

JOAQUÍN RODRIGO, UNA VIDA EN MÚSICA

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 14 AL 28 DE ABRIL DE 2021



JOAQUÍN RODRIGO, UNA VIDA EN MÚSICA

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 14 AL 28 DE ABRIL DE 2021



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Joaquín Rodrigo es una figura crucial en la música española del siglo xx. Su estilo genuinamente personal y reconocible, cimentado en una técnica compositiva extraordinaria, se fraguó en su etapa de juventud, durante sus años en la École Normale de Musique de París (1927-1932) bajo el magisterio de Paul Dukas y en pleno contacto con la música del momento: Falla, Ravel, Poulenc, el grupo de Los Seis y Mompou. Su etapa de madurez le otorgó un reconocimiento internacional que culminó en los últimos años de su carrera con encargos de orquestas y solistas internacionales. Este ciclo de tres conciertos recoge algunas de las obras más relevantes de Rodrigo para piano, violín y canto, interpretadas en paralelo a la creación de sus contemporáneos y amigos y salpicadas por dos composiciones todavía inéditas y estrenadas en esta ocasión, conservadas en la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

Fundación Juan March

Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles y que no abandonen la sala durante el acto.



ÍNDICE

7

JOAQUÍN RODRIGO, UNA VIDA EN MÚSICA

Javier Suárez-Pajares

Periodo de formación

Años treinta y cuarenta

Después de 1950: impacto internacional y legado

22

Miércoles, 14 de abril

UN INÉDITO PARA VIOLÍN

Cecilia Bercovich, violín

Miguel Ituarte, piano

32

Miércoles, 21 de abril

EL MAGISTERIO DE PAUL DUKAS

Iván Martín, piano

43

Miércoles, 28 de abril

LA INFLUENCIA DE LA CANCIÓN FRANCESA

Elena Copons, soprano

Roger Vignoles, piano

60

Bibliografía

Autor de las notas al programa

Joaquín Rodrigo, una vida en música

Javier Suárez-Pajares

Joaquín Rodrigo (1901-1999) vivió por y para la música. En su existencia no hizo otra cosa que estudiar, escuchar, imaginar y componer música. Escribió mucho sobre ella, dio clases en la universidad y conferenció, infatigablemente, lo mismo sobre la vihuela que sobre los compositores de su tiempo. Bien es verdad que, antes que músico, quiso ser conductor de tranvías. Lo descabellado de esta idea dice bastante del desparpajo con el que trataba el hecho de haber quedado prácticamente ciego hacia los cinco años de edad por culpa de una afección ocular mal diagnosticada y tratada tarde y mal. Siendo ese accidente lo que marcaría totalmente su vida, parece que Rodrigo tomó la determinación de ignorarlo. Varios y célebres fueron los doctores que quisieron darle esperanzas de recuperar la vista; no las tuvo –tal vez no las quiso–, se acostumbró a vivir en ese mundo interior y solo echó de menos contemplar el rostro de su hija, Cecilia, y, en

menor medida, las grandes obras de la pintura. Fue también un apasionado de la literatura y de la historia, y le maravillaba la naturaleza, el canto de los pájaros, los paseos por el campo y el mar. Sobre todo, el mar. Esas pasiones conformaron su personalidad y están en su música tanto como sus vivencias, su descubrimiento del amor y el dolor al lado de su esposa, Victoria Kamhi, o aspectos inevitables de los mundos estética e históricamente convulsos que vivió. Así conformó una obra de creación sofisticada y compleja que es un prodigio de técnica y de inspiración.

Rodrigo reflexionó a lo largo de toda su carrera sobre estos conceptos –técnica e inspiración– como los límites insostenibles que el artista debía rebasar. ¿Cómo? No lo explicó ni lo supo, pero, en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciado en 1951 bajo el título de *Técnica enseñada e inspiración no aprendida*, confesó que esa fue su angustia. La angustia, podríamos añadir, con la que creó su obra en un proceso permanentemente crítico que muchas veces le dejaba exhausto, como vacío, y hundido en la parte más tenebrosa de su oscu-

Joaquín Rodrigo en los años cincuenta.
Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo
[FVJR] (Madrid), signatura F-1302.

ridad. La última de esas crisis la atravesó en 1982 tras un arrebató creativo del que salieron obras como el *Concierto para una fiesta* para guitarra y orquesta, el *Cántico de San Francisco de Asís* para orquesta y coros o las *Set cançons valencianes* para violín y piano, una selección de las cuales se escuchará en este ciclo de conciertos. Sobrevivió a duras penas tras una prolongada convalecencia, pero prácticamente dejó de escribir música.

Si tenemos en cuenta que las primeras obras las había fechado en 1922, su arco creativo abarcó sesenta años, que serían sesenta y cinco si tomamos en consideración el fugaz repunte de su actividad creativa en 1987, cuando terminó dos piezas para guitarra, dos canciones y un preludio para piano, *Preludio de añoranza*, que podremos escuchar en este ciclo, como se podrá escuchar, en estreno absoluto, una canción inédita que compuso en 1922: *Soliloquio* sobre unos versos del poeta colombiano Eduardo Carrasquilla (1887-1956). De hecho, los tres conciertos que introducimos con estas notas proponen cortes transversales de la prolongada actividad compositiva de Joaquín Rodrigo representada en tres repertorios que cultivó con asiduidad a lo largo de toda su carrera: el violín, el piano y la canción.

PERIODO DE FORMACIÓN

Precisamente, el canto, el violín y el piano fueron las tres especialidades que Rodrigo aprendió de niño en el Colegio de Sordomudos y Ciegos de Valencia, en el que ingresó durante el curso 1910-1911. Su debut se debió de producir en el curso 1912-1913 cantando la romántica serenata *¡Non ti destare!* de Antonio López Almagro, y en 1920, tras los diez años de escolari-

zación que permitían esas instituciones, sabemos que tocó un solo de violín en una de las funciones públicas que organizaba el colegio. Su predilección fue, no obstante, el piano y, aunque la guitarra era el instrumento más cultivado en los colegios de ciegos, a Rodrigo, en esa etapa de su formación escolar, no le interesó. La guitarra servía, como último recurso, para que los ciegos pobres aliviaran su indigencia postulando por las esquinas. Nada más lejos de los intereses de Rodrigo, que era un chico bien, criado entre los algodones de una familia con dinero y que, desde muy joven, tuvo a su lado a un obrero empleado por su padre al que él se refería como su secretario. Su nombre debe ser consignado aquí: Rafael Ibáñez, una especie de sombra del compositor desde su temprana adolescencia, cuando iba por las tardes a su casa para leerle libros. Luego, ya a tiempo completo, permaneció con él hasta 1934 para acompañarle donde fuera preciso, pero además aprendió a copiar música y fue quien pasó a tinta las primeras composiciones de Rodrigo, llegando a ser un experto copista musical. Aunque no era una etapa que le gustara recordar en particular, lo cierto es que Rodrigo tuvo mucha suerte en sus años de escolarización porque el Colegio de Sordomudos y Ciegos de Valencia tenía un programa de estudios avanzados de música tan ambicioso como el de los más exigentes conservatorios del país. El responsable del diseño de este programa fue Francisco Antich (1860-1926) organista de la sobria iglesia gótica valenciana de Santa Catalina y San Agustín, donde era célebre por sus improvisaciones y por estar muy al día de la moderna escuela organística francesa. Seguramente, Antich fue quien tuvo la original idea de enseñar composición a los alumnos más destacados en las

clases de música del colegio. Lo normal era que los ciegos aprendieran a tocar un instrumento; pero componer música tenía unas implicaciones muy complejas que incluían la de enseñarles la notación musical convencional, porque de poco valía que supieran escribir música con sistemas en relieve, como el braille o el abreu, si luego no eran capaces de traducir eso a una grafía que el común de los músicos pudiera leer. Un apunte importante: Antich era albino y seguramente sus capacidades visuales estaban bastante limitadas. De hecho, tenía un hermano menor, albino también, Segundo Antich (1868-1958), músico formado como él en el Conservatorio de Valencia, organista en la iglesia de Santa Catalina de Alzira, quien, con los años, terminó por perder la vista. Esto apunta a que Antich tendría una sensibilidad especial hacia los ciegos y sería capaz de desarrollar estrategias apropiadas para enseñarles composición. El hecho de que tres compositores como Francisco Cuesta (1889-1921) –hasta su prematura muerte, la gran esperanza de la música valenciana–, Rafael Rodríguez Albert (1902-1979) y Joaquín Rodrigo se formaran en el mismo colegio de Valencia con Antich no es una mera casualidad: es un fenómeno que, dicho sea de paso, no tiene parangón conocido en la historia de la música. Además, el estudio con Antich, fuera de los límites académicos del Conservatorio, abrió a sus discípulos unas perspectivas más amplias.

Antich fue también maestro de Eduardo López-Chavarri (1871-1970), la figura patriarcal de la música valenciana de la primera mitad del siglo xx y otra de las

referencias fundamentales en los años de formación de Rodrigo. En el entorno musical de López-Chavarri, Rodrigo presentaría sus primeros ensayos de composición mostrando una fuerte inclinación por la disonancia. Escribiendo sobre López-Chavarri, Rodrigo recordó esta época:

... las sesiones musicales empezaban, invariablemente, por una sinfonía de Haydn, tocada a cuatro manos (Chavarri tocaba siempre las izquierdas). Yo, que entonces pasaba el sarampión de las disonancias, apenas terminaba la sinfonía me precipitaba sobre el piano y sacudía una serie de segundas menores y de acordes disonantes; Chavarri siempre me decía: “Ya está Rodericus desinfectando el piano”. Durante la primavera y el verano íbamos todas las tardes a la playa de Las Arenas y allí, en aquel simpático pabellón sobre el mar, ya desaparecido, Chavarri y Enrique Gomá, el exquisito músico y finísimo crítico, me leían biografías, ensayos de análisis musical, tratados de armonía y composición, etc. Mucho debo a estos dos grandes amigos en mi formación musical.¹

Este “sarampión de las disonancias” dejó unas marcas indelebles sobre el estilo musical del compositor y fue una de las vías que utilizó más frecuentemente para experimentar con los límites de su lenguaje. También para probar la paciencia de los conservadores círculos filarmónicos valencianos, donde se convirtió en una especie de *enfant terrible*, un ultra, un provocador. Ni siquiera intérpretes amigos e ilustrados como el pianista Leopoldo Querol (1899-1985) tocaban sus obras. No

1. Joaquín Rodrigo, “Los músicos que conocí a través de mis recuerdos: Eduardo López-Chavarri”, escrito mecanografiado inédito, FVJR (Madrid), signatura E-9/22.



Mención honorífica del Concurso Nacional de Música, 1924-1925. FVJR (Madrid), Casa Museo.

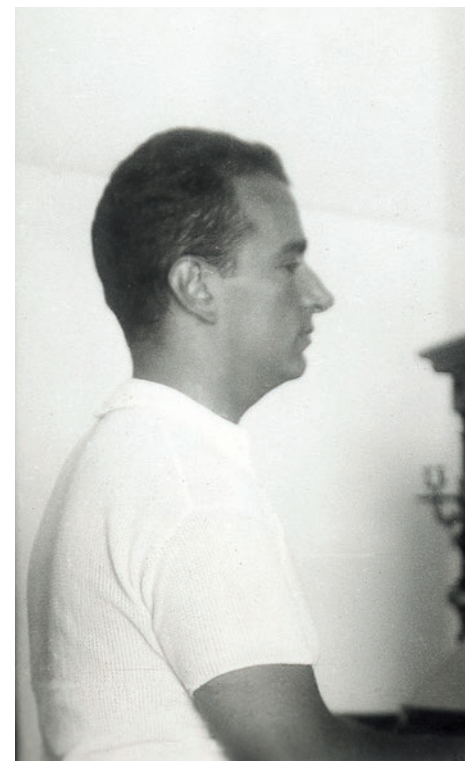
le importaba mucho, no lo necesitaba: él creía en su propia música y le divertía causar escándalo a gentes ancladas en los viejos repertorios.

Rodrigo intentó entonces aproximarse a los ambientes musicales madrileños, si no más progresistas, sí al menos más acostumbrados al estímulo renovador de jóvenes compositores. Tampoco tuvo suerte, porque el gran crítico de la vanguardia musical capitalina, Adolfo Salazar (1890-1958), vio en él una perturbación

potencial dentro del paisaje histórico esquemático que quería dibujar, o más bien arrasar y suplantar por una galería de retratos de músicos ilustres: Isaac Albéniz (1860-1909), Manuel de Falla (1876-1946), Ernesto Halffter (1905-1989) y, en lo que iba del siglo XX, nadie más. Nadie ni nada que pudiera restar atención a esas tres figuras.

Salazar se daría cuenta del jaque de Rodrigo a la corona de Halffter cuando ofició como vocal del jurado en el Concurso

Nacional de Música del curso 1924-1925. El premio lo recibió la *Sinfonietta* que Halffter había compuesto en una proximidad tan familiar a Salazar que, en buena fe, el crítico debería haberse inhibido de participar en el jurado, como lo hizo Manuel de Falla quien, aunque estaba nombrado, no intervino finalmente. Siempre se ha dicho –y lo reconoció el propio Rodrigo en una entrevista televisiva con Alfredo Amestoy– que aquel premio estuvo bien dado; yo ya no lo tengo tan claro. La *Sinfonietta* es una obra desbordante, inapelable, claramente moderna, pero las *Cinco piezas infantiles* que presentó Rodrigo al concurso son una obra fenomenal, menos “aparente” quizá, pero magnífica. Y eso lo debió de ver Salazar o



se lo podría haber explicado el presidente del jurado, Bartolomé Pérez Casas (1873-1956), quien, dentro de la plana mayor de los directores de orquesta españoles de su época, iba a convertirse en el más afín a Rodrigo.

