

2 SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES

José de Torres (ca.1670-1738), por Juan José Carreras

8 CICLO DE CONFERENCIAS SOBRE “LOS SALONES GALANTES”

11 MÚSICA GALANTE EN EL SALÓN FRANCÉS

Tres conciertos de cámara, los miércoles

14 CONVERSACIONES CON JORGE HERRALDE

Será entrevistado por Antonio San José

15 CINE MUDO: “LOS NIBELUNGOS”, DE FRITZ LANG

Se proyecta en dos partes, el viernes 16 y el sábado 17

17 JOVELLANOS: VIDA, PENSAMIENTO, MENSAJE

Conferencia de Manuel Álvarez-Valdés, en el bicentenario de su muerte

19 EXPOSICIÓN “ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO”

24 LAS SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES EN LIBRO ELECTRÓNICO

Seminario sobre “Perspectivas actuales de la programación musical”

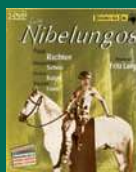
26 CONCIERTOS EN FAMILIA, LOS SÁBADOS

“Villancicos del Barroco portugués”, en Lunes temáticos.- Música en Domingo y Conciertos de Mediodía

31 NUEVA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EN EL CEACS

ACTIVIDADES EN DICIEMBRE

Más información: www.march.es, Facebook, Twitter y Youtube



SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES y 35

JOSÉ DE TORRES (ca. 1670-1738)

Juan José Carreras

Profesor Titular de Música de la Universidad de Zaragoza

El domingo 23 de marzo se cantó en la Real Capilla de Madrid la *Quinta Misa* del maestro José de Torres. Esta obra está perfectamente trabajada; pero la continua mezcla de las tonalidades antigua y moderna produce algunas veces un efecto poco agradable. El *Benedictus* es un canon a tres voces, resuelto en esta forma: el tiple hace el *antecedente*, el contralto el primer *consecuente* a la quinta inferior, y el tenor el segundo *consecuente* a la quinta inferior del primero. Esta composición es una de las más difíciles de realizar; pero su efecto satisface poco.

A mediados del siglo XIX, la memoria de la música española de la centuria anterior era ciertamente escasa y problemática. El autor de estas líneas, Hilarión Eslava –lejano sucesor de José de Torres al frente de la Real Capilla isabelina y el primero que se preocupó por recuperar la interpretación de su música– expresa con claridad la perplejidad que cierta música del pasado suscita en el oyente moderno. Paradójicamente, la composición que se menciona, la misa *Assumpta est Maria*, una de las ocho misas polifónicas que José de Torres publicó en 1703 en su *Liber missarum*, fue una obra que en su tiempo cimentó el prestigio del compositor, situándolo en la primera fila de los músicos hispanos del nuevo siglo.

Finaliza la serie «Semblanzas de compositores españoles», en la que 35 especialistas en musicología han expuesto el perfil biográfico y artístico de otros tantos autores relevantes en la historia de la música en España y han analizado el contexto musical, social y cultural en el que desarrollaron sus obras. Los trabajos se recogen en una publicación digital en la página web de esta institución (www.march.es)



Esta edición de una obra para órgano es uno de los escasos ejemplos de la *Imprenta de Música* que documenta la maestría de Torres como intérprete (Archivo Histórico Nacional, Madrid)

La biografía de Torres había comenzado unos treinta años antes en el seno de la misma Real Capilla madrileña, institución a la que estuvo ligado hasta su muerte en 1738. El compositor había entrado al servicio regio como *niño cantorico* en 1680. Seis años después el responsable administrativo de la capilla hablaba ya de él como un músico “de muchas esperanzas”. En 1701, aparece ya como segundo organista, y algo antes, en los años finales del reinado de Carlos II, consta que Torres componía también para la música de cámara regia.

La nueva dinastía borbónica y la posterior Guerra de Sucesión implicaron una serie de importantes cambios en la vida cortesana. La actividad de la Capilla Real se vio alterada en sus rutinas y costumbres. Importantes músicos de la época anterior, como el maestro de la Capilla Real Sebastián Durón, se exiliaron definitivamente, otros fueron apartados de sus responsabilidades. Menos grave fue el destino de José de Torres. Si bien su nombre aparece en una lista de músicos depurados por la monarquía borbónica acusados de simpatías austracistas, en 1708 sería definitivamente absuelto por falta de pruebas y readmitido en la capilla. Trabajando primero como interino, fue nombrado en 1720 titular del magisterio de la primera institución musical del país.

Sin embargo, la personalidad de Torres no se reduce a esta faceta de hábil músico cortesano. En su tiempo, el oficio de músico (de corte o de iglesia) era mayoritariamente una ocupación que se transmitía de padres a hijos, como ocurría con otros artesanos, zapateros o panaderos, por poner dos ejemplos. Dinastías como los Bach en Sajonia y Turingia se daban a lo largo y ancho de Europa y, por supuesto, también en España. En este contexto, Torres constituye una excepción: hijo de un funcionario de justicia, su entorno familiar será ajeno



La edición de las poesías de Eugenio Coloma (1649-1697) por Torres es testimonio no solo de sus excelentes contactos en los círculos letrados madrileños, sino de su relación con la élite política de su tiempo.

por completo a la música. De sus dos hijos, uno seguirá la carrera militar y el otro, la de derecho; su hermano Diego llegará a ejercer los cargos de juez apostólico en la nunciatura y de capellán de honor del rey.

Este ambiente familiar letrado está, sin duda, relacionado con el interés que Torres tuvo siempre por la imprenta, un interés que le llevó a fundar, en el último año del reinado de Carlos II, una tipografía musical a “imitación de las demás naciones, para utilidad pública de nuestros reinos, que han logrado en los suyos tener en prensa los caracteres músicos”. En la imprenta de Torres no se publicaron únicamente partituras y libros de música, sino muchos otros títulos. Característico de la peculiar personalidad de Torres fue su edición, en 1702, de las *Poesías posthumas* de Eugenio Martín Coloma y Escolano, un alto funcionario de la administración de Carlos II con aficiones poéticas. Esta edición literaria (ocupación insólita para un organista de su tiempo) la dedicó Torres nada menos que a Josefa Álvarez de Toledo, la esposa del futuro duque de Uceda (véase ilustración). En la introducción que Torres escribe para este libro se transparentan sus excelentes contactos en ciertos círculos letrados y aristocráticos madrileños, algunos de marcada filiación austracista de los que el compositor se distanciaría más tarde y que, de momento, le sirvieron para promocionar su carrera profesional.

En el ámbito musical, Torres desarrolló un importante programa editorial protegido (desde



Dos portadas de sendos pliegos musicales de la *Imprenta de Música* que muestran la peculiar costumbre de José de Torres de datar los impresos utilizando las cuatro esquinas de la orla (1715 y 1711). El impreso de la zarzuela *El imposible mayor* es en realidad de Sebastián Durón, músico exiliado en 1706. (Real Conservatorio Superior de Música y Palacio de Liria, Madrid)

1700) por un privilegio real que convertiría a su tipografía en un efectivo monopolio durante casi cuatro décadas. En la *Imprenta de Música* se editaron tratados teóricos como los *Fragmentos Musicos* de Pablo Nassarre (1700) o los *Principios universales de la Música* del jesuita y matemático Pedro de Ulloa (1717). Conociendo el peso de las instituciones eclesiásticas en la música del tiempo, no es de extrañar que abundaran en su catálogo los libros dedicados al canto litúrgico. Es éste el caso de un manual de música titulado *Arte de Canto Llano* de Francisco de Montanos, un auténtico *best-seller* entre los músicos, del que Torres editaría nada menos que cuatro ediciones en treinta años, añadiendo en cada edición un importante suplemento de su autoría dedicado a la música moderna. Un año antes de la publicación del *Liber Missarum* de 1703 del que hablamos al principio, Torres había dado a conocer sus *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, que volvería a publicar en 1736, esta vez con una nueva parte dedicada al *Modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano*. La idea de Torres era la de ofrecer una introducción práctica y sencilla al acompañamiento armónico “atendiendo a la común y pública utilidad”. Desde este punto de vista de la utilidad pública, una de las actividades más interesantes de la imprenta fue la publicación de obras sueltas en forma de pliego impreso de las que se han conservado más de cuarenta. Junto a numerosas obras del propio Torres, los autores publicados de esta forma responden en general a la red de contactos profesionales de Torres en Madrid e incluyen a los más relevantes compositores de la época como Juan de Navas, Sebastián Durón, o Antonio Literes. Aunque el

[Nota biográfica]

José de Torres es uno de los maestros de la cantata española, género sacro y profano que asumió los importantes cambios musicales que la influencia de la música italiana produjo en su época. Excelente organista, evitó la música teatral (tan importante en su época) para concentrarse en los principales géneros vocales de la música sacra como misas, salmos y lamentaciones. Su puesto de maestro de capilla del rey y el privilegio de impresión que le garantizó durante cuatro décadas la exclusiva de la edición musical en España le convirtieron en uno de los músicos más influyentes de su tiempo.

catálogo de pliegos musicales incluía música vocal de géneros diversos, el género estrella fue sin duda la cantata sacra y profana (o *humana*, como se decía entonces).

