LOS BALLETS DE ROBERTO GERHARD

AULA DE (RE)ESTRENOS 111 4 DE MARZO DE 2020





LOS BALLETS DE ROBERTO GERHARD

AULA DE (RE)ESTRENOS 111 4 DE MARZO DE 2020



n las últimas temporadas, la Fundación ha puesto cierto énfasis en la danza y el ballet como parte de su programación musical. En consonancia con esta visión, y cuando se cumplen cincuenta años del fallecimiento de Roberto Gerhard, la Fundación presenta los tres ballets de los que el propio compositor realizó una versión para dos pianos o piano a cuatro manos. En Alegrías, la inspiración flamenca -forzada por el contrato que había firmado el compositoraparece tamizada por un velo de ironía y distanciamiento. Pandora, original para dos pianos y percusión, posee una clara vocación antifascista. A estas obras se suma el estreno de la versión para piano a cuatro manos de Ariel, que compuso en 1934 para una coreografía de Massine con decorados de Miró. Esta celebración tendrá continuidad el próximo mes de septiembre con la representación de un ballet inédito del mismo compositor.

Fundación Juan March

ÍNDICE

6

Miércoles, 4 de marzo Miquel Villalba y Jordi Masó, pianos Antonio Martín Aranda, percusión

9

LOS BALLETS DE ROBERTO GERHARD

Beatriz Martínez del Fresno

Las músicas para ballet de Roberto Gerhard
Alegrías (1942), un divertimento para Elsa Brunelleschi
Pandora (1943), un ballet encargado por Kurt Jooss
Ariel (1934), un proyecto de acción coreográfica con Léonide Massine
Barcelona-Blues (1956) de Xavier Montsalvatge, para el ballet de cámara de Juan Tena
Rapsodie Espagnole (1907) de Maurice Ravel

 $33 \\ \text{Los intérpretes}$

36

Selección bibliográfica

37

Autora de las notas al programa

LOS BALLETS DE ROBERTO GERHARD

Miquel Villalba y Jordi Masó, pianos Antonio Martín Aranda, percusión Xavier Montsalvatge (1912-2002)

Barcelona Blues para dos pianos

Roberto Gerhard (1896-1970)

Pandora para dos pianos y percusión

The Quest

The Youth and Psyche

Pandora's Carnival

The Monster's Drill

Ode to Power

The Mothers

Roberto Gerhard

Ariel, música de acompañamiento para una acción coreográfica para piano a cuatro manos *

Alegrías, divertimento flamenco para dos pianos

Preámbulo

Jácara (Danza del abanico)

Farruca

Jaleo - Finale

Maurice Ravel (1875-1937)

Rapsodia española (versión para dos pianos del compositor)

Prélude à la nuit

Malagueña

Habanera

Feria

El concierto se puede seguir en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

^{*}Estreno absoluto



Los ballets de Roberto Gerhard

Beatriz Martínez del Fresno

As an art-form ballet undoubtedly exercises a powerful attraction on the musician. Dance is after all one of the twin roots of music. The other root is the word.

Roberto Gerhard: lección impartida en la Universidad de Londres, 1950

El núcleo principal de este programa del Aula de (Re)estrenos está formado por tres obras de Roberto Gerhard escritas en la década que transcurre entre 1934 y 1943, una etapa en la que el compositor catalán se dedicó intensamente al ballet. De este modo, con un programa cuasi monográfico, se conmemora el cincuentenario del autor, cuyo ballet *Ariel* se interpreta a partir de una versión manuscrita para piano a cuatro manos, hasta ahora inédita, que se conserva en el Institut d'Estudis Vallencs. El recorrido cronológico del concierto, vertebrado por un hilo conductor que aúna la danza y el piano, es ensanchado hasta el medio siglo, con la *Rapsodie espagnole* que Maurice Ravel terminó en 1907 y una obra más tardía, *Barcelona-Blues* de Xavier Montsalvatge, escrita en 1956.

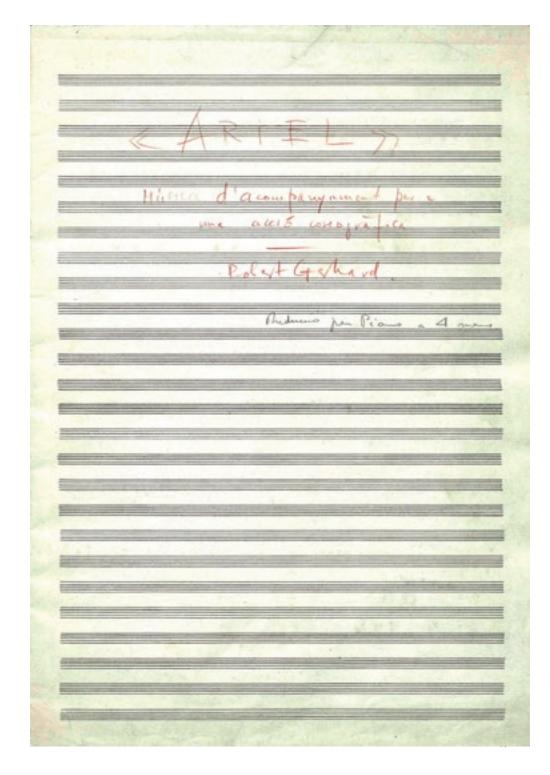
Varias compañías propiciaron la escritura de estas partituras y entre ellas se cuentan algunas tan destacadas en la his-

Roberto Gerhard, [1964]. CENTRE DE DOCUMENTACIÓ DE L'ORFEÓ CATALÀ (CEDOC, Barcelona), SIG. 2.4.2_0827. Portada del manuscrito de Ariel en la versión para piano a cuatro manos. Fons Robert Gerhard. Institut d'Estudis Vallencs (Valls, Tarragona), SIG. 06_01_02.

toria del ballet europeo del siglo xx como los Ballets Rusos de Montecarlo, el Ballet Rambert y los Ballets Jooss. Por su parte, el Ballet de Juan Tena, para quien Montsalvatge escribió su *blues*, cumplió también, aunque a otro nivel, un papel importante en la modernización de la danza en Barcelona. A diferencia de las demás, la obra de Ravel no respondió a ningún encargo, aunque, tal y como se explicará, su evocación de las danzas españolas atrajo a varios coreógrafos que, avanzado el siglo, las llevaron a la escena.

Se trata de un programa singular también en lo que respecta a la instrumentación. La escritura pianística de los ballets nos acerca al timbre y a la textura con que los compositores de la primera mitad del siglo xx solían mostrar su música a los coreógrafos. También es un modo de aproximarnos a la experiencia de los bailarines, porque es esa la sonoridad habitual de las clases de danza y, antes de que se impusiera el empleo de música grabada, lo fue igualmente en buena parte de los montajes coreográficos, que se desarrollaban con ayuda del piano antes de llegar a unos pocos ensayos finales con orquesta. Por otra parte, en las décadas centrales del siglo xx, era frecuente que un pianista compartiera sesión y escenario con una bailarina en los llamados recitales o conciertos de danza, y no pocas veces un dúo de pianistas suplía, en el foso del teatro, la ausencia de una orquesta, bien por la inexistencia de agrupación sinfónica en las ciudades que las compañías visitaban durante sus giras, bien por la falta de medios a causa de las guerras o en periodos de dificultades económicas. Por fin, señalaremos que la percusión –añadida a uno de los ballets que hoy se escucharán– fue especialmente apreciada en la danza moderna alemana, cuya exploración de las emociones y los impulsos instintivos o viscerales dio nuevos valores al ritmo y al timbre. Por todo ello, la sesión de hoy tiene el aliciente añadido de conectar a la audiencia del siglo XXI con prácticas sonoras de mediados del siglo XX.