Sin espacio para abrirse paso en España y sin necesidad todavía de ganarse la vida como compositor, Rodrigo se trasladó a París con intención de ampliar sus estudios. Residió en la capital francesa entre 1927 y 1931. Le hubiera gustado trabajar con Maurice Ravel (1875-1937), pero terminó en las clases de composición de la École Normal de Musique que impartía Paul Dukas (1865-1935). En él encontró un verdadero maestro, alguien a quien respetar y en quien creer, pese a que sus afinidades estéticas pertenecían a un tiempo al que los jóvenes compositores miraban con lógico recelo.

Con su autoridad patriarcal y su fuerte personalidad, Dukas cautivó a Rodrigo; París, como gran metrópoli cultural, le fascinó y le permitió asistir febrilmente a conciertos en una sobreexposición de festivales y estrenos –Ravel, Stravinsky, Schönberg, Falla, Hindemith, Honegger, Milhaud, Poulenc, Ibert, Varèse...–, recitales de los más grandes solistas, ópera por las mejores compañías italianas y germanas, música antigua... En estos cinco años Rodrigo atravesó una crisis creativa crucial en su carrera. Su lenguaje se depuró, se limaron asperezas juveniles, se ejercitó extraordinariamente en la orquestación y encontró editores e intérpretes importantes para sus obras como Jacques Lerolle y Max Eschig, entre los primeros, y las or-

Joaquín Rodrigo en los años veinte. FVJR (Madrid), signatura F-962.



Joaquín Rodrigo con Paul Dukas (sentado, en el centro) y sus compañeros de la clase de composición en la École Normale de Musique en 1928. Fotografía de Joaillier Frères (París). FVJR (Madrid), Casa Museo, signatura F-0162.

questas de Jane Evrard o Walther Straram y el pianista Ricardo Viñes, entre los segundos. En definitiva, alcanzó la madurez como músico al mismo tiempo que maduró personalmente gracias a su difícil relación con Victoria Kamhi, una joven sefardí a quien conoció en 1929 en París y con quien se casó en Valencia en 1933, por lo civil y sin permiso de los padres de ella.

Pero 1933 fue un año clave en la existencia de Rodrigo por otra cuestión. A los pocos meses de la boda, los efectos devastadores de la Gran Depresión causaron la ruina en los negocios del padre del compositor, muy dependientes en la exportación de cítricos. La existencia cómoda y despreocupada que había llevado hasta ese momento cambió completamente y, por primera vez, se vio en la necesidad de ganarse la vida... ¡como compositor!, una empresa que nunca fue sencilla.

AÑOS TREINTA Y CUARENTA

Manuel de Falla, que había conocido a Rodrigo en París –se lo había presentado Dukas, como unos veinte años antes había oficiado la presentación de Falla a Albéniz–, fue quien verdaderamente salió en su ayuda y consiguió que la Academia de Bellas Artes le diera en 1935 una de las becas de la Fundación Conde de Cartagena. Esto le permitió volver a París, reunirse con su esposa –de la que se había tenido que separar en 1934 por falta de recursos para vivir juntos de manera independiente– y ver de nuevo a Dukas antes de su fallecimiento en mayo de ese mismo año. Tanto Falla como Rodrigo contribuyeron al número que publicó la *Revue Musicale* en 1936 como homenaje al maestro francés con sendas piezas que, al lado de la que compuso también



Retrato a lápiz de Joaquín Rodrigo por Juan Lafita. Sevilla, diciembre de 1939. FVJR (Madrid), signatura F-1304.

su discípulo en el Conservatorio Olivier Messiaen (1908-1992), se podrán escuchar en el recital de piano de este ciclo.

Debe subrayarse a continuación que el mismo Falla, con su influencia sobre los académicos de Bellas Artes, consiguió que concedieran otra beca “Conde de Cartagena” a Ernesto Halffter. Así, en 1936, los dos compositores becados fueron Halffter, en Lisboa, y Rodrigo (a quien se renovó la beca por ese año), en París, lo que permitió que ambos estuvieran fuera de España cuando empezó la Guerra Civil y, en su momento, decidieran no volver hasta que la situación se resolviera.

En 1938, pese a la agónica resistencia de la República, la suerte estaba echada y el propio Falla hizo gestiones en las más altas instancias de la reorganización cultural de la España en ciernes para asegurar a su gusto lo que sería su reemplazo. Así, recomendó a Rodrigo y a Halffter al Ministro de Educación Nacional, José Sainz Rodríguez, y a su poderoso brazo intelectual, Eugenio d’Ors, Jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes:

En estos días he escrito a Eugenio d’Ors pidiéndole que vea el modo de obtener para Joaquín Rodrigo (sea por la radio, un conservatorio, etc.) algún cargo bien retribuido que le permita continuar en España, como es su deseo. De lo contrario perderíamos uno de los pocos valores positivos con que

puede contar nuestra música, pues se trata de un compositor de gran valía tanto por su técnica como por su inspiración. Lo mismo digo a usted, señor ministro, con respecto a Ernesto Halffter, pues juzgo indispensable asegurar en España la producción musical en su más noble manifestación.²

¿Conocería Rodrigo el contenido de esta recomendación de Falla? No hay pruebas de ello, pero la referencia a la técnica y la inspiración resulta sorprendente, porque, como vimos al inicio de estas notas, fueron conceptos a los que Rodrigo dio muchas vueltas cuando empezó a reflexionar, en perspectiva, sobre su propia obra. En realidad, fue una obsesión compartida por Falla y Rodrigo y muy relacionada con el magisterio de Dukas. Pero, al margen de esto, lo importante es que la recomendación de Falla surtió efecto. No inmediatamente, porque Rodrigo estaba en París y no volvió a España hasta un año más tarde... eso sí, con el *Concierto de Aranjuez* debajo del brazo. Entró por Irún el 28 de agosto de 1939 y sentiría no tener tiempo de ver a Falla para agradecerle todas sus gestiones, porque, apenas un mes después, el maestro salió hacia Argentina, donde fallecería siete años más tarde.

Durante estos siete años de ausencia de Falla –decir exilio es una licencia demasiado frecuente para acercarlo a posiciones políticas con las que nunca simpatizó–, Rodrigo estuvo pluriempleado como crítico del diario *Pueblo*, asesor de Radio Nacional, profesor del Conservatorio, directivo de la ONCE...:

2. Carta de Manuel de Falla a Sainz Rodríguez, Granada, 4 de octubre de 1938. Archivo Manuel de Falla [AMF] (Granada), signatura 7562-003.



todo lo que había pedido Falla al ministro y más. Y a pesar de pasarse los días y muchas noches de ocupación en ocupación, se convirtió en el compositor sinfónico más relevante de la escena musical española. Tras el *Concierto de Aranjuez*, estrenado en noviembre de 1940, los estrenos del *Concierto heroico* (1943) para piano, *Concierto de estío* (1944) para violín, *Ausencias de Dulcinea* (1948) para cuatro sopranos y bajo, y *Concerto in modo galante* (1949) para violonchelo, jalonaron la primera década de existencia de la Orquesta Nacional de España. Y aún dio estrenos importantes a otras orquestas como el *Tríptico de Mossèn Cinto* (1946) con una debutante Victoria de los Ángeles y la Filarmónica de Barcelona o el *Romance del Comendador de Ocaña* (1947) que estrenó Argenta con la Orquesta de Cámara de Madrid.

Pero no solo estrenos: obras que había compuesto años atrás se volvieron a escuchar en Madrid con un interés renovado, dándole un éxito que no había tenido antes. Los mejores solistas de una época dorada en la historia de la interpretación musical en España se disputaban sus conciertos, pedían obras nuevas a solo y rebuscaban en el catálogo de Rodrigo para presentar composiciones que habían pasado años desatendidas. Así, el director Enrique Jordá (1911-1996), que había ayudado a Rodrigo en París pasando a tinta la *Cançoneta* para violín y orquesta

de cuerda, presentó esta obra en Madrid en 1941 con la Orquesta Sinfónica como si fuese una novedad, y Querol, desde 1939, empezó a programar en sus recitales el *Preludio al gallo mañanero*, que había visto nacer casi tres lustros antes.

Este es el “éxito retrospectivo” de Rodrigo que caracterizó la recepción de su música en los años cuarenta, según lo definió Federico Sopena (1917-1991), la autoridad de la crítica que había reemplazado a Salazar, este sí, exiliado, y una ausencia forzosa y muy notable en la crítica musical española de los años cuarenta. Sopena se refirió a Rodrigo como “el compositor de estos años” y, ciertamente, esta fue “su” década, que se prolongó en los años cincuenta cuando una nueva generación de “juventudes musicales” empezó a ocupar la escena nacional quemando – esto es curioso – alguna de las etapas que Rodrigo y los músicos de su generación habían transitado en los años veinte.

De los años cuarenta, en los que Rodrigo estuvo tan concentrado en la producción sinfónica, este ciclo presentará las obras de cámara más importantes: *Rumaniana* (1943) para violín y piano, *Capriccio* (1944) para violín solo, *A l'ombre de Torre Bermeja* (1945) –la pieza para piano que escribió en memoria de Viñes– y los *Cuatro madrigales amatorios* (1947), que figuran en el programa dedicado a sus canciones. En los cincuenta –una década un tanto errática en la producción del compositor, con mucha música incidental, ballets, su zarzuela grande *El hijo fingido...*– la selección era complicada, pero el recital de canto y piano ilustra estos años con tres canciones: ¡*Un home, San Antonio!*, *Romancillo* y el villancico *Pastorcito santo*, que es una de las piezas más hermosas del catálogo de Rodrigo.

Joaquín Rodrigo con Victoria Kamhi y Cecilia Rodrigo en un campo de maíz en el entorno de Liencres (Cantabria), donde pasó el verano de 1944 y escribió el *Capriccio* para violín. FVJR (Madrid), signatura F-113.



Joaquín Rodrigo en los años cincuenta. FVJR (Madrid), signatura F-28o.

Joaquín Rodrigo al piano en Nueva York. La imagen fue tomada en 1958 durante el viaje que hizo a los Estados Unidos con motivo del estreno de la *Fantasia para un gentilhombre* para guitarra y orquesta. FVJR (Madrid), signatura F-228.



DESPUÉS DE 1950: IMPACTO INTERNACIONAL Y LEGADO

En noviembre de 1950, la resolución de la Asamblea de la ONU que revocó las principales sanciones que habían mantenido a España aislada abrió el camino para el restablecimiento de cierta normalidad en las relaciones con los países del bloque occidental. Esto permitió que la música de Rodrigo comenzara a circular y que, desde 1955 en adelante, sus principales estrenos tuvieran lugar fuera de España. En especial, gracias al impacto del estreno en San Francisco de la *Fantasia para un gentilhombre* en 1958, en los Estados Unidos y en Inglaterra se estrenaron *Adagio para instrumentos de viento* (Pittsburg, Pensilvania, Estados Unidos, 1966), *Concierto andaluz* para cuatro guitarras (San Antonio, Texas, Estados Unidos, 1967), *Concierto madrigal* para dos guitarras (Los Ángeles, Estados Unidos, 1970), *Concierto pastoral* para flauta (Londres, 1978), *A la busca del más allá* para vientos (Houston, Texas, Estados Unidos, 1978), *Concierto como un divertimento* para chelo (Londres, 1982), *Concierto para una fiesta* para guitarra (Forth Worth, Texas, 1983) y *Cántico de San Francisco de Asís* (Londres, 1986). En estas fechas, en España no tuvo ningún estreno comparable a los que acabamos de citar. Aquí, una vanguardia muy apoyada institucionalmente para dar reflejos de modernidad a un país opaco, ranciamente gobernado *manu militari* (y *clericali*), tomó el poder y generó unos discursos excluyentes que pasaron la frontera del 76 y, en ciertos casos, se perpetuaron hasta nuestros días con la connivencia de

sectores pensantes a los que cabría haber exigido cierta capacidad de crítica.

A Rodrigo, el éxito del *Concierto de Aranjuez* y su migración a ámbitos de impacto global rara vez accesibles a las músicas doctas le dio desde 1960 la misma independencia, pero más duradera, que consiguió Falla con *El sombrero de tres picos* en los años veinte. Siguió así sumando a su catálogo las obras que le apetecía componer sin más preocupación que la de ser fiel a sus principios en la selección de ideas y en la depuración de los procedimientos; obras en las que no hay signos de debilidad ni menos aún de senilidad, aunque sí –muy de vez en cuando– alguna concesión a los escaparates tópicos de lo español que siempre han funcionado en el extranjero.

Quizás, el reto más interesante en el planteamiento de este ciclo de conciertos era mostrar que la obra del compositor en sus últimas décadas no desmerece en absoluto en comparación con la de sus primeros años ni con la de su época de plenitud. Fueron obras de una madurez prolongada porque, salvo esos episodios depresivos que atravesaba alguna vez, Rodrigo gozó de una salud de hierro y una claridad mental envidiable que mantuvieron viva su llama creativa hasta bien entrados los años ochenta. Creo que obras como la *Sonata pimpante* (1966) o las *Set cançons valencianes* (1982) para violín y piano, las *Tres evocaciones* (1981) para piano, el *Preludio y ritornello* (1979) para clave y la canción que cierra el ciclo *Con Antonio Machado* (1971), dan buena muestra de ello. Ahora, ustedes podrán juzgar esta vida en música.

