
FUNDACIÓN JUAN MARCH

LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA



CICLO DE MIÉRCOLES
23 FEB – 9 MAR 2022

LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 23 DE FEBRERO AL 9 DE MARZO DE 2022

FUNDACIÓN

JUAN

MARCH

El cuento *La obra maestra desconocida*, del francés Honoré de Balzac, sirve de inspiración para este proyecto. Los programas de estos conciertos proponen una selección de composiciones particularmente bellas que, sin embargo, comparten un lugar discreto, cuando no ignoto, dentro del catálogo de sus autores. Muchas de estas piezas podrían haber adquirido la condición de “obra maestra”. Más allá del goce espiritual, este ciclo aspira a suscitar una reflexión entre los oyentes sobre los procesos de canonización y los criterios de selección, a veces azarosos, que la configuran. Paradójicamente, la fortuna de una creación en la posteridad no responde en exclusiva a su mérito estético.

Fundación Juan March

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles
y no abandonar la sala durante el acto.*



ÍNDICE

7

LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA

El concepto de obra maestra

Grandes maestros y obras maestras

Obras maestras ¿desconocidas?

Pilar Ramos López

15

Miércoles, 23 de febrero

Las obras maestras de los parientes

Coro Nacional de España

Miguel Ángel García Cañamero, dirección

Jesús Campo Ibáñez, órgano y piano

Vadym Makarenko y Adrián Linares, violines

Ismael Campanero, contrabajo

27

Miércoles, 2 de marzo

La música popular como obra de arte

Carolyn Sampson, soprano

Joseph Middleton, piano

37

Miércoles, 9 de marzo

Versiones desconocidas

Cuarteto Brodsky

46

Bibliografía

Autora de las notas al programa

La obra maestra desconocida

Pilar Ramos López

EL CONCEPTO DE OBRA MAESTRA

“Las únicas obras que hoy cuentan son aquellas que ya no son «obras»”. De esta manera lapidaria sintetizaba Theodor Adorno en 1958 el problema del arte de su tiempo. Tras la Segunda Guerra Mundial se había impuesto la voluntad de ruptura con una tradición que había llevado a la humanidad a cotas de horror inimaginables. Umberto Eco elaboró entonces su tesis sobre la obra abierta, provocado por las músicas que le llegaban de sus ruidosos vecinos. Estos no eran otros que Luciano Berio y sus colegas, cuyo estudio de fonología estaba en el mismo edificio de la RAI milanesa. Frente a la obra abierta, estaba la obra que aquellos artistas estaban negando y que Eco definió con precisión:

una obra musical clásica, una fuga de Bach, *Aida*, o *Le Sacre du printemps*, consistían en un conjunto de realidades sonoras que el autor organizaba de modo definido y concluso, ofreciéndolo al oyente, o bien tradu-

cía en signos convencionales aptos para guiar al ejecutante de manera que éste reprodujese sustancialmente la forma imaginada por el compositor¹.

Lejos de reduccionismos simplistas, Umberto Eco consideraba necesario cierto grado de apertura en cualquier obra artística, antigua o reciente. Ahora bien, había una diferencia radical: lo que caracterizaba a las obras anteriores, contestadas por la vanguardia, era su completitud, mientras que las obras musicales, en ese momento nuevas, de Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio y Henri Pousseur, eran abiertas, “para decirlo vulgarmente, son obras no acabadas”.²

Las primeras vanguardias ya habían impugnado la propia institución de la obra de arte y su correlato, el museo, en las décadas iniciales del siglo xx. Hoy, un siglo después, las obras, sean cerradas o

1 Umberto Eco, *Obra abierta*, Madrid, Ariel, 1979 [1962], pp. 72-73.

2 Umberto Eco, *Obra abierta*, p. 74.



Umberto Eco,
fotografiado en 1984.

abiertas, no han muerto. Por el contrario, las colas ante las exposiciones temporales en los museos, por lo menos en el mundo anterior a la “nueva normalidad”, marcaban máximos. Los precios de las obras cerradas y de las obras abiertas no han dejado de crecer. En definitiva, la crónica de una muerte anunciada, la de la obra de arte, proclamada por las primeras vanguardias, luego por las posteriores a la

Segunda Guerra Mundial y, finalmente, por el posmodernismo de los años setenta y ochenta, parece haberse diluido en una cancelación indefinida. Pero, ¿cuándo nació el concepto de obra musical?

La música no es un objeto, no se extiende en el espacio, sino en el tiempo. Al haber carecido de una escritura precisa durante siglos, los músicos europeos no tuvieron a su disposición modelos musi-

cales de la Antigüedad clásica, por más que perdurasen los relatos míticos de las habilidades de algunos cantores e instrumentistas. Esta era una diferencia de calado con respecto a otras artes, que podían imitar la poesía, la arquitectura o la escultura griegas, e incluso la pintura, a partir de los vestigios conservados en cerámica y mosaicos. Si Eurípides aparece representado en relieves antiguos junto a un largo listado de sus tragedias, es decir, de sus obras, los nombres de los músicos se recordaban sin que pudieran asociarse a ningún canto reproducible. Por ello decía San Isidoro que, a no ser que estén en la memoria, los sonidos perecen, pues no pueden escribirse.

Al salvar ese sino trágico al que se refería San Isidoro, la escritura de la música permitió en Occidente la idea de obra musical. A partir del siglo IX, la notación musical ha tenido una función determinante para el desarrollo de una música especial, cuya sofisticación fue imponiendo la profesionalización de los cantores. La escritura facilita que la música (o su esbozo) pueda convertirse en objeto y transmitirse sin la mediación de personas o de la memoria. Lo cual no resta valor a la memoria. Muchos enfermos de alzhéimer recuerdan melodías o incluso ejecutan en un instrumento piezas de dificultad extrema, aunque hayan perdido la facultad no ya de reconocer la escritura, sino de reconocer a sus seres queridos o identificarse a sí mismos.

Algunas culturas orientales conocieron la escritura musical mucho antes. En ellas, sin embargo, la escritura no tuvo tanta importancia para la vida musical. Por ejemplo, la transmisión oral ha permitido que composiciones largas y complejas, creadas más de cien años atrás, se

siguieran interpretando tal y como las idearon sus autores en el repertorio de las enormes orquestas de gamelán de Bali y Java.

El concepto de obra musical en su sentido más pleno –como un todo acabado, pensado por un autor dentro de una tradición– es difícil de separar del desarrollo de otras ideas acerca del arte, como la autonomía respecto a una función ritual, representativa o lúdica, la creatividad o genialidad, la belleza, la forma y la experiencia estética. Todas ellas fueron muy valoradas entre 1750 y 1800 en la teoría del arte, de la literatura y de la música. Con anterioridad hubo autores especialmente admirados, como Josquin des Prez (ca. 1450-1521) y Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), algunas de cuyas composiciones fueron modelos imitados en círculos profesionales. Si el concepto de obra funcionó o no en los siglos XVI y XVII ha sido una cuestión muy debatida por la historiografía. No cabe duda, sin embargo, de que a partir de finales del siglo XVIII se convirtió en un problema vital para los músicos.

