influyentes y pionero del grabado en ese país. Una cuidada selección de 140 obras, entre óleos, dibujos y grabados, presenta en Europa su particular talento como paisajista y retratista. La exposición estará abierta hasta el 9 de enero de 2011.



Catskill Clove, NY, 1864

El 1 de junio de 1840, un artista norteamericano de cuarenta y tres años llamado Asher B. Durand se embarcaba en el puerto de Nueva York en compañía de algunos amigos y colegas, con destino a Londres, y con el «solo propósito de instruirse». Con ese motivo recorrería diversas ciudades de Europa en un tour que duraría más de un año. Ciento setenta años después, más de

un centenar de sus obras cruzan por primera vez el Océano Atlántico y viajan a Madrid para la primera exposición monográfica y retrospectiva dedicada a la obra de Durand fuera de su país. La exposición *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)* supone, pues, la vuelta de Durand a esa Europa a la que el artista viajó a mediados del siglo XIX con el

«solo propósito de instruirse», una Europa a la que ahora le ha llegado el turno y la oportunidad de contemplar –y de instruirse con– la obra de un artista casi desconocido entre nosotros.

Las 140 obras expuestas cubren todos los periodos de la vida de Asher B. Durand y van acompañadas por una selecta muestra



Paisaje de las montañas White, Franconia Notch, New Hampshire, 1857

de artistas coetáneos y de algunos seguidores. A través de esa cuidada selección, la exposición quiere presentar el particular talento de Durand como paisajista y todos los asuntos que desarrolló a lo largo de su prolongada carrera: retratos, pinturas de género y, sobre todo, unos paisajes que, con bucólica belleza, muestran los escenarios naturales de Norteamérica.

Las obras provienen en su inmensa mayoría de la colección de la New-York Historical Society, y el proyecto ha contado con el asesoramiento científico de la máxima experta en la obra de A. B. Durand, **Linda S. Ferber**, conservadora jefe y directora emérita de esa institución. De hecho, la exposición es el resultado de un trabajo de dos años de estrecha colaboración entre la Fundación Juan March y la citada institu-

ción neoyorquina, con la colaboración de las mayores expertas en Durand y en el arte norteamericano del siglo XIX: **Barbara Novak, Barbara Dayer Gallati, Rebecca Bedell, Roberta Olson, Marilyn Kushner** y **Kimberly Orcutt**.

La New-York Historical Society es, desde su creación en 1804, el museo más antiguo de Nueva York y una de las instituciones sin las que no se entendería el extraordinario papel que esa ciudad ha desarrollado para la cultura y la historia de la Norteamérica moderna. La Society custodia con eficacia una enorme colección de arte y documentos históricos; entre ellos, la mayor colección de obras de Asher B. Durand, tan estrechamente ligado a la formación de la Nueva York moderna, y cuya obra la Society está empeñada en difundir.

ASHER B. DURAND RETORNA A EUROPA

En los Estados Unidos Asher B. Durand es sobradamente conocido como una figura central de su tradición pictórica. Celebrado como uno de los paisajistas norteamericanos más influyentes de su tiempo y como pionero del grabado, aprendió las tradiciones académicas europeas adaptando su iconografía a los billetes de banco, y en 1820, grabó nada menos que la *Declaración de la Independencia* de John Trumbull (1756-1843),



Estudio de cuatro troncos de árbol (tres abedules), c. 1855

fue el mentor, junto con su amigo Thomas Cole (1801-1848), de la Hudson River School, la famosa escuela de paisajistas norteamericanos del siglo XIX. Su obra forma parte de las más importantes colecciones públicas y privadas del país y se ha exhibido con frecuencia, tanto individualmente como en las más relevantes exposiciones colectivas dedicadas en las últimas décadas –también en Europa– a la pintura americana de

EL CATÁLOGO

El catálogo de la exposición es la primera publicación en castellano dedicada a Asher B. Durand y reúne, junto a una estudiada selección de obras, un conjunto de ensayos de los especialistas más autorizados, que con su aproximación plural a Durand configuran una imagen variada, a la vez que coherente y completa, de su figura y su obra: el lector extrae-

rá sin duda esa imagen de los ensayos de algunos de los mejores conocedores de la obra de Durand y el arte americano del XIX: las doctoras **Linda S. Ferber**, **Barbara Novak** –quien ya en 1962 publicara, en *The Art Journal*, el artículo responsable de la vivificación de los estudios en torno a Durand–, **Barbara Dayer Gallati**, **Rebecca Bedell**, **Roberta Olson**, **Marilyn Kushner** y **Kimberly Orcutt**.

Además, junto al catálogo se publica la edición semifacsimil y bilingüe (español e inglés) de las nueve «Letters on Landscape Painting», publicadas por Durand en 1855 en *The Crayon* (la primera publicación periódica dedicada a las bellas artes en Norteamérica), y en las que éste recogió su poética y su praxis artística, combinando las reflexiones más espiritualizadas con los consejos pictóricos más prácticos.

paisaje. Aquel primer y único viaje de Durand a Europa en 1840 significó para el artista el conocimiento directo de las obras de los maestros europeos. Este segundo, el que supone la exposición *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*, es, en todos los sentidos, un viaje de retorno; ya no del propio Durand, sino de sus obras, que viajan para ponerse al alcance de quienes quieran contemplarlas. Y para los ojos europeos acercarse a esas obras será un viaje tan iniciático como lo fuera el primero de Durand. Esta exposición pretende que este segundo viaje tenga efectos semejantes, aunque a la inversa: se trata de conseguir el conocimiento de las obras de Durand por parte del público europeo. Y, más allá, la visión franca de las realidades y los paisajes de América a través de los ojos de Durand.

LAS AMÉRICAS DE DURAND

Los paisajes de Durand, en los que destaca su devoción por los árboles –su «arborofilia», en expresión de Roberta Olson–, están más cerca de la tradición de la naturaleza como un sereno conjunto de bellezas que de la tradición del pintoresquismo o de otras –como las de lo sublime romántico– más dramáticas: sus paisajes poseen aquella «juventud perpetua» que Emerson adscribía a los bosques, trasuntan una «belleza terapéutica» (Rebecca Bedell), con poder para restablecer la salud y el equilibrio perdidos por los excesos de la civilización y el modo de vida de las grandes



CICLO DE CONCIERTOS CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN

El viernes 1 (acto inaugural) y los miércoles 6 y 13 de octubre, se celebra un ciclo de conciertos organizado con motivo de la exposición: *Las raíces norteamericanas de Ives y Copland* es su título y en él actúan **Diana Tiegs** (soprano) y **Julio Alexis Muñoz** (piano), **Ricardo Descalzo** (piano) y **Leticia Moreno** (violín) y **Edith Peña** (piano). De este ciclo se informa en esta misma Revista.

urbes modernas (de los que la ciudad de Durand, Nueva York, se convertiría con el tiempo en la metáfora perfecta).