MIÉRCOLES 14 DE ABRIL DE 2021, 18:30

Un inédito para violín

Cecilia Bercovich, violín
Miguel Ituarte, piano



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

Joaquín Rodrigo (1901-1999)
Prélude et ritornello para clave
Dos Esbozos Op. 1
La enamorada junto al surtidor
Pequeña ronda

Darius Milhaud (1892-1974)
Sonata para clave y violín Op. 257
Nerveux
Calme
Clair et vif

Joaquín Rodrigo
Canción de la noche (Estreno absoluto)
Set cançons valencianes (selección)
Nº 2. Andante moderato
Nº 3. Allegro
Nº 4. Andante moderato e molto cantabile

Maurice Ravel (1875-1937)
Sonata póstuma en La menor para violín y piano

Joaquín Rodrigo
Capriccio para violín solo

Domenico Scarlatti (1685-1757)
Sonatas para clave en Fa mayor y Fa menor K 518 y K 519

Joaquín Rodrigo
Sonata pimpante
Allegro
Adagio, Allegro vivace, Adagio
Allegro molto



MAISON GAVEAU
Salle des Concerts

45-47, Rue La Boétie — Paris-8°

Dimanche 18 Novembre 1928

à 21 heures

(Ouverture des Portes à 20 h. 30)

RÉCITAL DE VIOLON

ABELARDO MUS

avec le concours de Mlle

Encarnacion MUS

Programme

- | | |
|---|---------------------|
| I. Concerto en la mineur. | A. VIVALDI |
| Allegro - Largo - Presto | |
| II. Ciaccona | J. S. BACH |
| III. Symphonie Espagnole. | E. LALO |
| Allegro non troppo - Scherzando - Andante - Rondo | |
| IV. Ave Maria. | SCHUBERT - WILHELMJ |
| Nocturne en ré. | CHOPIN-SARASATE |
| Deux Esquisses (Dédiées à A. Mus - 1 ^{re} audition). | J. RODRIGO |
| L'Amoureux au bord de la petite fontaine - Petite Ronde. | |
| Légende Maure (1 ^{re} audition). | ABELARDO MUS |
| Rondo. | MOZART-KREISLER |
| Polonaise en la. | H. WIENIAWSKI |

PIANO GAVEAU

PRIX DES PLACES : Loges 25 fr. la place; Parterre 25 fr.; Premier Balcon 20 et 15 fr.; Deuxième Balcon 12 et 8 fr. (droits compris)

BILLETS : Maison Gaveau, 45, Rue La Boétie. — chez Durand 4, place de la Madeleine. — au Guide-Billets, 252, Fbg Saint-Honoré. — au Bureau Musical, 52, Rue Tronchet. — Rouart Lerolle, 40, Boulevard Malesherbes. — Editions Max Eschig, 48, Rue de Rome. — Sénart, 49, Rue de Rome, Roudanez, Laudy, Magasin Musical etc...

En una entrevista para *El Diario Vasco* (10 de agosto de 1986), **Rodrigo** respondió a una pregunta sobre su vocación musical: “no fui un niño prodigio, pero, después de oír un concierto de clavecín y la ópera *Rigoletto*, sentí tal emoción que supe que me iba a dedicar a ella [a la música] por completo; inmediatamente me puse a estudiar el piano y el violín y también composición”. El clave fue el instrumento que se le reveló a Rodrigo en plena infancia y le decidió a ser músico. Y decir clave, en los años veinte, era decir Wanda Landowska (1879-1959), una pionera de la música antigua en la plenitud de su fama que actuó varias veces en Valencia. Si fueron correctos los recuerdos del Rodrigo octogenario, es muy posible que lo que llamara tanto su atención fuera el debut de la clavecinista polaca en Valencia en 1911, precedido de una fuerte campaña publicitaria que comprendía la exhibición pública de su clave en el recibidor del Teatro Principal los días previos a su recital. Sin suscitar tanta atención, Landowska volvió a tocar en Valencia en 1912; después no regresaría hasta 1920, cuando Rodrigo ya estaba terminando su escolarización en el Colegio de Sordomudos y Ciegos en el que, efectivamente, había aprendido a tocar el piano y el violín, y a componer música con Francisco Antich, con quien siguió tomando lecciones particulares después de abandonar el colegio.

No extraña entonces que sus primeros ensayos compositivos de música de cámara fueran unas piezas para violín y piano: dos esbozos firmados en noviembre de 1922 que nunca estrenó. Volvió a intentarlo y, en los meses

de marzo y julio de 1923, escribió “La enamorada junto al pequeño surtidor” y “Pequeña ronda”, piezas que forman sus *Dos esbozos*, señalados por el propio compositor como el opus 1 de su catálogo: dos leves impresiones de El Parterre, el jardín de su infancia, que estaba al lado de la valenciana calle de Sorní en la que vivió con su familia. Estas estampas estáticas, apenas esbozadas, pueden verse en el marco de una obra como el movimiento de sonata para violín y piano que escribió Maurice Ravel (1875-1937) a los veintidós años, pero que no se publicó hasta 1975 y conocemos hoy como *Sonata póstuma en La menor*, música de una hermosura con reminiscencias de Franck y Fauré que hubiera seducido al viejo maestro de Rodrigo, Antich, organista muy devoto de los franceses *fin de siècle*. No tanto a Rodrigo, que miró pronto más allá de las evanescentes sonoridades del impresionismo de las que la pieza de Ravel podría ser un ejemplo paradigmático, para buscar un lenguaje nuevo, más anguloso, más actual, como el que buscó el propio Ravel en la célebre *Sonata para violín y piano* que comenzó a escribir en 1923.

De hecho, en agosto de 1923, unos días después de terminar su “Pequeña ronda”, Rodrigo fechó otra obra para violín y piano: *Canción en la noche*, una pequeña pieza de franco carácter andaluz. Quizá por ello —porque a Rodrigo no le interesaban entonces casi nada los tópicos locales de la música española—, descartó esta composición que, tras un pase privado que tuvo lugar en julio de 2019, se estrena en público en este concierto. Y aunque el compositor arrumbó la obra y

se olvidó de ella, para nosotros tiene un interés especial, porque, detrás de un insistente giro cadencial frigio en el que radica el andalucismo de la pieza, hay todo un trabajo de tratamiento politonal, un procedimiento armónico que obsesionó a Rodrigo en esa etapa inicial de su carrera y le orientó definitivamente hacia la vanguardia.

Precisamente, un destacado, influyente y temprano teórico de la politonalidad sería Darius Milhaud (1892-1974), con su célebre artículo “Polytonalité et Atonalité”, que publicó *La Revue Musicale* en febrero de 1923. Sorprende así la rapidez con la que se recibieron en Valencia estas especulaciones teóricas y, más aún, de qué manera Rodrigo se puso inmediatamente a jugar con ellas en una obra como ***Canción en la noche***, que une lo más tópico del nacionalismo español con lo más avanzado de la vanguardia francesa para crear una pieza de un andalucismo enrarecido a la que no concedió ninguna importancia.

Como uno de los referentes claros que tuvo Rodrigo en sus comienzos, Milhaud está representado en este concierto con su ***Sonata para clave y violín Op. 257***, que ilustra también la integración de lo antiguo con lo moderno que interesó tanto a Rodrigo. Compuesta en 1945, durante su etapa norteamericana –cuando el politonalismo y todos los juegos de los años veinte estaban ya prácticamente olvidados–, la *Sonata Op. 257* fue un encargo del clavecinista norteamericano Ralph Kirkpatrick (1911-1984), discípulo de Landowska en París. Kirkpatrick se encontraba enfrascado en sus investigaciones sobre Domenico Scarlatti.

Sin embargo, esta obra de Milhaud no tiene nada del scarlattismo frecuente hasta la extenuación años atrás, cuando Falla, en cierta medida, lo alentó animando a quienes se le acercaban buscando consejo a que estudiaran las sonatas de Scarlatti.

A este abuso de la referencia a Scarlatti en la música española de la primera mitad del siglo xx se refirió Rodrigo en carta a Federico Mompou cuando le presentó sus *Sonatas de Castilla (con toccata a modo de pregón)* que había estrenado en 1951 en el acto de ingreso como académico de Bellas Artes: “En cuanto a mis sonatas, no están mal y me parece que después de ellas ya se acabó, a Dios gracias, el piano español a lo Scarlatti. A la m. Scarlatti. O, si prefieres, a hacer puñetas”. Así las cosas, tuvieron que pasar muchos años para que Rodrigo se decidiera a hacer un homenaje a la música de Scarlatti en el ritornelo –scarlattiano hasta la médula– de su ***Preludio y ritornello***, escrito en 1979 por encargo de la clavecinista española Genoveva Gálvez, recientemente fallecida, una obra que hermana al gran Bach, en el preludio, con el menor de los Scarlatti en un ritornelo que evoca con brillantez gestos de la técnica teclística scarlattiana. No son nada frecuentes estos pastiches en el catálogo de Rodrigo, aunque era consciente de tener buena mano para replicar el estilo de otros

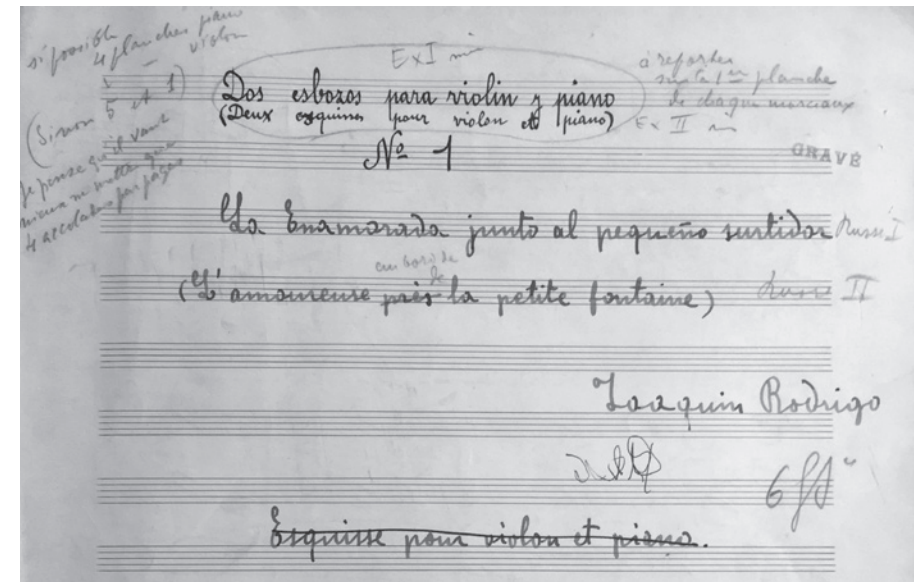
Portadilla de la copia en tinta para enviar a imprenta del primero de los *Dos esbozos* (1923), con firma autógrafa de Rodrigo. FVJR (Madrid), Archivo de partituras.

compositores, según escribió en 1930 a su esposa, Victoria Kamhi, refiriéndose a los *Tres viejos aires de danza* para orquesta: “tengo talento de imitador, ya me lo han dicho, pues en música, si me lo propongo, imito con bastante habilidad el estilo de otros músicos”.

Después del *Concierto de Aranjuez* –con el que Rodrigo sorprendió en 1940 al gran público filarmónico español incrédulo de que una guitarra pudiera concertar con la orquesta– y el *Concierto heroico* para piano estrenado en 1943, tras llevar más de una década fraguándose en la imaginación del compositor, vino el *Concierto de estío* para violín, compuesto en el verano de 1943 y estrenado en 1944. Flanqueando el *Concierto de estío* se sitúan dos obras violinísticas de Rodrigo de muy distinto carácter: *Rumaniana* (1943) para violín y piano y *Capriccio* (1944) para violín solo. Compuesta antes del concierto,

Rumaniana es todo un despliegue de exotismo musical realizado a partir de algunas melodías que Victoria Kamhi recordaba de memoria, y podría remitir a *Tzigane* (1924) de Ravel, salvando las distancias y el fenomenal vuelo del *capolavoro* del compositor francés. Rodrigo conoció a Ravel en Valencia en noviembre de 1928, cuando, por encargo de la Sociedad Filarmónica, le sirvió como cicerone e intérprete: “Siempre recordaré –escribió Rodrigo– su fina ironía y sus rápidas e inteligentes réplicas y observaciones”. Entonces pudo escuchar *Tzigane* en la versión con orquesta dirigida por Ravel.

Inmediatamente después del *Concierto de estío*, consciente de una cantidad de ideas que se le habían quedado en el tintero, Rodrigo escribió su única composición para violín solo: ***Capriccio (Ofrenda a Pablo Sarasate)***, una obra maestra escrita para conme-





Joaquín Rodrigo ilustrando al piano una conferencia en el Círculo Medina de Madrid a finales de los años sesenta. FVJR (Madrid), signatura F-459.

morar el centenario del nacimiento del violinista navarro. El extraordinario virtuosismo y la envergadura de esta obra podrían apuntar de nuevo a *Tzigane*, que, en el imaginario de Ravel, también tenía algo de Sarasate, pero en este caso Rodrigo describió muy bien esta composición como un intento de trasladar al violín el piano de la *Iberia* de Albéniz, nada menos. Para ello, dijo: “Abramos, pues, el libro de los viejos ensalmos guitarrísticos con sus eternas fórmulas cabalísticas de la música española y hagámoslas galopar en el instrumento de pies ligeros, corcel sin bridas ni arnés, todo línea pura y velocidad ahora que no le cabalga el pesado jinete: el frío y noble piano”.