GRANDES MAESTROS Y OBRAS MAESTRAS

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) nos dejó un testimonio inequívoco acerca del significado de las obras en la carrera de un artista. Mendelssohn no necesitaba de la venta de sus composiciones, pues la riqueza de su familia era extraordinaria. Por tanto, cuando argumentó las razones de su oposición a la carrera como compositora de su talentosa hermana Fanny, no tuvo en cuenta ninguna presión económica. Olvidémonos por un momento de lo que Mendelssohn pensara sobre la



Sala de música de Fanny Hensel (nacida Mendelssohn-Bartholdy) en Berlín, Leipziger Str. 3, por Julius Eduard Wilhelm Helfft (1818-1894). Acuarela y grafito sobre papel avitelado, 1849. Colección Thaw, donación de la Fundación Eugene Victor Thaw Art. Museo Nacional de Diseño Cooper-Hewitt, Nueva York.

vida de las mujeres, y centrémonos en sus ideas sobre la composición:

Considero la publicación como algo serio (al menos debería serlo) y creo que solo se

debería abordar si se quiere aparecer como un autor durante toda la vida y mantenerse firme en ello. Pero esto necesita una serie de obras, una tras otra [...]. Fanny, tal y como la conozco, no tiene ni la inclinación ni la vocación de la creación. Es demasiado mujer, como es natural, se preocupa por su casa y no piensa en el público ni en el mundo musical, ni siquiera en la música, hasta haber realizado esa primera ocupación. Publicar solo la distraería de esos deberes³.

En el siglo XIX, muchos músicos, ya fueran intérpretes profesionales o aficio-

nados, componían de manera esporádica. Sin tener en cuenta esta generalización de la práctica musical, es difícil entender el concepto de obra maestra. Un compositor funcionaba a otro nivel. Debía escribir, nos dice Felix Mendelssohn-Bartholdy, una *serie de obras*, cuya planificación constituía su principal preocupación. La obra (como conjunto de las composiciones) era un proyecto de vida, de manera que no quedara lugar para pensar en nada más. Las composiciones a veces se publicaban como obras sueltas, pero era más frecuente la recopilación en volúmenes numerados (opus 1, 2, etc.) con piezas del mismo género (sonatas, canciones, conciertos) dispuestas en un orden cuidadosamente estudiado.

Tal y como sucede en otras profesiones, no puede haber maestros sin obras, aunque sí puede haber maestros sin escuelas. Fanny Mendelssohn (1805-1847), por ejemplo, fue maestra en tanto que, desoyendo a su hermano, publicó su música, parte de la cual se conocía por sus interpretaciones en el salón familiar, uno de los más prestigiosos de su tiempo. Pese a la admiración que provocaron estas obras en los círculos profesionales e intelectuales, ella no tuvo discípulos que hayan formado una escuela. Del mismo modo, Charles Ives (1874-1954) escribió obras imprescindibles en cualquier historia de la música del siglo XX, sin ejercer tampoco un magisterio directo, aunque cuando sus obras se hicieron públicas sirvieron de referencia a músicos que no lo habían conocido personalmente.

Por otra parte, las escuelas han perdurado, sobreviviendo a las diferentes “muertes” de las obras de arte. Un siglo después de aquellas disputas entre el pintor Vasili Kandinski y Arnold Schönberg

(entonces principalmente pintor expresionista) acerca de si los estudiantes de arte debían continuar aprendiendo anatomía para ejercitarse en el dibujo de desnudos o, por el contrario, lanzarse sin más preparación a la pintura de vanguardia, las mejores escuelas de arte mantienen un restringido sistema de acceso que deja fuera a miles de jóvenes aspirantes en todo el mundo. Y no es que las escuelas de arte hayan apostado por la enseñanza de la tradición, como defendía Schönberg. Lo mismo podemos decir de los estudios de composición en los conservatorios o facultades: la armonía, el contrapunto y las formas tradicionales siguen exigiéndose como rudimentos, aunque los estudios superiores se especialicen en las tecnologías actuales.

Es más, los compositores, como los directores de orquesta o los instrumentistas, siguen presentándose aún hoy como continuadores o descendientes de una escuela que debe incluir al menos a un discípulo de un gran maestro. Esta costumbre es lo que se ha denominado “las genealogías masculinas”. En efecto, la obra se inscribe en una historia, como respuesta a una tradición, ya sea para continuarla o para refutarla. Y es en esta historia precisamente donde resulta incompatible el binomio “maestra” y “desconocida” aplicado a las obras de arte.

OBRAS MAESTRAS ¿DESCONOCIDAS?

Un tipo de obra maestra desconocida es la obra maestra reverenciada en un círculo estrecho de entendidos, aunque sin repercusión fuera del mismo. Algunas obras escritas por mujeres en los siglos XVI al XIX, o por varones fuera del circuito principal de distribución de música, po-

3 Carta de Felix Mendelssohn-Bartholdy a su madre, 24 de junio de 1837, citada en Marcia Citron, “The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel”, *Musical Quarterly* 69 (1983): 570.

drían entrar aquí, pero también encajan en esta calificación ciertas obras escritas por grandes maestros que, a pesar de ser objeto de culto, han permanecido en la práctica casi inaccesibles. Durante décadas, *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach (1685-1750) se interpretó muy poco, a pesar de ello la admiración que despertaba no dejaba de crecer. Por razones muy diferentes a la austera composición bachiana, *Die Soldaten*, de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), apenas se ha programado en los teatros de ópera tras su estreno en Colonia en 1965, si bien los compositores y los aficionados sabían de ella, pues no se perdían los ecos de aquellas representaciones. Creada en los tiempos de los grandes medios de comunicación de masas, durante años de *Die Soldaten* teníamos únicamente el recuerdo, transmitido oralmente, del impacto que produjo en el público.

El caso contrario es el de obras cuya popularidad ha proyectado una sombra de sospecha sobre su calidad: la *Mona Lisa* de Leonardo, *La maja desnuda* de Goya, el Segundo Concierto para piano de Rachmaninoff, o el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo. Digamos que son obras conocidas de cuya maestría se duda. No obstante, al margen de estos ejemplos extremos, la expresión “obra maestra desconocida” parece una incongruencia. Si algo no se conoce, ¿cómo ejerce su magisterio? ¿Puede haber un modelo sin imitadores? Si por obra maestra entendemos más

bien una obra perfecta, y me concederán ustedes que la perfección existe al menos en el arte, podemos pensar que es irrelevante el impacto que haya tenido y la continuación de su enseñanza no será un requisito indispensable.

Este ciclo de conciertos responde a esas cuestiones presentando una serie de obras maestras infrecuentes en las salas de conciertos, escritas tanto por maestros reconocidos como por otros maestros desconocidos. Hemos seleccionado tres tipos de obras. Un primer grupo es el de las obras maestras de los parientes, es decir de autores de segunda fila, con frecuencia familiares de “grandes maestros”. En segundo lugar, se han programado obras maestras que derivan de la cultura popular, sea esta tradicional o de la cultura de masas. Y un último grupo es el de las versiones desconocidas de obras muy difundidas: arreglos, orquestaciones o reducciones.

A un nivel individual, personal, una obra a la que nunca nos hemos acercado nos es desconocida, sea la *Iliada* o *Rigoletto*. Para todos los que podemos recordar el estremecimiento ante una obra de arte contemplada o escuchada por primera vez, resulta fascinante la mera existencia de obras maestras que, desconocidas, al menos para nosotros, esperan nuestro descubrimiento. Lo que suceda después, si caeremos rendidos, o si permaneceremos inertes, es otra historia.