La cantata española permitía disfrutar en formato de bolsillo la adaptación propia de las atractivas arias italianas que combinaban los acompañamientos instrumentales con el virtuosismo vocal propio de ese estilo. El hecho de que estas cantatas se imprimiesen y, por tanto, tuvieran una distribución más allá de los pequeños círculos de profesionales que intercambiaban copias manuscritas de esta música, terminó por alarmar a más de uno. El padre Feijoo, por ejemplo, en su célebre ensayo sobre la música en los templos de 1726, censuró la política editorial de Torres, declarando que la música moderna al estilo italiano “habría de ser solamente para uno u otro ejecutor singularísimo, que hubiese en esta o aquella corte, pero no darse a la imprenta para que ande rodando por las provincias”.

La difusión y recepción de la obra de Torres están todavía por estudiar: sabemos que sus composiciones circularon no sólo por el Nuevo Mundo (en México, Perú o Guatemala, por ejemplo, como era de esperar en un maestro español de su fama), sino también en Italia (y a través de esta última, en el Reino Unido como testimonia el *Manuscrito Mackworth* de Cardiff que incluye once cantatas profanas del compositor). Por el contrario, apenas se ha conservado su música para órgano: fundamentalmente una obra impresa y una colección manuscrita en México. En lo que concierne a la recuperación actual de la

música de Torres es este un fenómeno iniciado en los años ochenta del siglo XX, centrado sobre todo en sus excelentes cantatas españolas (profanas y sacras), quedando todavía por explorar una parte sustancial de su obra litúrgica en latín. ♦

[Biblio-discografía]



La moderna investigación sobre Torres comienza en 1971 con la tesis doctoral de **John E. Druessedow** sobre el *Missarum liber* de 1703. Cuatro años después, **Yvonne Levasseur** aportaría una primera biografía. Más recientemente, dos investigaciones en torno a Torres han subrayado sobre todo el contexto institucional del músico: la monografía de **Begoña Lolo**, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo* (h. 1670-1738) (Madrid, 1990), publicó nuevos documentos sobre las actividades de Torres en la Capilla Real, aunque mantuvo la arbitraria periodización de Levasseur, según la cual sólo a partir de 1718 se produciría la influencia italiana en la obra de Torres. Por su parte, el de **Nicolas Morales**, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^{ème} siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V* (1700-1746) (Madrid, 2007), es una útil introducción al contexto histórico del músico. Mi edición de *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas* (Madrid, 2004) aporta el estudio de una fuente central para comprender su obra profana. A la faceta de Torres como organista está dedicada la monografía de **Gustavo Delgado Parra**, *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición* (Valencia, 2010).

De la obra teórica de Torres, la segunda edición de las *Reglas generales de acompañar* está disponible en un facsímil publicado recientemente por Librería Maxtor. Por otra parte, la mayoría de las ediciones de la Imprenta de Música son de fácil acceso a través de la *Biblioteca Digital Hispánica* de la Biblioteca Nacional de España.

Las grabaciones de **Eduardo López Banzo** al frente de su grupo **Al ayre español** para la Deutsche Harmonia Mundi han sido decisivas en dar a conocer al oyente contemporáneo la obra de Torres, aunque también deba recordarse la labor pionera de **José Rada** al frente de la **Capilla Peñaflorida** (existe una antigua grabación de este coro del emocionante homenaje póstumo a Rada con música de Torres). Además, cinco cantatas profanas del manuscrito de Mackworth pueden escucharse en una estupenda grabación a cargo de **Gabinete armónico** (Arsis, 2007).

LOS SALONES GALANTES

Inspirado en el libro *La cultura de la conversación* de Benedetta Craveri, quien da la conferencia inaugural. Enmarcado en el ambiente de los salones galantes franceses, donde fue esencial la figura femenina, la Fundación Juan March ofrece un nuevo ciclo de tres conferencias (junto a Benedetta Craveri estarán Guillermo Solana y Roger Chartier), en el que se analizan las características sociales, artísticas y literarias de los salones franceses, su influencia en la formación del concepto de “opinión pública” y, de un modo más general, en el desarrollo de la cultura moderna. Asociado a estas conferencias, se ha programado un ciclo de conciertos sobre “Música galante en el salón francés”, del que se habla también en esta Revista.

13 de diciembre: Benedetta Craveri

“LA CULTURA DE LA CONVERSACIÓN”

“El objeto de mi conferencia es recorrer los momentos fundadores de ese arte de la conversación que durante tres siglos, desde finales del siglo XV hasta la caída del Antiguo Régimen, se ha impuesto como connotación distintiva del estilo de vida de las élites europeas. Por lo tanto, empezaré desde el modelo humanista italiano, tal y como se ha estado elaborando a través de la reflexión de Pontano que, con su *De Sermone* (1499), inaugura la reflexión europea sobre la conversación como forma de la vida civil, para luego recordar el impacto suscitado por los tres grandes tratados pedagógicos posteriores del Renacimiento, *El Libro Cortesano* de Baltasar Castiglione (1528), *Galateo* de Giovanni della Casa (1558) y *La Conversación Civil* (1574) de Stefano Guazzo. Escritos en italiano y enseguida traducidos a varios idiomas, estos textos difundieron en Europa el código de conducta –el

know how como diríamos hoy– del gentil-hombre moderno.

Sin embargo, a principios del siglo XVII Francia es la que hace suyo el modelo italiano, copiándolo, interiorizándolo según sus exigencias y otorgándole un carácter nuevo y original. Hasta entonces, el debate teórico sobre la conversación y las maneras de la vida civil había sido prerrogativa de grandes humanistas, y su enseñanza, más allá de las características contingentes de las pequeñas cortes italianas a las que uno y otro tratado hacían referencia, se quería universalizar. En cambio, en Francia, el ideal de ‘manera de vivir’ para adoptar como modelo no procede de arriba, sino que se elabora poco a poco desde el interior de las élites mundanas, para luego imponerse como rasgo constitutivo del carácter nacional. Por primera vez, en la historia de la civilización



occidental toda una sociedad se mira al espejo, se estudia, se analiza y se refleja sistemáticamente en su propia apariencia y en los problemas de la comunicación, haciendo de ello el elemento distintivo de su identidad. Lo que está en juego es un arte de la palabra capaz de matizar la agresividad y favorecer el consenso y la cohesión social a través de un intercambio armonioso. Es un arte capaz de uniformar y al mismo tiempo distinguir; así como de producir entretenimiento, placer, información y cultura. Precisamente de esta reflexión colectiva tomaba forma la conversación *à la française* que, por sus múltiples funciones, debía imponerse como rito central de la sociedad aristocrática del Antiguo Régimen.

Mi propósito aquí no es evocar en todos sus múltiples matices el complejo cuerpo de normas que han marcado el arte de la conversación y han hecho de él emblema de toda una civilización, sino ver si este arte efímero de la palabra, vinculado a un mundo –el de los privilegiados– y desaparecido definitivamente con la Revolución Francesa, tiene aún algo que enseñarnos.”

Nacida en Roma, **Benedetta Craveri** es licenciada en Letras, en la especialidad de Filología Clásica. Desde 1988 ha sido profesora de Lengua y Literatura francesas



en la Facultad de Lenguas y Literaturas Modernas de la Università della Toscana y en 2005 se trasladó a la

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa en Nápoles como profesora ordinaria de Literatura francesa. Ha sido condecorada con la Orden al Mérito de Comendador de la República Italiana y con el de Officier des Arts et des Lettres de la República Francesa. Colabora en las páginas culturales de *La Repubblica*, en *The New York Review of Books* y en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Foto: Basso Cannarsa

El 15 de diciembre, **Guillermo Solana** habla de “Los salones galantes en la pintura francesa del siglo XVIII”.

Nacido en Madrid en 1960, es doctor en Filosofía y profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus publicaciones destacan las ediciones de los diarios de Delacroix (*El puente de la visión*, 1987), los escritos de arte de Diderot (1994), la crítica de arte de Baudelaire (*Salones y otros escritos sobre arte*, 1997) y la crítica de arte ante el



impresionismo (*El impresionismo: la*

visión original, 1997), así como la monografía *Paul Gauguin* (*Historia 16*, col. “El arte y sus creadores”, 1997, reeditada en 2004). Es autor también del catálogo razonado de la obra del escultor Julio González en las colecciones del IVAM (2001). Ha sido comisario de varias exposiciones, y crítico de arte de *El Cultural* del diario *El Mundo* y en la actualidad desempeña su cargo como director artístico en el Museo Thyssen-Bornemisza.