Exigiendo, al revés, ligereza y calor al piano y peso al violín, Rodrigo volvió al dúo de estos instrumentos en los años sesenta con la *Sonata pimpante* (1966) dedicada a su yerno, el concertista y maestro Agustín León Ara. Con el nombre de sonata o no, Rodrigo cultivó esta forma a lo largo de prácticamente toda su carrera, pero de manera muy destacada, en composiciones en tres movimientos, durante los años sesenta y al principio de los setenta. La *Sonata pimpante* es una pieza de extraordinaria brillantez en el tratamiento instrumental, concebida como un remate “en punta” del recital de un violinista virtuoso con un acompañamiento al piano igualmente exigente. En el primer movimiento, el contraste temático

propio de sonata clásica se acentúa casi hasta el cliché. La parte central del segundo movimiento, en *tempo* muy rápido, tiene mucho que ver con un tema que aparecerá en el final del *Concierto andaluz* (1967) para cuatro guitarras y orquesta y en la pieza orquestal *A la busca del más allá* (1976), en un interesante ejemplo de intertextualidad, de los que se pueden encontrar muchos en la obra de Rodrigo. En último término, el rondó final –endiablado y desbordante de alegría, según el compositor– es un zapateado sobre el célebre tema de “La Campanella” de Paganini.

Hay poco de música valenciana en el catálogo de Rodrigo porque nunca quiso encasillarse ni que lo encasillaran como compositor local. Sin embargo, en 1982, el año postrero de su actividad creativa, firmó un interesante conjunto de *Set cançons valencianes* para violín y piano dedicado, como la *Sonata pimpante*, a León Ara. Sesenta años después de la evocación valenciana de los *Dos esbozos*, Rodrigo cerró su catálogo para violín y piano con siete

piezas –el número emblemático de las *Siete canciones populares españolas* de Falla– basadas en temas populares valencianos extraídos del *Cancionero musical de la provincia de Valencia* compilado por Salvador Seguí y publicado en 1980. Sin embargo, al margen de los modelos que se encuentran en ese cancionero, la manipulación de los temas, el desarrollo armónico y los acompañamientos dispuestos por Rodrigo colocan a estas obras en un plano distinto al popular y, de hecho, Rodrigo solo se refiere a ellas señalando el *tempo*, sin más.

Cuando termine el recital al que se refieren estas notas, habrán escuchado prácticamente toda la música de Rodrigo para violín solo y violín con piano, compuesta en un arco temporal que va desde sus primeros escarceos compositivos, en 1922-1923, hasta su último esfuerzo creativo en 1982. Sesenta años de creación musical que son toda una vida.

Javier Suárez-Pajares

Cecilia Bercovich, *violín*



GUSTAVO QUERO

Nacida en Madrid, es una versátil intérprete de violín, viola y viola d'amore. Manteniendo un itinerario musical muy variado, ha actuado como concertino y líder de sección bajo la dirección de los maestros Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Matthias Pintscher, Heinz Holliger y Krzysztof Penderecki en los festivales de Lucerna, Salzburgo y el Wagner Festpiele de Bayreuth. La música de cámara y la improvisación ocupan gran parte de su trayectoria artística, en la que ha colaborado con Maria João Pires, Sabine Meyer, Cristina Montes o Lucy Shelton. Entusiasta de las ideas de nuestro tiempo, sus programas de concierto tienen un indudable sentido creativo e incluyen, con frecuencia, transcripciones propias y estrenos. Formada siempre por Víctor Bercovich, se graduó con Matrícula de Honor en Musikene y ha sido alumna de Isaac Stern e Itzhak Perlman. Enérgicamente involucrada

en proyectos educativos orquestales en España y Portugal, Cecilia es además profesora del Conservatorio Superior de Música de Aragón y del Centro Superior Katarina Gurska de Madrid. Integra los ensembles Meitar en Tel Aviv y Variances en París, siendo también artista asociada del Quantum de Tenerife. Ha grabado en primicia numerosas obras de cámara y conciertos instrumentales para Deutsche Grammophon, Naxos e IBS entre otros sellos discográficos. En la presente temporada destacan sus compromisos como concertino-directora de la Orquesta Sinfónica de Navarra, diversos proyectos discográficos y la publicación de materiales pedagógicos de su autoría.

Miguel Ituarte, *piano*



Nacido en Getxo (Vizcaya), se formó en los conservatorios de Bilbao, Madrid y Ámsterdam, estudiando con Isabel Picaza, Juan Carlos Zubeldia, Almudena Cano y Jan Wijn. Se familiarizó con el clave gracias a Anneke Uittenbosch y con los antiguos órganos ibéricos en la academia creada por Francis Chapelet. Dmitri Bashkirov y María Curcio le aportaron diversas enseñanzas y consejos. Fue premiado en los concursos internacionales de Jaén, Ferrol y Fundación Guerrero, y finalista en Santander. Ha actuado con orquestas como la Royal Philharmonic de Londres, la Gulbenkian de Lisboa y numerosas españolas y sudamericanas. Sus programas de concierto abarcan desde Antonio de Cabezón hasta estrenos de música actual, con amplia dedicación a la obra de Bach y Beethoven. Los compositores Félix Ibarrondo, Jesús Rueda, Zuriñe

Fernández Gerenabarrena, José María Sánchez Verdú, Gustavo Díaz-Jerez, José Zárate y Fran Barajas le han dedicado obras pianísticas. Como miembro del Trío Triálogos grabó la integral de los tríos con piano de Beethoven para RTVE y ha participado en el disco *Música de Cámara Actual* (sello Verso) con el acordeonista Iñaki Alberdi. Columna Música ha editado su versión del *Concierto para piano y orquesta* de Joan Guinjoan, junto a la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Ernest Martínez Izquierdo. Actualmente trabaja con la soprano Cecilia Lavilla Berganza y es profesor de piano en Musikene desde su creación en 2001.

MIÉRCOLES 21 DE ABRIL DE 2021, 18:30

El magisterio de Paul Dukas

Iván Martín, piano



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

Francis Poulenc (1899-1963)
Mouvements perpétuels
Assez modéré
Très modéré
Alerte

Federico Mompou (1893-1987)
Canción y danza nº 8

Claude Debussy (1862-1918)
L'isle joyeuse

Joaquín Rodrigo (1901-1999)
Suite para piano
Preludio
Siciliana
Bourrée
Minué
Rigaudon

À l'ombre de Torre Bermeja

Deux berceuses
Berceuse d'automne
Berceuse de printemps

Claude Debussy
La sérénade interrompue, de Préludes I
La Soirée dans Grenade, de Estampes

Joaquín Rodrigo
Sonada de adiós (Homenaje a Paul Dukas)

Manuel de Falla (1874-1946)
Pour le Tombeau de Paul Dukas

Olivier Messiaen (1908-1992)
Pièce pour le tombeau de Paul Dukas

Joaquín Rodrigo
Preludio de añoranza
Tres evocaciones
Tarde en el parque
Noche junto al Guadalquivir
Mañana en Triana

Serguéi Prokofiev (1891-1953)
Romeo y Julieta, diez piezas para piano Op. 75 (selección)
Escena
La joven Julieta
Montescos y Capuletos
Mercutio

Joaquín Rodrigo (1901-1999)
Suite para piano
Preludio
Siciliana
Bourrée
Minué
Rigaudon

Claude Debussy (1862-1918)
La sérénade interrompue, de Préludes I
Le vent dans la plaine, de Préludes I
La fille aux cheveux de lin, de Préludes I
L'isle joyeuse

Joaquín Rodrigo
À l'ombre de Torre Bermeja

Fryderyk Chopin (1810-1949)
Berceuse en Re bemol mayor Op. 57

Joaquín Rodrigo
Berceuse de printemps
Berceuse d'automne
Sonada de adiós (Homenaje a Paul Dukas)

Enrique Granados (1867-1916)
Allegro de concierto Op. 46

Joaquín Rodrigo
Tres evocaciones
Tarde en el parque
Noche junto al Guadalquivir
Mañana en Triana

*A petición del intérprete, el programa
de este concierto se ha visto modificado*

Los viajes imaginarios de las *Estampes* (1903) de Claude Debussy (1862-1918) o el amable cuadro galante *alla Watteau* que representó en *L'isle joyeuse*, compuesta entre 1903 y 1904, eran para Joaquín Rodrigo testimonios de un mundo pasado históricamente y estéticamente remoto: el “paraíso de las delicuescencias impresionistas” que arrasó la “bomba” musical rusa de *Le sacre du printemps*. La Gran Guerra hizo el resto, al separar de la modernidad aquellas “blanduras debussistas”, esa “nostalgia perenne”, el “*spleen* parisién brumoso y supremamente aristocrático” al que se refirió Rodrigo en los apuntes para su conferencia “Aspectos de la vida musical contemporánea” (Segovia, 1949). Lo siguiente ya lo vivió él como compositor y lo contó en los mismos apuntes con un entusiasmo que revela a las claras sus preferencias:

Se abre la época de los ismos: del cubismo, del dadaísmo, del surrealismo [...] la época de lo feo, de las sempiternas pedales, de las armonías descoyuntadas, [...] del cultivo de la extravagancia. Pero el arte musical no sale más que ganando con todo esto. Es lo que los aferrados a la tradición no comprenden: el arte musical se enriquece más en estos diez años de posguerra que en todo el siglo XVIII y buena parte del XIX. Todo se ensaya, se desorbita, el área instrumental se descoyunta, la armonía, las leyes contrapuntísticas se derrumban, el sistema armónico de Rameau se viene abajo, se mezclan los tonos y los modos. Por las puertas de par en par abiertas entran en tropel las malas y feas maneras, la grosería, pero con ellas entra también a chorros la salud y la vida.

Y ya a este lado de la Guerra del 14 –con Rodrigo todavía en el colegio, pero determinado a ser músico–, un joven Francis Poulenc (1899-1963) –a la sombra aún de la gran figura renovadora de Erik Satie (1866-1925)– escribió en 1918 sus *Trois mouvements perpétuels*, cuya redundante obstinación, ingenuidad y pequeñas rarezas armónicas marcan distancias infranqueables con la opulenta riqueza del lenguaje de Debussy.

Sin embargo, hay un puente tendido entre aquellas obras de Debussy y estas de Poulenc: el pianista ilerdense Ricardo Viñes (1875-1943), que fue quien ofició sus estrenos –como tantos otros de Satie, Ravel, Mompou, Turina...– y quien se convertiría después en una personalidad clave en la difusión temprana de la música para piano de Joaquín Rodrigo. Porque fue Viñes quien estrenó en 1928 la *Berceuse d'automne* y la *Suite para piano*, obras que Rodrigo había compuesto cinco años antes y a las que nadie había hecho caso, ni en sus círculos musicales más próximos.

Viñes fue, con Wanda Landowska, otra de las grandes influencias en la etapa más permeable de la formación de la sensibilidad de Rodrigo: “Escuché de niño en Valencia a Ricardo Viñes y a él debo mis primeras emociones ante el gran piano de Albéniz, el sutil de Debussy y de Ravel”. Seguro que Rodrigo asistió en la primavera de 1919 a los conciertos que dio Viñes para la Sociedad Filarmónica de Valencia, en los que tocó *L'isle joyeuse* de Debussy y, cuando en 1927 se trasladó a París para proseguir sus estudios, una de las primeras cosas que hizo fue visitar



Programa del concierto que acompañó la imposición de la Legión de Honor a Falla, París, 14 de marzo de 1928. FVJR (Madrid), Archivo de programas, signatura P-00-04.

al pianista. Pero su música no cautivó al intérprete de inmediato; tuvo que ocurrir algo crucial en la vida de nuestro compositor

Matriculado en las clases que impartía Paul Dukas (1865-1935) en la École Normale de Musique de París, Rodrigo fue presentado a Falla. Las referencias que le dio Dukas de su nuevo pupilo debieron de ser más que buenas porque, pocos días después, Rodrigo recibió una invitación para participar en el concierto que se estaba organizando en homenaje a Falla para adorar

su condecoración como caballero de la Legión de Honor. El susto fue mayúsculo, por lo inesperado y relevante de la situación, y porque Rodrigo no era un concertista ni tenía costumbre de actuar formalmente en público. Trató entonces de pedir auxilio a Viñes, pero este ya tenía bastante con la cantidad de piezas que iba a tocar en ese concierto y “además –le dijo a Rodrigo– su música es del demonio”, según refirió por carta el compositor a López-Chavarri. Así, el 14 de marzo de 1928, Rodrigo no tuvo más remedio que debutar ante un público tan amplio como escogido tocando dos piezas fechadas en 1926: el arreglo para piano de la *Zarabanda lejana* compuesta para guitarra y el fenomenal exabrupto bitemporal que es el *Preludio al gallo mañanero*. Aunque dijo que tocó nervioso y