MIÉRCOLES 23 DE FEBRERO. 18:30 H

Coro Nacional de España
Miguel Ángel García Cañamero, dirección
Jesús Campo Ibáñez, órgano y piano
Vadym Makarenko y Adrián Linares, violines
Ismael Campanero, contrabajo



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I **Johann Ludwig Bach** (1677-1731)

Das Blut Jesu Christi
Das ist meine Freude

Johann Michael Haydn (1737-1806)

Missa Tempore Quadragesimae para coro y continuo MH 553

Kyrie

Credo
Sanctus
Benedictus
Agnus Dei

Responsoria ad Matutinum in Nativitate Domini para coro, violín y órgano MH 639

Responsorio I (Nocturno I) Hodie nobis caelorum
Responsorio II (Nocturno I). Hodie nobis de caelo pax
Responsorio III (Nocturno I). Quem vidistis, pastores
Responsorio IV (Nocturno II). Magnum mysterium
Responsorio V (Nocturno II). Beata Dei Genitrix Maria
Responsorio VI (Nocturno II). Sancta et immaculata Virginitas
Responsorio VII (Nocturno III). Beata viscera Mariae virginis
Responsorio VIII (Nocturno III). Verbum caro factum est

Dmitri Stepánovich Bortnianski (1751-1825)

Concierto sacro nº 2 para coro a capela, “Triunfo hoy para todos los amantes de Sion”

Allegro maestoso - Largo - Allegro maestoso

II **Fanny Mendelssohn-Hensel** (1805-1847)

Cantata “Hiob”

Coro: Was ist ein Mensch (Job 7: 17-18)
Arioso: Warum verbirgest du dein Antlitz? (Job 13: 24-25)
Coro: Leben und Wohltat hast du an mir getan (Job 10: 12-13)

Palom a Friedhoff, soprano
Marta Caamaño, contralto
Ariel Hernández Roque, tenor
Enrique Sánchez Ramos, bajo

Claude Debussy (1862-1918)

Sirènes, de *Trois Nocturnes*, nº 3

Lili Boulanger (1893-1918)

Salmo XXIV “La terre appartient à l'éternel”

Luis Izquierdo, tenor

Hubert Parry (1848-1918)

Blest Pair of Sirens

Las obras maestras de los parientes

Pilar Ramos López

Escucharemos en el concierto de hoy obras maestras extremadamente infrecuentes –salvo el caso de *Sirènes* de Claude Debussy– en las salas de concierto o en las grabaciones. No se trata, sin embargo, de arrebatos de inspiración o de páginas bendecidas por la gracia de manera inesperada. Por el contrario, es música escrita ya en la madurez con un dominio envidiable del oficio, pues incluso Lili Boulanger arrastraba en su juventud años de estudio con los mejores maestros. Sin embargo, casi ninguno de estos autores ha pasado a la restringida nómina de “grandes compositores”, que sí incluyeron a otros miembros de sus familias, en concreto a Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn y Felix Mendelssohn. De nuevo, Debussy es una excepción, pero también lo son Dmitri Bortnianski, un autor muy escuchado en los países eslavos, y Fanny Mendelssohn, cuya obra pianística y de cámara se va imponiendo en las salas de concierto y sellos discográficos en las últimas décadas. No sucede lo mismo con su cantata basada en el libro

de Job, que encaja de lleno en la idea de obra maestra desconocida.

La escasa música conservada de **Johann Ludwig Bach** (1677-1731), de la rama familiar establecida en Meiningen, nos ha llegado gracias a que su sobrino, Johann Sebastian (1685-1750), la interpretó y arregló en Leipzig. *Das Blut Jesu Christi* tiene un tono más grave e introspectivo que *Das ist meine Freude*, en correspondencia con sus diferentes textos, pero ambas piezas utilizan juegos antifonales entre los dos coros en un estilo muy italiano.

Casi setenta años después, a finales del siglo XVIII, el estilo italiano seguía dominando la música religiosa, especialmente en las capillas católicas. Pero el panorama político en los tiempos de la Revolución Francesa era más amenazante, de manera que varias monarquías reaccionaron fortaleciendo su poder a expensas del que tenía la Iglesia de Roma en sus territorios. La traducción musical de esta política fue inmediata. El emperador José II impuso en el Imperio austriaco una música

litúrgica extremadamente sencilla y homofónica, en las antípodas de la ostentación. Las instrucciones del obispo Colloredo en su sede salzburguesa fueron aún más drásticas, por lo que los instrumentos quedaban reducidos al mínimo. En este ambiente, **Johann Michael Haydn** (1737-1806) escribió su *Missa Tempore Quadragesimae* (1794) y los *Responsorios de Navidad* (1796), demostrando todo lo que podía hacer un buen compositor sometido a tantas restricciones.

Muy pocos años separan la música que acabamos de escuchar del *Segundo Concierto*, para coro a capela, de **Dmitri Bortnianski** (1751-1825). A pesar de la enorme distancia existente entre la corte de los zares, de liturgia ortodoxa, y la corte arzobispal católica de Salzburgo, Bortnianski tenía el mismo modelo de excelencia que Johann Michael Haydn a la hora de escribir música religiosa: el estilo italiano. Es más, Bortnianski se había formado con el veneciano Baldassare Galuppi en San Petersburgo, y había vivido en Italia antes de suceder al maestro italiano Giovanni Paisiello en la corte rusa. No obstante, la música coral de Bortnianski tiene un sello característico, eslavo, que la distingue de la más convencional música religiosa de Michael Haydn, al menos para los oídos occidentales. Hector Berlioz ya se impresionó sobremanera por estas piezas al escucharlas en 1840. Fuera de su Ucrania natal, y de Rusia, los conciertos sacros de Bortnianski encajan en la idea de obra maestra desconocida: se programan poco y siempre provocan admiración.

Y volvemos a los Bach. La ligazón entre esta familia y la suya propia tenía una larga historia cuando **Fanny Cäcilie Mendelssohn-Bartholdy** (1805-1847) acometió la composición de su cantata *Hiob* (1831), uno de los más bellos homenajes a Bach que puedan imaginarse. A través de su tía abuela Sara Itzig Levy –alumna de un hijo de Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann, y patrona de otro, Carl Philipp Emanuel–, los Mendelssohn disponían no solo de partituras del maestro, muy difíciles de obtener entonces, sino de toda una tradición oral interpretativa. La madre, Lea, era famosa por sus interpretaciones del *Clave bien temperado*. La propia partitura de la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach les había llegado por medio de la abuela materna, Bella Solomon. El “reestreno” de esta Pasión, dirigido por Felix Mendelssohn en 1829, que tanto impacto causaría en un siglo obsesionado por la historia, no fue, pues, un acto de nostalgia, como tantos retornos, sino que se inscribía en una tradición familiar de adoración por la música de Bach. Felix y Fanny escribieron cantatas y salmos en el estilo de Bach. Y Fanny llamó Sebastian a su único hijo, nacido en 1830.

Del sentido del humor de Fanny tenemos muchos testimonios, y quizás esta cantata también lo es. La idea de dedicarle a su marido, el pintor Wilhelm Hensel, en su segundo aniversario de boda, una cantata con textos de Job, modelo de la paciencia, tenía su punto. En todo caso, y a diferencia de la música escuchada antes en el programa de hoy, esta cantata no fue



Catalina la Grande, emperatriz de Rusia, para quien Bortnianski escribió sus *Conciertos corales*. Retratada por el pintor Fiodor Rokotov en 1763. Galería Tretiakov, Moscú.

pensada para la liturgia, sino para ser interpretada en el salón familiar (una tradición que los Mendelssohn habían

heredado también de la rama materna de su familia). Esas veladas contaban con la actuación de los principales instrumentistas del momento y llegaban a congregar hasta unas doscientas personas, pues se convirtieron en uno de los acontecimientos artísticos y sociales más solicitados de Berlín, a los que asistían poetas, artistas, músicos, burgueses y cargos políticos.