20 de diciembre: **Roger Chartier:**

“La opinión pública en el siglo XVIII. Entre la oralidad y lo escrito”

“En esta conferencia quisiera, en primer lugar, discutir el concepto de ‘origen’ cuando los historiadores lo utilizan para entender una ruptura tan decisiva como la de 1789 en Francia. Semejante perspectiva conduce a cuestionar la operación, clásica en toda la literatura consagrada a los lazos entre la Ilustración y la Revolución, que remite a los gestos de ruptura con las autoridades respecto a la difusión de las ideas ‘filosóficas’, suponiendo así un engendramiento directo, automático, transparente de las acciones por los pensamientos. Contra la definición clásica que considera la Ilustración como un conjunto de ideas críticas, ¿no cabe acaso considerarla como un conjunto de prácticas múltiples que guía la preocupación por la utilidad común, cuyo objetivo es una gestión nueva de los espacios y las poblaciones y cuyos dispositivos (intelec-



tuales, institucionales, sociales, etc.) imponen una reorganización completa de los sistemas de percepción y ordenamiento del mundo social? Después plantearé tres cuestiones cuya relevancia me parece importante para comprender las mutaciones políticas y culturales en el Siglo de las Luces: la relación entre opinión pública y opiniones populares, las transformaciones de las prácticas de lectura, a menudo entendidas como una ‘revolución de la lectura’ y el papel –o la ausencia– de las mujeres en la construcción de un nuevo espacio político. Finalmente analizaré la apropiación de la Ilustración por la Revolución francesa, lo que obliga a revisar la noción de ‘precursores’ y puede sugerir que, tal vez, es la Revolución la que hizo la Ilustración, es decir que es a partir del acontecimiento cuando se constituyó un repertorio de obras y de autores que supuestamente lo habrían preparado y anunciado.”

Roger Chartier, nacido en Lyon en 1945, es un historiador de la cuarta generación de la Escuela de Annales, especializado en Historia del libro y en las ediciones literarias. Hasta 2006 ha sido director de estudios en la Escuela Superior de Estudios en Ciencias Sociales. Ha sido distinguido con la Annual Award de la American Printing History Association, en 1990; el Gran Premio de Historia (Prix Gobert) de la Académie Française, en 1992; es Doctor honoris causa de la Universidad Carlos III (Madrid); y Fellow de la British Academy. Actualmente es profesor en el Collège de France.

Ciclo de los miércoles

MÚSICA GALANTE EN EL SALÓN FRANCÉS

En paralelo con el ciclo de conferencias sobre *Los salones galantes* se ha programado un ciclo de tres conciertos con el título de *Música galante en el salón francés*. Durante el Antiguo Régimen (como los revolucionarios denominaban peyorativamente al periodo anterior a la Revolución francesa), las academias y los salones en Francia conformaban unos espacios privilegiados que combinaban la audición de obras selectas con la conversación erudita. La música vinculada a estos contextos es el eje de este ciclo, que incluye distintos géneros de cámara vinculados a ellos: repertorios para clave generalmente interpretados por mujeres, obras vocales de temática mundana y, ya a finales del siglo XVIII, el *quatuor dialogue* como metáfora de la “conversación” entre los instrumentos.

Salón de Actos, 19,30 horas. Transmitido por Radio Clásica de RNE.

● **Miércoles, 7 de diciembre:** **Maria Tecla Andreotti**, flauta travesera; **Andrés Gabbeta**, violín; **Mathyas Bartha**, violín y viola; y **Christophe Coin**, violonchelo, con obras de François Devienne, Luigi Boccherini, Ignaz Pleyel, Pierre Baillot, Hyacinthe Jadin y Wolfgang Amadeus Mozart.

● **Miércoles, 14 de diciembre:** **Skip Sempe**, clave, con obras de Louis Marchand, Antoine Forqueray, Armand-Louis Couperin, Gaspard Le Roux, Claude Bénigne Balbastre, François Couperin y Jean-Philippe Rameau.

● **Miércoles, 21 de diciembre:** **Ensemble Ausonia** (**Eugénie Warnier**, soprano; **Mira Glodeanu**, violín; **James Munro**, violón; y **Frédéric Hass**, director y clave), con obras

de François Couperin, François Francoeur, Jean-Marie Leclair, Antoine Forqueray y Jean-Philippe Rameau.

Joseba Berrocal, profesor en la Universidad de Zaragoza, es el autor de la introducción y notas al programa de mano y de este están entresacados los siguientes párrafos: “Los reyes y las regencias se fueron sucediendo a lo largo de las décadas. El final del siglo XVIII vivió una revolución –la Revolución– y, pese a todo, las músicas que acompañaron a los franceses tuvieron una relativa continuidad. Fue un lugar común entre los tratadistas contemporáneos dividir la música por su función, por su escena, más que por consideraciones internas de las composiciones. La música en el templo, la música en el

teatro, la música al abierto, la música en la cámara... Los perfiles de estos repertorios, en otros tiempos algo más distanciados, fueron convergiendo con el paso de los años y de los nuevos estilos musicales.

La música de cámara fue una seña de identidad para las clases acomodadas y, conforme fue avanzando el tiempo, para las cada vez más consolidadas clases medias urbanas. Habría que tener en cuenta que, frente a los enormes presupuestos ligados a una producción teatral, o al mantenimiento de una capilla catedralicia, la música de cámara tenía un coste asumible por grandes capas de la sociedad. En realidad, las únicas condiciones necesarias eran las de un cierto conocimiento musical –que podía ir desde apenas unos rudimentos como oyente hasta un grado de virtuosismo comparable a los profesionales– y, lo más importante, disponer del propio tiempo para dedicarlo a estas actividades musicales.

Efectivamente, en ciertos círculos el consumo y la producción de música camerística eran de orden diario. En todas las veladas la familia –expandida o no por visitas, invitados y músicos contratados– destinaba unas horas al ejercicio de la música y su comentario. En otros entornos menos filarmónicos este ritmo podía reducirse a un encuentro semanal o incluso menos pero, fueran cuales fueran el gusto y las apetencias personales de un honesto noble europeo, no se concebía

una vida social digna de tal nombre sin el contacto periódico con la música de cámara. Era el *Zeitgeist*, el espíritu del tiempo.

Lejos de las posibilidades presupuestarias del Rey y de la nobleza, muchas personas dispusieron en sus domicilios de variantes menos costosas de música de cámara. Aquella que implicaba a dos o tres intérpretes, quienes por regla general no eran sino miembros de la propia familia. El entorno no es ya la gran *chambre* palaciega sino el *salon* de una residencia acomodada. Una residencia donde se compran y se copian partituras, y donde cotidianamente entran músicos para educar a los moradores. Las largas veladas en los salones franceses recogían por regla general una amalgama de diferentes formas y géneros. Las piezas se sucedían buscando variedad y contraste, tal y como se recrea en los conciertos de este ciclo. El repertorio de las primeras décadas del XVIII hundía sus raíces en los reinados de Luis XIII y Luis XIV, ambos monarcas con un acusado perfil musical. De esta forma el repertorio de cámara giraba en torno al *air de cour* –un tipo de pieza vocal de pequeño formato–, a las suites instrumentales para solista o para trío; a los *petits motets* con texto religioso y a amplias selecciones de escenas de ópera. En este sentido conviene destacar la importancia del nuevo y prolijo recitativo francés debido a la pluma de Lully, por contraposición al recitativo secco italiano. Campra, Lalande, Destouches o Desma-



Cuarteto de Haydn, 1907, por Julius Schmid (1854-1935). Museo de Viena

rest fueron algunos de los sucesores de Lully más interpretados hasta el tardío triunfo del Rameau escénico. Junto a ellos aún continuaban escuchándose algunas de las antiguas melodías de Lambert, Boesset o los italianos Rossi o Cavalli”.

Maria Tecla Andreotti, diplomada por el Conservatorio de la Haya y Bachelor of Art en Música por la Universidad de Stanford, California, es solista de flauta en el Ensemble Barroco de Limoges. **Andrés Gambetta**, tras culminar sus estudios en Argentina y España, prosiguió su formación en la Musikhochschule de Basilea y en la Schola Cantorum Basilensis; es miembro de la Orquesta Sinfónica de Basilea y primer violín del Authentica Quartett y del Ensemble Barroco de

Limoges, entre otros conjuntos. **Mathyas Bartha**, rumano, es miembro de la Orquesta Sinfónica de Basilea, del Ensemble Barroco de Limoges, de los Swiss Baroque Soloists y la Orquesta Sinfónica de Basilea. **Christophe Coin**, estudió en Caen, su ciudad natal, y en París. Ha sido alumno de Jordi Savall, es fundador del Cuarteto Mosaïques y director musical del Ensemble Barroco

de Limoges. Ejerce su labor docente en París y en Basilea.

Skip Sempé, clavecinista virtuoso y fundador del Capriccio Stravagante, está en la vanguardia de las personalidades que se dedican hoy día a la música del Renacimiento y del Barroco. Ha estudiado música en EE UU y en Holanda.