Aun advirtiendo que todas ellas se sostienen maravillosamente en la audición, escuchar piezas escritas para la danza invita a un cierto esfuerzo de imaginación, ya que, si bien las dimensiones temporales, rítmicas y expresivas de las obras escénicas están bien presentes en su sonoridad, en ausencia de la parte visual y cinética, el concierto no deja de ser como el plano de un edificio o el texto de una obra de teatro, una parte esencial, pero incompleta, de la experiencia. Confiamos en que las notas que siguen ayuden a imaginar un poco mejor las obras escénicas de las que estas músicas formaron parte.





LA MÚSICA PARA BALLET DE ROBERTO GERHARD

Siempre atraído por la danza, Roberto Gerhard i Ottenwaelder (1896-1970) escribió la música de cinco ballets completos: *Ariel* (1934), *Soirées de Barcelone* (1936-1938), *Don Quixote* (1940-1941 y 1947-1949), *Alegrías* (1942) y *Pandora* (1943). Como admirador y discípulo de Felipe Pedrell y alumno de la Academia Granados, este compositor nacido en Valls, hijo de padre suizo-alemán y madre alsaciana, siguió una trayectoria similar a las de otros autores de su entorno. Sin embargo, su andadura fue excepcional por la formación recibida fuera de España, sobre todo en Viena y Berlín, ciudades en las que, entre 1923 y 1928, tuvo la suerte de estudiar con Arnold Schönberg. En 1929, Gerhard regresó a Barcelona, donde vivió de cerca el establecimiento de la Segunda República y participó activamente en proyectos culturales promovidos por el Gobierno de la Generalitat.

Los Ballets Rusos de Montecarlo, que se decían sucesores de los Ballets Rusos de Diáguiley, actuaron periódicamente en la Ciudad Condal en las primaveras de los años comprendidos entre 1933 y 1936. Algunos pintores catalanes habían colaborado en obras coreográficas interpretadas en esos años (Josep Maria Sert y Joan Miró entre ellos) y el poeta Ventura Gassol, conseller de Cultura durante el periodo republicano, trató de promover el desarrollo de un ballet catalán, una ilusión en la que se implicó su amigo Roberto Gerhard. De ese contexto surgieron Ariel (1934) y Soirées de Barcelone (1936-1938), este último con libreto del propio Gassol y que, debido a la guerra civil española y al conflicto bélico mundial, no llegó a estrenarse como ballet en su ciclo histórico. En 1939, Gerhard decidió exiliarse por razones políticas y, tras un breve paso por París, se instaló en Cambridge, donde permanecería hasta su muerte, en 1970. En los años del exilio le fueron encargados Alegrías y Pandora. Más tarde logró terminar el ballet Don Quixote, cuya versión revisada estrenaría en 1950 el Sadler's Wells Ballet en el Covent Garden de Londres, con coreografía de Ninette de Valois y decorados de Edward Burra.

ALEGRÍAS (1942), UN DIVERTIMENTO PARA ELSA BRUNELLESCHI

En los años de la Segunda Guerra Mundial, Gerhard se vio confrontado a un espectáculo andalucista, bastante ajeno a su perfil, a causa de un encargo de Marie Rambert (1888-1982). Esta bailarina y pedagoga de origen polaco había sido asistente de

Felipe Pedrell
acompañado
de su discípulo
Roberto Gerhard.
[1915]. CENTRE DE
DOCUMENTACIÓ DE
L'ORFEÓ CATALÀ
(CEDOC, Barcelona),
SIG. 2.4.2_1747.

Émile Jaques-Dalcroze y colaborado con los Ballets Russes de Diáguilev en los años 1912 y 1913, ayudando a Vaslav Nijinsky y sus intérpretes a descifrar la compleja rítmica de *La consagración de la primavera* de Stravinsky. En 1926, Rambert fundó una compañía que tuvo mucha importancia para el desarrollo del ballet en el Reino Unido. Gerhard aceptó el reto de escribir una obra flamenca, quizá por necesidades económicas y también con la esperanza de que la compañía pudiera estrenar *Don Quixote*, motivos que Leticia Sánchez de Andrés considera en su biografía del compositor.

En la Biblioteca de la Universidad de Cambridge se conservan seis manuscritos de *Alegrías*, que han sido comparados por Samuel Llano. Cuatro de ellos fueron escritos para dos pianos y llevan diversos títulos: *Alegrías*, *Alegrías*: *divertissement flamenco* o *Flamenco*. Los dos restantes se corresponden con la posterior suite sinfónica de la obra. La partitura, que fue terminada en 1942, se estrenó el 5 de julio de 1943 en el Caversham Court Open-Air Theatre de Londres como parte de la obra titulada *Flamenco*.

Uno de los programas conservados en el Archivo Rambert detalla los personajes de este divertimento: The Gypsy Dancer [La bailaora gitana], Her Mother [Su madre], Her Father [Su padre], The Impressario [El empresario teatral], The Retired Bullfighter [El torero retirado] y Two Professional Weepers [Dos plañideras]. El argumento de este pequeño ballet, elaborado por el propio compositor, se resumió del siguiente modo: "La fama y fortuna prometidas por el empresario no tientan ni someten a la bailarina gitana. Su disconformidad es completa y para castigarle por inmiscuirse en su vida libre y feliz se hace un funeral burlesco con plañideras de pago". El mismo programa hace constar que la interpretación musical corrió a cargo de los pianistas Cecil Belcher y Margot Glover y señala que el decorado fue diseñado por Hugh Stevenson.

La pieza fue coreografiada por Elsa Brunelleschi (1908-1989), una bailarina nacida en Argentina que se había especializado en danza española y comenzó a hacer coreografías para el Ballet Rambert en 1941. Las obras de inspiración española gustaban mucho al público británico y así, a lo largo de la década, Brunelleschi coreografió un buen número de bailes de este tipo, a veces agrupados en "Spanish Divertissement", tanto sobre música tradicional como de autor. Para los papeles principales, Brunelleschi recurrió con frecuencia a Sara Luzita, una discípula aventajada de su academia, que fue la protagonista

Roberto Gerhard, su mujer Leopoldina 'Poldi' Feichtegger y su sobrino Ferrán en Valls, 1932. Institut D'ESTUDIS VALLENCS (Valls, Tarragona).



de *Flamenco*. El divertimento tuvo al menos una veintena de representaciones en espectáculos ofrecidos por el Ballet Rambert en Londres, Birmingham y Bristol entre julio y agosto de 1943.

Un "Preámbulo" con *tempo Allegro* alterna los compases de 3/4 y 6/8, algo característico de las alegrías, el cante festero en tonalidad mayor que suele llevar una melodía similar a la de la jota, dicha *a lo flamenco*. El andalucismo buscado por Gerhard se sustancia en giros melódicos y cadenciales, guiños a la tradición popular tal y como la recogieron Albéniz y Granados, pero sobre todo Falla en sus ballets. Sin embargo, el uso de la disonancia, las modulaciones inesperadas y una dinámica de fuertes contrastes decantan la obra en una dirección crítica e irónica respecto al pastiche y la españolada. En el segundo movimiento –escrito en compás 6/8, *Allegretto vivace*–, tras una breve introducción, Gerhard retoma del teatro barroco el término "jácara" para referirse a una danza de estilo plebeyo y en clave de humor, convertida en "Danza del abanico" de acuerdo con el subtítulo, y a la que se aporta cierto sabor neohistoricista.

La "Farruca" proporciona varios elementos de contraste, por su metro binario (2/4) y por el tempo Andante moderato, con la típica aceleración final que conocemos bien gracias a la "Danza del molinero" de Manuel de Falla que tantos éxitos proporcionó a Léonide Massine. El compositor marca cada corchea, aunque no divide en fusas o semicorcheas la segunda de cada serie de cuatro. También aparece la repetición de los dos acordes en fortissimo que forma parte del género, pero su armonización politonal crea un fuerte efecto de distorsión, que hace pensar más bien en *Petrushka* de Stravinsky –de guien hay, por cierto, algún motivo prestado-. Es característico de este baile, principalmente masculino a lo largo del siglo xx, que el bailaor se acompañe con pitos y zapatee en contratiempos y figuras rítmicas complejas. Gerhard, en cambio, hace corresponder la farruca con la escena en que la bailaora torea y da muerte al empresario, que en la farsa consiente en hacer el papel de toro -cita incluso el cambio de tercio taurino-. El brioso "Jaleo" con que la bailaora-torera celebra su triunfo mantiene la métrica en 2/4, antes de dar paso a un "Finale" que alterna compases de 3/4 y 5/8 y en el que tiene lugar el funeral del toro con la participación de plañideras de pago, una escena burlesca, tal y como explicaba el programa.

El compositor indicó en varios documentos que los cuatro movimientos de la obra debían interpretarse agrupados de dos en dos. En una carta escrita a Josep Valls en 1945, Gerhard se refirió a la "superposición de dos caracteres, como en una foto impresa dos veces con sujetos diferentes". Esa duplicidad se observa en varios detalles. Por ejemplo, en el desenfreno final se superponen dos citas musicales muy significativas: el *Himno de Riego* y la conocida *Marcha fúnebre* de Chopin. Dada la fuerte carga del primero como emblema de la Segunda República, y siendo su autor un catalanista exiliado por razones políticas, es inevitable percibir esta inserción como signo de rechazo al franquismo y también al flamenco y la españolada entendidos como símbolos convencionales de lo español.

PANDORA (1943), UN BALLET ENCARGADO POR KURT JOOSS

Entre diciembre de 1942 y abril de 1943, Gerhard escribió un nuevo ballet, esta vez por encargo del bailarín y coreógrafo Kurt Jooss (1901-1979). Después de formarse con Rudolf von Laban, Jooss había cofundado la Folkwangschule de Essen en 1927 y pronto había creado su propia compañía de ballet. Cuando se le exigió que prescindiera de sus colaboradores judíos huyó de Alemania y se estableció con sus bailarines en Gran Bretaña, donde encontró protección en Dartington Hall, y más tarde sería reconocido como ciudadano británico. Formado en la danza moderna germana o Ausdruckstanz, pero creyendo –frente a Mary Wigman- que la fusión del expresionismo con la tradición académica del ballet podía ser enriquecedora, Jooss había adquirido gran prestigio internacional con La table verte, un ballet pacifista sobre música para piano de Fritz A. Cohen que fue premiado en el concurso internacional de danza de París en 1932 y ha sido uno de los ballets modernos de mayor difusión. A causa de la Segunda Guerra Mundial, Jooss reorganizó en 1942 su compañía en Cambridge, donde se mantuvo hasta 1947. Allí se encontró el coreógrafo con Roberto Gerhard.

Pandora cierra una serie de obras profundamente críticas, antifascistas y satíricas creadas por Jooss desde inicios de los años treinta e inscritas en su concepción dramática de la danza. El coreógrafo, autor del libreto, adaptó el mito clásico a los tiempos de la guerra y rodeó a Pandora de otros personajes alegóricos: The Youth [Juventud], Psyche [Psique], The Go-Getter [El oportunista], The Strong Man [El hombre fuerte] y The Mother [La madre]. El estreno, con música para dos pianos y percusión y vestuario de Hein Heckroth, tuvo lugar el 24 de enero de 1944 en el Arts Theatre de Cambridge. Más tarde, el ballet fue representado en Haymarket de Londres (junio-julio

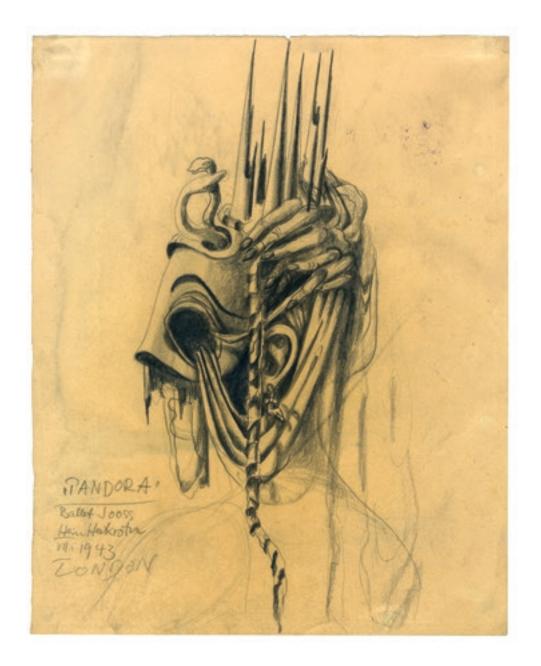
Borrador de Hein
Heckroth para el
ballet *Pandora*,
1943. THEATERWISSENSCHAFTLICHE
SAMMLUNG
UNIVERSITÄT ZU KÖLN
(Colonia), con la
autorización de Jodi y
Christian Routh.

de 1944) y en Wintergarden (julio-agosto de 1945). En diciembre de 1946 se presentaría en Nueva York. En el centenario del nacimiento del compositor, el grupo Danat Dansa presentó una nueva coreografía contemporánea de *Pandora*, creada por Sabine Dahrendorf sobre la suite para dos pianos y percusión, por encargo del III Festival de Músiques Contemporànies de Barcelona. Se estrenó en el MACBA el 26 de noviembre de 1996.

Para la serie londinense de 1945, Gerhard había orquestado el ballet completo, pero en esa ocasión Jooss revisó la coreografía y suprimió algunos fragmentos de la partitura, lo que disgustó profundamente al músico. La suite orquestal del mismo título fue estrenada en 1950 por la Orquesta Sinfónica de la BBC bajo la dirección de Constant Lambert.

En una reveladora investigación publicada en 2017, Julian White ha analizado la partitura del ballet a partir de los manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, poniéndola en relación con los libretos de Kurt Jooss que se conservan en el Deutsches Tanzarchiv de Colonia y con las notas escritas por Roberto Gerhard durante el proceso de creación. Su estudio deja claro que en su forma escénica original el ballet tenía dos partes, separadas por un intermedio y divididas cada una de ellas en tres movimientos que contenían diversas escenas. La versión que hoy se escucha no es esta, sino una de las suites, que conserva la escritura original para dos pianos y percusión¹ a la que los editores Boosey & Hawkes añaden el breve pasaje "The Monster's Drill" [El Monstruo máquina], tomándolo del ballet completo. A diferencia de la edición orquestal, oiremos la forma breve de "The Mothers" [Las madres]. Hay que hacer constar también que algunas partes de percusión han sido reconstruidas por los editores a partir de los correspondientes pasajes del ballet orquestado.

El ballet se iniciaba con "The Quest" [La búsqueda]: una multitud buscando afanosamente algo en lo que creer. Gerhard desarrolló la música de esta escena (*Andante agitato*, en compás de 12/8) con una armonización disonante de *Antón Pirulero*, la conocida canción infantil que se canta en corro mientas el rol decisivo va cambiando de persona gracias a una mímica asociada a oficios o instrumentos. Después, en un pasaje de tensión creciente (*stringendo*) se escucha por primera vez un fragmento de *Ad*



¹ Glockenspiel, xilófono, 4 bloques de templo coreanos, pandereta, 2 timbales, 3 tom-toms chinos, caja, platos, 2 platos suspendidos (pequeño y grande), plato chino suspendido, gong, tam-tam.

mortem festinamus, la danza de la muerte del siglo XIV procedente del Llibre Vermell del monasterio de Montserrat, un elemento recurrente en el ballet, asociado siempre al personaje de Psyche. Otra sección presenta el enérgico motivo de semicorcheas punteadas que el compositor asoció a la idea de búsqueda (también en Don Quixote). Al final, unos pocos compases disuelven la tensión con la calma aportada por los mayores (The Elders).

"The Youth and Psyche" [Juventud y Psique] (Allegretto, ma sostenendo) confronta al inocente bailarín masculino que representa a la Juventud, y que no ha querido seguir a la multitud, con el espíritu femenino e idealista de Psyche. El primero, ilustrado con motivos "oscuros y luminosos" según el libreto, está representado por la canción Rosa del Folló, escrita en 5/8, v un segundo elemento de métrica irregular, con ritmos aksak de gusto bartokiano en compás de 8/16 (3+3+2). La sección de desarrollo (Andante poco larghetto) es un dúo en el que Psyche danzaba alrededor de Juventud y sus respectivos motivos musicales (en 8/16 y 4/4) se unen en un contrapunto polimétrico.

Una orgiástica danza macabra encabezada por la bella y malvada Pandora, "Pandora's Carnival" [El desfile de Pandora] (Allegro vivace), procede del segundo movimiento del ballet. El libreto de Jooss sugería aquí un "vals loco", que sería reinterpretado por Gerhard como una especie de jota deformada. Se producen nuevas interrupciones por fragmentos de Ad mortem *festinamus* para ilustrar la reaparición de Psyche y los intentos de Juventud para persuadir a la multitud de que no debe seguir a la implacable Pandora.

La caia de Pandora se abre y de ella salen monstruos autómatas, violentas máquinas de guerra diseñadas por Heckroth como una especie de robots, con llaves y herramientas en el lugar de la cabeza y las manos. La dinámica contrastada y los acordes estridentes de "The Monster's Drill" [Monstruo máquina] representan el poder violento y avasallador de estos monstruos que aceptan a Pandora como ama, para dar paso a la "Ode to Power" [Oda al poder] (Allegro marciale, en 2/4), parodia de una marcha militar que en el ballet remarcaba la exhibición del Hombre Fuerte cuyo solo terminaba con una pose triunfante.

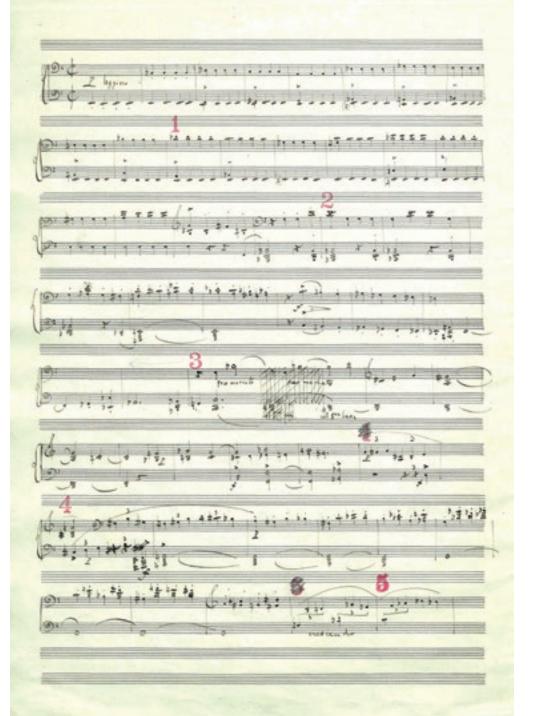
La suite se cierra con "The Mothers" [Las madres], versión muy abreviada de lo que con frescos más complejos presentaba la segunda parte del ballet. Como en *La mesa verde*, los jóvenes ausentes son evocados a través del lamento de sus madres. En este movimiento (Largo) tonal y consonante, Gerhard cita, a modo de coral, una melodía que funde elementos de la can-

ción La germana rescatada y de L'emigrant de Amadeo Vives. Un poco más adelante suena una vez más Ad mortem festinamus y la pieza termina *Largamente*, *pesante* y *allargando*. Se cierra así, con tristeza y resignación, pero también con esperanza, el resumen musical de un ballet que constituyó en su momento todo un manifiesto contra la guerra y el materialismo. Muchos artistas de la República de Weimar proponían la tolerancia y el amor como única solución para reconstruir un mundo dañado por el odio, la violencia y los totalitarismos, una idea compartida por Gerhard, que la interiorizó a través de materiales de su universo catalán y personal, seguramente imperceptibles para las audiencias británicas.



21







ARIEL (1934), UN PROYECTO DE ACCIÓN COREOGRÁFICA CON LÉONIDE MASSINE

Páginas anteriores:
Manuscrito de Ariel
en la versión para
piano a cuatro manos.
Derecha: parte
primera. Izquierda:
parte segunda.Fons
ROBERT GERHARD.
INSTITUT D'ESTUDIS
VALLENCS (Valls,
Tarragona),
SIG. 06_01_02.