Fanny Hensel (de soltera Mendelssohn-Bartholdy) y su marido Wilhelm Hensel hacia 1847, grabado. Archivo Forschungszentrum Musik und Gender, Hannover.

Para compensar el tono religioso que ha protagonizado hasta ahora el concierto de hoy, iniciamos su brillante cierre con una pieza profana: *Sirènes*, de **Claude Debussy** (1862-1918), difícil de clasificar. Los nocturnos no suelen ser orquestales, ni menos aún incluir el canto. Debussy estuvo implicado durante unos siete años en la creación de sus *Nocturnos*, no solo porque estuvo trabajando a la vez en otras composiciones, sino porque ensayó diferentes instru-

mentaciones y porque le pesaba ya el éxito alcanzado por *L'Après-midi d'un faune*, tan difícil de igualar. Las coordenadas de *Sirènes* son el mar, con sus "ritmos diferentes", como decía el autor, y las sirenas, con sus risas y su canto, tan misterioso que no tiene texto.

La sensualidad modernista de *Sirènes*, esa recreación en los timbres, en ritmos sutiles, en armonías estáticas, aparece solo en algunos momentos del *Salmo XXIV* "La terre appartient



à l'éternel", de **Lili Boulanger** (1893-1918). Predomina, por el contrario, un ritmo declamatorio marcado e insistente. De esta manera el texto resulta comprensible en todo momento, como aconsejaban todas las directrices católicas, y como exigía también la tradición teatral francesa, pero, en su exageración, se acerca a sonoridades de la vanguardia, que Igor Stravinsky explotaría, por ejemplo, en *Oedipus Rex* (1927). Boulanger había irrumpido en tromba en el panorama musical fran-

Inicio de *Sirènes*, tercer nocturno. Manuscrito hológrafo de Claude Debussy (ca. 1898-1899). Bibliothèque nationale de France, París.

cés y precisamente porque era muy consciente del poco tiempo de vida que le quedaba quería dejar su huella como compositora. Las palabras de este salmo, envueltas en ese aire marcial, eran una declaración de intenciones que no podía pasar desapercibida para el pú-

blico en 1916, en plena Primera Guerra Mundial.

En 1887, gran parte de la Tierra, más que a lo eterno, como reza el salmo que acabamos de escuchar, pertenecía al Imperio británico regido por la reina Victoria. Para la celebración del quincuagésimo aniversario de su coronación encargaron a un autor británico, **Hubert Parry** (1848-1918), una pieza que debía escucharse en el mismo concierto que el *Te Deum* de Berlioz. Era la ocasión por excelencia para escribir una obra majestuosa, con empaque suficiente como para no diluirse junto a semejante compa-

ña. Parry recurrió a la oda *At a solemn Musick* de John Milton (1608-1675), una gloria nacional. Las citas de Wagner, Beethoven y Brahms le prestan a *Blest Pair of Sirens* un aire familiar, en aparente contradicción con la idea de una obra "desconocida". Al mismo tiempo, esos maestros dan relevancia histórica a la composición, que reconoce así su lugar en una tradición ininterrumpida de grandezas. Ralph Vaughan Williams, el alumno más famoso de Parry, la consideraba una de las mejores composiciones escritas en Reino Unido. Y, desde luego, como final de concierto resulta muy efectista.

Coro Nacional de España



Fundado por Lola Rodríguez de Aragón con la denominación inicial de Coro de la Escuela Superior de Canto, el Coro Nacional de España ofreció su primera actuación el 22 de octubre de 1971 interpretando, junto a la Orquesta Nacional de España y bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, la *Sinfonía n.º 2, "Resurrección"* de Mahler. Su repertorio abarca desde obras a capela, de todas las épocas y estilos, a las grandes composiciones sinfónico-corales, con una dedicación preferente a la música española, cuya recuperación y difusión constituye uno de los principales objetivos de la formación. Directores de reconocido prestigio internacional han estado al frente del Coro Nacional de España, como Antoni Ros-Marbà, Sergiu Celibidache, Yehudi Menuhin, Riccardo Muti y Ton Koopman, entre otros. Entre sus actuaciones destacan la participación en el Festival de Otoño de Bucarest y en Dresde con la Filarmónica de Dresde y Rafael Frühbeck de Burgos en 2007; los conciertos ofrecidos en Toulouse con

la Orquesta Nacional del Capitolio bajo la batuta de Josep Pons en 2010 y la actuación en el Lincoln Center de Nueva York, en octubre de ese mismo año. A ello se suma su participación en los más prestigiosos festivales nacionales. En la actualidad, el Coro Nacional de España trabaja en estrecha colaboración con la ONE y ha intensificado sus colaboraciones con destacadas formaciones nacionales y extranjeras. Con la creación de un sello discográfico propio, la Orquesta y Coro Nacionales de España apuestan por la difusión del repertorio, cuyo primer volumen es *Carmina Burana* de Carl Orff grabado en directo con dirección de Rafael Frühbeck de Burgos. La Orquesta y Coro Nacionales de España es una unidad de producción dependiente del INAEM, Ministerio de Cultura y Deporte.

Miguel Ángel García Cañamero, dirección



Director del Coro Nacional de España desde enero de 2015, Miguel Ángel García Cañamero realiza sus estudios de piano, órgano y dirección coral en el Conservatorio Municipal José Iturbi y el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo de Valencia, obteniendo el premio José Iturbi al mejor expediente académico. Becado por el Instituto Valenciano de la Música, ingresó en la Academia de Música Franz Liszt de Budapest, un hecho decisivo en su formación como director al permitirle entrar en contacto con la gran tradición coral húngara y centroeuropea. En 2001 fue finalista y premio especial en el I Concurso Internacional de Jóvenes Directores Corales celebrado en Budapest. Posteriormente se formó en la Universtät für Musik und Darstellende Kunst de Viena,

donde obtuvo el Diploma Magister cum Artium y dirigió a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena. Asimismo, en su trayectoria como intérprete ha ofrecido recitales en España, Italia, Viena y Budapest y fue miembro del Arnold Schönberg Chor y del Coro de la Catedral de Viena. Fue director asistente de la Jove Orquesta de la Generalitat Valenciana y ha estado al frente de diversas agrupaciones orquestales como la Pro Arte Orchester Wien (Austria), la Orquesta Clásica Santa Cecilia y el European Royal Ensemble (Madrid).

MIÉRCOLES 2 DE MARZO. 18:30 H

Carolyn Sampson, soprano
Joseph Middleton, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791)

Das Veilchen K 476

An Chloë K 524

Abendempfindung K 523

Der Zauberer K 472

Johannes Brahms (1833-1897)

Da unten im Tale, de 12 Deutsche Volkslieder WoO 35

Schwesterlein, de 49 Deutsche Volkslieder WoO 33

Benjamin Britten (1913-1976)

Folksong arrangements (selección)

Ca' the yowes (vol. 5 "The British Isles")

O can ye sew cushions? (vol. 1 "The British Isles")

The last rose of summer (vol. 4 "Moore's Irish Melodies")

Come you not from Newcastle? (vol. 3 "The British Isles")

Il est quelqu'un sur terre (vol. 2 "France")

Joaquín Rodrigo (1901-1999)

Cuatro madrigales amatorios

¿Con qué la lavaré?