El **Ensemble Ausonia**, fundado y dirigido por Frédérick Haas y Mira Glodeanu, se ha ocupado con intensidad de la música de los siglos XVII y XVIII. Es notable la selección de instrumentos que emplea, en una investigación continua experimentando con un clave de cuerdas de tripa, un violón polaco, un lirone o un fortepiano. ♦

CONVERSACIONES EN LA FUNDACIÓN: JORGE HERRALDE

Continuando el nuevo formato, *Conversaciones en la Fundación*, que se inició el pasado mes de octubre, y en el que un viernes, una vez al mes, el periodista **Antonio San José** mantiene un diálogo en profundidad con destacadas personalidades de la cultura y la sociedad españolas, este mes de diciembre, el viernes 9, el invitado es el editor **Jorge Herralde**, fundador y director desde 1969 de la Editorial Anagrama, Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial (1994), en España, y Premio Targa d'Argento para el mejor editor europeo (1999), entre otros.



Viernes, 9 de diciembre, 19,30 horas. Salón de actos

Aunque **Jorge Herralde** siempre ha considerado que el único libro que debe escribir un editor es su propio catálogo –y el suyo alcanza varios miles de títulos, repartidos en una veintena de colecciones, y con una especial dedicación a la narrativa, en español y en otras lenguas, y al ensayo–, él mismo, a base de reunir textos diversos, que ha ido escribiendo a lo largo de sus años de editor, es autor de algunos títulos como *Opiniones mohicanas*, *Para Roberto Bolaño* y *Por orden alfabético: escritores, editores, amigos*: éste último, como el resto, una suerte de memorias fragmentadas de un editor que lleva 40 años a pie de obra, a pie de catálogo, título a título, autor a autor.

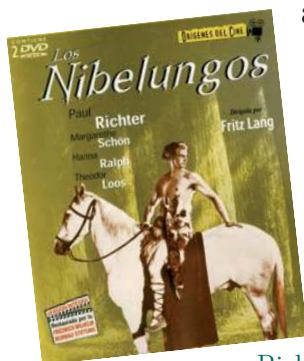
El propio Herralde ha escrito: “Pienso que el auténtico editor, al igual que el escritor, es un ser un tanto anormal, vampirizado por una

profesión que es su vocación radical, y que consiste no sólo en trazar las grandes líneas de su proyecto o en orquestar grandes manobras o conspiraciones de alto nivel, sino también en cultivar los detalles, los detalles artesanales, los benditos detalles, que invocaba Nabokov, con los que está amasada la pasta de la literatura y también la de la edición.” Y en otra ocasión evocó sus inicios a finales de los años sesenta –sus primeros títulos, mucho ensayo político al principio, aparecieron en 1969–: “Yo había estudiado ingeniería y había trabajado un tiempo en una empresa metalúrgica semifamiliar, sin ninguna vocación, mientras paralelamente, a lo largo de los 60, había tenido varios proyectos editoriales que no llegaron a cuajar, como tantísimos otros y especialmente en aquella época. Finalmente decidí que no podía más y empecé, en otoño del 67, a preparar lo que sería Anagrama.” ♦

El viernes 16 y el sábado 17

“LOS NIBELUNGOS ” (1924), EN CINE MUDO

La dos partes de la película de Fritz Lang, en el ciclo dedicado a “Adaptaciones literarias”



“Los Nibelungos” (1924), la ambiciosa recreación que del poema épico germano del siglo XIII realizara en dos partes el director austro-húngaro Fritz Lang, se proyecta (la primera parte) el viernes 16 y el sábado 17 (la segunda), dentro del ciclo de cine mudo dedicado, en esta temporada, a las “Adaptaciones literarias”. Esta epopeya nacional alemana, que había inspirado la ópera romántica homónima de

Richard Wagner (1848-1874), se ofrece en dos partes, tal como se hizo, en dos noches consecutivas, en su estreno. Fritz Lang, entonces el director alemán más poderoso del momento, rodó esta película entre el *Dr. Mabuse* (1922) y *Metrópolis* (1926), dos de sus trabajos más importantes.



LOS NIBELUNGOS

Viernes 16: (I) *La muerte de Sigfrido* (143 minutos)
Sábado 17: (II) *La venganza de Krimilda* (150 minutos).

Con **Paul Richter** como Sigfrido y **Margarete Schön** como Krimilda.

Presentación: **Juan Manuel de Prada**

Presentación: 19,00 horas

Proyección de la película: 19,30 horas

Friedrich Christian Anton Lang, el nombre completo del director de cine **Fritz Lang**, nació el 5 de diciembre de 1890 en Viena. Su padre era arquitecto y su madre tenía ascendencia judía. El empeño de su padre porque fuera arquitecto y su afición al dibujo y a la pintura contribuyeron posteriormente a la concepción

estética de su cine, pues le permitieron configurar algunos de los majestuosos escenarios de películas como, precisamente, *Los Nibelungos* y, desde luego, *Metrópolis*, pero también, como han señalado los historiadores del cine, algunos de los espacios abiertos de películas de su etapa americana. Hombre viajero,



Fotograma de la película *Los Nibelungos*

contemporáneo de esa época culturalmente tan rica como es la finisecular, fue herido en la Gran Guerra (en la convalecencia hospitalaria germinaría su pasión cinematográfica). Fritz Lang llega a Berlín, en 1918, otra ciudad de gran turbulencia cultural, y se introduce en el cine alemán, que está viviendo, en esa primera posguerra, una cierta efervescencia. Es entonces cuando conoce a la que sería su segunda mujer, y co-autora de muchos de sus guiones de entonces, **Thea von Harbou**, que firma con él los de *Dr. Mabuse*, *Metrópolis* y desde luego *Los Nibelungos*. El crítico **Quim Casas**, autor de un estudio sobre Fritz Lang (Madrid, 1991), y del que se han tomado estos datos, escribe que “a Thea von Harbou se le ha atribuido por norma todo lo malo de esta primera época languiana en descargo del cineasta, cuestión sobre la que se ha vertido mucha tinta ambigua”.

El argumento de la película, según **Quim Casas**, es el siguiente:

(I) Siegfried se dirige al castillo del rey Gunther, con la intención de pedirle la mano de su hermana Kriemhild. Por el camino se enfrenta con el dragón Fafnir, le da muerte y se baña en su sangre para hacerse invulnerable, pero una hoja de tilo caída sobre la espalda deja des-

protegida una parte de su cuerpo. Para desposar a Kriemhild, Siegfried debe ayudar a Gunther a conseguir la mano de la aguerrida Brunhild. Invisible gracias a su capa mágica, ayuda a Gunther a vencer a Brunhild; después adopta la forma del rey para seducir a la mujer. Pero al enterarse de la verdad, Brunhild le pide a Gunther que ordene matar a Siegfried. El corpulento y tuerto Hagen Tronje le clava una lanza en el único punto vulnerable. Siegfried es llevado al castillo; junto a su cadáver, Brunhild se suicida y Kriemhild parte de las tierras de su hermano dispuesta a vengarse.

(II) Rüdiger, uno de los más fieles vasallos del caudillo de los hunos, Atila, llega al castillo del rey Gunther para pedir la mano de Kriemhild en nombre de su soberano. Kriemhild acepta y se dirige hacia el imperio de los hunos. Allí es desposada por Atila y tienen un hijo. Kriemhild manda venir a sus hermanos, que llegan acompañados de Hagen Tronje y el resto de los nibelungos. Ordena la matanza de todos, pero sus hermanos y el asesino de Siegfried se hacen fuertes en el castillo de Atila. Hagen mata al hijo de Kriemhild y ésta le mata sin poder impedir la muerte de sus hermanos. Los nibelungos han sido aniquilados; Atila llora la pérdida de su hijo y Kriemhild, una vez saciada su sed de venganza, se desploma. ♦

JOVELLANOS: VIDA, PENSAMIENTO, MENSAJE

El 1 de diciembre, Manuel Álvarez-Valdés ofrece, en una conferencia, sus estudios e investigaciones sobre la figura del asturiano Melchor Gaspar de Jovellanos (1744-1811), hombre de espíritu liberal y de amplia formación, de quien se celebra este año el bicentenario de su fallecimiento.

Salón de actos, 19,30 horas.

Álvarez-Valdés nos presenta, ordenados, los resultados de un examen de Jovellanos que pretende ser total, para lo que tiene en cuenta las numerosas fuentes directas: su extensa obra escrita con sus Diarios y epistolario y documentos inéditos, y también las indirectas: una bibliografía de cerca de 4.000 registros. Todo ello pasado por su tamiz personal, bajo la protesta solemne de la objetividad –casi nunca respetada por los analistas de Jovellanos, de diferentes colores–, para respetar el imperativo de éste de «rendir obligado tributo a la verdad e imparcialidad, que debe preferir a cualquier respeto de falsa piedad».