La larga vida de Durand, transcurrida entre Nueva York y sus frecuentísimas estancias en las montañas y los valles de su tierra, acompaña la práctica totalidad del siglo XIX norteamericano y constituye por ello un mirador eminente al que asomarse para conocer con perspectiva y de primera mano la cultura americana de la época. De ahí el plural del título de la exposición, que hace referencia tanto a los paisajes de Durand en su sentido geográfico más literal –las montañas Catskill o las Adirondacks, los valles y vistas del río Hudson, los lugares que frecuentó y pintó, entre muchos otros– como a sus «paisajes» intelectuales: la de Durand es la América espiritualizada y naturalista de Thoreau, Emerson y Whitman, la de la emergente conciencia de nación con un destino y la del creciente cosmopolitismo de la Nueva York en torno a 1800, la de las influencias europeas y su transformación en tradiciones culturales –y también artísticas– vernáculas. ♦

■ El viernes 15

MELODRAMA Y STAR-SYSTEM

Melodrama y Star-system es el título del ciclo que abre la nueva actividad cultural de *Cine mudo*, que la Fundación Juan March pone en marcha una vez al mes, los viernes por la tarde, a partir de este mes de octubre, y que coordina el historiador de cine Román Gubern. Se proyectará una película, que será presentada y comentada previamente por un crítico o un especialista en cine.

EL DEMONIO Y LA CARNE

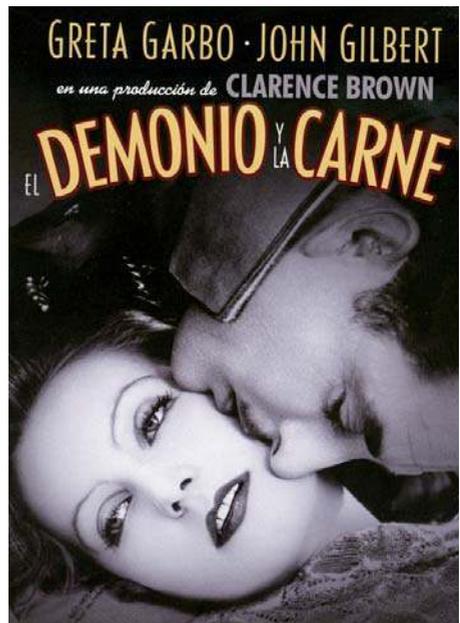
15 octubre

En esta ocasión, el viernes 15 de octubre se proyectará *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*, EEUU, 1927), de **Clarence Brown**; con **Greta Garbo** y **John Gilbert**. (116 minutos). Con presentación de **Román Gubern**

Presentación: 19,00 horas

Proyección de la película: 19,30 horas

Para Román Gubern, «*El demonio y la carne*, de Clarence Brown, fue la película norteamericana de Greta Garbo que la convirtió en «Divina». Interpretó a una *femme fatale*, vampíresa devastadora capaz de arruinar las lealtades masculinas, pero su erotismo fue muy estilizado. La interpretó junto a John Gilbert y en dos





Greta Garbo en una escena de *El demonio y la carne*

escenas famosas reinventó la técnica del beso ante la cámara».

Greta Garbo (Estocolmo, 1905 - Nueva York, 1990) inició su carrera como actriz en su país natal, donde participó en pequeños papeles hasta que en el año 1924, tuvo su gran oportunidad de la mano del director Mauritz Stiller quien le ofreció un papel en su película *La leyenda de Gosta Berling* (*Gosta Berlings Saga*). El éxito de esta película probablemente contribuyó a que Garbo y Stiller fueran posteriormente contratados por la Metro Goldwyn Mayer.

Aunque Greta Garbo inició su carrera en los últimos años del cine mudo, la llegada del cine sonoro no perjudicó su imagen. Películas como *Mata Hari*, *La reina*

Cristina de Suecia y *Anna Karenina* afianzaron su popularidad. Fue nominada en varias ocasiones como mejor actriz por la Academia Americana de Cine, pero nunca recibió un Óscar; olvido que la Academia intentó subsanar en 1954 otorgándole un Óscar honorífico, que ella rechazó.

En la cima del éxito y con apenas treinta y seis años, Greta Garbo abandonó el mundo del cine. También su vida privada, siempre rodeada de misterio, contribuyó a engrandecer la leyenda en torno a su figura. Vivió –casi reclusa– el resto de su vida en Nueva York.

Román Gubern

Catedrático emérito de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona. Miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la New York Academy of Sciences. Ejerció la docencia y la investigación, en la Universidad de Southern California, en el MIT (Massachusetts Institute of Technology) y en el California Institute of Technology. Ha sido director del Instituto Cervantes en Roma. Entre sus libros figuran: *Historia del cine*, *El cine sonoro en la II República*, *La caza de brujas en Hollywood*, *Máscaras de la ficción* y *Patologías de la imagen*. ♦

AUTOBIOGRAFÍA INTELLECTUAL

Eduardo Arroyo en diálogo con Félix de Azúa

El jueves 14 de octubre, la Fundación Juan March ofrece una nueva sesión de *Autobiografía intelectual*. En esta ocasión, el artista madrileño Eduardo Arroyo, uno de los más destacados exponentes de la llamada figuración narrativa surgida en los años 60, a modo de reflexión autobiográfica, mantiene una conversación con el escritor Félix de Azúa.



Eduardo Arroyo (Madrid, 1937), además de la pintura, ha cultivado el cartelismo, el grabado, la cerámica, la escultura y la escenografía, siendo autor también de diversos libros. Su obra pictórica, que presenta períodos violentamente críticos y períodos más humorísticos, es literaria y autobiográfica.

Félix de Azúa

¿PINTAR O PARTIR LA CARA?

¿Puede haber pa-
reja más encan-
tadora que la del pincel y los guantes de
boxeo? Aunque el pugilato se considera
una práctica ruda, de gran desgaste físico
y escasa iniciativa intelectual, no anda tan
lejos del elegante oficio de los pinceles.
Para el arte de la pintura se requiere exce-
lente forma física y si bien la razón no in-
terviene en el momento de la ejecución, sí
es imprescindible antes del combate con
la superficie. Yo no creo que un boxeador
de calidad inicie un asalto sin antes haber
procedido a una composición bien medi-
tada. Y así como el luchador dibuja el
combate en su cabeza antes de que éste

tenga lugar, así también el pintor ha de
concebir una imagen de lo que va a apare-
cer en el cuadrilátero blanco antes de ata-
carlo. Boxeo y pintura se ganan en la con-
cepción del combate y en la improvisa-
ción del asalto.

Félix de Azúa (Barcelona), licenciado y
doctorado en Filosofía, profesor de Estética
y colaborador habitual del diario *El País*,
experto en todos los géneros, su obra se
caracteriza por un notable sentido del hu-
mor y una profunda capacidad de análi-
sis. Sus libros recientes son *Ovejas negras*,
La pasión domesticada, *Abierto a todas
horas* y *Autobiografía sin vida*. ♦

EL ARTE DE LA NOVELA

Jesús Ferrero

El martes 19 y el jueves 21 de octubre se celebra una nueva sesión de la modalidad *Poética y Narrativa*, dedicada en esta ocasión al escritor Jesús Ferrero, Premio Ciudad de Barcelona, Premio de Novela Plaza y Janés, Premio Azorín y Premio Anagrama de ensayo, entre otros. Esta iniciativa de la Fundación Juan March consta de dos partes: el primer día, el novelista relata su manera de concebir el hecho creador y el segundo día es presentado por un conocedor de su obra (en esta ocasión Santos Sanz Villanueva, crítico literario y catedrático de Literatura de la Universidad Complutense), con quien mantiene un coloquio. Al final el escritor lee un texto inédito.

Martes 19 de octubre:

Conferencia de **Jesús Ferrero**: *El arte de la novela*.

Jueves 21 de octubre:

Jesús Ferrero en diálogo con **Santos Sanz Villanueva**.

❖ Salón de actos, 19,30 horas.

Santos Sanz Villanueva

UN NARRADOR VERSÁTIL

Durante la transición y primeros años de la democracia, la novela española vivió una larga etapa de atonía y desconcierto. En este contexto de incertidumbre y desánimo se dio a conocer en 1981 un joven, Jesús Ferrero (1952), cuya ópera prima, *Bélver Yin*, fue recibida como un libro rupturista que abría nuevos caminos por su imaginería orientalizante, en la que insistió en la siguiente novela, *Opium*

(1986). Ambos títulos produjeron la engañosa primera impresión de un prosista especializado y anclado en un exotismo de misteriosos espacios chinos. Al revés, la narrativa de Ferrero, amplia y de aparición regular, señala a un escritor versátil, tanto en los asuntos como en los procedimientos formales. Diferentes impulsos ahorman la veintena de títulos del zamorano: el relato de acción o de intriga, la narración



Jesús Ferrero nació en Zamora en 1952. Pasa su infancia en Guipúzcoa y la adolescencia en Pamplona. Inicia sus estudios de Filosofía y Letras en Zaragoza. Se traslada a París en cuya Escuela de Altos Estudios se licencia en historia antigua referida al mundo griego. Compatibiliza su trabajo de portero de noche en un hotel parisiense con su tesina sobre Platón y cursos con Foucault, Deleuze y Lévi-Strauss. En 1981 publica su primera novela, *Bélver Yin*, de gran impacto en la narrativa de la época. Es autor de una quincena de novelas, por dos de las

cuales obtuvo el Premio Plaza y Janés y el Azorín. Ha cultivado la poesía y el relato juvenil, el teatro, el libro de viajes y el ensayo (en 2009 consiguió el Premio Anagrama de Ensayo con *Las experiencias del deseo. Eros y misos*). Es colaborador habitual en prensa y escribió el guión de la película *Matador*, en colaboración con el director de la misma, Pedro Almodóvar. Impartió clases en Madrid, en la Escuela de Letras.

dramatizada, la exploración psicologista, la comunicabilidad bastante directa, el objetivismo cinematográfico, la picaresca o la novela lírica. En cuanto a los motivos, esos libros acogen una variada gama de inquietudes, si bien prestan persistente atención a pasiones algo extrañas o enormes: desgarradores conflictos individuales, relaciones traumatizantes, revulsivos asedios a las pulsiones eróticas, indagaciones sobre la muerte, análisis atemporales o legendarios de la experiencia humana, testimonios de degradación colectiva con cierto aire social...

De tal manera, la narrativa de Jesús Ferrero se despliega como una escritura de múltiples registros. En ella conviven el tono melodramático y el culturalismo muy exigen-

te e intenso; lo mítico y lo actual; el realismo crudo, la parábola y la perspectiva expresionista; la picaresca, el testimonio costumbrista y el existencialismo. Semejante dispersión debe entenderse como un medio para abarcar la totalidad del ser humano con mirada poliédrica, casi siempre bastante dostoievskiana.

Santos Sanz Villanueva es catedrático de Literatura española de la Universidad Complutense y crítico literario del diario *El Mundo*. Es Premio Fastenrath de Ensayo de la Real Academia Española y Premio Fray Luis de León de Ensayo. Ha analizado con detalle la narrativa española contemporánea desde *Tendencias de la novela española actual* (1972) a *La novela española durante el franquismo* (2010).

EL MUNDO A TRAVÉS DE MI LITERATURA

César Antonio Molina

César Antonio Molina, poeta, ensayista, crítico, traductor, memorialista, profesor universitario, gestor cultural, ex director del Instituto Cervantes y ex-ministro de Cultura, interviene los días 5 y 7 de octubre en una nueva sesión de la serie *Poética y Poesía*. El primer día Molina ofrece una conferencia sobre su manera de concebir la poesía y, el segundo día, un recital comentado de sus poemas, algunos de ellos inéditos.

Martes 5 de octubre:

«El mundo a través de mi literatura».

Jueves 7 de octubre:

«Lectura de mi obra poética».

❖ Salón de actos, 19,30 horas.

¿PARA QUÉ POETAS EN TIEMPOS DE PENURIA?

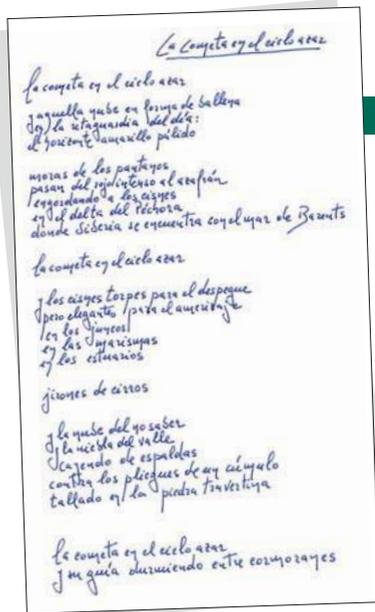
Montaigne, en sus *Ensayos*, me enseñó que el consuelo no está en el vivir sino en el aprender a morir. Maurice Blanchot me mostró que el escribir no es dejar huellas, sino borrarlas; que el escribir no es mostrarse presente, sino ausentarse. Blanchot me habló de la soledad de la obra, de su ilegibilidad, de su inacabamiento, de su ser tan inútil como indemostrable, de la diferencia entre la palabra bruta (la que informa para desinformar) y la esencial (la que comunica sin informar), y también me habló del poeta como aquél que escribe y

entiende un lenguaje sin sentido. Blanchot me enseñó a releer a Hölderlin, Mallarmé, Kafka, Valéry o Rilke. Poesía y filosofía, escribió Friedrich Schlegel, son un todo indivisible, eternamente vinculadas, aunque rara vez juntas. ¿Y para qué poetas en tiempos de penuria? Heidegger trató de responder a la pregunta elegíaca de Hölderlin llenando el vacío de lo sagrado. Gadamer, Paul de Man y la poesía del devenir, Wallace Stevens y *El ángel necesario*, así como los poemas y ensayos de Eliot, Pound, Benn, Seferis, Ungaretti, Fernando

Pessoa o Paul Celan, entre otros, cubrieron mi propio vacío.

La poesía es una religión que tiene muchas fes distintas. No persigo que nadie se convierta a la mía pero sí recomiendo estas lecturas que no pudo hacer Orfeo cuando descendió hasta Eurídice. Como a Paul Valéry me inquieta el lector inculto y el crítico que lo incita a pedir que la facilidad sea cómplice de la lectura, que la supuesta claridad sea el bálsamo de su vacío y de sus angustias. ¿Cómo un lector así puede cubrir el espacio que hay entre el autor, la obra y sí mismo? La poesía es el lenguaje metafórico, sugiere la realidad que se oculta bajo el aspecto visible. La metáfora, la poesía, es la máscara de Dios mediante la cual puede experimentarse la eternidad. Mi intención en estas dos jornadas dedica-

das a mi poesía es contar, previo a la lectura de los poemas, tres historias que tienen mucho que ver con mi manera de entender la literatura y también de dónde procede mi creación. Mi poesía viene de la antigüedad clásica y se inscribe en ese diálogo con la naturaleza y las fuerzas que mueven su enigma. Una poesía del panteísmo, del paganismo mezclado con nuestro mundo contemporáneo. Clásica y moderna a la vez, es decir, de cualquier tiempo. ♦



César Antonio Molina (A Coruña, 1952) es licenciado en Derecho y doctor en Ciencias de la Información. Fue profesor de Teoría y Crítica literaria en la Universidad Complutense y en la actualidad lo es de Humanidades, Comunicación y Documentación en la Universidad Carlos III de Madrid. Dirigió el suplemento literario *Culturas*, de *Diario 16*, e instituciones como el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Instituto Cervantes. Fue Ministro de Cultura. Poeta reconocido y antologado, crítico y ensayista, tiene una copiosa obra publicada que supera la treintena de títulos. *Lugares donde se calma el dolor*, el cuarto volumen de sus memorias de ficción, sigue la estela de *Vivir sin ser visto* (2000), *Regresar a donde no estuvimos* (2003) y *Esperando a los años que no vuelven* (2007). Es autor del libro de relatos *Fuga del amor* (2005), traducido al italiano, serbio y francés. Tiene además destacadas condecoraciones de España, Francia, Italia y Chile.



GOETHE: SU VIDA, SU OBRA, SU TIEMPO

Rosa Sala Rose

La germanista Rosa Sala Rose, traductora y editora de la autobiografía de Goethe, *Poesía y Verdad*, y de las *Conversaciones con Goethe*, de Eckermann, y autora, entre otros ensayos, de *El misterioso caso alemán. Un intento de comprender Alemania a través de sus letras*, imparte en la Fundación Juan March un ciclo de dos conferencias: *Goethe: su vida, su obra, su tiempo*.

- **Martes 26 de octubre:** «Goethe y su tiempo»
 - **Jueves 28 de octubre:** «La obra de Goethe»
- ❖ Salón de actos, 19,30 horas.

GOETHE Y SU TIEMPO

Cuando Goethe nació, todavía gobernaba el Antiguo Régimen y se lucían pelucas empolvadas; cuando murió, ya recorrían el territorio alemán las primeras líneas de ferrocarril. El longevo Goethe fue un testigo privilegiado de las revolucionarias transformaciones que se dieron a su alrededor y que quedaron reflejadas en su obra y su enorme correspondencia. De hecho, fue el primer autor en concebir una autobiografía sobre la base de la inextricable relación que el individuo mantiene con su tiempo. De ahí que al hablar de la vida de Goethe resulte inevitable aludir también al nacimiento de la Alemania moderna, pues es con él con quien arranca la revolución cultural alemana que acabaría dando lugar a figuras como Marx, Nietzsche y Freud.

LA OBRA DE GOETHE

De Goethe conocemos sobre todo su novela *Las penas del joven Werther*, que abrió las puertas del Romanticismo, y su tragedia en verso *Fausto I*, generadora de algunos de los principales arquetipos de la modernidad. Desde nuestra perspectiva actual, habituada hasta la saciedad a los tópicos de la sensibilidad romántica, resulta difícil formarse una idea de hasta qué punto Goethe impulsó con estas obras una auténtica revolución estética frente a viejos cánones anquilosados. Sin embargo, también en otras obras menos accesibles o conocidas por el público español Goethe hizo gala de su habilidad para reunir las tendencias de la vida intelectual de su tiempo y para reflexionar sobre la ambivalencia moral de la modernidad. Partiendo

inductivamente de citas y fragmentos, esta conferencia intentará una aproximación a la complejidad de su obra literaria.

En la edición de *Poesía y Verdad* (1999), la autobiografía de Goethe que tradujo, Rosa Sala Rose inicia con estas palabras su introducción, que completan el resumen de sus dos conferencias: «Cuando Goethe nació, Europa todavía parecía mecerse tranquila en el mar en calma del Antiguo Régimen y había aprendido a confiar en la razón del hombre y en las naves del progreso. Sesenta años después, cuando en 1809 Goethe inicia los trabajos preliminares para su autobiografía, la Revolución Francesa ha hecho naufragar con violencia un sistema político y social aparentemente inmutable y el Sacro Imperio Romano Germánico ha tenido que sucumbir ante los posteriores embates napoleónicos. El mundo que lo había visto nacer y crecer se ha hecho añicos para siempre.

Pero también el universo personal de Goethe manifiesta signos alarmantes de cambios definitivos. Con la muerte de Schiller en 1805, se podía dar por finalizado ese clasicismo de Weimar que su amigo y él habían elevado a la categoría de movimiento, amenazado por esa nueva e impetuosa corriente romántica que iba a constituir su relevo literario. Personalidades ilustres de todo el mundo empiezan a acudir en peregrinación a la casa de Goethe en Weimar, pero sus obras son cada vez me-

nos leídas y, lo que es peor, menos comprendidas. Poco a poco, Goethe se vuelve dolorosamente consciente de que la actualidad se le ha vuelto extraña y de que ha pasado a formar parte de la historia. En definitiva: adquiere conciencia de que ha llegado el momento de explicarse a sí mismo.»

Rosa Sala Rose (Barcelona, 1969) es



Licenciada en Filología anglogermánica (alemán) y Doctora en Filología románica por la Universidad de Barcelona. Miembro de la Goethe-Gesellschaft internacional,

fue cofundadora y secretaria de la Sociedad Goethe de España entre 1999 y 2004. Ha traducido y editado la autobiografía de Goethe *Poesía y Verdad* (1999) y las *Conversaciones con Goethe* (2006) de Johann Peter Eckermann. En su faceta de ensayista ha publicado el *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo* (2003), *El misterioso caso alemán. Un intento de comprender Alemania a través de sus letras* (2007) y *Lili Marleen. Canción de amor y muerte* (2008). Ha participado en diversos encuentros y coloquios y ha impartido talleres, cursos y seminarios tanto en España como en Alemania.

■ Ciclo de miércoles

LAS RAÍCES NORTEAMERICANAS DE IVES Y COPLAND

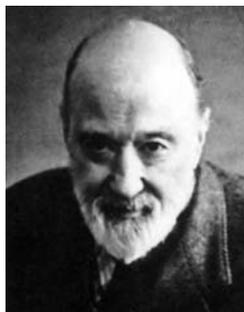
Tres conciertos con motivo de la exposición dedicada al paisajista
Asher B. Durand (1796-1886)

Tal como se informa en esta misma Revista, el viernes 1 de octubre se inaugura en la Fundación Juan March la exposición *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*, y en ese acto inaugural se inicia un ciclo de tres conciertos (el mismo viernes 1 y los dos miércoles siguientes, 6 y 13 de octubre): *Las raíces norteamericanas de Ives y Copland*.

La incorporación de Estados Unidos a la historia de la música ha sido muy tardía. Durante un amplio periodo de su historia, que comprende la etapa colonial y buena parte del siglo XIX, no se desarrollaron elementos musicales propios en contraste con la riqueza –según vamos conociendo– del sur americano. Su expansión decimonónica en el campo político y económico no vino acompañada por la gestación de una concepción musical lo suficientemente diferenciada como para que pudiera ser considerada como «propia», teniendo siempre a Europa como modelo. El anhelo que en 1852 expresaba William Henry Fry, uno de los primeros compositores y críticos musicales norteamericanos, resume bien la percepción de los creadores del momento: «es hora de que tengamos una Declaración de Independencia en arte y pongamos los fundamentos de una escuela americana de pintura, escultura y música», añadiendo que «está claro que nin-

gún arte puede florecer en un país hasta que no asuma su carácter genuino». Es precisamente en esta tradición donde cabe situar la obra de Asher Brown Durand, con su visión terapéutica y sentimental del paisaje norteamericano.

La obra del poco conocido Anthony Philip Heinrich (1781-1861), compositor estadounidense de nacimiento alemán, constituye un caso embrionario de inspiración en la música de los indios y en la naturaleza. Con todo, sólo en la transición del siglo XIX al XX comenzó a surgir un estilo musical distintivamente americano forjado, en particular, por Charles Ives (1874-1954) y Aaron Copland (1900-1990). Tenidos como los primeros compositores de la historia verdaderamente estadounidenses, ambos se formaron en la tradición musical europea (en el caso de Copland reforzada por su estancia parisina) que, sin embargo, supieron transformar en un estilo nacional.



A la izquierda, Aaron Copland en Central Park; a la derecha, Charles Ives

Este ciclo explora este proceso en el que la inspiración en el folclore real o recreado es uno de los elementos clave. Las obras de Ives y Copland se acompañan con otras de autores contemporáneos, como Gershwin y Barber, o sus inmediatos sucesores quienes, a su modo, continuaron esta tendencia. La década de 1930 sería clave para la historia de la música norteamericana, un punto de inflexión que abrió el camino hacia la vanguardia innovadora que caracterizaría a Estados Unidos durante el resto del siglo.

- El viernes 1 de octubre, la soprano **Diana Tiegs** y el pianista **Julio Alexis Muñoz** interpretan obras de A. P. Heinrich, A. Copland Ch. Ives y S. Barber.
- El miércoles 6 de octubre, el pianista **Ricardo Descalzo** interpreta obras de Ch.

❖ **Salón de Actos, 19:30 horas.** Los conciertos de los miércoles 6 y 13 de octubre se transmiten por Radio Clásica, de RNE.

Ives, A. Copland, H. Cowell, L. Ornstein, G. Gershwin, R. Crawford y G. Antheil.

- El miércoles 13 de octubre, la violinista **Leticia Moreno** y la pianista **Edith Peña** interpretan obras de C. Franck, Ch. Ives, A. Copland, G. Gershwin (arr. de J. Heifetz) y M. Ravel.

La introducción y las notas del programa de mano son del crítico musical **José Luis García del Busto**.

LOS INTÉRPRETES

La soprano norteamericana **Diana Tiegs** inició sus estudios en su país y los continuó en la Escuela Superior de Canto en Madrid. Es miembro del Coro Nacional de España. **Julio Alexis Muñoz** es profesor de repertorio vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid. **Ricardo Descalzo** es profesor de repertorio pianístico actual en Musikene, el Centro Superior de Música del País Vasco. **Leticia Moreno** es una de las violinistas más destacadas de su generación. Ha estudiado en Madrid, Colonia y Londres. **Edith Peña** nació en Caracas. Ha sido solista invitada de la Orquesta Sinfónica de Venezuela y desde 2005 vive en Madrid. ♦

■ Lunes Temáticos

MÚSICAS PARA EL BUEN MORIR

El lunes 4 de octubre, la Fundación Juan March ofrece el primer concierto del ciclo *Lunes Temáticos*, cuyo tema a lo largo de la temporada 2010/2011 lleva por título *Músicas para el buen morir*.

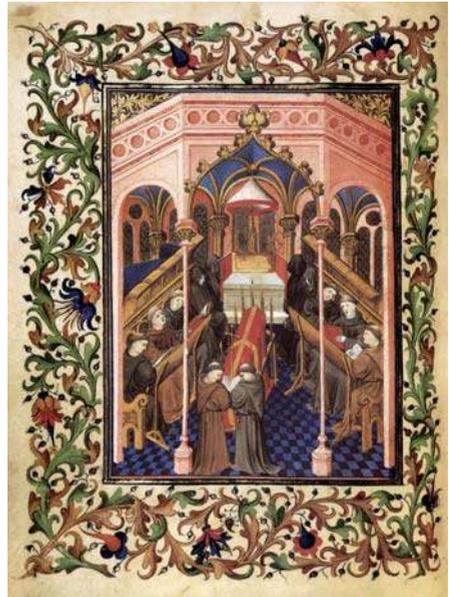
Este primer concierto lleva por título *Réquiem (1)*. *El oficio de difuntos en el ritual gregoriano*, y estará interpretado por **Schola Antiqua** (cuyo director es **Juan Carlos Asensio**).

❖ **Salón de actos, 19,00 h.**

Músicas para el buen morir presenta, en ocho conciertos, obras desde la época medieval hasta el siglo XX relacionadas con la muerte en un sentido real o metafórico. Este ciclo presenta una selección de músicas de épocas muy diversas que fueron concebidas para propiciar un buen morir; obras no sólo con la función de facilitar el tránsito entre dos mundos o conmemorar la muerte de Jesucristo, sino también con la de homenajear al difunto, llorar la desaparición del ser amado o recordar la fugacidad de nuestra existencia.

RÉQUIEM (I). EL OFICIO DE DIFUNTOS EN EL RITUAL GREGORIANO

Para un devoto de la Iglesia Católica romana del Antiguo Régimen, morir se implicaba la celebración de una serie de servicios litúrgicos según un ritual complejo y definido. Ritual que, por supuesto, venía acompañado con una música igualmente estipulada. Dependiendo de la posición



social y económica del difunto, la elaboración de esta ceremonia podía variar considerablemente: desde una misa rezada por un capellán, pasando por una misa en canto llano, entonada por un grupo de clérigos, hasta prolongados servicios litúrgi-

cos oficiados por canónigos, con polifonía vocal e instrumental interpretada por una capilla de música. El paso de un mundo a otro siempre implicaba un rito religioso que los herederos evitaban que transcurriera en silencio.

Este concierto presenta una reconstrucción parcial del canto llano necesaria, según el ritual gregoriano, para la celebración del *officium defunctorum* u oficio de difuntos, esto es, el conjunto de ceremonias que tenían lugar tras la defunción de un cristiano. Las fuentes musicales más tempranas de este repertorio gregoriano datan del siglo X, momento a partir del cual se multiplican las copias, aunque el corpus, en su conjunto, no supera unos pocos centenares.

El oficio de difuntos comprende la práctica de unos servicios u horas en momentos concretos del día o de la noche, pero con algunas diferencias con respecto al oficio divino en general, al limitarse a maitines, laudes, misa y vísperas (todas las horas menores son, por lo tanto, suprimidas). El concierto se abre con maitines (*Ad matutinum*), en origen celebrado a las tres de la mañana, pero luego trasladado a horas matutinas para atraer a los fieles, que incluye el primer nocturno de los tres habituales. La alternancia estereotipada de antífonas con salmos y lecciones con responsorios, siempre en grupos de tres, es la esencia de esta ceremonia. El servicio más

importante del oficio de difuntos era la misa de réquiem (*Ad Missam*), también llamada *Missa pro defunctis* o *Missa defunctorum*, nombre derivado del comienzo del introito «Requiem aeternam» («reposo eterno»). Esta misa variaba con respecto a la fiesta dominical al uso por la omisión del Gloria y del Credo y la inclusión del «Dies irae» y de otros versos que aluden directamente a la muerte, como el «Lux aeterna». Pero era el servicio *In Exequias. Ad sepulturam* el más distintivo de la ceremonia funeraria, en el que el alma del difunto recibía los últimos parabienes antes de su ingreso en el paraíso y descanso en paz *ad aeternum*.

Schola Antiqua, fundada en 1984, se dedica al estudio, investigación e interpretación de la música antigua y en especial del canto gregoriano. Todos sus componentes se formaron como niños de coro en la Escolanía de la Abadía de Sta. Cruz del Valle de los Caídos. Su repertorio se centra en la monodia litúrgica occidental así como en la polifonía del *Ars Antiqua* y *Ars Nova* y en el canto llano de los siglos XV-XIX. En su repertorio se incluyen interpretaciones *alternatim* con órgano y con conjuntos vocales e instrumentales. Su discografía incluye canto mozárabe, canto gregoriano y reconstrucciones litúrgicas desde el renacimiento hasta el s. XIX. Schola Antiqua no olvida la participación litúrgica como genuino contexto de la monodia litúrgica tanto gregoriana como hispánica. ♦

■ «Aulas de (Re)estrenos» en octubre



EL LEGADO DE GONZALO DE OLAVIDE

A Gonzalo de Olavide (1934-2005), se dedica una nueva sesión monográfica de «Aula de (Re)estrenos» de la Fundación, el 20 de octubre. Hace ahora cinco años fallecía el compositor, una de las voces más personales del panorama compositivo español de las últimas décadas, cuyo legado ha sido recientemente donado a la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación. De este legado se informa con más detalle en esta misma Revista. El programa incluye el estreno de una composición que aún permanecía inédita.

❖ **Salón de actos, 19,30 h. Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE.**

Actúan en el concierto **Carmen Ávila** (soprano), **Avelina Vidal** (guitarra), **M^a Antonia Rodríguez** (flauta), **Mariana Todorova** (violín) y **Jean Pierre Dupuy** (piano).

Con este concierto la Fundación quiere rendir al compositor una suerte de homenaje póstumo que permitirá escuchar algunas de sus obras de cámara más destacadas, incluyendo casi la obra integral para piano. El programa del concierto también presenta el estreno absoluto de *Movimiento* para guitarra, una de las pocas creaciones de Olavide aún inéditas.

A diferencia de otros compositores de su generación, el reconocimiento público de la obra de Olavide sólo comenzó en los últimos años de su vida, tras una prolongada estancia en el extranjero y un cierto aislamiento intencionado del autor. Y conforme aumenta la perspectiva histórica, se va confirmando la originalidad de un legado

que, de modo paulatino, va siendo más conocido a través de ediciones, grabaciones y conciertos. El núcleo de este legado, que recientemente ha sido donado a la Fundación Juan March, lo conforman los abundantes autógrafos que revelan el proceso creativo de este autor. Una muestra del valor de estos materiales es el manuscrito de *Dispar*, una obra que se interpreta en este concierto y que aparece editada, en versión facsimilar, en este mismo folleto: la escritura puntillosa y detallada remite a la precisión de un estilo exigente y meditado. Pero el legado, disponible al público interesado, contiene, además, una rica documentación epistolar, fotográfica y personal que será esencial para el estudio del compositor y del hombre. ◆

■ Concierto de piano dedicado al músico catalán



MOMPOU INÉDITO

El catálogo de Federico Mompou se ha visto incrementado por el hallazgo en los últimos años de unas cuarenta obras inéditas, unos manuscritos olvidados que sólo se descubrieron tras el fallecimiento de su viuda. El 27 de octubre, el holandés Marcel Worms presenta en un «Aula de (Re)estrenos» una selección de estas nuevas piezas pianísticas que enriquecen el poético mundo musical del compositor catalán.

El inesperado descubrimiento en su domicilio familiar de este *corpus* inédito permitirá desvelar claves desconocidas del mundo creativo del compositor catalán. Aunque su viuda Carmen Bravo conocía la existencia de estos manuscritos, no fue hasta un año después de su muerte, en 2007, cuando este fondo salió a la luz.

Una buena parte de estas obras proceden de sus primeros años como compositor en la década de 1910, tras su primer contacto con la vida musical parisina, por lo que ayudará a revelar el periodo de gestación del personal estilo de Mompou. Pero este fondo inédito también resultará útil para arrojar luz sobre sus métodos de trabajo, en tanto que algunos manuscritos son primeros esbozos o composiciones inconclusas que culminaría años después. El concierto incluye algunos estrenos en Madrid y en España (ver calendario). Además, el programa de mano incluye un primer inventario descriptivo de las fuentes

musicales inéditas de Mompou actualmente conservadas, en su práctica totalidad, en la Fundación Frederic Mompou de Barcelona.

«Si muchos de los principales compositores de la tradición occidental han forjado su lenguaje con el estudio más o menos sistemático de las técnicas de la armonía, el contrapunto o la instrumentación, en el caso del compositor catalán nos encontramos con alguien que creó un idioma musical en buena parte rechazando o por lo menos sin tener especial interés por esos aspectos artesanales de su profesión», apunta **Víctor Estapé**, profesor de composición del Liceo de Barcelona, en las notas al programa de mano.

Marcel Worms (1951) interpreta desde 2002 las obras para piano de Federico Mompou. En 2009 grabó un disco con la música inédita de Mompou, encontrada en la casa del compositor. ♦

■ «Conciertos del Sábado» en octubre

CHOPIN Y LOS SCHUMANN: INFLUENCIAS CRUZADAS

El primer ciclo de «Conciertos del Sábado» de la nueva temporada 2010/2011 lleva por título *Chopin y los Schumann: influencias cruzadas*. En él se ofrecen obras no sólo de F. Chopin y R. y C. Schumann, sino también de C. Martínez Rucker, C. Martínez Imbert y D. Zabalza-Olaso, interpretadas por Tito García González, Eric Le Sage, José Enrique Bagaría, Eldar Nebolsin y Javier Negrín.

Es un lugar común afirmar que las obras para piano de Fryderyk Chopin y de Robert Schumann representan la cima del pianismo romántico. Pero no resulta tan habitual escuchar la música de uno a través de su relación personal y estética con el otro, un vínculo del que también participó Clara Schumann. A través de cinco conciertos, este ciclo recoge algunas de las piezas que mejor reflejan este entramado de influencias cruzadas: dedicatorias, homenajes a través de citas musicales, aproximaciones complementarias a géneros establecidos o la recepción en la música española decimonónica.

La recepción de Chopin en España ha venido simbólicamente marcada por su breve estancia en Mallorca durante unos meses ente 1838 y 1839. Es ésta una etapa musicalmente creativa y emocionalmente intensa, tras el inicio de su relación amorosa con la novelista George Sand.



F. Chopin
(izquierda) y
Robert y Clara
Schumann



La admiración que algunos compositores españoles profesaron por Chopin es bien conocida, sin embargo, la impronta chopiniana fue cronológicamente anterior a través de una serie de compositores-pianistas que estudiaron en París con el compositor polaco o con algunos de sus discípulos.

La admiración recíproca que sentían Chopin y Schumann tiene también su reflejo en las respectivas dedicatorias de sus

obras. No es casualidad que la *Balada n.º 2* dedicada a Schumann –posiblemente como respuesta del polaco a la dedicatoria de la *Kreisleriana Op. 16* del alemán– contenga algunos rasgos asociados a la música de Robert. En los mismos meses que Chopin terminaba su *Balada n.º 2* en Mallorca, Schumann componía la *Humoresca Op. 20* en Leipzig. Como le escribiera el autor a Clara: «Durante toda esta semana apenas he dejado mi piano, componiendo y riendo y llorando, todo al mismo tiempo».

Tanto la mazurka como el nocturno son anteriores al inicio de la carrera compositiva de Chopin. Su consolidación como repertorios pianísticos del Romanticismo se debe, en buena medida, a Chopin, quien cultivó ambos con profusión, con más de 50 mazurkas y una veintena de nocturnos, dotándolos de una particular personalidad. En 1833 Chopin publicó su colección de tres *Nocturnos Op. 15* en Leipzig y al año siguiente Schumann eligió el tercero de ellos como tema para sus *Variaciones sobre un nocturno* de Chopin. Aunque esta obra, quedó inconclusa e inédita, no hay duda de que se trata de un testimonio elocuente de la admiración que profesó por el compositor polaco.

La admiración por Chopin de Clara Schumann (o Wieck, en su apellido de soltera) es patente. Sus obras eran frecuentes en los programas de sus numerosos concier-

tos como virtuosa de piano, y varias de las obras compuestas por ella misma están concebidas como un homenaje al polaco, como es el caso evidente de la *Mazurka Op. 6 n.º 3*.

La admiración de Schumann por Chopin tuvo en 1831 su primer episodio cuando aquél tuvo oportunidad de adquirir una partitura de éste con las *Variaciones sobre «Là ci darem la mano»*, el famoso tema de Mozart. Schumann se lanzó a publicar una crítica en el periódico musical más importante del momento, el *Allgemeine musikalische Zeitung*, donde terminaba su escrito con una premonición: «Quítense el sombrero, señores, un genio». Clara Schumann, entonces una niña prodigio de doce años, pronto incluyó esta obra virtuosística en sus programas de conciertos.

Ambos compositores tendrían oportunidad de mantener encuentros ocasionales, como el memorable del otoño de 1835. Entonces Clara estaba inmersa en la composición de sus *Soireés musicales, Op. 6*, una serie de piezas características que muestran, como pocas otras en su catálogo, la influencia chopiniana.

En ese mismo año, 1835, Schumann concluía su *Carnaval Op. 9*, una metáfora del mundo estético y emocional schumaniano más íntimo. Algunas piezas homenajean a dos de sus compositores más admirados, Chopin y Paganini. ♦

CONCIERTOS DE MEDIODÍA Y MÚSICA EN DOMINGO

LUNES, 18

María Jesús Romeo Ruiz, piano.
Obras de **J. Haydn**, **F. Chopin**, **R. Schumann**, **I. Albéniz** y **M. Ravel**.

LUNES, 25

Dúo Ímbrice (Raúl Sancho, flauta, y **Juan Luis García**, guitarra)

Obras de **F. Morlino**, **F. Carulli**, **M. D. Pujol**, **J. M. Mourat**, **J. Truhlar**, **I. Bottelier**, **H. Baumann** y **E. Marchelie**.

M^a Jesús Romeo Ruiz inició sus estudios musicales a los seis años en los Conservatorios de El Escorial y de Madrid, terminando su Grado Medio de Piano a la edad de 13 años y el Superior a los 16 años. En 1999 terminó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Siguió ampliando su formación musical obteniendo los títulos de profesora de canto, solfeo y armonía. En la actualidad estudia 5º de Grado Profesional de Órgano y Clave en el Conservatorio de Arturo Soria. Ha actuado como solista de piano en numerosas salas de España y Rusia, incluyendo el Auditorio Nacional de Música de Madrid y el Auditorio Kremlin; y como organista en



diferentes iglesias españolas e italianas. En 2005 fue seleccionada para tocar el *Concierto para piano y orquesta n.º 2* de Rachmaninov en el Festival de Jóvenes Intérpretes de Europa en Rusia con la Orquesta Estatal.

El **Dúo Ímbrice** se crea a finales de 1991 y en estos casi veinte años de actividad ha mantenido una intensa actividad de conciertos, con un repertorio muy variado que abarca estilos y épocas muy diversos, dedicando especial atención a la música de nuestros días. Tanto **Raúl Sancho** como **Juan Luis García** son profesores del Conservatorio Profesional de Música de León, en las especialidades de Flauta y Guitarra, respectivamente. **Juan Luis García** es, además, director de la Orquesta Juventudes Musicales-Universidad de León desde su creación.

El concierto de **María Jesús Romeo Ruiz** se celebra también el 17 de octubre, a las 12,00 horas, dentro de «Música en Domingo».

❖ **Salón de actos, 12,00 h.**

Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos

EL LEGADO GONZALO DE OLAVIDE EN LA BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN



La Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March acaba de finalizar el inventario de las fuentes musicales manuscritas del compositor madrileño Gonzalo de Olavide (1934-2005), cuyo legado que fue depositado por sus herederos en dicha Biblioteca a finales de 2008.

Olavide, que fue becario de la Fundación Juan March para la Creación Musical en 1974, obtuvo el Premio Nacional de Música en 1987 y el Premio Reina Sofía de Composición Musical en 2001.

Coincidiendo con el quinto aniversario de la muerte del compositor, la Fundación le rinde homenaje con un concierto titulado «El legado de Gonzalo de Olavide», dentro del «Aula de (Re)estrenos», la nº 77, programado para el 20 de octubre y del que se informa en esta misma Revista. La Biblioteca ha querido contribuir a ese homenaje con una breve muestra ilustrativa de los fondos legados. El inventario de los materiales contenidos en las casi veinte cajas que componen el archivo, labor imprescindible previa a su catalogación definitiva, ha desvelado la riqueza de los materiales y permite hacer un seguimiento detallado del recorrido formativo y artístico de Olavide en España, Alemania y Suiza, así como de su proceso compositivo a lo largo de las cincuenta obras recogidas en el inventario (desde *Triludio*, de 1963, hasta *Concertante-Divides*, de 2004). Este primer inventario describe 379 materiales

que se han clasificado por:

- Título de la composición
- Fecha, lugar y extensión
- Estado en el proceso creativo (apuntes, borrador, notas, primeras versiones, revisión, versión final)
- Tipo documental (partitura manuscrita autógrafa, no autógrafa, partitura impresa, *particella* manuscrita, *particella* impresa, materiales de trabajo)
- Plantilla vocal e instrumental
- Notas

El archivo aporta además una rica documentación personal, pendiente de inventariar, sobre las relaciones con editoriales, estancias en el extranjero, crítica en prensa nacional y extranjera, programas de mano, premios, escritos y correspondencia, fotografías personales, profesionales y algunas grabaciones. Todo ello convierte este legado en un fondo imprescindible para el estudio de su obra y de su generación. ♦

COMIENZA EL CURSO EN EL CEACS

En octubre se inicia el curso académico 2010/11 en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS), del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Continuando la transición hacia la investigación postdoctoral, se refuerza la plantilla del Centro con la incorporación de tres nuevos investigadores, dos de nivel *junior* y otro de nivel *senior*, con lo que asciende a diez el número de investigadores que actualmente trabajan en el mismo y que constituyen una pequeña pero sólida y prometedora comunidad académica.

Los dos investigadores *junior* son **Luz Marina Arias**, Doctora en Economía por la Universidad de Stanford, y **Sabino Kornrich**, Doctor en Sociología por la Universidad de Washington en Seattle. El investigador *senior* es **Luis Fernando Medina**, un politólogo procedente de la Universidad de Virginia y Doctor por la Universidad de Stanford. Además, **Jennifer Gandhi**, profesora en la Universidad de Emory, proseguirá hasta diciembre como Profesora Visitante su estancia en el CEACS, que se inició el pasado septiembre. Se trata de su segunda visita al Centro, pues ya realizó otra en el curso 2008/09. En 2011, en el semestre de primavera, el Centro contará con otro Profesor Visitante, **Steven Pfaff**, de la Universidad de Washington.

También en octubre se reinician las actividades del CEACS, incluyendo el Semina-

rio Permanente, que se celebra semanalmente los viernes (más información en la página web) y el Seminario de Investigación, de carácter interno. Entre los profesores que participarán en el Seminario Permanente en los meses de otoño, cabe destacar la presencia de **Rafaella Dancygier** (Universidad de Princeton), **Pedro Magalhaes** (Universidad de Lisboa), **Tak Wing Chan** (Universidad de Oxford), **Xavier Coller** (Universidad Pablo de Olavide) e **Ignacio Ortuño-Ortín** (Universidad Carlos III).

Durante los días 22 y 23 de octubre se celebrará una nueva reunión académica, con el título de *Inequality across the Globe*, organizada por **Anastasia Gorodzeisky** (investigadora del CEACS) y **Moshe Semyonov** (Universidad de Tel-Aviv), en la que una quincena de especialistas de

diversos países presentarán y debatirán trabajos sobre los patrones de desigualdad económica y social en diversas regiones del mundo.

Asímismo tendrá lugar un nuevo curso metodológico de cinco días (15-19 de noviembre) sobre el *Bayesianismo en las ciencias sociales*, a cargo de **Simon Jackman**, profesor en la Universidad de Stanford y uno de los más brillantes metodólo-

gos en la ciencia política. En la primavera habrá otro de estos cursos, sobre modelos formales de economía política, impartido por **Adam Przeworski**, profesor de New York University y miembro del Comité Asesor del CEACS.

Para más información sobre el personal investigador y las actividades académicas del CEACS, consúltese su página web (www.march.es/ceacs).

NUEVOS «ESTUDIOS/WORKING PAPERS» ON LINE

Cinco nuevos títulos de la serie *Estudios/Working Papers* se hallan disponibles en PDF en la página web del CEACS (www.march.es/ceacs/publicaciones/publicaciones.asp), y pueden recibirse por correo electrónico mediante suscripción en dicha web. Esta serie pretende poner al alcance de una amplia audiencia académica el trabajo de los miembros que integran la comunidad del Centro, así como de profesores e investigadores invitados.

249. **D. M. Kselman**

Electoral Institutions, Legislative Accountability, and Political Corruption (2010)

250. **G. Pop-Eleches** and **J. A. Tucker**

After the Party: Legacies and Left-Right Distinctions in Post-Communist Countries (2010)

251. **I. Urquizu**

Moderate Voters and Internal Party

Factionalism (2010)

252. **A. Kuo** and **Y. Margalit**

Measuring Individual Identity: Experimental Evidence (2010)

253. **A. Kuo**

Explaining Employer Coordination: Evidence from the US Inter-War Period (2010)

Asímismo, se han publicado recientemente dos nuevos títulos dentro de la serie *Tesis Doctorales*, que publica el CEACS desde 1993:

- **Lluís Orriols Galve**

Social Policies and Vote Choice in OECD Democracies (nº 73, 2010)

- **Laià Balcells Ventura**

Behind the Frontlines: Identity, Competition, and Violence in Civil Wars (nº 74, 2010)