Vos me matasteis

¿De dónde venís, amore?

De los álamos vengo

II **Erik Satie** (1866-1925)

Gymnopédie 1, de Trois Gymnopédies para piano

Les Anges, de Trois Mélodies IES 33

Le Chapelier, de Trois Mélodies IES 34

Je te veux

Poldowski (Régine Wieniawski, 1879-1932)

Cythère

En Sourdine, de Trois Mélodies sur des poésies de Paul Verlaine

Colombine

L'heure exquise

Mandoline

William Walton (1902-1983)

Three Façade Settings

Daphne

Through gilded trellises

Old Sir Faulk

La música popular como obra de arte

Pilar Ramos López

Hoy consideramos arte la manera de aparcar el coche o de limpiar las manchas. Por tanto, a un nivel cotidiano, solo los desastres dejan de encajar con la idea de arte. Sin embargo, si hablamos en un plano más preciso, considerar la música tradicional como obra de arte resulta paradójico. La música tradicional no está acabada, pues no hay versiones definitivas, no tiene un autor ni una intención conocida. Es más, nuestro concepto de música artística surge precisamente en oposición al de música popular. A pesar de ello, la música folclórica no solo ha sido una fuente constante de inspiración, sino que para algunos compositores ha condensado la perfección artística, como expresaron con rotundidad Béla Bartók y Claude Debussy. Bartók se refería a la música de los campesinos centroeuropeos, que él estudió con pasión durante años en medio de dificultades brutales. Debussy aludía a la música del gamelán javanés que escuchó en la Exposición Universal de París (1889) y que transformaría radicalmente su manera de escribir.

La mayoría de las piezas que escucharemos hoy comparten esa admiración desbocada por la música popular. La música popular, como cualquier otra, nos dice cosas diferentes a quienes vivimos en épocas o realidades distintas. Johannes Brahms no vio en las canciones populares lo mismo que Benjamin Britten, cuyos acompañamientos son muy diferentes, aunque los dos respetaran el tono ingenuo y repetitivo de las melodías originales. El propio concepto de música popular puede designar repertorios o usos distintos. Si, para Bartók, popular era la música campesina, Erik Satie o William Walton consideraron, en cambio, popular la música que más se difundía en su época en los cabarets, *music halls*, teatros de variedades y medios de comunicación de masas.

En la época de **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791), las canciones acompañadas al teclado no eran un género habitual. Pero quizás una razón más importante aún que la “infancia” del género para explicar que Mozart solo escribiera unas treinta canciones,



Régine Poldowski, por Bassano Ltd., 29 de octubre de 1920, negativo. National Portrait Gallery, Londres. Régine Wieniawski utilizó para firmar sus composiciones, entre otros pseudónimos, los de “Poldowski” y “Lady Irène Dean Paul”. Este último era su nombre real de casada.

es que el *Lied*, la canción en alemán, tenía su modelo en la música popular. La música tradicional pocas veces inspiró a Mozart, a diferencia de lo que sucedió con su contemporáneo Joseph Haydn. Mozart, a la hora de escribir música para una voz solista, se mantuvo siempre fiel al modelo del aria de ópera. Incluso *Das Veilchen*, su canción más conocida, y el único poema de Goethe al que puso música Mozart, puede considerarse una escena lírica, como afirmó Alfred Einstein. Lejos del entusiasmo de *An Chloë* (presidido por un único tema literario y musical, el amoroso), *Abendempfindung* es una reflexión sobre la muerte, que siempre es la propia. El poema tiene todos

los tópicos románticos y, de hecho, en algunos momentos la música parece de Schubert, aunque la tristeza nunca se desborda. De nuevo a modo de contraste, *Der Zauberer* es una música tan encantadora como el joven aludido en el título, que hechiza a la muchacha como un mago.

Da unten im Tale y *Schwesterlein* son dos de las cuarenta y nueve canciones populares alemanas que **Johannes Brahms** (1833-1897) arregló y publicó, además de componer otras doscientas canciones totalmente originales. Las dos son breves, estróficas, muy repetitivas, de una honda melancolía la primera y angustiosa la segunda. En estos arreglos, Brahms recrea los ideales de

autenticidad, pureza y verdad que, aunados al misterio, se consideraban en el siglo XIX como esenciales en la música tradicional.

Al igual que Brahms, **Benjamin Britten** (1913-1976) publicó varios volúmenes de arreglos de canciones folclóricas (o de autor conocido, pero en estilo tradicional, como *Ca' the yowes*). Son canciones de las Islas británicas en su mayoría, pero también las hay irlandesas y francesas. La nana escocesa *O can ye sew cushions?* habla de miseria, mientras que la canción *The last rose of summer*, irlandesa, lo hace del paso del tiempo. La más conocida y alegre es *Come you not from Newcastle? Il est quelqu'un sur terre* sigue el esquema repetitivo, casi *ostinato*, de las canciones de rueda, uno de los tipos de canción más antiguos de la lírica francesa.

En palabras de Javier Suárez Pajares, **Joaquín Rodrigo** (1901-1999) propone, en los *Cuatro madrigales amorosos*, un melodismo brillante que se distancia

del carácter original de las fuentes que los inspiraron y actualiza profundamente su fisonomía. Escrita en 1947, la colección puede definirse, siguiendo a este musicólogo, como una in(ter)vencción sobre un repertorio de villancicos de origen popular que formaron parte de la *Recopilación de sonetos y villancicos* de Juan Vásquez (Sevilla, 1560).

La primera parte del programa de este concierto la integraban obras no conocidas de grandes maestros. En la segunda escucharemos obras desconocidas de autores que también lo son, aunque todas ellas han sido grabadas por intérpretes inquietos, buscadores atentos de exquisiteces. La excepción de esta segunda parte es **Erik Satie** (1866-1925). Más que conocida, su

En los cafés y cabarets del barrio bohemio de Montmartre, en París, el joven Satie trabajó como pianista y director de orquesta.



Sir William Turner Walton (1902-1983), por Bassano Ltd., negativo, 3 de abril de 1937. National Portrait Gallery, Londres.

primera *Gymnopédie* es cotidiana en la publicidad, el cine y la televisión. Hasta la cantante pop Janet Jackson la cita en *Someone to call my lover* (2001). A él esto no le hubiese disgustado. Para Satie, la música popular no era ya la folclórica, sino la de los cabarets parisinos en los cuales trabajó. Una muestra típica de canción de music hall es *Je te veux* (1897), con su ritmo de vals. *La statue de bronze* y *Le chapelier* tienen un tono más irónico, ese tan típico de la modernidad, como reconocía Ortega y Gasset.

A Satie le revolvió el preciosismo de la música francesa de su tiempo,

su recurso constante a la imaginación envuelta en una sonoridad bella (algo que, sin embargo, está en las *Gymnopédies*). Para los compositores franceses de entonces, que tanto se recreaban en los timbres y en las armonías sugerentes, Paul Verlaine, con su inagotable colección de imágenes, fue uno de los poetas preferidos. Significativamente, Satie no puso música a los poemas de Verlaine, a quien conocía bien.

Uno de los mejores ejemplos del hechizo de Verlaine sobre los compositores son las canciones de **Poldowski** (1879-1932) sobre textos del libro *Fêtes galantes* (1869) del poeta francés. Nos presentan personajes y paisajes con un colorido armónico y tímbrico exquisito, como exigen las *mélodies françaises*. Las podrían haber firmado Ravel o Debussy, pues son obras maestras.