Manuel Álvarez-Valdés

JOVELLANOS: VIDA, PENSAMIENTO, MENSAJE

En su conferencia hablará de la vida, el pensamiento y el mensaje que, según él, hoy nos sigue enviando Jovellanos. La primera se inicia con lo que se llama aquí la vida oculta (1744-1768), en una familia de la nobleza no titulada, con grandes estrecheces económicas, que va colocando como puede a sus numerosos vástagos utilizando las recomendaciones

fundadas en el parentesco con poderosos. En este caso se le destina a la Iglesia, lo que acepta con docilidad, concurriendo para su formación a universidades, en su mayoría de tan ínfima categoría, que él las ridiculizaría después en sus *Sátiras*. Escribe poesía y teatro, conoce la economía política, forma una biblioteca importante, alumbrado por las luces

de la Ilustración. Pasa después a la Corte (1778-1790), donde se convierte en el intelectual de moda, reclamado por las Academias y las tertulias, la Sociedad Económica Matritense, la Junta de Comercio, etc., sin abandonar su misión en el Consejo de las Órdenes Militares. Esta brillante situación se rompe, de repente, cuando intenta defender a su amigo, Cabarrús, por lo que pierde la gracia real y es objeto de lo que se llama un *destierro disimulado* en Gijón (1790-1797), donde crea su obra práctica más importante, el Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía, y escribe el *Informe sobre la Ley Agraria*, la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos públicos*, las *Cartas a Ponz del Viaje de Asturias* y numerosos informes sobre minería, carreteras y puertos; e inicia sus *Diarios*, mientras espera un destino importante en la Corte.

Llega, al fin (1797), llega a ser embajador en Rusia, y enseguida al Ministerio de Gracia y Justicia, a propuesta interesada de Godoy. Le desmoraliza el espectáculo corrupto de la corte, y en los nueve meses que está en el cargo, no puede desarrollar sus ideas. Vuelto a Gijón, sufre las asechanzas de sus enemigos, que culminan con su detención, de noche y en cama (1801), para acabar prisionero en la cartuja de Valdemoso y en el castillo de Bellver, durante más de siete años, sin acusación de qué defenderse. Liberado en 1808, rechaza los cantos de sirena de sus amigos afrancesados y de José I y Napoleón para incorporarse al gobierno intruso, con un ejemplo de patriotismo que algunos, injustamente, ponen en

duda. Incorporado a la Junta Central (1808-1810), ve cómo fracasan sus propuestas de solución de la situación política, con razonadas fundamentaciones jurídicas. Escribe su *Memoria en defensa de la Junta Central*, exponente, además, de su pensamiento político. Muere, víctima de una pulmonía, en noviembre de 1811.

También se analizará su ideario, que es tan denso que no parece conveniente mezclarlo con la descripción de la vida de Jovellanos: el pensamiento político, el económico, el pedagógico, su concepto de la nobleza, el pensamiento y las prácticas religiosas. Finalizará con lo que se presenta como su mensaje, para culminar así con lo que se podría llamar el ayer, hoy y mañana de Jovellanos. ♦



Manuel Álvarez-Valdés
es Doctor en
Derecho y
abogado del
Estado, numerario
de la Academia
Asturiana de
Jurisprudencia y
Correspondiente
de las reales

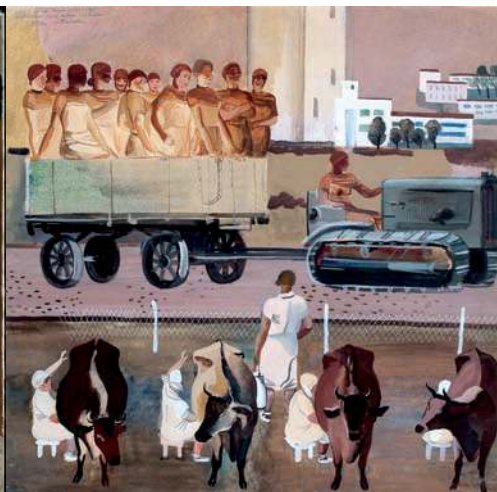
academias de la Historia y de
Jurisprudencia y Legislación. Es autor de
infinidad de artículos, poseedor de la Gran
Cruz de la Orden de San Raimundo de
Peñafoort al mérito jurídico y patrono de la
Fundación Alvargonzález y de la Fundación
Foro Jovellanos.

Pintor de la utopía soviética

“ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO”



Sigue abierta en la Fundación Juan March la exposición dedicada al artista soviético Aleksandr Deineka (1899–1969) y, a través de él, a toda su época, en el doble contexto al que perteneció, el final de la vanguardia y el advenimiento del realismo socialista. Es la más amplia dedicada a Deineka fuera de Rusia, con más de 35 óleos, algunos de gran formato, completados por obra sobre papel, carteles y revistas, libros infantiles, fotografías, documentos y audiovisuales, hasta un total de 250 piezas.



Gimnasia matutina, 1932. Las brigadas femeninas en el *sovjós*, 1931. Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

El total de obras, objetos y documentos expuestos provienen en su mayoría de la Galería Estatal Tretyakov de Moscú y del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, así como de algunos museos provinciales de Rusia y de una serie de colecciones públicas y privadas de España, Europa y Estados Unidos.

Las obras expuestas están organizadas en tres secciones:

I. 1913-1934: DE LA VICTORIA SOBRE EL SOL A LA ELECTRIFICACIÓN DE TODO EL PAÍS

Esta sección traza una línea entre los orígenes de la vanguardia rusa y el doble contexto –vanguardista y revolucionario– de la obra de Deineka y del realismo socialista. En la presentación concentrada de esa línea de continuidad artística e ideológica tienen un papel relevante una serie de obras que ejemplifican bien el paralelismo entre la función de la luz

en la poética de la vanguardia y la que, en la praxis del sistema soviético, asumió la electricidad. Además, esa sección presenta una serie de obras monumentales de Deineka en su contexto más propio: la industrialización y modernización técnica del país. La concentración del trabajo de Deineka como grafista en torno a los años 20 ha aconsejado presentar en esta sección su obra gráfica.

II. 1935: DEINEKA EN EL METRO DE STALIN

Esta sección se ocupa específicamente del encargo que Deineka recibió para el Metro de Moscú, el diseño de los mosaicos para los techos de dos de sus estaciones, Mayakovskaya y Novokutznétskaya, que resalta el aspecto simbólico de ese proyecto, en cuanto la realización más lograda de la utopía stalinista.

III. 1935-1953: DEL SUEÑO A LA REALIDAD

Esta tercera sección explora la dialéctica entre

las pretensiones de la utopía y la realidad del sistema soviético bajo Stalin, y su impacto en la obra final de Deineka.

Las obras siguen un orden básicamente cronológico, desde la primera –la ópera futurista *Victoria sobre el Sol*, de 1913–, hasta la última, de 1953, el año de la muerte de Stalin. Sin

embargo, dado el carácter marcadamente contextual y comparatista de la exposición, en ocasiones se ha sacrificado el estricto orden cronológico –como es obvio, sin saltos temporales excesivos– para facilitar la percepción de las evidentes relaciones visuales que se establecen entre ellas. La primera obra de Deineka en exposición es de 1919; la última, de 1952.

FACSÍMIL DE “ELECTRICISTA”

Textos de B. Uralski

Dibujos de A. Deineka

Acompaña al catálogo de la exposición una pequeña publicación, *Electricista*, que muestra la brillante labor de Aleksandr Deineka como ilustrador de revistas y libros. Se presenta aquí en edición facsímil, respetando su formato original. *Elektromontiór*, publicado en primera edición en 1930, es uno de esos libros espléndidamente ilustrados con los que Deineka engrosa la rica tradición de libros infantiles tan típica de la vanguardia rusa y del arte soviético. Pero, más allá, su tema –la electricidad– es revelador, por la evidente continuidad entre la función de la luz en la poética de las vanguardias y en la que, en la praxis del sistema soviético, asumiría la electricidad, uno de los aspectos centrales de esa peculiar interrelación entre vanguardia y realismo socialista, de la que Deineka resulta tan modélico. Y es que los dibujos de Deineka escoltan aquí un breve poema de Borís Uralski que ensalza la figura indispensable del *elektromontiór*, del electricista, precisamente en los años en los que el primer plan quinquenal extendía la luz eléctrica –la base energética del socialismo según Marx, Engels y Lenin– por todo el territorio soviético, tratando de hacer realidad el célebre lema de este último: “el comunismo es el poder soviético más la electrificación de todo el país”.

La tirada de la primera edición (30.000 ejemplares) y de la segunda (20.000) da una idea de la expectativa de éxito que tuvieron los editores, y también de la importancia que tenían en la antigua Unión Soviética estos productos artísticos y literarios, que conjugaban textos e imágenes para la educación y la formación ideológica (y la diversión) del futuro habitante de la utopía: el niño, el potencial ciudadano soviético.



ALEKSANDR DEINEKA: LA MÍMESIS DE UNA UTOPIA (1913-1953)

Manuel Fontán del Junco

La vanguardia suele ser esquemáticamente glorificada como un valiente experimento utópico de gran valor y novedad formal, y el realismo socialista castigado como un reaccionario tradicionalismo sin valor artístico y al servicio de la propaganda política. Los influyentes dominios del formalismo, el análisis exclusivamente formal del arte de vanguardia y exclusivamente político del realismo socialista y la desatención al carácter estético del marxismo han configurado la esquemática fórmula con la que se ha comprendido habitualmente el arte del realismo socialista y su relación con la vanguardia precedente: a saber, que la vanguardia rusa, uno de los experimentos formales más radicales de la historia, con un enorme potencial utópico, fue liquidada por un arte derivativo, puesto al servicio de una ideología que alrededor del final de los años 20 ya había mostrado su rostro más totalitario.

Aleksandr Deineka quizá constituya el caso más claro de hasta qué punto ese paradigma binario y absoluto es inexacto. La simple contraposición entre vanguardia y realismo socialista contradice, por supuesto, lo que ocurrió en realidad. En primer lugar, lo desmiente el evidente compromiso político de la mayor parte de los representantes de la vanguardia rusa, que en muchos casos superó en radicalidad al de los bolcheviques. Pero además, esa realidad no sólo es evidente en las declaraciones, los manifiestos o las belicosas adscripciones

grupales de la vanguardia; sobre todo lo es en sus obras, muchas de las cuales atestiguan una evidente “doble obediencia”: el Tatlin de los relieves es el mismo que el del Monumento a la III Internacional; el Gustav Klutis cartelista revolucionario de los años 20 y 30 y diseñador de soportes de propaganda revolucionaria es también el autor del estilizado “hombre rojo” de 1918. Los ejemplos se pueden multiplicar, y quizá lo más significativo en este contexto sea la frecuencia del uso del vocabulario constructivista y suprematista con fines políticos, un uso que es, muchas veces, anónimo.

Tanto la poderosa fuerza pictórica de Aleksandr Deineka como la fascinante ambivalencia –o ambigüedad– de su arte y de su carrera de *homo sovieticus* –quizá el caso más interesante entre los artistas del realismo socialista– hacen que su caso constituya una especie de *Bildungsroman*, de “novela de formación” del destino del arte ruso durante la vanguardia y de su prosecución en el realismo socialista. Esa cierta “ambivalencia” o “ambigüedad” de la pintura y la carrera de Deineka ha sido aprovechada en esta exposición y su catálogo para analizar, mediante una cuidada y amplia selección de obras y textos de artistas de vanguardia –atendiendo a su desarrollo revolucionario– y del realismo socialista, la lógica peculiar de las relaciones entre la vanguardia y el realismo socialista.



El portero, 1934. Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

EL REALISMO SOCIALISTA, MÍMESIS DE UN SUEÑO

Las imágenes del realismo socialista tienen una innegable cualidad fílmica, que permite considerarlas como fotogramas de una especie de película. Pero esa película no es ni realista ni neorrealista; no es una filmación de la realidad, sino el resultado de la filmación del sueño del que la realidad soviética fue durante años un continuado ensayo general: el ensayo general de la utopía. El “deber ser” del sueño utópico (que dota a las obras del realismo socialista de un cierto didactismo moral) fue precisamente lo que los pintores del realismo socialista imitaron: y ese es el sentido –contra el formalismo excesivamente limitado a la Greenberg– en el que también el realismo socialista puede ser considerado no ya un *kitsch* academicista e imitativo de la realidad, sino exactamente lo mismo que Greenberg aplicaba a la vanguardia: “una mimesis de la mimesis”. El realismo socialista es la mimesis artística de la mimesis real de la utopía con la que el poder político soñaba y en la que ambos estaban empeñados.

El realismo socialista es, pues, una especie de extraño “futurismo histórico”, un realismo onírico, una forma de surrealismo político. Es casi un “realismo mágico”, sólo que habitado no por los postreros espectros de un pasado que existió, sino por los espectros doblemente

irreales de un futuro utópico que no existió. “El gran experimento” del siglo XX ruso (la expresión, referida a la vanguardia, es el título de la obra pionera de Camilla Gray) no fue únicamente la vanguardia. El gran experimento fue, en realidad, un experimento triple e interconectado: la vanguardia, la revolución y el estalinismo. Y la obra de Aleksandr Deineka, atravesada por esas tres realidades, puede considerarse, además de poseedora de una poderosa e incontestable belleza, como la novela en la que esas tres realidades muestran su interrelación y, a veces, el carácter lírico o terrible de su dialéctica.

El realismo socialista “cantó” con sus obras las “letras” de la vanguardia. Por eso la letra y la música de ambos se asemejan tanto, aunque formalmente fueran tan diversos. Es cierto que cuando lo que se compara es la ilustrativa letra de unos con la abstracta música visual de otros, el parecido no es tan claramente perceptible. Pero, con todo, quizá las únicas diferencias absolutas entre ambos sean que lo escrito por unos lo realizaran y lo cantarían, más tarde y de otro modo, los otros. En todo caso, la de Aleksandr Deineka es la voz más inspirada de estos últimos. ♦

(Extractos de **Manuel Fontán del Junco**, *Aleksandr Deineka: la mimesis de una utopía (1913-1953)*, catálogo de la exposición).

En la página web de la Fundación Juan March

LAS SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑÓLES EN LIBRO ELECTRÓNICO

La Fundación ha publicado en su página web (www.march.es/musica) la serie de *Semblanzas de compositores españoles* publicada en su Revista entre febrero de 2008 y diciembre de 2011. En total, 35 musicólogos de diversos países, analizan la figura, obra y contexto musical, social y cultural de otros tantos compositores españoles de entre los siglos XV al XX.

Desde un primer momento, la propuesta de la colección no era realizar una serie de crónicas o biografías de compositores, sino estimular una interpretación crítica y contextualizada de algunos compositores españoles, apta para cualquier amante de la música, que en última instancia respondiera a la cuestión clave de por qué un determinado autor español del pasado merece ser programado y escuchado en la actualidad.

Algunas de las cuestiones que plantean estas semblanzas son: qué razones de mérito hacen que un compositor sea relevante en la historia musical de España, en qué contextos y espacios se pudo escuchar su música, cuál fue la visión que de él y su obra tuvieron los contemporáneos o cuál ha sido la recepción de su producción en la posteridad. Los autores de los trabajos están activos en distintos países: Argentina, Australia, Chile, España, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, México y Suiza.

Para esta serie de semblanzas se adoptó co-



SEMBLANZAS
DE COMPOSITORES
ESPAÑÓLES



mo uno de sus criterios básicos el equilibrio, tanto en el número de compositores de cada periodo (una proporción similar en cada siglo) como en los géneros representados (rebajando la convencional importancia de la ópera y la música religiosa en favor de los repertorios instrumentales).

Además del cuerpo del artículo, cada semblanza proporciona una selección de las referencias bibliográficas y las grabaciones discográficas más relevantes en opinión del autor, con la intención de facilitar materiales accesibles para aquellos lectores interesados en profundizar en la obra de un compositor. Para esta versión en soporte electrónico se incluyen, además, enlaces con otros materiales generados por la Fundación directamente vinculados con el compositor en cuestión: vídeos, conferencias, programas de ciclos monográficos u otras fuentes de información.

Este libro electrónico puede ser accesible desde diversos dispositivos móviles, tablet android, Ipad y Kindle, y posee tres formatos de descarga: .mobi, .epub y .pdf. ♦

Seminario organizado por la Fundación

LA PROGRAMACIÓN MUSICAL A DEBATE

El pasado 2 de noviembre la Fundación Juan March conmemoraba el 25 aniversario del inicio de su Aula de (Re)estrenos, un formato específicamente dedicado a la música española contemporánea que se puso en marcha en otoño de 1986. Con motivo de esta conmemoración, además de un concierto del pianista Alberto Rosado, interpretando obra de J. M. López López, A. Charles, A. Posadas, J. Torres, M. Sotelo, F. Panisello y L. de Pablo, con un estreno de I. Estrada, la Fundación Juan March inauguró en su web el portal *Clamor. Colección digital de música española* y organizó el seminario “Perspectivas actuales de la programación musical”.

Los participantes del Seminario fueron **José Ramón Encinar, Jorge Fernández Guerra, Luis Gago, Enrique Gámez, Juan Carlos Garvayo, Juan Lucas, Miguel Ángel Marín, Joan Oller y Núria Oller**. Algunas de las ideas que, de modo más extenso, se trataron en este encuentro, son las siguientes:

1. En general, hay consenso en admitir que en una sala de conciertos coexisten públicos diversos, con perfiles, expectativas y capacidades de escucha distintas. Cada perfil de oyente busca una programación distinta.

2. Entre quienes se ocupan de la programación musical existen distintos perfiles o modelos de gestión que pueden sintetizarse, al menos, en tres principales: la programación comercial de poco riesgo basada en obras procedente del canon clásico-romántico; la programación de autor que parte de las preferencias y las intuiciones personales del programador; y la programación comprometida, un punto de encuentro entre las dos anteriores.

3. No existen límites conceptuales y estilísticos claros entre las distintas etiquetas que se emplean para definir la música, tales como “clásica”, “antigua” o “contemporánea”. Pese a que los límites son borrosos, las prácticas de programación operan con mucha frecuencia separándolas en compartimentos estancos.

4. ¿Para quién se programa? El reto de ampliar el público asistente a los conciertos de música clásica presenta distintas vertientes basadas más en suposiciones empíricas que en estudios contrastados sobre hábitos de consumo cultural o sobre perfiles de oyentes.

5. Existen otros elementos al margen de la propia programación que pueden contribuir al éxito de una iniciativa: la regularidad temporal y espacial de la oferta musical, con conciertos en los mismos lugares en días y horas fijas, la arquitectura de la sala de conciertos, la ubicación de la sala dentro de la ciudad, la mercadotecnia que precede al concierto o el uso de las nuevas redes sociales. ♦

Conciertos del Sábado

MÚSICA EN FAMILIA

Con la misma intención didáctica que tienen los Recitales para Jóvenes, que vienen ofreciéndose desde 1975 en la Fundación Juan March, los dos últimos Conciertos del Sábado de este año se presentan para el público en general, en una suerte de conciertos en familia, con el mismo espíritu y con un presentador que va hilando las distintas obras del programa.

Efectivamente, desde 1975, los Recitales para Jóvenes se programan con el objetivo principal de estimular la experiencia estética y musical en los estudiantes. A estos



conciertos asisten cada año, aproximadamente, 15.000 alumnos de colegios e institutos acompañados de sus profesores. Ofrecidos por destacados intérpretes, a solo o en grupos de cámara, se acompañan de explicaciones orales a cargo de un especialista, e incorporan, en ocasiones, la proyección de imágenes audiovisuales y ejemplos sonoros acerca de los instrumentos, compositores, época, etc. En los dos últimos Conciertos del Sábado de este año se presentan, pues, al público en general nuestros recitales didácticos tal como habitualmente se hace para los jóvenes escolares.

● 10 de diciembre

FORMAS DE BAILAR LA MÚSICA

Con frecuencia tendemos a pensar que la música fue generalmente compuesta para

ser escuchada. Sin embargo, en ocasiones la principal función pudo ser distinta como, por ejemplo, acompañar al baile. Este concierto presenta un grupo de obras

para violín y piano que, en su origen, habían sido pensadas como parte de determinados bailes y, por tanto, sus ritmos, sus formas y sus extensiones venían impuestos por los movimientos corporales que debían guiar. Con comentarios de **Julio Arce**, el dúo formado por **Gabriel Arcángel**, violín, y **Vadim Gladkov**, piano, ofrece un programa basado en músicas de Fritz Kreisler; Johann Sebastian Bach; Wolfgang Amadeus Mozart; Fryderyk Chopin; Pablo Sarasate; Henryk Wieniawski; Manuel de Falla; y Carlos Gardel.

Julio Arce es doctor en Musicología por la Universidad Complutense, de la que es profesor. Sus estudios se han centrado en el ámbito de la música popular y las relaciones entre los medios de comunicación y la música. **Gabriel Arcángel** se graduó a los 13

años con Premio Extraordinario Fin de Carrera de Violín y ha cursado estudios en el Real Conservatorio Superior de Madrid y el Liceo de Barcelona. **Vadim Gladkov** se graduó en Ucrania y completó su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía; compagina sus actividades artísticas con la labor docente.

● 17 de diciembre

TODOS TOCAN JUNTOS: LA HISTORIA DE LA ORQUESTA

Este concierto presenta una historia sucinta de la orquesta ejemplificada, en este caso, en una orquesta de cámara de dimensiones más reducidas que la sinfónica. A través de obras de distintas épocas y estilos (desde el barroco al siglo XXI), el recital mostrará las implicaciones que se derivan de disponer de un nutrido grupo de intérpretes haciendo música juntos, las dificultades técnicas que esto suponía para el compositor; pero también las nuevas posibilidades sonoras que le ofrecían unos recursos más amplios. Con comentarios de **Fernando Palacios**, la **Orquesta Juventas**, dirigida por **Rubén Fernández**, ofrece un programa basado en obras de Jean-Philippe Rameau; Georg Philipp Telemann; Luigi Boccherini; Wolfgang Amadeus

Mozart; Felix Mendelssohn; Diego Ramos; Benjamin Britten; y Gustav Holst.

Fernando Palacios es profesor de Pedagogía musical, creador de grupos musicales, director y presentador de programas de radio y televisión; compositor y escritor; asesor del Departamento Pedagógico del Teatro Real y ha sido director de Radio Clásica (2008-2010).

La **Orquesta Juventas** es una orquesta singular cuyo fin es, ante todo, la difusión y la formación musical. Comenzó a principios de los 80 y fue una de las primeras orquestas juveniles formadas en España, totalmente independiente, que sobrevive gracias a la generosidad de sus miembros y colaboradores. **Rubén Fernández**, formado en el Conservatorio Superior de Madrid y en el Robert Schumann Institut de Düsseldorf, es director, violinista y profesor de música de cámara. Ha sido violinista de las orquestas de Ratingem y Sinfónica de Madrid, y concertino de las orquestas del Teatro de la Zarzuela, Santa Cecilia y Colegium Musicum. Ha sido profesor en los conservatorios de Cáceres, Mérida, Salamanca, RCSM y en el Profesional de Arturo Soria, de Madrid, del que ha sido director. Es director pedagógico de la Escuela de Música Arcos, de Madrid. Es director de la Orquesta de Cámara Ciudad de Cáceres. ♦

LA INFANCIA EN LA MÚSICA

En el ciclo de Lunes Temáticos del presente curso, dedicado a *La infancia en la música*, la Fundación Juan March ofrece su tercer concierto, bajo el título *Villancicos del Barroco portugués*, el lunes 12 de diciembre a las 19,00 horas, con un mestizaje de obras de Portugal, Timor, México y España.

Interpretado por **Sete Lágrimas (Filipe Faria, voz y dirección; Sérgio Peixoto, voz y dirección; Tiago Matías, vihuela, guitarra barroca y laúd; y Rui Silva, percusión)**, todas las obras que ofrecen son en arreglos libres de **Filipe Faria y Sérgio Peixoto**.

VILLANCICOS DEL BARROCO PORTUGUÉS

En el mundo ibérico, ningún otro género como el villancico encarna tan bien la música para festejar el nacimiento de Jesús, unas connotaciones navideñas de tal intensidad que han llegado hasta la actualidad. Sin embargo, la historia del villancico –uno de los ejes de este concierto– es más rica y compleja de lo que podrían sugerir las cancioncillas pegadizas que vienen a la mente de los oyentes actuales. El término data de finales del siglo XV aplicado a una forma poético-musical caracterizada por una sucesión de coplas alternadas con un estribillo y por el tratamiento en lengua vernácula de temas rústicos, pese a ser un género propio de ambientes cultivados. A esta tradición pertenece el villancico *Con amores, la mi madre* de Juan de Anchieta, un ejemplo refinado de amor cortesano incluido en el famoso *Cancionero de Palacio* junto a otros tres villancicos de este autor y a otros del igualmente prestigioso Juan del Enzina.

A lo largo del siglo XVI, el villancico sufrió su



primera mutación de calado: mientras que mantuvo su estructura formal y su temática popular, se transformó en un género devocional y religioso interpretado en las principales celebraciones litúrgicas como la Ascensión, la Epifanía, la Inmaculada y, por supuesto, el Nacimiento. Durante el siglo XVII, la integración del villancico en el entorno religioso corrió paralela a su expansión por el orbe ibérico –el otro eje de este concierto–, desde España y Portugal hasta los vastos territorios americanos, alcanzando también las colonias asiáticas, desde la Baja California hasta Cabo de Hornos, desde Filipinas hasta Timor. La presencia de la cultura portuguesa en *Mai fali é* resulta evidente en el propio texto, una mezcla intraducible de vocablos portugueses con otros de lenguas indígenas. Este tipo de intercambios culturales entre la metrópoli y las tierras de llegada fue fértil en el campo de la música, llegando incluso a componer obras enteramente en lenguas locales. Un ejemplo modelico es el motete *Xicochi conetzintle*

compuesto por Gaspar Fernandes en náhuatl, idioma de los nahuas, un pueblo mexicano descendiente de los aztecas y predominante cuando los españoles alcanzaron estas tierras. La obra de Fernandes también representa un buen caso para ilustrar la diáspora del villancico. Portugués de nacimiento, pronto se trasladó a Puebla en México. Allí pasaría el resto de su vida como compositor, con una abundante producción de villancicos, en muchos casos con textos de Lope de Vega, que se difundieron por el resto de México y por Guatemala.

En su periplo global, en un primer momento de la mano de misioneros y conquistadores, el villancico no dejó nunca de perder el tono cercano que tanto éxito le proporcionó entre los feligreses y que sería, a finales del siglo XVIII, una de las principales razones para su abolición, parcialmente frustrada, impuesta por las autoridades eclesiásticas. El deseo de convertirlo en música genuinamente festiva facilitó la creación de textos jocosos con personajes pintorescos que se expresaban imitando cómicamente lenguas extranjeras o imaginadas. Así, surgió el villancico de negro, de indio, de vizcaíno, de gallego, de guineo, de italiano... Varias obras anónimas de este concierto se insertan plenamente en esta vertiente humorística que los compositores pudieron explotar en el villancico como en pocos otros géneros

en la historia de la música. Los villancicos *Olá zente que aquí samo*, *Sá qui turo zente pleta son* y *Olá plimo bacião* son todos ejemplos de villancicos de negro cuyos textos están llenos de juegos onomatopéyicos. Todas estas obras, anónimos del siglo XVII, forman parte de una de las colecciones de villancicos portugueses más rica, la conservada en el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, erigido panteón real y una de las instituciones religiosas portuguesas más influyentes.

Estos villancicos, de carácter tan marcadamente popular, se van alternando en el programa con canciones tradicionales de cuna cuyo origen y autoría, por definición, son siempre difíciles de rastrear. Esta combinación de repertorio, aparentemente extraña, es atípica según las convenciones de la programación musical al uso. Y sin embargo, al escuchar músicas tan distintas que emanan de una misma cultura resulta patente que un carácter idéntico las une: la de festejar el nacimiento con una alegría tierna y contenida.

Bajo la dirección artística de **Filipe Faria** y **Sérgio Peixoto, Sete Lágrimas**, fundado en Lisboa en 2000, es uno de los grupos europeos más innovadores, especializado en música antigua y contemporánea. Este concierto en la Fundación Juan March es su presentación en Madrid. ♦

MÚSICA EN DOMINGO Y CONCIERTOS DE MEDIODÍA

El Dúo Orpheo, formado por María Eugenia Boix (soprano) y Jacinto Sánchez (guitarra), actúa los días 18 y 19 de diciembre, en Música en Domingo y Concursos de Mediodía, respectivamente, con un recital cuyo programa explora el repertorio de canciones con acompañamiento de dos períodos concretos en los que esta formación gozó de una cierta popularidad.

El primero fue la transición del siglo XVIII al XIX, caracterizado por la definitiva consolidación de la guitarra como instrumento. A esta etapa pertenecen las canciones del italiano **Mauro Giuliani** (1781-1829), autor de unas 150 obras para guitarra, **Federico Moretti** (c. 1750-?), también de origen italiano, que pasó gran parte de su vida en España; y **Fernando Sor** (1778-1839), entre cuya variada producción se encuentran unas canciones para voz y guitarra que aparecieron en su día publicadas en la *Lira de Apolo*, un periódico filarmónico dirigido a las damas. No es una casualidad, obviamente, que estos tres autores se encuentren entre los compositores más activos en la creación de un repertorio específico para la guitarra moderna.

El otro periodo de la historia de la música española proclive a la composición de canciones con acompañamiento fueron las primeras décadas del siglo XX. **Isaac Albéniz** (1860-1909) y **Enrique Granados** (1867-1916) están considerados (junto a Manuel de Falla) los autores más destacados de este periodo de la historia de la música española. El primero compuso una treintena de canciones con textos de procedencia diversa, entre las que están sus cinco *Rimas de Bécquer*, un ejemplo de romanticismo musical tardío. La inclusión

de Granados en la historia de la canción se debe, sobre todo, a su colección de *Tonadillas al estilo antiguo* sobre textos de Periquet. Escritas entre 1912-1913, intentan evocar desde la canción de concierto el espíritu de las tonadillas teatrales dieciochescas con un casticismo de origen goyesco. El concierto, de este modo, termina remitiendo al mismo espíritu de la Ilustración con el que comienza.

El **Dúo Orpheo** está especializado en el repertorio de música vocal con acompañamiento de instrumentos de cuerda pulsada y sus programas abarcan un amplio abanico de épocas y estilos desde el Renacimiento hasta nuestros días. En 2009 realizaron la transcripción del repertorio de Isaac Albéniz para canto y guitarra, que fue un estreno absoluto. También han elaborado programas con temática concreta, como los sonetos para canto y vihuela titulado “El canto de Calíope”, o la música en la época de la guerra de la Independencia. Además de en múltiples ciudades españolas, han actuado en el Reino Unido, Alemania y Portugal. Próximamente saldrá su primer trabajo discográfico con las doce canciones de Federico Moretti grabadas para la casa Arsís. ♦

Salón de Actos, 12,00 horas.

Nueva línea de investigación del CEACS

INFORMES ANUALES SOBRE POLÍTICA Y SOCIEDAD EN ESPAÑA

El primero, dirigido por José Ramón Montero, tratará sobre voto y comportamiento electoral

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS) ha iniciado una nueva línea de investigación sobre temas relativos a la política y la sociedad españolas. El objetivo consiste en elaborar un informe anual monográfico sobre algún asunto de relevancia. Dicho informe constituirá una síntesis crítica de lo que ya se sabe y de lo que todavía se desconoce sobre el tema en cuestión; se destinará no sólo a la comunidad académica española, sino sobre todo a un amplio conjunto de lectores cultos que tengan curiosidad y quieran aprender más sobre el funcionamiento de nuestro país.

Se tratará, por tanto, de un trabajo de alta divulgación, riguroso pero libre de academicismos, sin apenas notas a pie de página ni referencias bibliográficas. En última instancia, se pretende que el conocimiento producido por los científicos sociales (politólogos, sociólogos, economistas) llegue al resto de la sociedad y contribuya a configurar un debate público mejor informado.

Los temas que se abordarán en estos informes serán, entre otros, el voto de los españoles, la inmigración, el mercado de trabajo, el funcionamiento del sistema judicial, el Estado del bienestar, la estructura territorial del Estado, la financiación de los partidos políticos y la fiscalidad. Cada informe tendrá uno o dos directores, que se responsabili-

zarán de buscar a los mejores especialistas en el tema. Formarán, así, un equipo de expertos, si bien el resultado final no estará constituido por las contribuciones de los miembros del equipo, sino que será un texto unificado escrito por el director o directores.

VOTO Y COMPORTAMIENTO ELECTORAL

El primer informe, sobre voto y comportamiento electoral, verá la luz en el año 2012.

Está dirigido por **José Ramón Montero**, catedrático de Ciencia Política en la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del Consejo Asesor del CEACS. Como puede verse en la página siguiente, participan 17 especialistas de reconocido prestigio, quienes analizarán cuestiones claves como la abstención, los



efectos de la ideología, la religión, la clase social y la identidad nacional sobre el voto, el peso de la economía en el voto, la importancia del liderazgo político y otras cuestiones similares.

Índice del primer informe: el voto en España

- Introducción: ¿para qué sirven las elecciones?
- Las campañas electorales
- La participación electoral
- Factores a largo plazo: la identidad partidista e ideológica
- Factores a largo plazo: voto de clase, voto religioso y voto nacionalista
- Factores a corto plazo: voto económico
- Factores a corto plazo: los candidatos
- Los intermediarios del voto
- Los votantes indecisos
- Otros tipos de voto: voto estratégico y voto dual
- Votantes y cohortes
- Sistema electoral y sistema de partidos
- Conclusiones

El equipo de colaboradores del primer informe está formado por:

Eva Anduiza (Universitat Autònoma de Barcelona); **Miguel Caínzos** (Universidad de Santiago de Compostela); **Luis de la Calle** (CEACS); **Kerman Calvo** (Universidad de Salamanca); **Marta Fraile** (UNED); **Richard**

Gunther (Ohio State University); **Joan Font** (CSIC); **Ignacio Lago** (Universitat Pompeu Fabra); **Alvaro Martínez** (Universitat de Barcelona); **Ferrán Martínez** (Asesor de la Presidencia del Gobierno); **Lluís Orriols** (Universitat de Girona); **Santiago Pérez-Nievas** (Universidad Autónoma de Madrid); **Guillem Rico** (Universitat Pompeu Fabra); **Athanassios Roussias** (Universidad de Sheffield); **Ignacio Sánchez-Cuenca** (CEACS); **Julián Santamaría** (Universidad Complutense de Madrid); y **Mariano Torcal** (Universitat Pompeu Fabra).

INFORME SOBRE LA INMIGRACIÓN

El segundo informe, que se ha iniciado este trimestre, se centrará en la cuestión de la inmigración y lo dirigen dos sociólogos, **Héctor Cebolla** (UNED) y **Amparo González** (CSIC), ambos Doctores Miembro del Instituto Juan March. El equipo de investigación será interdisciplinar y contará con la presencia de sociólogos, politólogos y economistas. El informe presentará los datos de flujos de entrada de inmigrantes en los últimos años, así como estadísticas sobre países de procedencia, y analizará además las medidas que ha puesto en práctica el Estado para ordenar la presencia de inmigrantes en nuestro país, los problemas de integración que han surgido y el impacto que ha tenido la inmigración en el mercado de trabajo, en la actividad económica en general y en las actitudes de los españoles hacia la población inmigrante. ♦