Parece que Roberto Gerhard conoció a Léonide Massine (1896-1979) a través de Antal Dorati, director de orquesta en las actuaciones de los Ballets Rusos de Montecarlo durante sus visitas a Barcelona en los años treinta. También es posible que el contacto se estableciera a través de Joan Miró, que acababa de realizar la escenografía y el vestuario de *Ieux d'enfants* (1932). Sea como fuere, tres artistas catalanes, Josep Vicenç Foix, Roberto Gerhard y Joan Miró, decidieron hacer un ballet surrealista en colaboración, con la expectativa de que Léonide Massine, el prestigioso coreógrafo de El sombrero de tres picos, lo llevase a escena con los Ballets Rusos de Montecarlo. El pintor trabajó en los bocetos (algunos de ellos se conservan en la Fundación Miró) pero Foix no llegó a completar el libreto. A decir verdad, solo Gerhard terminó su parte en 1934. La música de Ariel fue mostrada al coreógrafo –ignoramos si también estuvo presente el coronel De Basil, director de la compañía-, probablemente a través de la partitura para piano a cuatro manos que hoy se escuchará. Era el primer ballet de Gerhard y sin duda había puesto mucha ilusión en él. Sin embargo, según el testimonio recogido por su discípulo Joaquim Homs, el proyecto terminó pronto porque Massine consideró la música "excesivamente sinfónica" y rehusó hacer la coreografía.

A la vista de que el ballet no se estrenaría como tal, el compositor preparó una versión sinfónica que recibió el Premio Isaac Albéniz de la Generalitat de Catalunya en 1935 y fue estrenada el 19 de abril de 1936 en el Palau de la Música Catalana, dentro del Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea celebrado en Barcelona, en un programa compartido con el *Concierto para violín* de Alban Berg.

En ausencia de un libreto, nunca escrito, el tema de *Ariel* se conoce gracias a los textos publicados por los tres artistas en la revista *Música viva* en julio de 1936, reproducidos modernamente en el catálogo *Miró en escena* (1994). Roberto Gerhard definió su obra como una composición de carácter sinfónico que serviría de acompañamiento a un "poema de danza", y fue el único que aludió al protagonismo del silfo de *La tempestad* de William Shakespeare. Para Gerhard, el tema del ballet era la doble liberación de Ariel: en primera instancia, la salida de la hendidura del pino donde la bruja Sycorax lo tenía prisionero; más tarde, una segunda liberación por parte de su buen maes-

tro, el mago Próspero, de la servidumbre a la que él mismo le había sometido.

El compositor confesó que al hacer esta música pensaba en dos bailarines antagónicos, Ariel y Calibán: de tipo "alado e ingrávido" el primero y de carácter "monstruoso y pesado" el segundo. Además, sugirió a Miró que recalcase plásticamente el contraste inspirándose en personajes de los bailes populares de Cataluña: el ángel de la Patum de Berga para Ariel, y los gigantes y cabezudos de los pasacalles para Calibán, con todo el potencial que, a su juicio, las máscaras podían aportar a la obra. Un argumento realista o simbólico era inapropiado para un ballet surreal, pero Gerhard aludió a tres ideas fundamentales para comprender su música: un "conflicto entre dos bandos", "el aprisionamiento y rescate" de la figura protagonista y "el tono mágico que poseen determinados juegos populares infantiles, basados en un verdadero ritual que no quiere ser entendido 'lógicamente'".

El inicio del manuscrito para piano a cuatro manos no indica tempo alguno (véase pp. 22 y 23), aunque su compás alla breve y sus materiales se corresponden con el Allegro molto de la versión sinfónica. Gerhard explicó que, a lo largo del ballet, el conflicto atravesaba cuatro estados bien determinados. Según su plan, el primer tempo se correspondía con la idea de antagonismo. Sigue una breve sección en *Tempo giusto* y compás de 2/4, que, al igual que el Tempo rubato indicado más adelante, el autor relacionaba con la lucha y la angustia. En tercer lugar, se escucha un fragmento *Tranquillo (poco più mosso*), vinculado a la tristeza y al miedo, e interrumpido por breves pasajes señalados en tempo rubato y también in tempo stretto. Más cerca del final, la sección en Tempo stretto conduce al desenlace imaginado por el compositor (la liberación de Ariel), que poco más adelante señala un pasaje agitato, para finalizar con un *Grazioso (poco meno mosso)* y una armonía inesperadamente tonal.

La escritura cromática, el uso del serialismo libre y un aliento lírico, expresionista –posmalheriano o bergiano, según Malcolm MacDonald–, caracterizan la partitura. Salvo en el fragmento final, esta música muestra inequívocamente el magisterio de Arnold Schönberg, con quien Gerhard había dejado de estudiar seis años antes, así como su asimilación personal del uso libre de las doce notas y las técnicas seriales como medio constructivo.

Ariel no tuvo plasmación escénica hasta 2011, año en que fue estrenado como ballet por casi trescientos escolares, gracias a un proyecto pedagógico de la asociación Amics de la Música de Valls, el pueblo natal del compositor, con la Orquesta

SOCIEDAD INTERNACIONAL PARA LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

EL XIV.º FESTIVAL DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL PARA LA MÚSICA CONTEM-PORÁNEA se celebrará en Barcelona, del 18 al 25 de abril, simultáneamente con el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología.

Las obras que constituyen los programas oficiales fueron seleccionadas por el Jurado Internacional, que la Asamblea de Delegados de la Sociedad eligió en Praga, constituído por los muestros:

ERNEST ANSERMET (Ginebra) JOAN LAMOTE DE GRIGNON (Barcelona)
ANTON VON WEBERN (Viena) BOLESLAS WOYTOWICZ (Varsovia)

El señor Knudage Riisager, miembro del Jurado, no pudo asintir a sus reuniones. Estas fueron celebradas en Barcelona, del 26 diciembre 1935 hasta el 1.º enero 1936, bajo la presidencia del señor PROFESOR EDWARD J. DENT.

PROGRAMAS

Domingo, 19 de abril, a las 11 y cuarto - Palacio de Bellas Artes CONCIERTO POR LA BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA

Wladimir Vogel (U. R. S. S. - Zurich): «Devise». - Josep M.* Ruera (España-Cataluña): Tres movi-mientos sinfónicos. - Ricard Lamote de Grignon (España-Cataluña): «Joan de l'Os», leyenda sinfónica. Florent Schmitt (Francia): «Dionysiaques», poema sinfénico.

Domingo, 19 de abril, a las 17:30 - "Palau de la Música Catalana" PRIMER CONCIERTO DE ORQUESTA

Edmund von Borck (Alemania): Preludio y Fuga. - Robert Cerhard (España-Cataluña): «Ariel», suite de ballet. - Ernst Krenek (Austria): Fragmentos de la ópera «Carlos V». - In memoriam Alban Berg: a) Concierto para violin y orquesta. Di Fragmentos de la ópera «Wozzeck».

OROUESTA PAU CASALS. DE BARCILONA.

Lunes, 20 de abril, a las 22 - "Palau de la Música Catalana" PRIMER CONCIERTO DE MÚSICA DE CÁMARA

Robert Blum (Suiza): Tres Salmos, para soprano y pequeña orquesta. - Luflwig Zenk (Austria): Sonata para piano. - Mark Brunswick (U. S. A.-Austria): Dos movimientos para cuarteto de cuerda. - Václáv Kápral (Checoeslovaquia): Canciones de cuaa, para soprano y pequeña orquesta. - Jacques Ibert (Francia): «Concertino da Camera», para saudéono y once instrumentos.

Martes, 21 de abril, a las 18 - "Casal del Metge" SEGUNDO CONCIERTO DE MÚSICA DE CÁMARA

Walter Piston (U.S.A.): Sonata para flasta y piano. - Egon Wellesz (Austria): Sonetos para soprano y cuarteto de cuerda. - Benjamin Britten (Inglaterra): Suite para violin y piano. - André Souris (Bdigica): - Quelques airi de Clarisse de Jurenville», para mezzo-soprano y cuarteto de cuerda. - Manuel Blanca-fort (España-Cataluta): Tres piezas para piano. - Bela Bartdik (Plungria): 5.º Cuarteto de cuerda.

Miércoles, 22 de abril, a las 22 - "Palau de la Música Catalana" SEGUNDO CONCIERTO DE ORQUESTA

Carl Ruggles (U. S. A.): «Sun Treader». - Albert Roussel (Francia): 4.4 Sinfonia. - Frank Martin (Suiza): Concierto para piano y orquesta. - Rodolfo Halfitter (España-Madrid): «Don Lindo de Almeria», divertimiento coreográfico. - Marcel Mihalovici (Rumania-Paris): Concierto para violin y orquesta. - Roman Palester (Polonia): Danzas polonesas.

CRQUESTA FILADRONNICA DE MADRID

> Jueves, 23 de abril, a las 22 - "Palau de la Música Catalana" TERCER CONCIERTO DE ORQUESTA

Lennox Berkeley (Inglaterra): Obertura. - Karl Alfred Deutsch (Austria-Paris): Sinfonia. - Karol Szymanowsky (Polonia): Segundo concierto para violin y orquesta. - Federico Elizalde (España-Madrid): Sinfonia con piano concertante. - Lars Erik Larson (Suecia): Obertura. ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Diumenge, 19 d'abril, a les 17.50 Domingo, 19 de abril, a las 17.50 Dimanche, 19 Avril, h 17 h. 50

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

PROGRAMA

Präludium und Fuge, op. 10 Edmund von Borck (Alemanya)

Director: Hermann Scherchen

"Ariel", música de ballet

Robert Gerhard (Barcelona)

Director: Hermann Scherchen

Drei Fragmente aus dem Bühnenwerk "Karl V" Ernst Krenek (Austria)

1. "Estremadura" (Interludi per a orquestra) p. "Eleonore" (Escena) - 5. "La Gloria" (El Judici Final) Soprano : Leonore Meyer - Director : Anton von Webern

IN MEMORIAM ALBAN BERG

Violinkonzert (Estrena mundial)

Alban Berg (Austria)

1. Andante-Allegretto - 2. Allegro-Adagio Violi: Louis Krasner - Director: Anton von Webern

Drei Bruchstücke aus der Oper "Wozzeck"

Alban Berg 1. Primer Acte: Final de la segona escena

Transició i principi de la tercera escena

2. Tercer Acte: Primera escena (A la cambra de Maria) 5. Tercer Acte : Final de la quarta escena i epileg de l'òpera

Soprano : Leonore Meyer - Director : Ernest Ansermet

ORQUESTRA PAU CASALS

Programa del XIV Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea, Barcelona, abril de 1936. CENTRE DE DOCUMENTACIÓ DE L'ORFEÓ CATALÀ (CEDOC, Barcelona).

Programa del estreno de la versión sinfónica de Ariel, 19 abril 1936, Palau de la Música Catalana de Barcelona. CENTRE DE DOCUMENTACIÓ DE L'ORFEÓ CATALÀ (CEDOC, Barcelona).

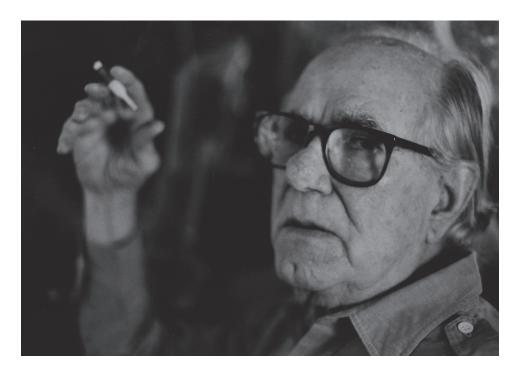
Camerata XXI dirigida por Tobias Grossman y una nueva coreografía de Montse Colomé y Carme Vidal. A la música de Gerhard se sumaron algunos textos de Foix, una escenografía inspirada en la original de Miró y vestuario de Llorenç Corbella. El ambiente mágico y la sensibilidad infantil del juego tuvieron así un segundo desarrollo.

BARCELONA-BLUES (1956) DE XAVIER MONTSALVATGE, PARA EL BALLET DE CÁMARA DE JUAN TENA

En 1956, el compositor y crítico Xavier Montsalvatge (1912-2002) escribió esta pieza respondiendo a la petición de Juan Tena Arán (1923-2007), quien dos años antes había creado una compañía de ballet con el apoyo de destacados artistas e intelectuales de Barcelona. No fue fácil sostener su actividad y, por ello, el bailarín relanzó en 1957 un conjunto mucho más pequeño, el Ballet de Cámara, compuesto por cuatro intérpretes (Juan Tena, Pilar Llorens, Graciela Henríquez y Jorge Ventura) y la maestra y coreógrafa Marina Goubonina o madame Noreg.

Para esta pequeña formación se preparó un repertorio nuevo, presentado en el Teatro Calderón de Barcelona el 24 de abril de 1957 con el concurso de los pianistas Jorge Egea y Clotilde Osta y figurines de Gustavo Schmidt. El programa constaba de doce piezas, algunas basadas en música clásica, otras modernas (llamaron la atención de los críticos *Allegro bárbaro*, de Béla Bartók, y los *Tres estudios rítmicos*, sobre música dodecafónica del suizo Armin Schibler) y algunas más, compuestas por autores españoles como Ángel Cerdá, José Maria Romà y Xavier Montsalvatge.

Montsalvatge tenía para entonces una larga experiencia en la composición para ballet, ya que, a partir de los años cuarenta, había escrito una veintena de piezas de distintas extensiones para Yvonne Alexander, Paul Goubé, Trini Borrull y Joan Magriñà. Entre sus producciones escénicas destaca el ballet *Perlimplinada*, escrito en colaboración con Federico Mompou, que estrenó en el Liceo la compañía del marqués de Cuevas en abril de 1956. En comparación con ese ballet largo, *Barcelona-Blues* no era más que un breve *divertissement* que, en la versión bailada a trío por Juan Tena, Graciela Henríquez y Pilar Llorens, evocaba "con un realismo atrayente, aunque no excesivo, una escena que podría ser de la *nègre* Barcelona", según escribió el compositor unas semanas antes del estreno en la revista *Destino* (23 de marzo de 1957).

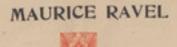


La partitura, muy fresca y de tintes *jazzísticos*, no fue incluida en los catálogos del autor –que se declaraba admirador de Louis Amstrong, Lionel Hampton y Duke Ellington– hasta que, unas semanas antes del homenaje celebrado en diciembre de 1987, Juan Tena le entregó el manuscrito y los pianistas Xavier Joaquín y Josep Martínez lo hicieron sonar de nuevo. Esta breve pieza sorprendió entonces a los asistentes por la combinación de los "ritmos del blues" con "las evocaciones de la metrópolis moderna" en un estilo similar al de *West Side Story*, tal y como manifestó Jordi Llovet (*La Vanguardia*, 23 de diciembre de 1987).

Xavier Montsalvatge, [foto sin fecha]. CENTRE DE DOCUMENTACIÓ DE L'ORFEÓ CATALÀ (CEDOC, Barcelona), SIG. 3.20 706.

RAPSODIE ESPAGNOLE (1907) DE MAURICE RAVEL

Tal y como se ha señalado en la introducción de estas páginas, la última obra del programa es la única que no fue creada con un objetivo coreográfico. Maurice Ravel (1875-1937), cuya inclinación hacia la música española, transmitida a través de su madre, es bien conocida, aportó también partituras importantes al universo de la danza. Baste recordar como muestra tres de sus obras: *Daphnis et Chloé* (estrenado en 1912 por los Ballets Russes



A mon cher Maitre, Cheries de RÉRIOT

RAPSODIE ESPAGNOLE



Partitio	a d'archeste			Prin net /	25	fr.
-	-	Tormat de	peche	-		
Parties	d'orchestre			-	40	Str
Chaque	partie supp	Monentaire		-	3	fir
Dinne A	A males			-	6	20

A. DARAND & FILS, Editours,
Paris, 4, Place de la Madeleine.
Dispose edes les reales assersationates.
Parpriété peur tenn pars.
Ton deuts - excisagements reservices experiences et destangements reservices experiences et destangements reservices;
Logistics et de la constitute de

de Diáguilev, con coreografía de Mijaíl Fokin), *La valse* (rechazada por Diáguilev pero coreografiada por Ninette de Valois en 1925 y por Bronislava Nijinska en 1929), y *Bolero* (encargado por Ida Rubinstein, cuya compañía lo estrenó en 1928 con la coreografía de Nijinska, y retomado en 1961 por Maurice Béjart, que lo mantuvo en repertorio como pieza estrella de su compañía durante muchos años).

La escritura de *Rapsodia española* para dos pianistas fue terminada en octubre de 1907 y es previa a la versión sinfónica que se estrenó en el Théâtre du Chatelet en marzo de 1908 bajo la dirección de Édouard Colonne. Manuel de Falla rememoraría el día que, al poco de llegar a París, escuchó a Maurice Ravel y Ricardo Viñes hacer una lectura al piano de esta obra que se acababa de publicar y la sorpresa que le causó su carácter español, que no se lograba mediante citas de cancionero sino "por un libre empleo de sustancias rítmicas, modalmelódicas y ornamentales de nuestra lírica popular". Era, según Falla, "una España idealmente sentida a través de su madre" (*Isla*, septiembre de 1939).

A un misterioso "Preludio a la noche" construido sobre un motivo descendente de cuatro corcheas, derivado de la escala andaluza y repetido como un ostinato, sigue una "Malagueña", que comparte con el anterior el ritmo ternario y el centro tonal de La mayor, pero contrasta en tempo (*Très moderé* en el primer caso y *Assez vif* en el inicio del segundo, variado luego a un *assez lent*). En la segunda pieza de la suite se escucha el acompañamiento característico del género, al que se superponen pasajes cromáticos, evocaciones de improvisaciones vocales y adornos cadenciales; al final se restablece el ostinato del preludio combinado con el bajo de la malagueña.

La más antigua de las cuatro piezas que forman la rapsodia es la "Habanera", escrita originalmente en 1895, integrada luego en *Sites auriculaires* y convertida finalmente en tercer movimiento de la suite que nos ocupa. La habanera fue identificada con España por una larga línea de compositores franceses, que incluye a Lalo, Bizet y Debussy –con quien Ravel tuvo, por cierto, una disputa a causa de esta danza por la coincidencia de un pasaje en las obras de ambos–. Escrita en 2/4 y en Fa sostenido, Ravel indica *Assez lent et d'un rythme las*. Pese al empleo de motivos rítmicos típicos del género, no parece haber sido concebida como una habanera para bailar. Un prolongado pedal en Do sostenido produce tensiones con los acordes y fragmentos

Portada de la primera edición de *Rapsodie Espagnole*, de Maurice Ravel, A. Durand & Fils (París, 1908). melódicos que se suceden. La segunda sección, reelaboración de la primera, incluye un breve cambio al pedal en Mi.

Como contraste, "Feria" (*Assez animé*) muestra una alegría exuberante en la tonalidad de Do mayor, aunque no renuncia a la sonoridad de las escalas pentatónica y mixolidia. En forma ternaria, con una sección media de estilo vocal improvisatorio, presenta cierto paralelismo con la *Alborada del gracioso*, tal y como ha señalado Michael Russ. Las secciones extremas contienen las alusiones más directas al folclore, que son las de la jota. Al final, el recuerdo del motivo descendente del "Preludio" se sobrepone al ritmo vivo que caracteriza este movimiento.

En 1916 Diáguilev pensó en utilizar esta música en un ballet titulado *Rapsodia española*, para el que Natalia Gontcharova hizo unos magníficos figurines, aunque la idea no pasó del proyecto. Después de mediados del siglo, la versión sinfónica fue convertida en ballet por dos coreógrafos neoclásicos, Roland Petit (París, 1962, con vestuario de Yves Saint Laurent) y George Balanchine (New York City Ballet, 1975). Entre las creaciones de danza española es obligado destacar la de José Granero, estrenada por el Ballet Español de Madrid (*Homenaje a Ravel*, 1982). Más recientemente, la *Rapsodia española* ha vuelto a ser coreografiada en distintos estilos por Oscar Araiz, Thierry Malandain y Blanca Li. Es comprensible que el impulso rítmico y la fuerza evocadora de esta obra sigan atrayendo a los creadores de ballets.

Miquel Villalba, *piano*



Formado en la Escolanía de Montserrat bajo la tutela del padre Ireneu Segarra y en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, Miguel Villalba ha sido discípulo de Claude Helffer en París y del maestro belga Frédéric Gevers, el cual no dudó en calificarlo como "uno de los pianistas más dotados de su generación". Ha sido laureado en diversos concursos nacionales e internacionales y ha ofrecido conciertos como solista, con grupos de cámara y orquestas en España, Francia, Reino Unido, Bélgica, Alemania, Brasil, Venezuela y Filipinas. Pianista de gran versatilidad, su repertorio abarca desde el Renacimiento hasta nuestros días v su apovo a la música actual le ha valido numerosas dedicatorias de obras contemporáneas. De su amplia discografía cabe destacar las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach y la integral pianística de Manuel Blancafort grabada para el sello Naxos, que ha sido aplaudida por la crítica especializada europea.

Jordi Masó, *piano*



Natural de Granollers (Barcelona). Jordi Masó estudió en el Conservatorio de su localidad natal, con Albert Attenelle en la Escola de Música de Barcelona y con Christopher Elton y Nelly Akopian en la Royal Academy of Music de Londres, donde se graduó con la máxima distinción. Su repertorio incluye música de todas las épocas, con una especial dedicación a la música de los siglos XX y XXI, habiendo estrenado obras de importantes compositores actuales y siendo el pianista catalán en activo con más grabaciones discográficas. Para Naxos ha grabado las integrales pianísticas de Federico Mompou, Joaquín Turina, Robert Gerhard, Joaquim Homs, José Antonio Donostia, Xavier Montsalvatge, Benet

Casablancas y Déodat de Severac. Es profesor de piano en el Conservatorio de

Granollers y en la ESMUC. En 2008, la

Royal Academy of Music de Londres le

otorgó el galardón "Associate" (ARAM),

distinción que otorga la institución a sus exalumnos más destacados.

Antonio Martín Aranda, percusión



Comenzó sus estudios musicales en la Escuela Municipal de Música "Santa Marina" de Magán (Toledo) y posteriormente se formó en los conservatorios de Toledo y Madrid. Completo su formación con el Máster en interpretación solista en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid con el profesor Juanjo Guillem. Antonio Martín Aranda ha colaborado con la Orquesta RTVE, la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM) y la Orquesta de Extremadura (OEX) y ha pertenecido a la JONDE. Como solista, hay que destacar su participación en los conciertos para escolares de la Fundación Juan March en la temporada 2015-2016 y su actuación en el ciclo "Todos a la Gayarre" del Teatro Real de Madrid en el año 2015. En la actualidad, es percusionista de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) desde 2017 y miembro fundador de BOOST Grupo de Percusión.

Selección bibliográfica

Beatriz Martínez del Fresno, *musicóloga*



Antonio Álvarez Cañibano, José Ignacio Cano y M.ª José Ribot (eds.), *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo xx*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 1998.

Monty Adkins y Michael Russ (eds.), *The Roberto Gerhard companion*, Surrey, Ashgate, 2013.

Monty Adkins y Michael Russ (eds.), *Essays on Roberto Gerhard*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

Meirion Bowen (ed.), *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot, Ashgate, 2000.

A. V. Coton, *The New Ballet. Kurt Jooss and his work*, Londres, Dennis Dobson, 1946.

Joaquim Homs, *Robert Gerhard y su obra*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987.

Samuel Llano, "Polifonías del exilio: disidencia y heteroglosia en *Flamenco* (1943) de Roberto Gerhard", en Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 387-413.

Beatriz Martínez del Fresno, "Música y Danza", en Begoña Lolo (ed)., *Campos* interdisciplinares de la Musicología, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, pp. 439-47.

Deborah Mawer (ed.), *The Cambridge* companion to Ravel, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Deborah Mawer, *The ballets of Maurice Ravel. Creation and interpretation*, Aldershot, Ashgate, 2006.

Miró en escena, Barcelona, Fundació Joan Miró, [1994].

Xavier Montsalvatge, *Papeles* autobiográficos. Al alcance del recuerdo, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

Leticia Sánchez de Andrés, Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Roberto Gerhard, Madrid, Fundación Scherzo, 2013.

Es Catedrática en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo y especialista en música de la primera mitad del siglo xx. Ha publicado la monografía Julio Gómez. Una época de la música española (Madrid, ICCMU, 1999) así como numerosos artículos y capítulos de libro sobre el nacionalismo musical. los lenguajes de la Edad de Plata y la música en la posguerra. En 1996 abrió en la universidad española una nueva línea de investigación sobre historia de la danza, campo en el que ha dirigido cinco proyectos nacionales de I+D+i. Es editora del libro colectivo Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza (Universidad de Oviedo, 2011) y coeditora de Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)

(Turnhout/Chicago: Brepols, 2017) y de *Danza, género y sociedad* (Universidad de Málaga, 2017). Coordina el grupo de investigación acreditado "Música, Danza y Estudios Culturales" (MUDANZES) de la Universidad de Oviedo y preside la Comisión de Danza (COMDANZA) de la Sociedad Española de Musicología.

CRÉDITOS

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

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

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en march.es/musica/audios

© Beatriz Martínez del Fresno© Fundación Juan March,Departamento de Música

ISSN: 1989-6820

Diseño Guillermo Nagore **Impresión** Improitalia, S.L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Alberto Hernández Mateos Josep Martínez Reinoso Sonia Gonzalo Delgado

Agradecimientos para este proyecto

Institut d'Estudis Vallencs Centre de Documentació de l'Orfeó Català Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln Hein-Heckroth-Gesellschaft

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S.L.

Aula de (Re)estrenos 111: "Los ballets de Roberto Gerhard": marzo 2020 [Notas al programa de Beatriz Martínez del Fresno]. - Madrid: Fundación Juan March, 2020.

40 pp.; 20,5 cm. (Aula de (Re) estrenos, ISSN: 1989-6820; 2020/111)

Programas del concierto: "Obras de R. Gerhard, X. Montsalvatge y M. Ravel", por Jordi Masó y Miquel Villalba, pianos y Antonio Martín Aranda, percusión; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 4 de marzo de 2020.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para piano (Pianos (2) - Programas de mano - S. XX.- 2. Tríos (Pianos (2), percusión) - Programas de mano - S. XX.- 3. Música para piano (4 manos) - Programas de mano - S. X.- 4. Ballets - Programas de mano - S. XX.- 5. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apovo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguentes legados:

Román Alís Salvador Bacarisse Agustín Bertomeu Pedro Blanco Delfín Colomé Antonio Fernández-Cid Julio Gómez Ernesto Halffter Ángel Martín Pompey Juan José Mantecón Antonia Mercé "La Argentina"* Gonzalo de Olavide Elena Romero Joaquín Turina* Dúo Uriarte-Mrongovius Joaquín Villatoro Medina

* Colección digital especial

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

Un tercio del aforo (83 entradas) se puede **reservar por anticipado** en march.es/ reservas (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de casi 4.000 conciertos. Más de 400 están disponibles permanentemente en audio y existe vídeo de casi 700 (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación por las **redes sociales**:









Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información sobre nuestra actividad musical en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

REINTERPRETAR LOS CLÁSICOS

11 DE MARZO

Alexei Lubimov, piano
Obras de A. Rabinovitch-Barakovsky, F. Schubert, D. Scarlatti,
J. S. Bach,I. Stravinsky, V. Silvéstrov y P. Karmánov

18 DE MARZO VOCES8

Obras de T. L. de Victoria, T. Tallis, E. Esenvalds, G. P. da Palestrina, I. Stravinsky, S. Rajmáninov, A. Pärt, E. Grieg, P. Stopford, J. Dove, J. Desprez, G. Holst, A. Roth, M. Duruflé, O. Gjeilo y M. Lauridsen

25 DE MARZO

Imogen Cooper, piano

Obras de J. Dowland, F. Chopin, T. Adès, J. Widmann y F. Schubert

1 DF ABRII

Carlos Mena, contratenor, e Iñaki Alberdi, acordeón Obras anónimas y de J. Desprez, J. Magrané, J. Torres, G. Erkoreka, J. M. Sánchez-Verdú y J. S. Bach.

Notas al programa de José María Sánchez-Verdú

MELODRAMAS (V) Rousseau, el origen del melodrama

15, 17 Y 18 DE ABRIL

Carles Alfaro, dirección Ernesto Arias, narrador Celia Pérez, narradora Rosa Torres-Pardo, piano

Pigmalión, con música de G. A. Benda y texto de J.-J. Rousseau Ariadna en Naxos, con música de G. A. Benda y texto de J. Ch. Brandes

Notas al programa de José Máximo Leza y Virginia Gutiérrez



Temporada 2019-2020



Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo a través de march.es y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica (RNE).