Esta compositora cosmopolita, de ciudadanía británica, nacida en Bélgica y descendiente de la saga de músicos polacos Wieniawski (su padre fue el célebre violinista Henryk Wieniawski), había estudiado música en Bruselas y París.

Cierran el concierto tres piezas de **William Walton** (1902-1983) estrenadas en 1922. Aunque son muy distintos, los tres textos proceden del mismo libro de poemas de su amiga Edith Sitwell (1887-1964). En *Daphne* es patente el estudio realizado por el com-

positor de las canciones de Debussy y Ravel en las bibliotecas oxonienses. El hispanismo brillante e irónico de Ravel permea *Through gilded trellises*, si bien no podemos descartar que Walton hubiera escuchado también las jotas y coplas aflamencadas que cantantes españolas pasearon por *music halls* y teatros de variedades de toda Europa. Por último, el foxtrot *Old Sir Faulk* nos presenta otra joya que asimila la música popular urbana y explota los juegos de las rimas a tono con la vanguardia literaria del momento.

Carolyn Sampson, soprano



Con un amplio repertorio que abarca desde el Barroco hasta la música contemporánea, Carolyn Sampson ha cosechado notables éxitos por todo el mundo. Ha actuado sobre los escenarios de la English National Opera, el Festival de Glyndebourne, la Scottish Opera, las Óperas de París, Lille, Montpellier y Opéra National du Rhin. Intérprete habitual en los Proms de la BBC, ha trabajado con orquestas como el Bach Collegium Japan, la Real Orquesta del Concertgebouw, la Orquesta Barroca de Friburgo, la Filarmónica de Róterdam, la Sinfónica de Viena, la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig y la Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, además de numerosas orquestas en Estados Unidos. Sus actuaciones en el campo del recital incluyen salas como el Wigmore Hall, el Carnegie Hall, el Concertgebouw, Festival de Saintes, Fráncfort, Berlín,

Viena, Barcelona, San Francisco y Japón. Su extensa discografía ha sido galardonada por un Diapason D'or, un Premio Gramophone en la categoría de Recital en 2015 y una nominación a Artista del año en los Premios Gramophone de 2017. Su primer disco, *Fleurs*, junto a Joseph Middleton, fue publicado en 2015. Desde entonces ha publicado, para BIS Records, *A Verlaine Songbook*, *Lost is my Quiet* junto a Iestyn Davies, *A Soprano's Schubertiade*, *Reason in Madness* y *The Contrast*.

Joseph Middleton, piano



Especializado en el acompañamiento de canciones y música de cámara, es el director de Leeds Lieder, artista en residencia en el Pembroke College de la Universidad de Cambridge y profesor en la Royal Academy of Music. Entre los cantantes con los que comparte escenario se encuentran Sir Thomas Allen, Louise Alder, Ian Bostridge, Dame Sarah Connolly, Iestyn Davies, Fatma Said, Wolfgang Holzmair, Ann Murray, Carolyn Sampson y Roderick Williams, entre otros. En las últimas temporadas ha actuado en el Wigmore Hall, la Royal Opera House y el Royal Festival Hall de Londres, la Konzerthaus de Viena, el Concertgebouw de Ámsterdam, la Philharmonie de Colonia, las óperas de Estrasburgo, Frankfurt, Lille y Gotenburgo, la Boulez Saal de Berlín, a Philharmonie de Luxemburgo, el Musée d'Orsay en París o el Alice Tully Hall de Nueva York.

Actúa con regularidad en los festivales de Aldeburgh, Aix-en-Provence, Edimburgo, Ravinia, San Francisco, Toronto, Vancouver, Stuttgart, en la Schubertiada de Schwarzenberg and Hohenems y en los Proms de la BBC. Su discografía incluye grabaciones en Hamonia Mundi, BIS, Chandos y Signum Records y ha obtenido un Diapason D'or, el Premio Edison, el Premio Caecilia y numerosas nominaciones a los premios Gramophone y *BBC Music Magazine*.

MIÉRCOLES 9 DE MARZO. 18:30 H

Cuarteto Brodsky
Krysia Osostowicz, violín
Ian Belton, violín
Paul Cassidy, viola
Jacqueline Thomas, violonchelo



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

-
- I** **Aleksandr Borodin** (1833-1887)
Scherzo en Re mayor
- Sergei Prokofiev** (1891-1953)
Marcha, de El amor de las tres naranjas **
- Scott Joplin** (1868-1917)
Solace ***
- Pablo Sarasate** (1844-1908)
Danzas españolas Op. 23 *
Playera
Zapateado
- Benjamin Britten** (1913-1976)
Poème
- Dmitrii Shostakovich** (1906-1975)
Cinco piezas para dos violines y piano (selección) ***
Elegy
Polka

-
- II** **Joaquín Turina** (1882-1949)
La oración del torero Op. 34
- Ludwig van Beethoven** (1770-1827)
Adagio sostenuto, de Sonata para piano n° 14 en Do sostenido menor
“Claro de luna” *
- Claude Debussy** (1862-1918)
La sérénade interrompue, de Préludes, 1^{er} Livre *
Arabesque n° 2 *
- Gabriel Fauré** (1845-1924)
Après un rêve, de Trois mélodies Op. 7 *
- Aram Kachaturian** (1903-1978)
Danza del sable, del ballet Gayaneh **

- * Arreglo para cuarteto de cuerda de Paul Cassidy
** Arreglo para cuarteto de cuerda de Andrew Haveron
*** Arreglo para cuarteto de cuerda de Jacqueline Thomas

Versiones desconocidas de grandes éxitos

Pilar Ramos López

Los cuartetos tocan principalmente, valga la obviedad, cuartetos. Por ello, los instrumentistas planifican sus interpretaciones como grandes arquitecturas, integradas por al menos tres o cuatro movimientos largos, en los cuales es necesario construir, y distribuir, los puntos culminantes, las tensiones y los matices pensando que van a escucharse dentro de un gran sistema. Uno de los mayores retos del cuarteto como género viene de esta exigencia de juego con la memoria de los oyentes. No es extraño, pues, que el Cuarteto Brodsky haya escogido como “obras maestras desconocidas” piezas breves, capaces de transportarnos a otro mundo en un instante. En el repertorio habitual de un cuarteto, este tipo de piezas escasean, y cuando aparecen quedan casi siempre relegadas al final. Puede entenderse entonces el concierto de hoy como una sucesión de propinas, o *encores*, con sus típicos momentos brillantes o ensoñadores, dirigidos a provocar el aplauso inmediato, el final feliz.

En el programa de esta tarde es relevante la danza y, como elemento

secundario, el humor. De nuevo, es una combinación infrecuente en el repertorio de un cuarteto clásico. La mayor parte de las piezas datan de las dos últimas décadas del siglo XIX y las cuatro primeras del XX. Dada esta cronología, la ausencia más llamativa es la de la música alemana y austríaca, que suele ser también el eje de los conciertos de los cuartetos. La excepción es Ludwig van Beethoven, que aparece en este contexto como una flor exótica, justamente como suelen aparecer los compositores franceses, rusos o españoles, predominantes, sin embargo, en el presente concierto. En suma, lo único convencional de este programa es la brillantez del inicio y cierre de sus dos partes.