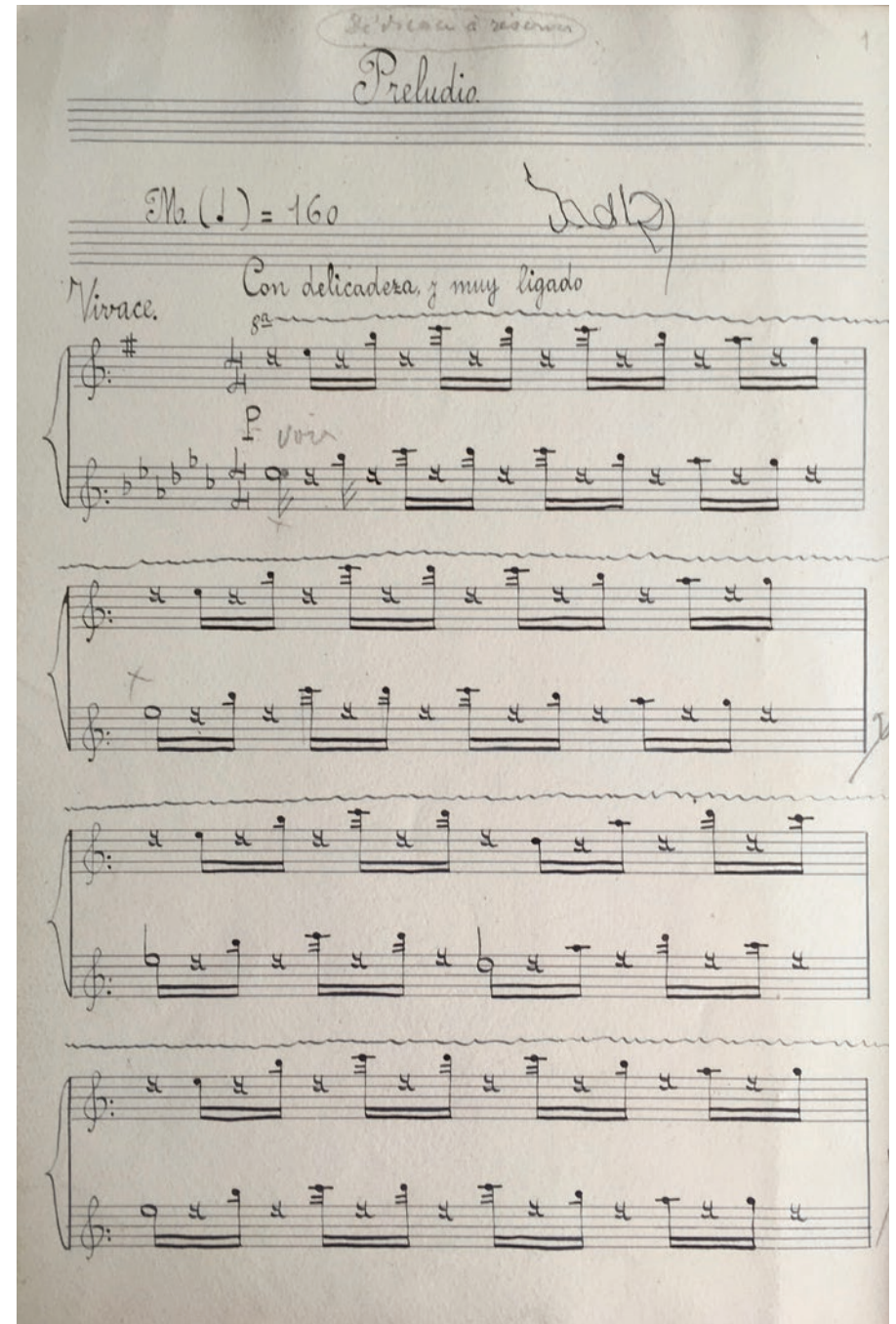
mal, debió de impresionar positivamente a Falla –quien, desde entonces, estaría siempre dispuesto a ayudarle– y a Viñes, que un mes después estrenó la “Berceuse d’automne” en la Sala Érard de París. Fue en un recital de música española que incluía piezas de inspiración hispana de Chabrier, Satie, Ravel y Debussy, de quien tocó “La soirée dans Grenade”, de *Estampes* y “La Puerta del Vino”, del segundo libro de *Préludes*.

El carácter desolado e hipnótico de la “Berceuse d’automne” sorprendió al influyente crítico parisino Paul Le Flem, que destacó su “mélancolie obstinée et pesante” [melancolía obstinada y pesante] (*Comœdia*, París, 29 de abril de 1928), pero detrás de la aparente sencillez de un acompañamiento formado por dos acordes, que se mantiene invariable en la mano izquierda del pianista, se encuentra una ingeniosa elaboración modal. Rodrigo, que siempre estimó este tipo de obras –despojadas en apariencia, pero de factura artificiosa–, la agrupó con una “Berceuse de printemps” que compuso en mayo de 1928 como parte de una colección de piezas que los alumnos de Dukas ofrecieron a Nadia Boulanger (1887-1979), otra de las figuras de referencia en la renovación musical de aquellos años que tuvo relevancia en la formación del músico. Congruente con lo que podrían ser los gustos de su dedicataria, la “Berceuse de printemps” es una pieza de un melodismo muy sencillo y diatónico, presentado dentro de una rica planificación armónica fuertemente tonal que muestra el distanciamiento de los procedimientos politonales que habían entretenido

tanto al compositor entre 1923 y 1926. El díptico *Deux berceuses*, publicado en 1929, lo estrenó Viñes en 1930.

Más tarde, Viñes tocó el *Preludio al gallo mañanero* que Rodrigo le dedicó cuando apareció editado en 1928, y estrenó en 1930 la *Suite para piano*, compuesta en 1923 para el Concurso Nacional de Música; pero la suite llegó fuera de plazo, de manera que no se admitió y el premio se declaró finalmente desierto. El “Preludio” bitonal con el que comienza esta suite es muy representativo del Rodrigo de ese año inaugural de su catálogo, con el choque de segunda menor entre los arpeggios de Sol bemol mayor en la mano izquierda y el Sol mayor de la mano derecha, resueltos al final –de una forma más teórica que real– en sus relativos menores, con la insistencia de un Mi bemol, sin tercera, en el bajo, rebatido por el arpeggio sobreagudo de Mi menor. El “Preludio” está dedicado a su entonces buen amigo el pianista valenciano Leopoldo Querol, que no empezó a programar esta obra en sus recitales hasta después de la Guerra Civil, cuando Rodrigo le dedicó su *Concierto heroico para piano y orquesta*; los otros movimientos –“Siciliana”, “Bourée”, “Minué” y “Rigodón”– están dedicados a Óscar Esplá, Ernesto Halffter, Adolfo Salazar y Amparo Iturbi, respectivamente, a modo de finos retratos musicales.

Primera página de la copia en tinta para enviar a imprenta del “Preludio”, de la *Suite para piano* (1923) con firma autógrafa de Rodrigo. FVJR (Madrid), Archivo de partituras.



Ricardo Viñes falleció en Barcelona en 1943. En el París a cuyo esplendor cultural tanto había contribuido, su muerte pasó prácticamente desapercibida entre las angustias de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación nazi, pero en España, donde se le había acogido con extraordinario entusiasmo, se le rindió un tributo póstumo: un volumen dedicado a su memoria con tres composiciones –de Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo y Federico Mompou–, un retrato de José Romero Escassi y un ensayo introductorio de Federico Sopena. Este volumen lo publicó en 1947 la Editora Nacional con el magnífico *Llanto por Ricardo Viñes* de Halffter y dos composiciones que forman parte de este programa: *Recordando a Viñes (La canción que tanto amaba)*, de Mompou y *À l'ombre de Torre Bermeja*, de Rodrigo.

La canción que tanto amaba Viñes es *El testament d'Amèlia*, con el estribillo “Ai, que el meu cor s'em nua / como un pom de clavells” [Ay, que mi corazón se anuda / como un puñado de claveles], el canto de la hija del rey envenenada por su celosa madre que Mompou armoniza bellísimamente. Esta armonización, con la de *La filadora*, que tiene la gracia de presentar su tema principal en la tónica (Sol mayor) y, como contraste, en el relativo menor (Si menor) de la dominante, formará la **Canción y danza nº 8** de Mompou. Rodrigo, por su parte, contribuyó con una composición menos luctuosa que se refiere a una de las piezas favoritas del repertorio de Viñes: la serenata *Torre Bermeja* de Albéniz. El

compositor, cosa no demasiado común, explicó con detalle el sentido y las fuentes de *À l'ombre de Torre Bermeja*.

Yo he querido que Ricardo, al menos idealmente, repose a la sombra de aquella torre, pero envuelto en rosas de Francia, aquellas mismas rosas que Claudio Aquiles [Debussy] espigó en su quimérico vagar por su soñada Iberia. Por ello rompe a andar mi obra con arpeggios de guitarra, frisos de Torre Bermeja, y suena luego un tema que yo me sentiría feliz si alguien al escucharlo cree que perteneció a aquella bendita primera época de Isaac. La tonalidad de Mi menor se aflora y, en *pianissimo* y envuelto en acordes, suenan las cuatro primeras notas, el segundo tiempo de *Iberia* de Aquiles [*sic*, lo que suena son las cuatro notas del motivo recurrente que se revela franco al final de ese movimiento y en el principio del siguiente]. Bate ahora el impresionismo y tras los rápidos y fugaces espirales de arpeggios resuenan lentas las campanas de la torre. Doblan por Ricardo, sin pena, sin dolor. No se llora cuando al cielo sube un niño grande. [...] y todo se apaga sobre la cadencia que tanto amó Isaac: Si-Mi. Es el descanse en paz a Ricardo.¹

La siguiente obra que debemos introducir aquí tuvo su origen en otro homenaje póstumo a otra de las personalidades de referencia en la formación de Rodrigo y no necesitó de tanto comentario por parte del compositor: la **Sonada de adiós**, que escribió en 1935 para el suplemento conmemorativo del falle-

cimiento de Paul Dukas que organizó Henry Prunières en *La Revue Musicale*. Colaboraron nueve músicos, todos amigos o discípulos de Dukas: Florent Schmitt, Manuel de Falla, Gabriel Pierné, Joseph Guy Ropartz, Joaquín Rodrigo, Julien Krein, Olivier Messiaen, Tony Aubin y Elsa Barraine, cada uno con una composición para piano.

A Rodrigo le llegó el encargo estando en Salzburgo, adonde había ido desde París para asistir al célebre festival que tuvo lugar entre el 27 de julio y el 1 de septiembre de 1935. Allí se instalaron en una pensión de las afueras y alquilaron un piano en el que Rodrigo escribió su homenaje a Dukas. Unos meses después, mandó una carta a Falla en la que le decía: “he escrito dos breves páginas con el corazón a falta de pluma mejor tallada”². Falla, acuciado por los problemas de salud y de tiempo que le abrumaban, tardó en contestar esta carta tanto como en enviar su obra a *La Revue Musicale*, pero en su respuesta a Rodrigo escribió: “Deseando estoy conocer la [composición] de usted, y cuanto usted me dice de ella pudiera yo también decir de la mía, pues todo me parece poco tratándose de un homenaje a Paul Dukas, y bien poco es lo que he podido hacer”³. Los dos correspondientes se congratularon de que fuera Joaquín Nin-Culmell el encargado del estreno de sus obras, que tuvo lugar, con el resto de las piezas de la *tombeau*, en la École Normale el 25 de abril de 1936, dentro de

la programación de la Société Nationale de Musique, con todos los compositores, menos Falla, presentes. Y es interesante señalar que, de todas las piezas, Olivier Messiaen (1908-1992) seleccionó las de Rodrigo y Falla (***Pour le Tombeau de Paul Dukas***), al lado de su ***Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas***, para un recital que dio en la Salle Béal de Lyon el 11 de enero de 1937. Estas tres obras serán las que escucharemos en este concierto.

La obra de Rodrigo, que en *La Revue Musicale* apareció como *Hommage à Paul Dukas*, se acabó titulando **Sonada de adiós** y tiene un sentido y noble carácter elegíaco que quizá se pueda entender mejor como un poético homenaje que como una despedida final. Con unos procedimientos aparentemente simples –un pedal y una melodía recurrente–, Rodrigo consiguió una extraordinaria intensidad emocional. Escrita en un modo frigio con armadura de La bemol menor y tónica en Mi bemol, la melodía tiene un fuerte carácter popular –hondo y sencillo– que podríamos relacionar con una canción playera por su carácter reiterativo y el estrecho rango melódico en el que se mueve. Esta melodía se produce sobre la base armónica de un pedal de tónica con un floreo tortuoso de una segunda menor superior (Fa bemol) “como un doblar de campanas”, según el compositor. Tanto el modo como el insistente floreo sobre la tónica recuerdan inmediatamente el *Homenaje a Debussy* para

2. Carta de Joaquín Rodrigo a Manuel de Falla, París, 30 de diciembre de 1935, AMF (Granada), signatura 7503-017.

3. Carta de Manuel Falla a Joaquín Rodrigo, Granada, 2 de marzo de 1936, borrador en AMF (Granada), signatura 7503-032.

1. *Joaquín Rodrigo a través de sus escritos*, Madrid, Ediciones Joaquín Rodrigo, 2019, p. 90.

guitarra que Falla había escrito para la *tombeau* de 1920. Obra muy diatónica, utiliza el Fa becuadro para producir ocasionalmente fuertes disonancias y articular cadencias –todas distintas, sorprendentes y bellísimas– sobre Mi bemol mayor. Justo en la mitad de la pieza, antes de que reaparezca el tema principal, se produce una gran cadencia andaluza con el tetracordo frigio que da lugar a un área en la que se construye el clímax. Allí, un motivo muy simple, al que Rodrigo se refiere como “segundo tema”, va entrando y acumulándose en una especie de *stretto*, primero en quintas justas, que prácticamente se atonaliza con la adición sucesiva de disonancias, para concluir con una repetición muy condensada del tema principal y una sección de cierre. El tema de carácter popular, la controlada nobleza de la emoción y la riqueza armónica dentro de un férreo diatonismo modal serían características que calaron en la sensibilidad de otro gran maestro de la época de Dukas, Maurice Emmanuel (1862-1938), quien escribió a Rodrigo comentando su obra en los siguientes términos:

... he leído y releído su homenaje a Dukas en el número de *La Revue Musicale* donde yo mismo traté de las obras para piano de nuestro querido amigo. Su pieza es la única que habla al corazón, el resto no es más que verbosidad retórica sin fuerza, sin dolor verdadero. No es con notas falsas ni con rarezas con lo que se llora a semejante maestro y estoy seguro

de que, si él tuviera que juzgar su *tombeau*, solo le habría agradecido a usted el haberle conmovido⁴.

El recital concluye con las dos últimas composiciones que Rodrigo dedicó al piano: las *Tres evocaciones (Homenaje a Joaquín Turina)* que compuso en 1982 y el *Preludio de añoranza* con el que reapareció inesperada y fugazmente, después de casi un lustro de silencio, en 1987. No hay decadencia alguna en estas composiciones. Las *Tres evocaciones* son una obra vigorosa, de gran dificultad técnica, que compuso por encargo de la Dirección General de Música para la celebración del centenario del nacimiento de Turina, y representan tres lugares en tres momentos del día: el murmullo vespertino de las fuentes en el parque de María Luisa, el nocturno discurrir del Guadalquivir “perdiéndose en la lejanía”, y el bullicio pintoresco del barrio de Triana “en una luminosa mañana de primavera”. Geografía sentimental de un día en la Sevilla que tanto añoraba Turina durante sus últimos años en Madrid, cuando Rodrigo solía visitarle en el despacho que, como Comisario de la Música, tenía en el Ministerio de Educación: “iba a verlo muchos días, casi todas las mañanas, ya tarde, para charlar de música y de mil cosas más y bebernos juntos una copa de manzanilla con la que, como buen andaluz, gustaba de obsequiar a los amigos”. Turina era un trozo de Sevilla anclado en Madrid y las evocaciones sevillanas



Joaquín Rodrigo en un piano de la colección del Palacio de Aranjuez en mayo de 1990. FVJR (Madrid), signatura F-145.

que Rodrigo hizo para conmemorar el centenario de su nacimiento son, al mismo tiempo, un recuerdo sereno de aquellas conversaciones en ayunas acompañadas de manzanilla que terminarían no tan serenamente.

Dicen sus allegados que, en sus últimos años de vida, Rodrigo no dejó ni un solo día de pensar músicas antiguas a las que tenía cariño especial –como su *Cançoneta* (1932) para violín y cuerda– y nuevas que nunca llegaría a componer. El *Preludio de añoranza*,

encargo de la Fundación Albéniz para el volumen *Rubinstein y España* en conmemoración del centenario de Arthur Rubinstein (1887-1982), fue una de las poquísimas piezas que escaparon a aquel silencio para cerrar su catálogo de música para piano como lo había comenzado sesenta y cinco años antes con una pieza inédita que en una copia tituló *Sus manos* y en otra *Preludio n.º 1*: preludiando.

Javier Suárez-Pajares

4. Carta de Maurice Emmanuel a Joaquín Rodrigo, Montauze, 22 de agosto de 1936, FVJR (Madrid), Archivo de Correspondencia, Caja 18, n.º 15.

Iván Martín,
piano



Reconocido por la crítica y el público como uno de los músicos más brillantes de su generación. Colabora con la práctica totalidad de las orquestas españolas, así como con las Filarmónicas de Londres, Helsinki y Estrasburgo, la Orquesta Sinfónica Giuseppe Verdi de Milán, Orquesta de Cámara Polaca, Sinfonía Varsovia o Sinfónica de São Paulo, dirigido por Eliahu Inbal, Vladímir Yúrovski, Christoph König, Kirill Karabits, Juanjo Mena, George Pehlivanian, Michael Schönwandt, Dima Slobodeniouk o Antoni Wit, entre otros, visitando salas como la Philharmonie de Berlín, Konzerthaus de Dortmund, Concertgebouw de Ámsterdam, Salle Pleyel de París o Carnegie Hall de Nueva York. Ha debutado como

director junto a las orquestas Real Filharmonía de Santiago, Sinfónicas de Castilla y León, Galicia y Baleares, Filarmónica de Gran Canaria y Orquesta Nacional de España. Es el fundador de Galdós Ensemble, un nuevo y versátil grupo orquestal con el que explora diversos repertorios. Sus publicaciones discográficas han obtenido importantes reconocimientos. Su relación con el sello Sony Classical se estrenó con un álbum dedicado a los conciertos de Beethoven junto a la Orquesta Sinfónica de Galicia, en el que también debuta como director.

MIÉRCOLES 28 DE ABRIL DE 2021, 18:30

La influencia de la canción francesa

Elena Copons, soprano
Roger Vignoles, piano



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

Joaquín Rodrigo (1901-1999)
Soliloquio (Estreno absoluto)
Serranilla
Cantiga
Cántico de la esposa
Romance de la infantina de Francia

Manuel de Falla (1874-1946)
Trois mélodies
Les Colombes
Chinoiserie
Séguidille

Joaquín Rodrigo
Coplas del pastor enamorado
Pastorcito Santo, de Tres villancicos

Joaquín Turina (1882-1949)
Homenaje a Lope de Vega Op. 90
Cuando tan hermosa os miro, de “*La discreta enamorada*”
Si con mis deseos, de “*La estrella de Sevilla*”
Al val de Fuente Ovejuna, de “*Fuente Ovejuna*”

Paul Dukas (1865-1935)
Sonnet de Ronsard

Joaquín Rodrigo
Cuatro madrigales amatorios
¿Con qué la lavaré?
Vos me matasteis
¿De dónde venís, amore?
De los álamos vengo

Federico Mompou (1893-1987)
Cinq mélodies sur des textes de Paul Valéry
La fause morte
L'insinuant
Le vin perdu
Le sylphe
Les pas

Joaquín Rodrigo
Romancillo
Canción del cucú
Canción del Duero, de Con Antonio Machado

Tras firmar en 1921 un ingenio vals para piano con dedicatoria “A mi mejor amiga”, la primera obra que conservamos entre los papeles inéditos de juventud de Rodrigo es una melodía titulada *Soliloquio* y subtitulada “Ensayo para voz de soprano y piano sobre la poesía *Soliloquio* de Carrasquilla Mallarino”. Dedicada “A una desconocida” y fechada el 20 de abril de 1922, el *Soliloquio* de Rodrigo se interpreta por primera vez en este concierto. Es, por tanto, un estreno, y es importante porque este *Soliloquio*, para tratarse prácticamente de un debut, sorprende muy positivamente por la seguridad de trazo y estilo. En ella ya está –tanto en potencia como en su esencia– el gran compositor de canciones que iba a ser Rodrigo con toda su sensibilidad para poner música a frases interrogativas.

No resulta casual que sea precisamente poniendo música a preguntas con lo que Rodrigo consiguiera cimas de la cancionística española de todos los tiempos como el *Cántico de la esposa* (1934) sobre el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz (“¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?”) o el estribillo de *Pastorcito santo* (1952) de Lope de Vega (“¿dónde vais que hace frío / tan de mañana?”), que podremos escuchar en este recital. Y también resulta destacable que, en 1987 –en el epílogo de su creación–, para su última canción eligiera un texto de Fina de Calderón, ¿*Por qué te llamaré yo?*, que insistía en esa pregunta.

Siendo este un aspecto recurrente en todo su catálogo de canciones, es muy llamativo que esta primera *Melodía*, sobre unos versos excelentes del poeta colombiano Eduardo

Carrasquilla (1887-1956), circule en su totalidad en torno a la pregunta: “¿Qué dicen los vientos...? [...] ¿Qué dice la luna...?”. Y llama también la atención lo al día que estaba Rodrigo en sus lecturas, porque las *Poesías escogidas* de Carrasquilla –con prólogo de Rubén Darío– acababan de publicarse en Barcelona a comienzos de 1922.

Se ignora cuáles fueron los tiernos amores que generaron la chispa que encendió en Rodrigo la necesidad de escribir música allá por 1922; pero lo que se conoce con certeza es qué desamor le llevó a escribir más adelante, cuando ya era un músico hecho y derecho, un conjunto de cuatro canciones –*Cántico de la esposa*, *Estribillo*, *Esta niña se lleva la flor* y *Soneto*– que, pese a la dispar procedencia de las poesías, forman un ciclo muy coherente en torno al amor y la ausencia. En 1934, cuando se iba a cumplir el primer aniversario de su boda, Joaquín Rodrigo y Victoria Kamhi, sin recursos para poder vivir independientemente y sin ningún apoyo, tuvieron que separarse: él se quedó en una casa de campo que tenían sus padres en Estivella (Valencia); ella se marchó a París con sus padres, pero no dejaron de escribirse un solo día, ni de buscar la manera de volver a estar juntos. Para ello, Rodrigo tenía que ganarse la vida como compositor. Si hasta entonces había compuesto –sin prisa ni presión– por amor al arte y soñando con alcanzar la fama, ahora añadiría una perentoria necesidad crematística. Así, además de ganar un concurso local con su poema sinfónico *Per la flor del lliri blau*, se presentó al Concurso Nacional convocado en febrero de 1934 para premiar



Joaquín Rodrigo con Victoria de los Ángeles en su camerino del Teatro Real, 1969. FVJR (Madrid), signatura F-724.

una colección de canciones. En menos de un mes –que fue el plazo dado en la convocatoria para entregar los trabajos– escribió sus cuatro canciones y consiguió que el jurado (formado por Conrado del Campo, Bartolomé Pérez Casas, Salvador Bacarisse y Adolfo Salazar) se las premiara con 250 pesetas. Nadie quedó contento con el fallo y en la prensa se dijo que, para lavarse las manos, el jurado había concedido el premio “al peso”: 1000 pesetas a Julio Gómez, que había presentado catorce canciones; 500 pesetas a José Sánchez-Gavito y otras tantas a Óscar Esplá, que habían entregado seis canciones

cada uno, y 250 pesetas a Rodrigo y a Gustavo Pittaluga por sus respectivos grupos de cuatro canciones.

En realidad, la primera de las cuatro canciones que escribió y entregó Rodrigo hubiera merecido el premio completo. Con las cuatro primeras estrofas del *Cántico espiritual* del gran místico, Rodrigo construyó su *Cántico de la esposa*, una de las obras maestras de la canción española del siglo xx y, según las memorias de Victoria Kamhi, la obra predilecta de Rodrigo¹.

Fue la primera pieza que compuso después de la partida de su mujer y, desde la estrofa inicial (“¿Adónde te

1. Victoria Kamhi, *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*, Madrid, Ediciones Joaquín Rodrigo, 1995, p. 103.



Victoria Kamhi y Joaquín Rodrigo el día de su boda en Valencia el 19 de enero de 1933. FVJR, (Madrid), signatura F-85.

escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?”), sobre un pedal de séptima de dominante de Si menor, Rodrigo hace suya la voz del místico. La segunda estrofa incrementa el ritmo y es la única que concluye en Si, aunque con la tercera mayor. La tercera contiene el clímax (“Buscando mis amores, / iré por esos montes y riberas; / ni cogere las flores, / ni temeré las fieras, / y pasaré los fuertes y fronteras”) con un *accelerando* constante y un *crescendo* que va del pianísimo inicial al fortísimo sobre el que se construye una cadencia en Mi con la tercera mayor. Ya no hay más tónicas. La última inquisición imperativa (“¡Decid si por vosotros ha pasado!”) termina sobre la séptima de dominante sobre la que se empezó, abriendo un espacio eterno para la respuesta. Por una parte, el texto, declamado prácticamente en un estilo recitativo que contribuye a la intensificación dramática; por otra, sus medios técnicos, tan sencillos como efectivos, y finalmente su relación con la situación personal de Rodrigo y su determinación para reunirse con su esposa, dan esta canción una carga emocional y una autenticidad difícilmente igualables.

Después de la *Melodía* inédita de 1922, y antes del *Cántico de la esposa* de 1934, Rodrigo había escrito tres

canciones que forman parte de este programa: la *Cantiga “Muy graciosa es la doncella”*, de 1925, y – fechadas en 1928, ya durante su estancia en París– el *Romance de la infantina de Francia* y la *Serranilla*. Rodrigo se refirió alguna vez a estas tres canciones como un grupo realizado sobre textos antiguos castellanos y, en tanto que tal conjunto, las acompañó al piano en conciertos celebrados en París en 1931 con varias cantantes no muy conocidas como María Josefa Regnard, Lissie von Rosen o una tal Madame Da Rosa que no hemos identificado. Además, estas tres piezas las relacionó Rodrigo con la impresión que supuso para él *El retablo de Maese Pedro* que presentó Manuel de Falla con la Orquesta Bética de Cámara, dirigida por Ernesto Halffter, en febrero de 1925 en Valencia, primero en versión de concierto y dos días después en lo que fue el estreno en España de la versión escénica de esa pieza clave de nuestra historia musical. Rodrigo no se atrevió entonces a abordar a Falla, pero dejó evidencia del impacto que tuvo aquella obra en la suya propia: “...constituyó para mí una verdadera revelación y la influencia más acusada en mis primeras obras, especialmente en mi *Zarabanda lejana* y en mis tres primeras canciones sobre textos antiguos castellanos”².

Y, dicho sea entre paréntesis (ya que en este concierto vamos a poder escuchar el *Sonnet de Ronsard* de Paul Dukas), en la atención de Rodrigo a textos renacentistas –original y

2. *Ritmo*, nº 467, diciembre 1976, p. 107.

poco frecuente entonces– puede verse también la influencia de la maravillosa canción que escribió quien iba a ser su gran maestro en París. Esta canción sobre las quejas de un amante atrapado por el Amor, escrita en “mouvement de Sarabande”, la compuso Dukas en 1924 para la *tombeau* que dedicó *La Revue Musicale* al centenario del nacimiento del gran poeta renacentista francés Pierre de Ronsard (1524-1585). Esta publicación, y *La Revue Musicale* en general, tuvo mucha incidencia en el universo de retornos históricos que caracterizó estéticamente a los años veinte. Dukas, además, tomó como texto un soneto del volumen *Les amours* (1553) en el que el propio Ronsard miraba al pasado del medieval *Roman de la Rose*.

Compuesta un año después del *Sonnet de Ronsard* de Dukas, la *Cantiga* es la primera canción del catálogo oficial de Rodrigo. Está compuesta sobre un texto del poeta renacentista Gil Vicente, e inaugura también –y en esto se diferencia mucho de la *Melodía* y se parece al *Cántico de la esposa*– uno de los estilos más característicos de su repertorio de canciones, consistente en la práctica desaparición del piano en algunos momentos. Esto hace que la aparición del acompañamiento adquiriera un relieve especial y, en este caso en particular, una extraordinaria eficacia en su caracterización de los tres personajes que emergen en las estrofas de la cantiga: el caballero, el marinero y el pastor. En especial, resulta

muy efectiva la representación del mar con una rítmica coja que recuerda a la de “La Carpe”, de *Le Bestiaire* (1919) de Francis Poulenc, que Rodrigo pudo haber escuchado en las ilustraciones de unas conferencias sobre la nueva música francesa que dio Prunières en 1923 en el Conservatorio de Valencia. Un comentario que hizo Rodrigo a propósito del *Retablo* resultaría perfectamente aplicable a esta cantiga suya tan próxima a su descubrimiento de la obra de Falla: “El estilo musical, en su sobriedad, consiste en una mezcla de arcaísmo y de novedad que la música española no había conocido jamás, y [...] abrió un camino a los compositores que continuaron, entre los cuales yo me encuentro”³.

Los textos del *Romance de la infantina de Francia*, sobre el anónimo “Romance de la hija del rey de Francia” del romancero viejo, y de la *Serranilla*, sobre el poema del Marqués de Santillana, se encuentran en la antología de Marcelino Menéndez Pelayo *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana* (Madrid, 1908), con certeza la fuente de la que tomó Rodrigo estas poesías. Aunque no han tenido el impacto del *Cántico de la esposa* o de la *Cantiga*, estas canciones son importantes por su relativa amplitud (52 versos octosílabos el *Romance* y 44 hexasílabos la *Serranilla*); pero también porque son dos pequeños cuadros con cierto desarrollo dramático, al presentar una acción y un diálogo entre dos personajes –infanta y caballero en

el romance; vaquera y caballero en la serranilla–, y porque, en comparación con la *Cantiga*, muestran una retirada de los conceptos tonales que habían acompañado a sus primeras obras a favor ahora de una estructura mucho más definida dentro de los límites de la tonalidad tradicional. En este sentido, se trata de obras que aceptan los principios de la tonalidad y la adornan con interpolaciones modales o bitonales. Porque, aun dentro de la tonalidad (Si menor en el *Romance* y Fa sostenido menor en la *Serranilla*), son obras con una planificación muy sutil: la *Serranilla* consiste en una serie de rotaciones en torno a un estribillo en Fa sostenido menor con un episodio modal, dórico con tónica en Si bemol (“En un verde prado”) y otro de color politonal (“No tanto mirara”); y el *Romance de la infantina* juega con la polaridad entre el modo dórico y el menor dentro de la misma armadura, empezando con el dórico con tónica en Mi y concluyendo con el Si menor de la armadura. Ambas canciones reinterpretan un melodismo de carácter prebarroco, muy silábico en el caso de la *Serranilla* y, en cambio, ricamente ornamentado en el caso del tema principal del *Romance*, y refuerzan su carácter arcaizante con movimientos paralelos del bajo en quintas huecas y algunos arpeggios más suaves que sugieren el acompañamiento de un instrumento de cuerda pulsada.

La *Cantiga* la estrenó Rodrigo acompañando a Alicia Felici en el célebre concierto que tuvo lugar en el Hôtel de la Fondation Salomon de Rothschild el 14 de marzo de 1928 para imponer la orden de la Legión de Honor

a Falla. La participación de Rodrigo en ese concierto fue un espaldarazo importantísimo en su carrera por la visibilidad que le dio ante un público selecto y amplio; pero no solo por eso, sino también porque inmediatamente después, Falla, Dukas y Viñes, con sus recomendaciones, introdujeron al compositor en el mundo de las importantes editoriales de música parisinas que publicaron prácticamente toda la música de cámara que había compuesto hasta entonces y demandaron más piezas suyas. Así, sus tres canciones sobre textos antiguos castellanos aparecieron publicadas en 1930 por la editorial Rouart, Lerolle & Cie., con una traducción al francés del hispanista Henri Collet (1885-1951).

Se da el dato anterior porque es una especie de reflejo histórico de lo que había pasado unos veinte años antes, cuando un apenas conocido Manuel de Falla llegó a París en 1907, conoció a Dukas, quien le presentó a Albéniz, este le condujo hasta Viñes y Viñes a Ravel... Dukas, Ravel y Debussy recomendaron a Falla a los editores parisinos y así consiguió que Rouart, Lerolle & Cie. publicara en 1910 sus *Trois mélodies* sobre textos de Théophile Gautier (1811-1872). Como vemos, una historia muy paralela a la que viviría Rodrigo veinte años más tarde, que nos invita a reflexionar sobre el cambio que se había operado en ese tiempo, con la Gran Guerra de por medio. Frente a las canciones de Rodrigo –españolas por unir a grandes poesías en castellano con una música sofisticada sin tópicos, no obstante, de “lo español”–, las fenomenales canciones de Falla son música francesa, están en

3. *Recuerdos y consideraciones sobre Manuel de Falla*, conferencia de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas, 1978.

francés, dentro del género genuinamente galo de la *mélodie* y presentan tópicos propios del lugar y la época que señala Carol Hess en su monografía *Sacred Passions*: los tonos enteros y el estilo declamatorio cantilado de “Les Colombes”, el fino exotismo de “Chinoiserie” y el afrancesamiento de la danza española en “Séguidille” con su “véritable Manola”, viva representación de una especie de Carmen a lo Mérimée⁴.

En 1935 se trató de celebrar en España, por todo lo alto, el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega (1562-1635). Tarde y mal, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes convocó una serie de concursos nacionales. El de música tenía un plazo muy corto de dos meses para hacer la entrega y dos temas: una suite para orquesta “en el estilo y carácter de la música española en la época de Lope de Vega” y “un grupo mínimo de cuatro canciones para una voz con acompañamiento de piano o guitarra, sobre poesías de Lope de Vega” (*Gaceta de Madrid*, nº 213, 1 de agosto de 1935). Quizá Rodrigo intentara completar el conjunto de cuatro canciones con acompañamiento de guitarra, pero finalmente solo terminó una que arregló después con acompañamiento de piano: las *Coplas del pastor enamorado*, que, como texto lírico, son un verdadero hallazgo original de Rodrigo dentro de la torrencial obra poética de Lope de Vega. Aunque el título no corresponde con una estructura que no es de coplas y estribillo, refuerza

el carácter profano y amoroso de la canción, cuyo tema –como el de las canciones de 1934– sigue siendo la ausencia del ser querido y la determinación de encontrarlo a cualquier precio: “Verdes riberas amenas, / frescos y floridos valles, / aguas puras, cristalinas, / altos montes de quien nacen, / guiadme por vuestras sendas / y permitidme que halle / esta prenda que perdí / y me cuesta amor tan grande”. Pero lo que resulta significativo es que, en el contexto de la comedia *La buena guarda* (1610) de Lope de Vega, de donde extrajo el texto Rodrigo, el Pastor es una personificación de Cristo que quiere recuperar a Doña Clara, una abadesa descarriada que abandonó el convento. Rodrigo incluso cortó los últimos tres versos de las palabras del pastor (“¡Ay Dios!, ¡qué cansado estoy! / ¿Qué cayado habrá que baste / para sufrir este peso?”) y, en lugar de esta imploración final del Pastor en la comedia lopesca, Rodrigo repitió los primeros cuatro versos, a modo de ritornelo, para dar cierre a su forma musical, eliminar cualquier sesgo “a lo divino” y dejar su canción solo en el ámbito de lo profano.

Joaquín Turina (1882-1949), que presidió el jurado del concurso musical del tricentenario lopesco, dio ejemplo contribuyendo a las celebraciones con su *Homenaje a Lope de Vega Op. 90*. Son tres canciones fechadas en noviembre de 1935, la primera con texto de *La discreta enamorada*, la segunda de *La estrella de Sevilla* y la última de *Fuenteovejuna*. Muy breves las dos pri-

meras, casi epigramáticas, y algo más desarrollada la tercera, son páginas con ecos de Granados y una mirada muy romántica al teatro clásico en un tiempo en el que prevalecían intentos, más o menos afortunados, de actualización de ese teatro.

Los Rodrigo-Kamhi pasaron los años de la Guerra Civil residiendo en Friburgo, en una institución benéfica dedicada a los ciegos que daba asilo a una docena de ancianos y tenía también talleres donde otros internos confeccionaban cestos y otras manufacturas. A salvo de los rigores de la guerra que se estaba sufriendo en España, sin mucho que hacer, se entretuvieron con paseos por la Selva Negra atentos al canto de los cucos: “Nos divertíamos –escribió Victoria Kamhi en sus memorias– escuchando su canto tan peculiar, que iba desde un intervalo de segunda mayor en el cuco principiante hasta la cuarta justa en el cuco adulto”⁵. Fue entonces cuando Victoria Kamhi escribió unos sencillos versos ripiosos que Rodrigo elevó a las más altas categorías del arte en su *Canción del cucú*. La melodía en Mi mixolidio va acompañada con unos arpeggios en los que Rodrigo pone a cantar toda la gama de los cucos: muchos con el intervalo más común de tercera menor descendente (Sol-Mi) chocando con el Sol sostenido de la modalidad principal del Mi mixolidio, pero otros también con intervalos de cuarta disminuida (Do-Sol sostenido) enarmonizada a continuación como tercera mayor

(Do-La bemol), cuarta justa (Fa-Do) y quinta justa (Re-Sol).

La incertidumbre con respecto al futuro que se refleja en estos ingeniosos versos tan bien trabados musicalmente se despejó cuando los Rodrigo-Kamhi tomaron la decisión crucial en sus vidas de volver a España. Aquí, Rodrigo se concentró en la composición de música sinfónica, lo que le apartó de su pasión por escribir canciones. Las más importantes de las que escribió nuevas –dos de las *Quatre cançons en llengua catalana*, el *Tríptic de Mossèn Cinto* y el *Romance del comendador de Ocaña*– fueron con acompañamiento de orquesta, y el primer conjunto de canciones que compuso con acompañamiento de piano, los *Cuatro madrigales amorosos* de 1947, lo orquestó rápidamente en una versión que se estrenó en Estados Unidos en 1948 con Marimí del Pozo.

Los *Cuatro madrigales amorosos* se podrían definir como una “in(ter)ención” de Rodrigo sobre un repertorio de villancicos de origen popular en el siglo XVI que formaron parte de la *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla, 1560) de Juan Vásquez. La transcripción del libro de Vásquez la había publicado Higinio Anglés en su colección de *Monumentos de la Música Española* del CSIC en 1946. Esta sería una fuente plausible de la que podría haber partido Rodrigo, pero la cuestión no es tan sencilla: los cuatro villancicos que seleccionó se encuentran en fuentes muy diversas, entre

4. Carol Hess, *Sacred Passions*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 50.

5. Victoria Kamhi, *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*, Madrid, Ediciones Joaquín Rodrigo, 1995, p. 118.



las que figuran varios arreglos para voz y vihuela, algunos de los cuales –como los que publicó Pedrell en el tercer volumen de su *Cancionero musical popular español* (1922)– serían fácilmente accesibles para Rodrigo. Y precisamente, en uno de los casos mejor estudiados (“¿De dónde venís, amore?”), Pepe Rey llamó la atención sobre cómo la fuente estaría, más que en la polifonía de Juan Vásquez, en la transcripción para vihuela que hizo Enríquez de Valderrábano (*Silva de sirenas*, 1547). De la polifonía de Vásquez en la que se basa, Valderrábano señaló, para que la cantara el vihuelista, una voz intermedia que fue la misma que utilizó Rodrigo para su parte cantada, lo que, unido a otros cambios, confiere a su “in(ter)vencción” un melodismo saltarín que cambia completamente el carácter del original. En su conjunto, las “in(ter)vencciones” de Rodrigo, aunque son muy sensibles con el original de esos villancicos populares (o, más bien, con su “espíritu”), transforman fuertemente su fisonomía y los actualizan desde unas premisas radicalmente opuestas a las del *early music revival* pero, al mismo tiempo, consiguen una proyección de ese repertorio en ámbitos muy extensos y generalmente impermeables a la “música antigua”. Algo que Rodrigo volvería a conseguir, todavía en mayor medida, en su invención sobre las piezas del guitarrista barroco Gaspar Sanz con las que construyó la *Fantasia para un gentilhombre* para guitarra y orquesta.

Joaquín Rodrigo con Federico Mompou en febrero de 1944. FVJR (Madrid), signatura F-1048.

Dentro de los músicos españoles de su generación, el mejor amigo de Rodrigo fue Federico Mompou (1893-1987). No tanto en los años en los que coincidieron en París sin frecuentar los mismos círculos, sino en los años cuarenta y cincuenta, cuando intimaron e intercambiaron un interesante epistolario. En 1972, el ministro de Educación, José Luis Villar Palasí (1922-2012), a través de la Comisaría General de la Música, encargó a Rodrigo y a Mompou la composición de sendos ciclos de canciones en homenaje a Turina. De este encargo surgieron las *Cinq mélodies sur des textes de Paul Valéry* de Mompou y el conjunto de diez canciones *Con Antonio Machado* de Rodrigo. Mompou había coincidido con Paul Valéry (1871-1945) desde 1923 en aristocráticos banquetes que congregaban a la más encopetada sociedad parisina. Más tarde, en 1932, escribió unas páginas para piano para acompañar la recitación de cuatro poemas de Charmes (1922) –“Les pas”, “Le sylphe”, “L’insinuant” y “Le ceinture”–, y finalmente, en 1972, el encargo oficial propició el exquisito encuentro en forma de *mélodie* de la música de Mompou y la poesía de Valéry, tan afortunada como la inesperada confluencia de la música de Rodrigo y los versos de Antonio Machado. En este concierto escucharemos la última de las diez canciones del ciclo *Con Antonio Machado: “Canción del Duero”*, unas seguidillas seleccionadas por el compositor de las “Canciones del alto Duero” (*Nuevas canciones*, 1924), puestas en música en el más puro y reconocible estilo castellano de Rodrigo, con perfiles rítmicos muy marcados y un

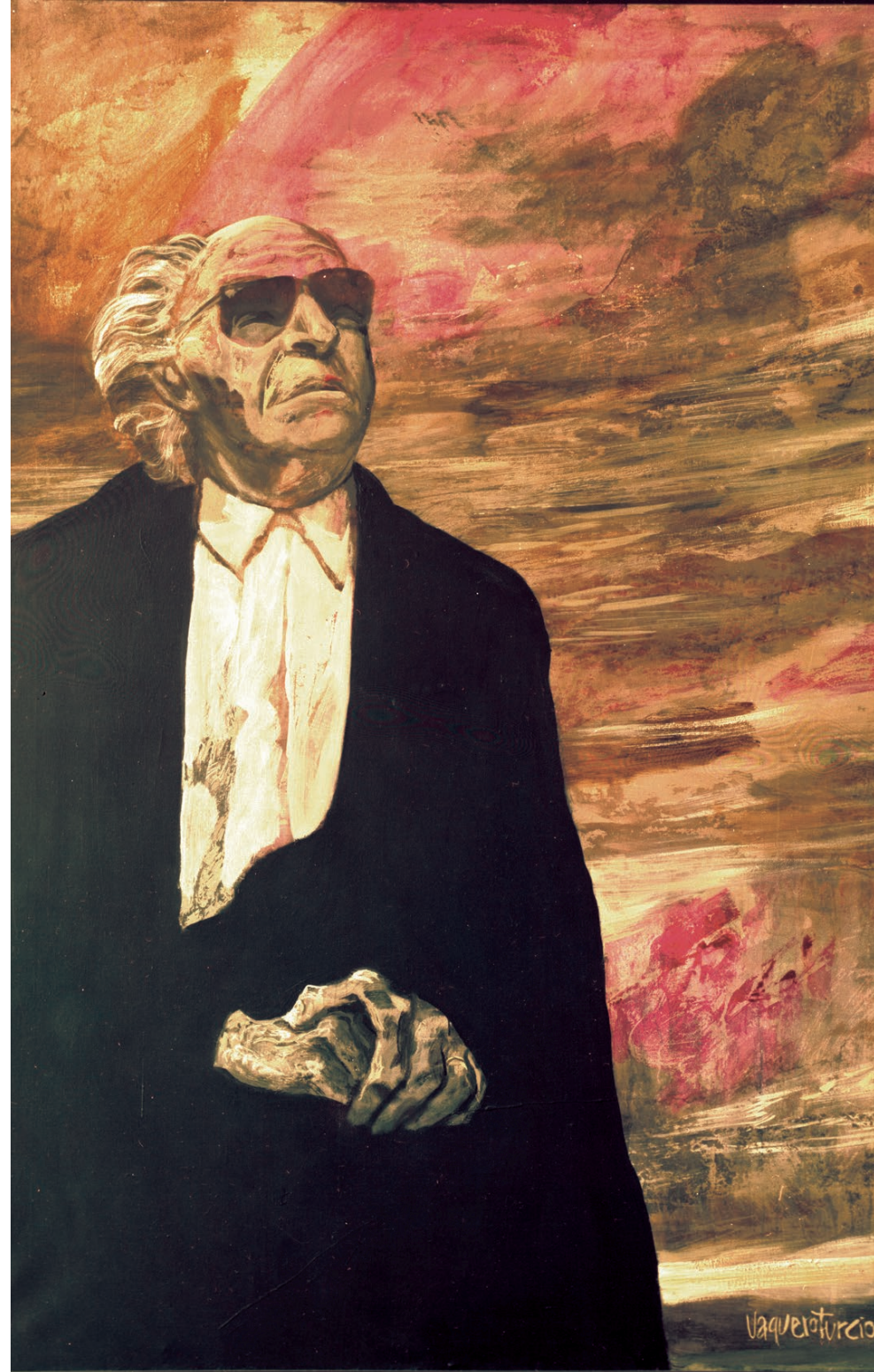
uso de disonancias fuertes, pero con perfecto sentido funcional dentro de una estructuración armónica efectiva y clara.

Nos quedaría solo decir algo sobre dos canciones compuestas por Rodrigo en los años cincuenta que se podrán escuchar también en este programa para completar una estupenda panorámica de sesenta y cinco años de dedicación a la escritura de canciones. Primero, el **Romancillo** (1950) sobre el popular y tristísimo romance del prisionero “Que por mayo era, por mayo”, para el que Rodrigo recupera el estilo arcaizante de sus primeras canciones

y muestra una vez más, como en la *Canción del cucú* y tantas otras piezas de su catálogo, su sensibilidad especial para el canto de los pájaros: aquí una calandria, un ruiseñor y la “avecica” que mató el balletero forman un rico aviario musical. Y, en último término, un villancico sobre texto de Lope de Vega que vale toda una vida de dedicación y esfuerzo a la creación de belleza: **Pastorcito santo** (1952). Casi mejor no decir nada de él; solo recomendar que lo escuchen y que lo tengan siempre a su lado. No hace falta más.

Javier Suárez-Pajares

Retrato de Joaquín Rodrigo por Joaquín Vaquero Turcios, 1986. Colección particular de Cecilia Rodrigo.



Elena Copons, *soprano*



Estudia Canto y Lied en el Conservatorio de Viena y en 2007 obtiene el segundo premio en el Concurso Internacional de Lied de Stuttgart. Ha actuado en la inauguración del LIFE Victoria Barcelona 2017, el Musikverein de Viena, el Liederhalle de Stuttgart, el Palau de la Música Catalana de Barcelona, el Kingsplace de Londres, la Holywell de Oxford, el Teatro Mayor de Colombia, la Hochschule Hans Eisler de Berlín, la Schubertiada de Vilabertran y el Teatro Arriaga de Bilbao junto a Roger Vignoles, Sholto Kynoch, Jordi Armengol y Francisco Poyato, entre otros. Cuenta con un amplio repertorio de concierto y ha sido dirigida por Ivor Bolton, David Afkham, Sir Neville Marriner, Josep Pons, Antoni Ros-Marbà y Pablo González, entre otros. Ha cantado en producciones del Gran Teatre

del Liceu, destacando el debut como Susana en *Le nozze di Figaro*, y en el Teatro Real, destacando *Gloriana* de Britten. Ha actuado en el Theater an der Wien, el Teatro Estatal de Klagenfurt y en los festivales Musiktheatertage de Viena, Verano en Carintia y Sankt Margarethen. Entre los estrenos que ha protagonizado destaca *Displace* de Joan Magrané y Raquel García-Tomás en Viena, Barcelona y Madrid, y *Je suis narcissiste* de Raquel García-Tomás.

Roger Vignoles, *piano*



BEN EALOVGA

Es reconocido como uno de los pianistas repertoristas más destacados de la escena internacional. Después de graduarse en música en el Magdalen College de la Universidad de Cambridge, se unió a la Royal Opera House como pianista repetidor y completó su formación con Paul Hamburger. Ha acompañado a Kiri Te Kanawa, Elisabeth Söderström, Thomas Allen, Christine Brewer, Brigitte Fassbaender, Felicity Lott y Elīna Garanča, entre otros muchos, en salas como el Concertgebouw de Ámsterdam, el Carnegie Hall de Nueva York y el Wigmore Hall de Londres. Su extensa discografía abarca desde el Lied alemán y la lírica francesa a las canciones españolas o

el cabaret. Su proyecto de grabación de las *Canciones completas* de Strauss para Hyperion ha recibido gran acogida crítica y otras grabaciones destacadas son *Loewe: Songs and Ballads* con Florian Boesch para Hyperion y, para Harmonia Mundi, *Britten: Before Life and After* con Mark Padmore, grabación que recibió un Diapason d'Or y el Premio Caecilia en 2009. Trabaja con Dorothea Roschmann, Bernarda Fink, Marie-Nicole Lemieux, Ainhoa Arteta, Mark Padmore y Roderick Williams e imparte clases magistrales en Tanglewood, Singapur o el Festival de Aldeburgh.

Selección bibliográfica

Antonio Gallego, *El arte de Joaquín Rodrigo*, Madrid, Iberautor, 2003.

Victoria Kamhi, *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*, Madrid, Ediciones Joaquín Rodrigo, 1995 (primera edición, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986).

Carlos Laredo, *Joaquín Rodrigo. Biografía*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2011.

[Joaquín Rodrigo], *Joaquín Rodrigo a través de sus escritos*, Madrid, Ediciones Joaquín Rodrigo, 2019.

Federico Sopena, *Joaquín Rodrigo*, Madrid, EPESA, 1946.

Javier Suárez-Pajares (ed.), *Iconografía Joaquín Rodrigo (1901-1999). Imágenes de una vida plena / Iconography Joaquín Rodrigo. Images of a life fulfilled*, Madrid, Fundación Autor, 2001.

Javier Suárez-Pajares (ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Valladolid, Glares, 2005.

Javier Suárez-Pajares (ed.), *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid, 2008.

Graham Wade, *Joaquín Rodrigo. A life in music. Traveling to Aranjuez, 1901-1939*, Londres, GRM Publications, 2006.

Javier Suárez-Pajares, *musicólogo*

Formado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en las Universidades Complutense y de Oviedo en Guitarra, Historia del Arte y Musicología, realizó el último curso de licenciatura en la Universidad de Sheffield con una beca Erasmus. Se doctoró en 1994 con la tesis *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, publicada en 1998 y, desde 1994 es profesor de la Universidad Complutense y catedrático desde 2017. Ha impartido cursos de doctorado en varias universidades españolas y posgrados en Montevideo, São Paulo y México. Fue Principal Fellow-Associate Professor de la Universidad de Melbourne, donde realizó varias estancias como investigador y Visiting Scholar con dos Becas Fulbright en UC-Riverside (2016) y City University of New York (2019). Fue crítico de la



JESUS DE MIGUEL

Gaceta Complutense y del boletín de información discográfica *Diverdi*. Ha publicado con Cambridge y Oxford UP y colaborado en *The New Grove Dictionary of Opera*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* y en la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Fondo de Cultura Económica). Codirige la revista *Roseta* y preside la Sociedad Española de la Guitarra desde 2012. Ahora escribe una monografía sobre Joaquín Rodrigo con Walter Aaron Clark que publicará la editorial Norton.

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

© Javier Suárez-Pajares
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, abril 2021
DL: M-30498-2009

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

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Sonia Gonzalo Delgado
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Agradecimientos
Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo

Ciclo de miércoles: "Joaquín Rodrigo, una vida en música", abril 2021 [notas al programa de Javier Suárez-Pajares]. - Madrid: Fundación Juan March, 2021.

64 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; abril 2021)

Programas de los conciertos: [I] "Obras de J. Rodrigo, D. Milhaud, M. Ravel y D. Scarlatti", por Cecilia Bercovich y Miguel Ituarte; [II] "Obras de F. Poulenc, F. Mompou, C. Debussy, J. Rodrigo, M. de Falla y O. Messiaen", por Iván Martín; [III] "Obras de J. Rodrigo, M. de Falla, J. Turina, P. Dukas y F. Mompou", por Elena Copons y Roger Vignoles, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 14, 21 y 28 de abril de 2021.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Sonatas (Violín y piano) - Programas de mano - S. XX.- 3. Preludios (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 4. Música para violín y piano - Programas de mano - S. XX.- 5. Música para violín - Programas de mano - S. XX.- 6. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Suites (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 8. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 9. 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.**

ACCESO A LOS CONCIERTOS

La Fundación ofrece la posibilidad de obtener un número limitado de invitaciones para asistir a conciertos y conferencias. Siete días antes de la celebración de un acto, de 9 a 12 de la mañana, se podrá solicitar una o dos entradas por persona. Un sorteo determinará la asignación aleatoria de localidades en el auditorio (no se distribuirán entradas para el salón azul). Si el número de solicitudes es menor que el de asientos disponibles, la asignación de la invitación será automática. Solo se permitirá la entrada a personas con invitación.

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 más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo 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 siguientes legados:

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

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/

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en march.es/boletinesactividadmusical 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

EL UNIVERSO MUSICAL DE GERARDO DIEGO

5 DE MAYO
EN TORNO A DEBUSSY

Pascal Rogé, piano
Daniel Albaladejo, narrador

Obras de C. Debussy, G. Fauré y M. Ravel

12 DE MAYO
VIGENCIA DE SKRIABIN, MANERAS DE ESCUCHAR ESPAÑA

Eduardo Fernández, piano
Pedro Casablanc, narrador

Obras de A. Scriabin, I. Albéniz, E. Granados y M. de Falla

19 DE MAYO
CHOPIN Y EL POETA

Josep Colom, piano
Joaquín Notario, narrador

Obras de F. Chopin

Notas al programa de
Antonio Gallego Gallego y **Ramón Sánchez Ochoa**

CONCIERTO EXTRAORDINARIO Clausura de la temporada 2020-2021

26 DE MAYO DE 2021
Iyestyn Davies, contratenor
Thomas Dunford, laúd

Obras de H. Purcell, R. de Vise, G. F. Händel, J. Dowland,
G. Kapsberger y M. Marais



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