La mayoría de las piezas que escucharemos son arreglos, es decir, fueron pensadas para otros instrumentos. En tanto que arreglos, son una invitación a una escucha diferente, pues dirigen nuestra atención hacia aspectos o detalles insospechados incluso en obras muy conocidas. De hecho, cuanto más conocida sea una obra (¡y hoy tenemos unos cuantos éxitos!),



Caricatura sin datar del Cuarteto Aguilar, integrado por los hermanos Paco, Ezequiel, Pepe y Elisa González Aguilar. Sello de Calvet, Caricatura de Arrayo. Archivo Joaquín Turina, Biblioteca Fundación Juan March, Madrid.

más sorprendente puede resultar su adaptación. En definitiva, más que de obras maestras desconocidas, el programa está integrado por versiones desconocidas de obras maestras conocidas. Varios de los arreglos son del violista de la agrupación, Paul Cassidy.

Con la accesibilidad actual, sin precedentes, a todo tipo de música desde cualquier sitio y a cualquier hora, ha perdido importancia el arreglo, cuya

función primordial era el hacer accesible una música que, de otro modo, no podía oírse. La tradición del oficio de arreglista, que ha sido una escuela formidable de composición durante siglos, hoy en día ya no es imprescindible. Muchos músicos de jazz, de tango o directores de banda, son excelentes arreglistas, capaces de hacer vivir una obra con otros medios diferentes de aquellos pensados por el compositor. Pero en la tradición erudita o clásica el arreglo es hoy más raro. Y esta pérdida nos priva de la oportunidad de escuchar desde un ángulo diferente, desde otros oídos y otra mente: la del arreglista.

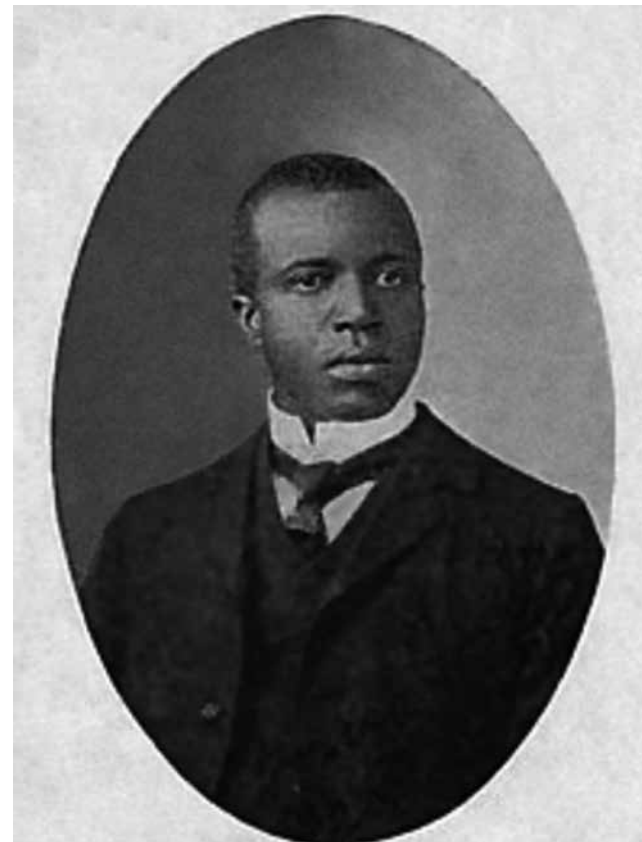
Solo algunas de las piezas programadas hoy están escritas originalmente para cuarteto. La primera es el

Scherzo (1882) de **Aleksandr Borodin** (1833-1887), una obra de madurez cuyo material se ha utilizado para completar su inacabada *Tercera Sinfonía*. También está escrita para un cuarteto *Poème*, una pieza que el precoz **Benjamin Britten** (1913-1976) escribió a los trece años y que raramente se programa. Una tercera obra, *La oración del torero* (1925), no suele escucharse en su versión original, destinada a un cuarteto de “laúdes”: el Cuarteto Aguilar. Pese a todo el reconocimiento internacional que obtuvo dicha formación en las décadas de 1920 y 1930, las versiones más habituales son los arreglos que hiciera el propio compositor, **Joaquín Turina** (1882-1949), de manera casi inmediata, para cuarteto de cuerda y para orquesta. Es una pieza programática, que contrasta la algarraba de la plaza con el recogimiento con que rezaban los toreros en una capillita antes de salir al ruedo. Una escena que Turina entrevió una tarde madrileña desde el patio de caballos.

Podemos clasificar las piezas no originales o arreglos del programa de hoy en dos grupos, tomando como criterio la pieza de partida, la obra original. Por una parte, tenemos momentos estelares de obras de gran envergadura, óperas o ballets, destinadas a la orquesta y arregladas aquí para el conjunto camerístico por excelencia: el cuarteto. La ópera *El amor de las tres naranjas*, un encargo de la Ópera de Chicago, la estrenó **Sergei Prokofiev** (1891-1953) en 1921, durante su exilio estadounidense, antes de volver a la Rusia ya soviética. La modernidad de Prokofiev era un modelo para su compatriota, el joven **Dmitrii Shostakovich** (1906-1975) en

la década de 1920. La polka del ballet *La edad de oro* (1930) alcanzó un éxito inmediato, en arreglos del joven compositor para piano solo y para cuarteto. La polka está marcada por esa vena de Shostakovich por lo grotesco, patente en su reciente ópera *La nariz*, de tendencia asimismo innovadora. En esos años el autor estaba también inmerso en la composición de su ópera *Lady Macbeth de Mtsenk* (1930-1932). Por último, la *Danza del sable* es el número más famoso del ballet *Gayaneh*, de argumento armenio, como su autor, **Aram Khachaturian** (1903-1978). Las circunstancias de su estreno en 1942 fueron complicadas, pues a causa del asedio nazi de Leningrado (hoy San Petersburgo), la compañía de ballet del Teatro Kirov (hoy Mariinski) se había refugiado en la lejana Perm, a más de mil novecientos kilómetros, donde hubo que recurrir a bailarines y músicos locales para completar los recursos que exigía el espectáculo.

Por otra parte, tenemos los arreglos que han ido en la dirección contraria, es decir, piezas pensadas como parte de una serie de preludios, valsos o canciones para uno o dos instrumentos que se trasladan ahora a los cuatro instrumentos de cuerda y arco. El vals *Solace* (1909) de **Scott Joplin** (1867-1917) lleva el subtítulo *A Mexican Serenade* y ese sello entrecortado que tanta fama le había dado a Joplin, primero como pianista en las tabernas frecuentadas por los negros y luego como compositor de ragtimes. La *Playera* y el *Zapateado*, las *Danzas españolas* Op. 23 núms. 1 y 2 para violín y piano (1880) de **Pablo Sarasate** (1844-1908), figuran entre las más po-



Retrato de Scott Joplin. Publicado por primera vez en *St. Louis Globe-Democrat*, 7 de junio de 1903. Library of Congress, Washington.

pulares de su autor. Pese a que, como violinista, a Sarasate le encantara tocar cuartetos y fuera también en este género un artista reputado, no escribió ninguna obra para esta agrupación.

La *Sonata para piano Op. 27, n.º 2* (1801) de **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) lleva el subtítulo “*Sonata quasi una fantasia*”. Fallecido el compositor, se asoció el nombre “Claro de luna” al carácter ensoñador de su primer movimiento, *Adagio sostenuto*, cuyo comienzo lleva la indicación “*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*”. Lo

rompedor era precisamente ese aire de nocturno, de fantasía, extraño en un movimiento inicial de sonata.

Una peculiaridad del *Preludio n.º 9* para piano del primer libro de **Claude Debussy** (1862-1918), *La sérénade interrompue* (1909-1910), es que imita el sonido de la guitarra. En una extraña mezcla de italiano y español, Debussy indica en la partitura *quasi guitarra*. Así que, en esta nueva traducción, la guitarra soñada que pasó al teclado se traslada ahora al cuarteto.

La *Arabesca n.º 2* (1890) de **Claude Debussy** tiene en común con las pie-

Inicio de la
Arabesque n° 2 de
Debussy, Manuscrito
hológrafo de
Claude Debussy,
(1891). Bibliothèque
nationale de France,
París.



zas escuchadas de Joplin y Beethoven ese aire de brote espontáneo del piano, de piezas idiomáticas, es decir, ligadas a los recursos del teclado y sus pedales. Pese a ello, su enorme éxito las ha hecho objeto de arreglos para diferentes combinaciones instrumentales.

Por último, cabe señalar que la versión original de *Après un rêve*, Op. 7, n° 1, de **Gabriel Fauré** (1845-1934), es una canción para soprano y piano, con texto del poeta y barítono Romain Bussine. Los versos hablan del anhe-

lo del poeta por volver a un sueño en el que tenía un misterioso encuentro con su amante. Curiosamente, su fecha de composición coincide con el breve noviazgo de Fauré y Marianne Viardot, hija de Pauline y Louis Viardot, quien plantó al compositor, pese a la pasión que despertaba en Fauré y al entusiasmo de la futura suegra por el enlace. Se trata de un cierre muy apropiado, pues, en realidad, el arreglo es siempre la recreación de una obra soñada: ya sea por uno mismo o por otro.

Cuarteto Brodsky



Desde su fundación en 1972, el Cuarteto Brodsky ha realizado más de tres mil conciertos en todo el mundo y ha publicado más de sesenta grabaciones. Numerosos premios reconocen su energía y saber hacer, y su trabajo en el campo de la formación es un vehículo con el que transmitir su experiencia y no perder el contacto con la siguiente generación. Durante sus casi cincuenta años de carrera, ha sido invitado a los principales festivales y salas de Australasia, América, Asia, Suráfrica y Europa y ha interpretado la integral de los cuartetos de Schubert, Beethoven, Chaikovski, Britten, Schönberg, Zemlinsky, Webern y Bartók. Tras su interpretación de la integral de los cuartetos de Shostakóvich en 2012, el Kings Place de Londres lo nombró "Artistic Associate" y en octubre de 2016 publicó su segunda grabación de esta integral, grabada en vivo en el Muziekgebouw (Ámsterdam). Sus grabaciones han recibido el Diapason D'Or y el CHOC du Monde

de la Musique. Su grabación más reciente, para Chandos, son los últimos cuartetos de Beethoven, ha sido recibida con entusiasmo por la prensa internacional. El Cuarteto ha recibido el premio de la Royal Philharmonic Society por su destacada contribución a la innovación en la programación musical.

Selección bibliográfica

Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Lumen, 1993 [1962].

Michel Talbot (ed.) *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

John Butt, “What is a ‘musical work’? Reflections on the origins of the ‘work concept’ in Western art music”, en Andreas Rahmatian (ed.) *Concepts of music and copyright. How music perceives itself and how copyright perceives music*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2015.

Pilar Ramos, musicóloga



Profesora titular de la Universidad de La Rioja, ha sido también profesora titular en las universidades de Granada y Gerona y vicepresidenta de la Sociedad Española de Musicología. Sus publicaciones se centran en la historiografía musical, la historia de las mujeres y la música hispánica en los siglos xv al xviii. Es autora de los libros *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid, Narcea, 2003) y *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo xvii: Diego de Pontac* (Granada, Diputación Provincial, 1994, 2 vols.), y editora de *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (Logroño, Universidad de La Rioja, 2012).

CRÉDITOS

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

© Pilar Ramos
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, febrero-marzo 2022
DL: M-30498-2009

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Improitalia, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Ciclo de miércoles: "La obra maestra desconocida", febrero-marzo de 2022 [notas al programa de Pilar Ramos]. - Madrid: Fundación Juan March, 2022.

52 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN:1989-6549, febrero-marzo 2022).

Programas de los conciertos: [I] "Obras de J. L. Bach, J. M. Haydn, D. S. Bortnianski, F. Mendelssohn-Hensel, C. Debussy, L. Boulanger y H. Parry", por Coro Nacional de España y Miguel Ángel García Cañamero, dirección; [II] "Obras de W. A. Mozart, J. Brahms, B. Britten, J. Rodrigo, E. Satie, Poldowski y W. Walton", por Carolyn Sampson, soprano y Joseph Middleton, piano; [III] "Obras de A. Borodin, S. Prokofiev, S. Joplin, P. Sarasate, B. Britten, D. Shostakovich, J. Turina, L. van Beethoven, C. Debussy, G. Fauré y A. Khachaturian", por Cuarteto Brodsky, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 23 de febrero y 2 y 9 de marzo de 2022.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Coros (Voces mixtas) con bajo continuo - S. XVIII.- 2. Coros (Voces mixtas) con conjunto instrumental - S. XVIII.- 3. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento - S. XIX.- 4. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento - S. XX.- 5. Misas (Música).- 6. Cantatas.- 7. Salmos (Música).- 8. Canciones (Soprano) con piano - S. XVIII.- 9. Canciones (Soprano) con piano - S. XIX.- 10. Canciones (Soprano) con piano - S. XX.- 11. Cuartetos de cuerda - S. XIX.- 12. Cuartetos de cuerda - S. XX.- 13. Marchas.- 14. Sonatas - Fragmentos.- 15. Preludios.- 16. Polcas.- 17. Arreglos (Música).- 18. Programas de conciertos.- 19. 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

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por Canal March 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 Canal March durante los 30 días posteriores a su celebración. En march.es se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca/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 de música:

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

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales



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

VERDI: NO SOLO ÓPERA

16 MAR
CANTOS SACROS

Coro RTVE

Marco Antonio García de Paz, dirección

M^a Teresa Gómez Lozano, viola y **Daniel Oyarzábal**, órgano

Obras de G. Puccini, G. Verdi e I. Pizzetti

23 MAR
DRAMA SIN PALABRAS

Goran Filipec, piano

Obras de T. Carreño, F. Liszt y A. González del Valle

30 MAR
OPERISTAS EN LA CÁMARA

Cuarteto de Cremona

Obras de G. Puccini, H. Wolf, O. Respighi, G. F. Malipiero y G. Verdi

Notas al programa de **Víctor Sánchez**

AULA DE (RE)ESTRENOS (117): COMPOSITORES SUB-35 (X)

6 ABR
OCAZEnigma

Asier Puga, dirección

Cristina Cubells y **Marina Hervás**, presentación

Obras de H. Cánovas i Parés, M. Matamoro, C. Brito Dias, A. García Aznar, C. Cerezo, N. Khorassani y F. Santcovsky

Notas al programa de **Marina Hervás**

FUNDACIÓN

JUAN

MARCH

Castello, 77.
28006 Madrid

musica@march.es
+34 914354240

march.es

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica. Boletín
de música en
march.es/boletines.

Descarga el libro
de la temporada
2021-2022:

