

---

FUNDACIÓN JUAN MARCH

---

# POÉTICAS ENCONTRADAS

LA MÚSICA  
ESPAÑOLA EN EL  
PERÍODO DE  
ENTREGUERRAS  
(1918-1939)

I / II

CICLO DE MIÉRCOLES  
11, 18 Y 25 MAY

FOCUS FESTIVAL  
6 Y 27 MAY

# POÉTICAS ENCONTRADAS

LA MÚSICA  
ESPAÑOLA EN EL  
PERÍODO DE  
ENTREGUERRAS  
(1918-1939)

**CICLO DE MIÉRCOLES**

11, 18 Y 25 DE MAYO EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

**FOCUS FESTIVAL**

6 Y 27 DE MAYO EN EL AUDITORIO NACIONAL

FUNDACIÓN JUAN MARCH

En coproducción con



inaem

INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA

ORQUESTA NACIONAL  
Y CORO DE ESPAÑA

**E**l llamado período de entreguerras fue de gran efervescencia artística y cultural, tanto en España como en el resto de Europa. El clima de optimismo inicial se vio truncado por la crisis económica y social de la Gran Depresión, acrecentada en España por las tensiones políticas que desembocarían en la Guerra Civil. Este ciclo de cinco conciertos recoge el crisol de estéticas contrastantes que emergieron en el panorama musical español, moldeadas por la recepción de compositores extranjeros. Las propuestas rupturistas conectadas con la vanguardia europea de Emiliana de Zubeldía, Roberto Gerhard o Rodolfo Halffter convivieron con la renovación de la herencia clásico-romántica de Joaquín Turina o Conrado del Campo.

Este proyecto pone el foco en estas tendencias encontradas, con un epígono sobre las consecuencias que tendría décadas después. Los cinco programas, comisariados por la musicóloga y autora de las notas al programa, **Elena Torres Clemente**, se articulan alrededor de los retornos al pasado y la resignificación del material popular, de la mirada constante a Europa y del diálogo con otras manifestaciones artísticas como la danza o la poesía. En el trasfondo de esta ebullición creativa se situaba la tensión por la búsqueda de una anhelada identidad nacional, siempre cambiante y nunca consensuada.

# I / II

## ÍNDICE

7

POÉTICAS ENCONTRADAS: LA MÚSICA ESPAÑOLA EN EL  
PERÍODO DE ENTREGUERRAS (1918-1939)

Elena Torres Clemente

---

CICLO DE CÁMARA en la Fundación Juan March

20

MÚSICA *VERSUS* MOVIMIENTO

Miércoles, 11 de mayo

**Conjunto instrumental de la ONE**

**Jordi Navarro**, dirección

40

SIMBOLISMO *VERSUS* NEOCLASICISMO

Miércoles, 18 de mayo

**Aitzol Iturriagoitia**, violín. **David Apellániz**, violonchelo

**Alberto Rosado**, piano

53

POESÍA *VERSUS* MÚSICA

Miércoles, 25 de mayo

**Raquel Lojendio**, soprano. **Aurelio Viribay**, piano

**Carlos Hipólito**, narración

---

CICLO SINFÓNICO en el Auditorio Nacional de Música

70

FRANCIA *VERSUS* ALEMANIA

Viernes, 6 de mayo

COMPROMISO *VERSUS* EVASIÓN

Viernes, 27 de mayo

---

80

Bibliografía

Autora de las notas al programa

# Poéticas encontradas: la música española en el período de entreguerras (1918-1939)

*Elena Torres Clemente*

El sábado 7 de abril de 1934, en el Teatro Español, tuvo lugar la primera audición en Madrid de la fantasía coreográfica *Ritmos*, de Joaquín Turina. Ese día –como muchos otros durante el denominado período de entreguerras (1918-1939)–, el público aficionado pudo elegir entre una variada oferta musical, símbolo de la vibrante actividad que había en la capital, al igual que en otras muchas ciudades de provincias. En la cartelera se anunciaba una compañía de opereta que llevó a escena *La Venus de seda*, del maestro austriaco Robert Stolz; una función de la recién estrenada zarzuela *La chulapona*, de Federico Moreno Torroba; una “guerra de valsos” interpretados por la Filarmónica de Berlín; una reposición de *Madama Butterfly* de Puccini, siempre garantía de éxito; y un concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid en el que, además de la obra de Turina anteriormente aludida, se interpretaron varias piezas de Wagner, Debussy, Beethoven y Dukas.

Durante ese mismo día de primavera de 1934, y para quien prefiriera disfrutar de la música al calor del hogar, Unión

Radio Madrid ofreció una programación igualmente diversa, que incluía la *Primera Sinfonía* de Haydn, canciones portuguesas, fragmentos de la ópera *Manon* de Jules Massenet, algunos célebres cuplés de Manuel Font de Anta y una selección de grandes títulos de zarzuela, entre los que figuraba la obra de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios *La manta zamorana*, escrita en 1902.

Este repaso a la cartelera de un día elegido al azar nos permite vislumbrar la diversidad de propuestas musicales que convivieron en esos años: hubo repertorio sinfónico anclado en el canon centroeuropeo de los siglos XVIII y XIX; ópera romántica, que seguía haciendo las delicias del público en los teatros y las salas de conciertos; canciones y cuplés propios de la escena popular, junto a otras propuestas de la denominada “música ligera”; y numerosos títulos del género chico, que representaba aún en los años veinte y treinta una de las principales formas de ocio urbano.

La idea de contraste, pues, planea sobre el repertorio que se escuchó en España entre el final de la Primera Guerra Mundial y

el inicio de la Segunda: es decir, entre 1918 y 1939. Incluso si reducimos el campo de visión y nos centramos en la música académica de nueva creación –justamente el ámbito en que se centra este ciclo–, resulta obligado hablar de la multiplicidad de lenguajes. Los medios de expresión de cada autor –incluso de cada obra– oscilaron entre la vocación europea y la búsqueda de la identidad nacional; entre la tradición y la modernidad; entre la alta cultura y la expresión popular; entre la música pura y los diálogos con las otras artes; y, con el transcurso de los acontecimientos, también entre la evasión y el compromiso social. En esta encrucijada de caminos, los creadores configuraron su propio itinerario estético –un auténtico sudoku musical–, dando lugar a propuestas muy heterogéneas, como las que queremos mostrar en este Focus Festival.

Desde luego, en el relato que hemos construido hasta el momento, la cara más visible de este período ha sido la vanguardia, capaz de eclipsar al resto de opciones por su espíritu subversivo y emancipador. Su intención de romper con los cánones estético-culturales que habían imperado hasta entonces bien merecía la atención del historiador. Y, ciertamente, hubo propuestas muy interesantes, que fueron parejas a la “nueva música” europea.

Es de sobra conocida la huella que Igor Stravinski dejó en España, incrementada sin duda por los primeros viajes del ruso a lo largo y ancho del país, emprendidos en 1916, 1921 y 1924. Así, cuando –al redactar sus memorias desde la distancia que otorga el tiempo– Jesús Bal y Gay confesaba su “coincidencia de pensamientos” y su “identificación total” con el autor de *Pulcinella*, creemos que resumía la actitud vital que muchos jóvenes mantu-

vieron para con Stravinski. Su rastro es imprescindible y recurrente en el período de entreguerras.

Tampoco podemos olvidar la recepción de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, que abre unas vías de creación bien distintas a las marcadas con anterioridad. Ciertamente es que Arnold Schönberg fue mal conocido e incluso menospreciado en una primera instancia por muchos músicos que seguían la estela francesa. Hasta el mismísimo Adolfo Salazar, crítico autorizado precisamente por abanderar la nueva música, afirmó en noviembre de 1926 desde su columna de *El Sol* que el compositor austriaco era “un misterio indescifrable, sin resquicio apetecible para intentar descifrarlo”. Su indiferencia –o, como él dice, inapetencia– hacia esa música propició que el peso de la estética expresionista se haya visto minimizado en España. Pero, ¿qué hay de los viajes de Arnold Schönberg y Anton Webern a Barcelona? Por no hablar de la producción de Roberto Gerhard, hoy reconocido como uno de los músicos más destacados de su generación, quien aprendió el uso de las técnicas seriales directamente del propio Schönberg. O de Emiliana de Zubeldía, quien –en sus propias palabras– siguió de cerca la personalidad cambiante de Stravinski, pero que también se interesó por Schönberg. A ellos podemos sumar el caso de Evaristo Fernández Blanco –por seguir con los autores que se interpretarán en el ciclo–, cuyo lenguaje oscila entre el simbolismo debussyista y los métodos propios del expresionismo alemán.

Con sus lenguajes personalísimos, Stravinski y Schönberg fueron los dos faros indiscutibles de esta etapa, si bien hubo otros espejos en los que se miró la

Adolfo Salazar,  
foto dedicada a  
Ernesto Halffter, 1925.  
Legado Ernesto  
Halffter, Biblioteca /  
Centro de Apoyo  
a la Investigación.  
Fundación Juan  
March, Madrid.



música española. Pese a su posición antiacadémica y marginal –en tanto que desarrolló su carrera fuera de los circuitos oficiales–, Erik Satie fue símbolo de la facción más radical y absurda del movimiento, así como aldabonazo fundamental para la entrada de la vanguar-

dia en España. No se nos escapa que, de entrada, los músicos le negaron el pan y la sal: Felipe Pedrell lo presentaba como autor de “payasadas musicales futuristas” con las que demostraba hasta dónde puede llegar la estupidez o fatuidad humana; mientras que Salazar lo definía como una



Fiesta en el estudio del pintor Oleguer Junyent. De izquierda a derecha: Ana Aguilar de Llobet, Concepció Callao, Maria Font de la Vall, Maria Junyent, Maria Par Espina, Montserrat Junyent, Rafael Moragas, Concepció Badía, Manuel de Falla, Frank Marshall, Oleguer Junyent, Miguelina Llobet y Albert Par, Barcelona, 10 de noviembre de 1926. Por cortesía de la Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada.

figura “parasitaria” al margen de la historia, una “jorobita extravagante y simpática, sin importancia mayor”. Pero no es menos verdad que, en estos mismos años, los literatos y artistas plásticos españoles hicieron múltiples guiños a Satie

y que en el ámbito musical catalán varios compositores recurrieron a un vocabulario análogo al del autor de *Parade*. “Mi simpatía por él no tiene límites”, sentenciaba Manuel Blancafort en una entrevista concedida en 1927.

Finalmente, la tribuna de autores ilustres se completa con músicos como Maurice Ravel, Béla Bartók o Claude Debussy: siempre Debussy, quien, por más que hubiera muerto en 1918, seguía siendo manantial inagotable de recursos o, como dijera Blancafort, “piedra sillar de la nueva escuela [...] mundial”.

Con estos referentes del panorama internacional fue construyéndose la nueva música en España; una música abiertamente heterogénea por el antidog-

matismo imperante y por la búsqueda constante de unos medios de expresión propios. La Asociación de Compositores Independientes de Cataluña (CIC) –constituida como grupo en 1931 e integrada, entre otros, por Manuel Blancafort, Eduard Toldrà, Frederic Mompou y Roberto Gerhard– se define como “una asociación de amigos” que se sentían “unidos por un nuevo ideal”, sin más preceptos ni pautas estéticas aglutinadoras. El Grupo de Madrid, por su parte, niega cualquier credo común y abraza el eclecticismo como vía para la renovación artística. En esta línea, Gustavo Pittaluga afirmaba en noviembre de 1930, durante la presentación de dicho grupo en la Residencia de Estudiantes: “Hacer profesión de fe estética es una decisión demasiado grave para mí [...]. ¿Qué es, pues, lo que se debe hacer? ¡Ah, eso cualquiera lo sabe!”. Quedaba así abierta la puerta hacia la pluralidad de lenguajes que escucharemos en el ciclo.

Tal y como adelantábamos en los párrafos precedentes, estos movimientos rupturistas han focalizado la atención de los estudiosos y –en menor medida– de los intérpretes que se han aproximado al período, sobre todo tras el advenimiento de la democracia. Era lógico, por su radiante novedad y por la deuda histórica contraída durante el franquismo, cuando la mayoría de estos autores y repertorios fue silenciada. Pero, sobre todo, era previsible por los discursos incendiarios que se generaron en torno a quienes no militaron en las filas de la vanguardia y prefirieron permanecer fieles a la tradición clásico-romántica en que se habían formado. Al fin y al cabo, esos discursos –absolutamente tendenciosos– han calado hondo en el imaginario colectivo,

contribuyendo a una minusvaloración de determinados compositores que se sustenta no en la calidad de su obra, sino en su orientación estética. Tomemos como ejemplo las palabras de César Muñoz Arconada, quien en su “Ensayo sobre la música en España”, publicado en 1925 en la revista literaria *Proa*, se sitúa “en la alambrada” –¡atención a la terminología bélica!– para hablar “del sector derechista, ortodoxo y empecatado”, en el que identifica a “trabajadores del arte, sin espíritu y sin talento” que permanecen “emboscados, agazapados, recelosos y pequeños”, especulando con lo que él considera “baratijas menudas”.

No sorprende que el choque de trenes producido ante la confrontación de dos posturas estéticas contrapuestas se tradujera en intensos debates y polémicas airadas. Los detractores de las vanguardias (los más) y los adeptos (los menos) blandían sus opiniones de manera pasional e irreconciliable, generando virulentas querellas no exentas de descalificaciones. Pero, visto con el sosiego que otorga el paso de los años, hora es ya de reevaluar el período y devolver al César lo que es del César. Por eso, el ciclo *Poéticas encontradas* pretende integrar en un enriquecedor diálogo la vanguardia y la retaguardia, dando voz en igualdad de condiciones a esos “guardianes de la tradición”, es decir, a aquellos músicos que optaron por renovar sin salirse del canon y cuyos lenguajes, sin duda, merece la pena recuperar. Si no eliminamos de la música española de las primeras décadas del siglo xx el axioma “innovación = calidad artística”, ¿cómo podremos valorar las aportaciones enormemente creativas y dinámicas de un Joaquín Turina, un Conrado del Campo, una María de Pablos



Banquete de homenaje a Ernesto Halffter con amigos y compañeros, con motivo del Premio Nacional de Música por su obra *Sinfonietta* en un restaurante en [Pintor] Rosales, Parque del Oeste. Madrid, 1925. Legado Ernesto Halffter, Biblioteca / Centro de Apoyo a la Investigación. Fundación Juan March, Madrid.

1. Oscar Esplá
2. Dr. Cristóbal Jiménez-Encina
3. Criso Galatti
4. Ernesto Halffter
5. Ernesto Halffter Hein
6. José Ortega y Gasset
7. Enrique Sánchez García
8. Carlos Bosch
9. José Ramón Blanco Recio
10. Daniel Vázquez Díaz
11. Eva Preetzman Aggerholm

12. Fernando Valero Kotovich
13. Antonio Ribera i Maneja
14. Emilio Halffter
15. Fernando Vela
16. Joaquín Turina
17. Conrado del Campo
18. Juan José Mantecón
19. Julio Gómez
20. Regino Sainz de la Maza
21. [sin identificar]
22. Luis Jiménez-Encina Quesada

23. Gustavo Durán
24. Luis Marquina
25. Antonio Matamala
26. José Antonio Álvarez Cantos
27. Rodolfo Halffter
28. [sin identificar]
29. [Ismael] Roso de Luna
30. ¿Gabriel Abreu Lozano?
31. ¿Ramón Cantos?
32. Adolfo Salazar



De izquierda a derecha: Robert Delaunay, Boris Kochno, Igor Stravinski, Sonia Delaunay, Serguéi Diáguilev, Manuel de Falla y Randolpho Barocchi, Madrid, abril de 1921. Por cortesía de la Fundación Archivo Manuel de Falla, Madrid.

o un Federico Moreno Torroba, por citar solo a unos cuantos, que son justamente aquellos a quienes denigra Arconada en su artículo, a excepción de María de Pablos, seguramente porque, por ser mujer, no merecía siquiera su atención?

Huelga decir, por otro lado, que sería un error analizar el dualismo vanguardia-retaguardia en términos de blanco y negro: o, como hicieron en su tiempo, de buenos y malos. La experiencia nos muestra que hubo profusión de grises

(tantos, casi, como propuestas) y que los flirteos entre las filas de ambos bandos estuvieron a la orden del día. Eso explica, por ejemplo, que compositores que representaban la avanzadilla quedaran pronto desfasados ante la llegada de una nueva corriente, a la que no quisieron o pudieron sumarse. Este es el caso de Joaquín Turina, quien todavía en 1918 alardeaba de su aperturismo e instaba al público a aceptar de una vez por todas a Debussy: “¡Hay que enmendarse, publiquito!”, decía cual misionero de la modernidad. ¿Cómo iba a imaginar el sevillano que en apenas unos años pasaría de militar entre los representantes de la nueva música a engrosar las filas de los que, según Arconada “luchaban contra todo lo joven, contra todo lo noble, contra todo lo bueno”? Y esto explica también que autores

supuestamente retrógrados escaparan del inmovilismo y renovaran esa supuesta retórica convencional, integrando en sus obras recursos de gran frescura: sirva como ejemplo la mirada dieciochesca, la apuesta por la mascarada, la proximidad a la pantomima o la incorporación de ciertos matices del jazz en las óperas de pequeño formato de Conrado del Campo, con las que inaugura nuevas formas de modernidad.

A la postre, y por encima de todo, hubo un ideal común que, hasta donde acertamos a ver, persiguieron de manera generalizada los compositores del período: trabajar en pro del florecimiento de la música española. “[...] yo creo que, así como hay un arte alemán, un arte francés y un arte ruso, puede haber también un arte español”, declaraba María de Pablos en una entrevista concedida en 1928. No está de más recordar que, en consonancia con el patriotismo exacerbado que se impuso en Europa tras la Primera Guerra Mundial, en España dio comienzo asimismo un período de fuerte institucionalización del nacionalismo. Primero, con el extraordinario despliegue propagandístico y militar de la dictadura de Primo de Rivera, quien pretendió así restaurar el honor patrio comprometido en Marruecos; y, segundo, con la distancia cada vez más insalvable de lo que Antonio Machado denominó “las dos Españas”, que acabó desembocando en la Guerra Civil.

Por enésima vez, el fin estaba claro, pero no los medios, de forma que los músicos pusieron sobre el tapete multitud de opciones, resultado del cruce de diferentes corrientes estilísticas, como tardorromanticismo, simbolismo, neopopularismo, neoclasicismo, expresionismo;

referentes internacionales muy heterogéneos, entre otros, Beethoven, Wagner, Strauss, Vicent d’Indy, Franck, Debussy, Stravinski, Schönberg o el Grupo de los Seis; y muy variadas fuentes de inspiración tomadas mayoritariamente del acervo español. En lo que se refiere a estas últimas, durante los años veinte y treinta –incluso más allá– abundaron los creadores que continuaron depositando su fe en la archiutilizada “voz del pueblo”, asociada desde mediados del siglo XIX a los conceptos de tradición y autenticidad. Renegociaron, sí, qué modismos y repertorios eran legítimos, qué estilos populares recogían mejor la esencia de una raza, el alma de la nación. Pero –ciñéndonos a las obras icónicas que integran este ciclo–, desde *El amor brujo* de Manuel de Falla (1915) hasta la *Fantasia española para clarinete y orquesta* de Julián Bautista (1946), fueron muchas las composiciones que explotaron la fórmula neopopularista.

Cabe señalar que, con el paso del tiempo, esa línea, que había sido el mejor escaparate de España en el extranjero, se consideró desfasada por parte de aquellos que buscaban la innovación a toda costa, guiados por la constante necesidad de cambio. El propio Stravinski renegó de su período ruso, primero por diferencias políticas con su país de origen, pero, sobre todo, por la necesidad de imponer su nuevo credo estético, inaugurado en los años veinte. Incluso advirtió a Falla del peligro de caer en la “empresa folclorista”, pues, a pocos años de adscribirse a ella, la consideraba una tendencia “bastante estéril”, incluso un “mal del que sufren muchos artistas de talento”. No quiere esto decir que dejara de cultivarse; hubo, como hemos señalado, muchas obras

que continuaron explotando esa música popular. Pero en el período de consolidación de las vanguardias era preciso poner constantemente en hora el reloj de la modernidad. Por eso Theodor Adorno afirmó en un famoso ensayo de 1932 (*La situación social de la música*) que “Ya no queda ningún ‘folk’ cuyas canciones y juegos puedan ser retomados y sublimados por el arte”; y tres años después, desde las páginas de la revista *Cruz y Raya*, el compositor español Jesús Bal y Gay calificó el folclore de “traba”, al tiempo que dejaba constancia del hartazgo de esa fórmula.

Las críticas a esta corriente neopopularista –en la que, no nos cansaremos de decirlo, encontramos algunas de las mejores páginas del período– obedecieron a la irrupción de otro movimiento de vanguardia que proponía la vuelta a las fuentes del ayer y, preferentemente, a las glorias del pasado nacional. Esta mirada a la historia como vía para ensalzar las grandezas patrias –y, por tanto, con un fuerte componente nacionalista– se vislumbra en Francia y en España desde, al menos, 1870, aunque circunscrita al ámbito de la investigación musicológica y de las políticas culturales. Sin embargo, tras la Primera Guerra Mundial, esos retornos dieron el salto al ámbito de la creación, inaugurando lo que conocemos como neoclasicismo musical. Enseguida se trazaron diversos puentes imaginarios entre la música preterita y la actual, que servían para renovar la paleta del autor: “la tradición musical, cuanto más lejana en el tiempo, más cercana del nuevo arte. Narváez y Debussy, Mozart y Halffter”, aseguraba Eduardo Martínez Torner en 1924.

Tres apreciaciones me parecen interesantes en este punto. Primero, que ese giro estético coincide con la “vuelta al or-

den” efectuada en el ámbito de las artes plásticas y con el homenaje a Góngora protagonizado por los poetas del 27. Las sinergias entre el “Estilo 1925” del que habla Eugenio Carmona, la poesía pura y el neoclasicismo musical sugieren la necesidad de buscar vocablos comunes para estas tendencias hermanadas, que se mueven en una misma dirección artística. En segundo lugar, es preciso señalar que, en ese compromiso entre tradición y vanguardia, quienes apostaban por el “progreso” buscaron el abrazo entre antiguos y modernos, pero como medio para vivificar el presente. “Cuando dos siglos hacen la misma cosa, no es la misma cosa”, decretaba Salazar al analizar *El retablo de maese Pedro* de Falla. Esto favoreció que el pasado fuera revisitado desde la parodia, el pastiche y la comicidad, lo que suponía el empleo de disonancias, armonías politonales y dislocaciones rítmicas. Pero también hubo otras obras que integraron los retornos a la historia en un contexto más tradicional. He aquí, una vez más, esos grises que no podemos perder de vista en nuestro sudoku musical.

La tercera puntualización nos remite de nuevo al convulso panorama político y al enfrentamiento entre dos bloques internacionales: el anglo-franco-ruso y el germano-austrohúngaro. Reivindicar la claridad, el orden y la concisión no era una apuesta inocente por un programa estético, sino que pretendía atacar de raíz el canon centroeuropeo –identificado con las cualidades contrarias– e imponer un ideal latino, necesariamente superior. En España, alineada culturalmente con Francia, el inicio de la Primera Guerra Mundial trajo consigo un clima imperante de germanofobia que afectó también al ámbito musical. No obstante, fueron



Homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla en 1927. De izquierda a derecha: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabas, Mauricio Bacarisse, José M. Platero, Blasco Gazón, Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. Por cortesía de la Fundación Gerardo Diego, Santander.

muchos los intelectuales y artistas que continuaron defendiendo la superioridad germana o, sencillamente, que no lograron evadirse de su órbita.

En suma, los cinco conciertos que integran este ciclo repasarán las fórmulas contrapuestas a partir de las cuales se trató de representar esa cambiante –y nunca consensuada– identidad nacional:

desde los múltiples retornos al pasado, reverenciosos o desprejuiciados, hasta la resignificación del tantas veces utilizado material popular. Además, las obras seleccionadas plantean diversas instantáneas de otras enriquecedoras divergencias que marcaron estas décadas: los desiguales diálogos mantenidos con Europa, los intercambios entre la escena culta y la popular, las colaboraciones entre músicos y poetas de la Generación del 27, o la aportación de las mujeres creadoras, silenciadas por la historiografía. Con todo ello, el ciclo abrirá una ventana a un período sumamente complejo, de gran efervescencia artística y cultural, en el que se delinean con fuerza esas “poéticas encontradas”.

POÉTICAS  
ENCONTRADAS  
CICLO DE  
CÁMARA

EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

---

EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH  
**CICLO DE CÁMARA I**  
MIÉRCOLES 11 DE MAYO DE 2022, 18:30

---

**Música**  
*versus*  
**Movimiento**

---

**CONJUNTO INSTRUMENTAL DE LA ONE**  
Jordi Navarro, dirección

**CI**

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

- 
- I**
- Manuel de Falla** (1876-1946)  
*Pantomima y Danza ritual del fuego*, de *El amor brujo* (versión para sexteto)
- Rodolfo Halffter** (1900-1987)  
Divertimento del ballet *Don Lindo de Almería*, para noneto (1934-1936)  
*Allegretto vivace*  
*Andante calmo*  
*Allegro deciso ed energico*  
*Tempo di marcia*
- Gustavo Pittaluga** (1906-1975)  
Petite Suite  
*Habanera*  
*Serenata*  
*Pasodoble*
- Antonio José Martínez Palacios** (1902-1936)  
Suite ingenua, para piano y orquesta de cuerda  
*Romance*  
*Balada*  
*Danza*
- 

- II**
- Evaristo Fernández Blanco** (1902-1993)  
Pequeña suite, para orquesta de cuerda  
*Minuetto*  
*Andante*  
*Vals lento*  
*Scherzo*
- Joaquín Turina** (1882-1956)  
Serenata Op. 87 (versión para orquesta de cuerda de José Luis Turina)
- Antonio José Martínez Palacios** (1902-1936)  
Ragtime chic
- Igor Stravinsky** (1882-1971)  
Suite nº 1 para pequeña orquesta  
*Andante*  
*Napolitana*  
*Española*  
*Balalaika*
- Suite nº 2 para pequeña orquesta  
*Marche*  
*Valse*  
*Polka*  
*Galop*

# Música *versus* Movimiento

Elena Torres Clemente

Durante el período de entreguerras se produjo un auténtico renacer de la danza, fruto de la confluencia de diferentes circunstancias, entre las que se encuentran la visita a España de compañías internacionales de alto prestigio, como los Ballets Russes o los Ballets Suédois; el éxito de Manuel de Falla con sus propios ballets, que propició una fiebre de encargos de obras de tema español; y la crisis de los valores espirituales que habían imperado en etapas anteriores, sustituidos en los años veinte por el culto al cuerpo y al deporte.

La unión entre música y danza fascinó particularmente a los creadores de este período y dio lugar a numerosos proyectos en los que la corporalidad del bailarín y la gestualidad de la música se confunden y se retroalimentan. Por ello abundan los ballets y las piezas instrumentales de carácter dancístico, en las que alternan los ritmos populares, las danzas urbanas y los ecos de bailes del pasado.

Este concierto muestra la pluralidad de fuentes y enfoques que definen esas “artes mágicas del vuelo”, como las denominaría José Bergamín en su



Producción de *El amor brujo* con los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, “La Argentina”, en el Teatro Marigny de París, julio de 1929. Decorado y trajes de Gustavo Bacarizas. Legado Antonia Mercé, “La Argentina”. Biblioteca / Centro de Apoyo a la Investigación. Fundación Juan March, Madrid.

*Obra taurina*. Desde el folclore burgalés hasta la tradición circense, desde el cante jondo hasta el *ragtime*, pasando por el pasodoble, son muchas las danzas que dejan su impronta en la creación musical del período, captadas bien desde la caricatura, bien desde la estilización idealizada.

Si hay una obra que podamos situar en el arranque de todo este mo-

vimiento, esa es sin duda *El amor brujo* de **Manuel de Falla** y María Lejárraga, quien, recordemos, fue autora del libreto. Considerada como una creación icónica del arte español, en ella conviven a partes iguales la tradición y la modernidad, la alta cultura y los elementos de la escena popular, la vanguardia stravinskiana y el rico vocabulario del flamenco. En origen, como es sabido, la obra

La compañía de los Ballets Russes interpretando *Shéhérazade* en el Patio de los Leones de la Alhambra, Granada, mayo de 1918. Por cortesía de la Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada.



se concibió como una suerte de espectáculo híbrido que los autores bautizaron con el sugestivo nombre de “gitanería” por la fuerte presencia que hay en ella del elemento gitano. Bajo esta forma se representó en abril de 1915 con una protagonista indiscutible: la célebre bailaora Pastora Imperio, quien recitaba, cantaba y bailaba diferentes números enraizados en el cante jondo.

Poco después del estreno, Falla realizó diferentes versiones de la partitura, que favorecerían su difusión en diferentes salas y cafés-concierto. A estos espacios parece destinado el arreglo para sexteto de la “Pantomima” y la “Danza ritual del fuego”, los dos números más aplaudidos de la gitanería, que muestran la variedad dentro de la unidad de la obra. Ambos fragmentos están imbuidos de los antiguos rituales gitanos, pero mientras que el primero muestra las sutilezas rítmicas desde un aliento lírico, el segundo presenta un ritmo obsesivo, propio de la estética primitivista. La primera interpretación de este arreglo tuvo lugar en 1915 en el Casino Español de Portugal. Comenzaba así la difusión a gran escala de la obra, cuya influencia está aún por terminar de esclarecerse.

**Rodolfo Halffter** fue uno de los muchos músicos que siguieron la estela de Falla y acometieron la creación de ballets inspirados en fuentes populares. Entre sus aportaciones al género se encuentra *Don Lindo de Almería*, una obra concebida en 1935 junto al escritor José Bergamín, que intervino como autor del libreto. Los subtítulos y sobrenombres con que ambos se refieren a la composición –“escenas de costumbres andaluzas”, “parodia de sainete”,

Manuel de Falla, Laura de Santelmo, Juan Lamote de Grignon y Antonio de Triana con integrantes del cuerpo de baile de las representaciones de *El amor brujo*, Barcelona, diciembre de 1933. Por cortesía de la Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada.



“ballet mojiganga”– revelan el uso de temas de estirpe popular, tratados desde el tono burlesco que se impuso en el período de entreguerras. En efecto, la trama argumental del ballet se reduce a la mínima expresión, concentrada en la presentación de personajes cotidianos de la sociedad andaluza de inicios del siglo xx, como la beata, la mocita, la inevitable pareja de la Guardia Civil, los tres curas, el torerillo o las mulatas venidas de América. En correspondencia con este desfile, la música se articula como una sucesión de danzas de carác-

ter paródico, entre las que sobresalen las sevillanas, pasodobles y guajiras. En 1952, Rodolfo Halffter hizo un divertimento de la obra para noneto integrado por cuatro movimientos del ballet. De la versión escénica, Halffter mantiene el carácter tragicómico, el gusto por la politonalidad y la disonancia, así como la estilización de tópicos asociados a la música española, particularmente derivados de la danza.

El auge de esta manifestación artística en el período de entreguerras propició que, al margen del ballet, también se

desarrollara la suite, un género instrumental integrado por movimientos breves, normalmente de carácter dancístico. En este programa se incluyen cinco suites diferentes, todas ellas de corta duración y para pequeñas agrupaciones, de acuerdo con el gusto neoclásico que se impuso en los años veinte y treinta. La primera obra de este género es la *Petite Suite* de **Gustavo Pittaluga**, escrita para diez instrumentos y fechada en 1934, es decir, cuando se intensificaron los contactos del músico con los ambientes parisienses de vanguardia. De



Rodolfo Halffter.  
Biblioteca / Centro de  
Ayuda a la Investigación.  
Fundación Juan March,  
Madrid.

Página derecha: primera  
página de la edición  
facsimilar del *Divertimento  
de la suite del ballet “Don  
Lindo de Almería”*, para  
nueve instrumentos, de  
Rodolfo Halffter. Ciudad  
de México, Ediciones  
Mexicanas de Música,  
1990.

## divertimento para nueve instrumentos

ahí que la obra acuse el influjo de estos movimientos renovadores, presentes a través del uso de armonías politonales y del carácter desenfadado, incluso humorístico, de la suite.

Pero, como señala Germán Gan, la obra de Pittaluga constituye una caricatura de tres géneros clásicos asociados a la música española –la habanera, la serenata y el pasodoble–, presentados desde una ironía punzante. La parodia surge al mantener el esquema rítmico de la habanera, aunque con una melodía disonante que se desarrolla en séptimas paralelas; al ridiculizar el carácter sentimental de la serenata, con un *ostinato* de semicorcheas y una línea de canto totalmente anodina; o al conceder un protagonismo inusitado al fagot en el pasodoble, de donde deriva ese “color chungón exaltado” que señalaba el crítico del diario *El Luchador* tras el estreno de la obra.

El mismo género de la suite, visto a través de los ojos del compositor burgalés **Antonio José Martínez Palacios**, adquiere unos rasgos bien distintos, lo que permite constatar la pluralidad de tendencias artísticas que convivieron en estos años. En diferentes ocasiones, Antonio José –así firmaba él sus obras– manifestó su inclinación hacia el simbolismo francés –con Claude Debussy y Maurice Ravel a la cabeza– y su voluntad de reflejar en música el paisaje y el alma castellanos. Con estos asideros estéticos, el músico escribió su *Suite ingenua* para orquesta de cuerda y piano a finales de 1928, durante sus años de residencia en Málaga como profesor de música de un colegio jesuita. La obra se estructura en tres movimientos –“Romance”, “Balada” y “Danza”– que hunden sus raíces en el folclore burgalés, del que el compositor llegó a ser un verdadero especialista.

Antonio José delante del Teatro Principal de Burgos, hacia 1924, reproducida en Miguel Ángel Palacios Garoz, *En tinta roja. Cartas y otros escritos de Antonio José*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura-Ayuntamiento de Burgos, 2022.



De hecho, las dos primeras piezas se inspiran en sendos temas del cancionero de Federico Olmeda –una de las recopilaciones de folclore más célebres que circulaban en el período, centrada en la ciudad castellano-leonesa–, mientras que la “Danza” final parte de una melodía recogida por el propio Antonio José en su *Colección de cantos populares burgaleses*, por la que obtendría el Premio Nacional de Música en 1932.

Es sintomático que, el día del estreno madrileño de la *Suite ingenua*, el crítico José Subirá ensalzara la composición por su “gracia, finura, distinción, espíritu y espontaneidad”, situándola por encima de las creaciones de otros compañeros de generación consagrados, como Ernesto Halffter. Sin duda, el asesinato prematuro de Antonio José durante la Guerra Civil –fue fusilado en octubre de 1936, a los treinta y tres

años de edad– y el posterior silencio que se abatió sobre su figura no han contribuido a otorgarle el puesto que merece como compositor.

La tercera aproximación al género que nos ocupa –y volvemos a estar ante harina de otro costal– se realiza a través de la *Pequeña suite* para orquesta de cuerda de **Evaristo Fernández Blanco**, compositor leonés que también ha permanecido olvidado, en este caso –pensamos– por su tendencia a la hibridación de estilos y su orientación hacia el serialismo alemán. En un momento en el que casi todas las miradas se dirigían hacia París, este peculiar camino formativo no sería bien recibido. Tampoco ayudaría a su recepción el marcado carácter políglota de su lenguaje, un rasgo que permitía a Fernández Blanco oscilar entre el universo sonoro de Arnold Schönberg, el neoclasicismo de tintes stravinskianos o la música de consumo, con abundante presencia en su catálogo de pasodobles, chotis, *foxtrots* y otros ritmos latinos.

La *Pequeña suite* para orquesta de cuerda, escrita en 1929, muestra otra faceta creativa de Fernández Blanco, ya que supone una mirada muy personal a las formas de danza que triunfaron en los siglos XVIII y XIX, como el minueto, el vals o el *scherzo*. A esta relectura del canon clásico-romántico se suma un “Andante”, posiblemente inspirado en la pavana, pues años después este movimiento recibiría ese título al integrarse en la *Suite de danzas antiguas* (1983) del mismo compositor.

En este recorrido por las formas dancísticas que inspiraron a la música instrumental, no podemos perder de vista los bailes folclóricos, que seguían

muy vigentes en el período de entreguerras. Paradigma de ello es el catálogo de **Joaquín Turina**, que se nutre constantemente de cantos y, sobre todo, de danzas de origen popular, como las sevillanas, las malagueñas, las peteneras o “El Vito”. Por eso no sorprende que, durante el verano de 1934, cuando escribió su *Serenata* op. 87 –posteriormente arreglada para orquesta de cuerda por José Luis Turina–, el músico sevillano incluyera la evocación de un ritmo de danza andaluz en sus compases iniciales, estilizado más tarde en la sección central. Al fin y al cabo, según declaró Turina en 1943 al diario *Dígame*, la obra había sido escrita “con objeto de que formase pareja con *La oración del torero*, exactamente lo mismo que si se tratase de dos candelabros o dos jarrones”. Puesto que la primera obra, fechada en 1925, se vertebraba en torno al pasodoble idealizado, era lógico que en la *Serenata* se valiera de otro ritmo de baile para completar su dúo.

Al describir las representaciones llevadas a cabo en París por la compañía de *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé, “La Argentina”, Joaquín Turina empleó el término “ensalada musical”, por la mezcolanza de ritmos y tradiciones dancísticas que presentaban. Ciertamente, esa pluralidad de lenguajes es un rasgo que atraviesa todo el período de entreguerras. Y, como parte de ese popurrí, no podemos perder de vista las huellas que dejó el jazz en la creación española tras su introducción en Madrid y Barcelona a comienzos de los años veinte. Prueba muy temprana de ello es el *Ragtime Chic* de **Antonio José**, con cuyo título el autor rinde homenaje al género norteamericano. Falta, no





obstante, el carácter sincopado de la melodía tan propio del *ragtime*, tal vez porque Antonio José no había escuchado siquiera alguna interpretación en vivo de este género. Escrita en 1921, a poco de haber iniciado los estudios en Madrid, la obra se estrenó en el Salón Parisiana de Burgos, tras la proyección de un capítulo de la obra de cine-novela *Cuando se ama*. La programación de esta sesión constituye un buen ejemplo de cómo los aires de modernidad llegaron de inmediato a las provincias, representados a través de nuevos ritmos y manifestaciones artísticas.

Si Falla y su *El amor brujo* sirvieron de punto de partida de este concierto, por ser germen de numerosas propuestas españolas vinculadas a la danza, **Igor Stravinski** debe ocupar por derecho propio el punto de llegada, ya que

Arriba: Primera página del manuscrito de la *Serenata Op. 87* de Joaquín Turina, con dedicatoria a su hijo Joaquín. Archivo Joaquín Turina, Biblioteca / Centro de Apoyo a la Investigación. Fundación Juan March, Madrid.

Página derecha: Vicente Escudero, Pastora Imperio y Antonia Mercé, "La Argentina", Madrid, 1934. Por cortesía de la Fundación Archivo Manuel de Falla, Madrid.



su aportación en este terreno lo convirtió en un guía insoslayable. No en vano, las dos suites para pequeña orquesta del compositor ruso plantean un recorrido por bailes de origen y naturaleza bien diferentes, cual si se tratara de una síntesis de las múltiples tendencias vislumbradas. Ambas obras parten de las colecciones de piezas fáciles para piano que Stravinski compuso antes de finalizar la Gran Guerra, las cuales fueron trasladadas al lenguaje orquestal entre 1917 y 1925.

La primera *Suite* incluye una introducción ("Andante") y tres bailes nacionales ("Napolitana", "Española" y "Balalaika"), en los que destacan los ritmos vivos inspirados en el folclore. Para la segunda, Stravinski reunió y orquestó unas danzas más próximas a la estética del circo y del *music hall*, como

una marcha, un vals, una polka y un *gallop*. El tono burlón e irreverente, la diversidad de fuentes –tomadas de la música popular o ligera–, el impulso rítmico y la economía de medios orquestales, con efectos tímbricos sorprendentes, nos sitúan ante el Stravinski de la etapa neoclásica, capaz de compendiar todos los rasgos de esta nueva estética en un universo en miniatura.

## Conjunto instrumental de la ONE



La Orquesta Nacional de España fue fundada en 1937 y se relanzó definitivamente en 1942. Desde entonces desarrolla una ininterrumpida e intensa labor concertística, con una amplia temporada y sede en el Auditorio Nacional de Música, participación en los principales festivales españoles y giras por diversos países de Europa, América y Asia. Con más de ochenta años de historia, la Orquesta y Coro Nacionales de España —juntos desde 1971— se encuentran en una nueva etapa desde que se nombrara en febrero de 2019 a David Afkham como director titular y artístico. La OCNE ha sabido consolidar el carácter innovador de su programación y su capacidad para generar nuevas audiencias, convirtiéndose en una orquesta de referencia de nuestro país.

El podio de la Orquesta Nacional de España ha sido ocupado de manera estable por Bartolomé Pérez Casas, Ataúlfo Argenta, Rafael Frühbeck de Burgos, Antoni Ros-Marbà, Jesús López Cobos, Josep Pons y Aldo Ceccato. Como

directores invitados ha contado con maestros de la talla de Sergiu Celibidache, Igor Markevitch, Zubin Mehta, Yuri Temirkánov, Gustavo Dudamel, Semión Bychkov, Christoph Eschenbach o Juanjo Mena. La ONE ha colaborado con los más destacados solistas vocales e instrumentales de la segunda mitad del siglo xx.

La Orquesta y Coro Nacionales de España apuestan claramente por favorecer la igualdad en el acceso a la música y la cultura, por lo que desarrolla numerosas actividades basadas no sólo en el ámbito socioeducativo (Pintasonic, En Familia y conciertos escolares), sino con un fuerte cariz social, colaborando con distintos colectivos. Es una unidad de producción dependiente del INAEM, Ministerio de Cultura y Deporte.

### CONJUNTO INSTRUMENTAL DE LA ONE

<b>Violines primeros</b>	Joan Espina Antonio Cárdenas Stephano Postinghel Raquel Hernando
<b>Violines segundos</b>	Jone de la Fuente Luminita Nenita Elsa Sánchez Rolanda Ginkute
<b>Violas</b>	Martí Varela Ewelina Bielarczyk Joaquín Arias
<b>Violonchelos</b>	Joaquín Fernández Mariana Cores
<b>Contrabajo</b>	Laura Asensio
<b>Flautas</b>	José Sotorres Juana Guillem
<b>Oboe</b>	José M <sup>a</sup> Ferrero
<b>Clarinetes</b>	Enrique Pérez Ángel Belda
<b>Fagotes</b>	Enrique Abargues Miguel Simó
<b>Trompas</b>	Eduardo Redondo José Rossell
<b>Trompetas</b>	Adán Delgado Juan Antonio Martínez
<b>Trombones</b>	Juan Carlos Matamoros
<b>Tuba</b>	José Francisco Martínez
<b>Percusión</b>	Joan Castelló Antonio Martín
<b>Piano</b>	Graham Jackson
<b>Arpa</b>	Oihane Igerabide

## Jordi Navarro, dirección



Natural de Banyeres de Mariola (Alicante), ha dirigido a la Orquesta Nacional de España, la Sinfónica de Madrid (Orquesta Titular del Teatro Real), la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Joven Orquesta de Moldavia, los grupos de Metales y Percusión de la Joven Orquesta Nacional de España o la Banda Municipal de Música de Vitoria-Gasteiz, entre otras formaciones. En 2019 debutó como director en el Teatro Real con la ópera *The Telephone* de Gian Carlo Menotti y ha asistido a David Afkham con la Orquesta y Coro Nacionales de España en los *Gurre-Lieder* de Schönberg, y a Manuel Hernández-Silva con la Orquesta Joven de Andalucía.

Se ha formado como director en el Máster de Dirección de Orquesta de la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid, ha estudiado en la Academia Opus 23 con Miguel Romea y Andrés Salado y realizado cursos de formación con Kurt Masur, Karel

Mark Chichon, George Pehlivanian o Johannes Gustavsson, entre otros directores. Una parte importantísima de su aprendizaje han sido los más de veinte años de experiencia como músico de orquesta, ya que es, desde 2008, trombonista en la Orquesta Nacional de España y ha colaborado con formaciones como la Orquesta de Cadaqués, la Sinfónica RTVE o las orquestas de Valencia, Bilbao y el Gran Teatre del Liceu, entre otras. Con ellas ha tenido la oportunidad de trabajar con maestros de la talla de Claudio Abbado, Gustavo Dudamel, Kirill Petrenko, Semión Bychkov, Juanjo Mena o Sir Neville Marriner, entre muchos otros.

---

EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH  
**CICLO DE CÁMARA II**  
MIÉRCOLES 18 DE MAYO DE 2022, 18:30

---

**Simbolismo**  
*versus*  
**Neoclasicismo**

---

**Aitzol Iturriagagoitia, violín**  
**David Apellániz, violonchelo**  
**Alberto Rosado, piano**



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

---

**I** **Emiliana de Zubeldía** (1888-1987)  
Trío “España”  
*At sunset* [Al atardecer]  
*A song in the night* [Una canción en la noche]  
*Moonlight dance* [Danza en el claro de luna]

**Roberto Gerhard** (1896-1970)  
Trío nº 2 en La bemol mayor  
*Modéré*  
*Très calme*  
*Vif*

---

**II** **Ernesto Halffter** (1905-1989)  
Homages  
*Andantino senza variazioni* (À Francis Poulenc)  
*Allegro molto vivace* (À Igor Stravinski)  
*Lento ma non troppo* (Un Parfum d'Arabie. À Adolfo Salazar)  
*Hommage à l'après midi d'un faune*

**Maurice Ravel** (1875-1937)  
Trío en La menor  
*Modéré*  
*Pantoum. Assez vif*  
*Passacaille. Très large*  
*Final. Animé*

# Simbolismo *versus* Neoclasicismo

Elena Torres Clemente

En el período de entreguerras, el alegato a favor de la libertad creadora favoreció la innovación; ahora bien, dicha innovación suponía arriesgar económicamente y someter a examen constantemente la reputación del artista. Por eso, los compositores acudieron a la música de cámara que, debido a sus plantillas reducidas, se convirtió en un género propicio para la experimentación. Escribir para pequeños grupos de instrumentos comportaba minimizar las consecuencias de una mala acogida por parte del público, de manera que parecía un medio idóneo para la investigación sonora.

En este contexto, el trío con piano hizo las veces de telar del artista, en el que los compositores se enfrentaron a la tradición y buscaron su voz más personal. Justamente en este concierto escucharemos cuatro obras que tienen mucho de germinales, con las que sus respectivos autores ensayaron nuevas formas de expresión o cerraron etapas que consideraban agotadas. *Grosso modo*, todas ellas fluctúan entre el simbolismo y el neoclasicismo, en cuanto principales líneas creativas del momento. Así, las formas rapsódicas, el



Quinteto de Madrid, ca. 1925.  
De izquierda a derecha: Odón González, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Luis Villa y Julio Francés. Archivo Joaquín Turina, Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March, Madrid.

tono evocador y los cuadros de la naturaleza definen las páginas adscritas al simbolismo –en música, denominado también impresionismo–, con Claude Debussy y Maurice Ravel como principales espejos en los que mirarse. Pero estas propuestas conviven con otras piezas afines a la estética neoclásica, marcadas por la claridad textural, la concisión formal, la economía de medios y la recuperación de formas del pasado, en la línea de lo propugnado por Igor Stravinski a comienzos de los

años veinte. En el plano emocional, y como consecuencia de esta dualidad, el estado de ensoñación, no exento de lirismo, alterna con la objetividad expresiva, en una suerte de lenguaje ecléctico que marcará la época; un eclecticismo, por cierto, que se nutre también de los inevitables ecos del romanticismo, junto con numerosas soluciones personales que, en este género, los músicos podían permitirse.

El primer trío del programa pertenece a **Emiliana de Zubeldía**, una

Emiliana de Zubeldía dirigiendo el Coro de la Universidad de Sonora en la Catedral Metropolitana de Hermosillo (México) hacia finales de los años setenta; fotografía de Mariano Galaz. Fondo Emiliana de Zubeldía e Inda, por cortesía del Archivo Histórico de la Universidad de Sonora, Hermosillo (México).



compositora y pianista navarra naturalizada mexicana. Esta obra fue escrita en París a finales de 1924, cuando Zubeldía contaba con treinta y seis años de edad. Previamente, en torno a 1906, la artista había realizado una primera estancia formativa en la capital francesa, durante la cual se matriculó en la Schola Cantorum como alumna de Vincent d'Indy. Este paso por la institución –entonces centro pedagógico de carácter puntero– le proporcionaría una completa educación cimentada en la tradición clásica, así como un sólido

manejo de las formas musicales y del contrapunto. Además, Zubeldía sería testigo del clamor debussysta que se propagaba por toda Francia, al que acabará sucumbiendo en su obra. Pero, no contenta con este bagaje, más de quince años después, en 1922, la compositora decidió regresar a París para completar sus estudios superiores. Fue entonces cuando recibió las lecciones de Désiré Pâque, músico belga no adscrito a ninguna tendencia, que desarrolló su propio lenguaje basado en la adición constante de elementos

musicales. El trabajo con Pâque puso a Zubeldía en contacto con varios sistemas atonales que la autora integró en su obra a través de pequeños guiños y que suponen un anticipo de los caminos por los que transitaría en su etapa americana.

Precisamente, el trío *España* es el resultado de la visión personal de esta artista, capaz de unificar todas las tendencias mencionadas, en principio antitéticas. Para empezar, los tres movimientos de la obra tienen como protagonista la noche, captada en diferentes instantes efímeros: “Al atardecer”, “Un canto en la noche” y “Danza en el claro de luna”. Esta evocación de ambientes, alejada de las formas clásicas y desbastecida de desarrollos temáticos, conecta el trío con el lenguaje simbolista, en la órbita de Debussy. Pero, además, tal y como señala Leticia Varela, la obra manifiesta el dominio de la técnica contrapuntística, fruto de su paso por la Schola Cantorum; la exploración de los límites de la tonalidad que había iniciado de la mano de Désiré Pâque; y una riqueza rítmica muy personal que se traduce en la superposición de motivos rítmicos y melodías de distinta longitud. *España* es, en definitiva, un buen ejemplo de cómo Zubeldía encontró su propio medio de expresión en esa encrucijada de caminos.

Si Zubeldía descubrió en el trío su universo sonoro, **Roberto Gerhard** intentó lo propio, aunque con resultados muy diferentes, que obligarían al músico a un replanteamiento completo de su carrera. Cabe recordar que Gerhard escribió dos tríos para violín, violonchelo y piano entre 1917 y 1919, recién cumplidos los veinte años. A priori,

las expectativas eran halagüeñas: las obras tuvieron una buena acogida y su autor pasó a engrosar las filas de los abanderados de la modernidad, tal y como era su deseo. Pero, insatisfecho con el resultado, Gerhard renunció al estilo desplegado en esta etapa, muy próximo a la vanguardia francesa: “buscarme a mí mismo *sous l'influence conjuguee de Stravinsky et de Ravel* no consigue atraerme más”, afirmaba el músico. Agotada esta vía, Gerhard se sumió en un silencio compositivo de casi dos años y acabó por dar un giro de ciento ochenta grados a su trayectoria, que se verificó con su traslado a Viena en 1923 para convertirse en alumno de Arnold Schönberg. De ahí que Torcuato Tejada Tauste califique estos tríos como la “piedra angular de la evolución gerhardiana”; sin ellos, el itinerario del músico habría sido bien distinto.

Existe, además, un interés añadido: aunque Gerhard considerara esta una vía muerta, el lenguaje de los tríos constituye el cimiento sobre el que se edificó el resto de su producción. Concretamente, el *Trío n.º 2* –el que forma parte de este concierto– emplea la música popular como base de la obra, un rasgo recurrente en su carrera que le habría inculcado quien entonces era su maestro, Felipe Pedrell. Buena prueba de ello es el segundo tema del primer movimiento, basado en la estructura rítmica asimétrica del *zortziko*, un baile tradicional vasco-navarro interpretado en España y en el sur de Francia y un ritmo, por cierto –y no puede ser casual–, que ya había explotado Ravel en su propio *Trío*. La paleta del artista se completa con la permea-



bilidad a los lenguajes de vanguardia, en concordancia con la producción de Stravinski, Béla Bartók y, sobre todo, Ravel. Sirvan de muestra, en el tercer movimiento de la obra, los toques modales incluidos en un contexto tonal, el uso de la politonalidad (que ya venía anunciándose tácitamente en los movimientos anteriores), la variedad rítmica y la búsqueda de nuevos recursos instrumentales.

Si Gerhard miró por última vez en su trío la estética francesa –al menos en exclusividad–, **Ernesto Halffter** abrió la caja de Pandora de la música gala con su aportación al género. Al fin y al cabo, *Hommages* es una pequeña suite para violín, violonchelo y piano

escrita en 1923, cuando Halffter tenía apenas diecisiete años de edad, como homenaje a quienes eran sus principales referentes musicales: «bravo», anotó Manuel de Falla tras ver la partitura, dando así su bendición al joven músico. A través de la correspondencia conservada, sabemos que la idea de partida era escribir una obra en ocho movimientos, dedicados a Francis Poulenc, Igor Stravinski, Adolfo Salazar, Claude Debussy, Maurice Ravel, Arnold Schönberg, Gabriel Fauré y Manuel de Falla. Sin embargo, solo las cuatro primeras piezas han llegado hasta nosotros, escritas *à la manière* de cada uno de los homenajeados. Bajo esta premisa, el primer

Izquierda: Roberto Gerhard, [1964]. Por cortesía del Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC), Barcelona, Sig. 2.4.2\_0827.

Derecha: la clase de Arnold Schoenberg en Berlín. De izquierda a derecha, en primer término: Roberto Gerhard, Arnold Schönberg y Walter Gronostay; en segundo término: Joseph Zmigrod y Winfried Zillig (cortados), Erich Schmid, Josef Rufer y Walter Goehr, Berlín, mayo de 1926, fotografía de Adolph Weiss 1926. Por cortesía del Arnold Schönberg Center, Viena.





Maurice Ravel en la Cervecería La Alicantina, Sevilla, el 14 de septiembre de 1935. De izquierda a derecha, Juan Lafita, Norberto Almandoz, Vicente Fariña Serantes, Maurice Ravel, Ernesto Halffter y León Layritz. Legado Ernesto Halffter, Madrid, Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March.

movimiento recuerda los *Mouvements perpétuels* de Poulenc por el uso del movimiento perpetuo, los efectos de superposición tonal y la melodía de aire ingenuo e infantil. El “Allegro molto vivace”, dedicado a Stravinski, se vale de los elementos lingüísticos que mejor definían al compositor ruso, como los *ostinati*, la politonalidad y la melodía pseudopopular, sometida a un constante proceso de adición o sustracción de notas. El “Lento, ma non troppo”, subtítulo “Un perfume de Arabia”, alude a *Rubaiyat* de Adolfo Salazar, un prestigioso crítico musical que en esta etapa ejerció como mentor y promotor del joven Halffter. Finalmente, el “Hommage à l’après midi d’un faune” es un homenaje al célebre poema sinfónico de Debussy en el que se recupera la delicadeza sonora del maestro fran-

cés. En suma, los *Hommages* constituyen un compendio en miniatura de la música que triunfaba en Francia en los tempranos años veinte, a caballo entre el simbolismo y el neoclasicismo; los mismos mimbres, por cierto, con que Ernesto Halffter construirá a partir de entonces su lenguaje maduro.

Aproximarse a la música española del período de entreguerras pasa por entender la producción francesa, estímulo incuestionable a este lado de los Pirineos. Esos puentes hispano-franceses se ejemplifican en este concierto a través del *Trío en La menor* de **Maurice Ravel**, una obra que estuvo muy presente en el imaginario español. El propio Gerhard reconoció la sombra que este trío ejerció sobre él, según hemos visto, y Ernesto Halffter quiso dedicar uno de sus homenajes a Ravel, por más que no llegara a terminarlo. Luego, los ecos se prolongan en los tríos de Gaspar Cassadó y de Arturo Dúo Vital, en lo que constituye una cadena de referencias intertextuales que pone de manifiesto la relevancia de esta obra en España.

El *Trío en La menor* de Ravel fue escrito en Saint-Jean-de-Luz entre abril y agosto de 1914, coincidiendo con el estallido de la Primera Guerra Mundial. “¡La idea de irme de inmediato [al frente] me hizo terminar el trabajo de cinco meses en cinco semanas!”, confesaba el músico. Si leemos las cartas que envió en estos meses, encontramos a un Ravel anímicamente devastado, que trabaja “con la clarividencia de un loco”, mientras “solloza sobre los bemoles”. No obstante, fiel a su concepción del arte como vía de evasión, el *Trío* –pese a su intensidad emocional– apenas permite entrever

la conmoción anímica de la que era víctima su autor.

En el plano estructural, Ravel mantiene en esta obra el formato estándar del género, pues concibe una obra en cuatro movimientos, el primero y el último adaptados a las formas de sonata. Pero, dentro de ese marco convencional, logra introducir sus propias innovaciones y huir de los moldes formales petrificados. Además, el músico recurre a menudo a las tesituras extremas de los tres instrumentos, con lo que crea una escritura casi orquestal, inusualmente rica para una obra de cámara. También novedosas resultan las fuentes de inspiración, ya que Ravel bebe de muy diferentes culturas: desde el *zortziko* –danza vasca ya mencionada, que serviría para simular la métrica hispana– hasta el *pantoum*, una estructura métrica propia de la poesía malaya que da título al segundo movimiento de la obra, según ha apuntado Brian Newbould. La inclinación hacia los medios de expresión simbolistas, los materiales populares de corte hispano y el gusto por lo exótico como vía para renovar la experiencia creativa son elementos que definen el *Trío* de Ravel y que atravesarán las obras españolas creadas para esta misma plantilla.

## Aitzol Iturriagagoitia, violín



Natural de Éibar, estudió con Zakhar Bron en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, con Kolja Lessing en la Escuela Superior de Música de Leipzig, con Ingolf Turban en la de Stuttgart y con Hatto Beyerle en la de Hannover. Galardonado en los concursos para violín Henryk Wieniawski de Lublin y el de la Unión Europea de Radiodifusión, ha actuado como solista con orquestas como la Nacional de la República Dominicana, la Filarmónica de Vogtland, la Joven Orquesta de Euskadi, la Sinfónica de Bilbao y la Orquesta de Cámara Reina Sofía, entre otras, bajo la dirección de Yehudi Menuhin y junto con Lorin Maazel. Ha compartido escenario con artistas de la talla de Christian Zacharias, Gidon Kremer, Asier Polo, Mariana Sirbu, Andoni Mercero, Marta Zabaleta o Luis

Fernando Pérez, entre otros. En 2019 presentó junto al pianista Enrique Bagaría una grabación con sonatas para violín y piano de Debussy, Janáček y Strauss y en 2020 *Fin du Temps* para IBS Classics, con obras de Messiaen y Takemitsu. Su trayectoria como pedagogo recoge varias de las instituciones más prestigiosas de Europa. Ha impartido clases magistrales en Asia, Latinoamérica y España y actualmente es profesor de violín en el Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene.

## David Apellániz, violonchelo



Como solista, sus futuros y recientes compromisos incluyen apariciones con los conciertos para violonchelo de Schumann, Dvořák, Saint-Saëns, Haydn, Boccherini, Lalo, Shostakóvich, el *Triple concierto* de Beethoven, el *Doble concierto* de Brahms o las *Variaciones rococó* de Chaikovski junto con orquestas como la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Gulbenkian de Lisboa, Orquesta de Extremadura, los ensembles Nacional de Lyon y Praeteritum, la Nacional de Honduras, las orquestas de Valencia, Córdoba, Barcelona, Granada, Gijón, Málaga y Región de Murcia o la Orquesta de Cámara Reina Sofía. Ha actuado en marcos como los festivales de Lyon, Niza, Granada, San Sebastián y Aspekte de Salzburgo, y en salas como el Auditorio Nacional o el Palau de la Música Catalana. Ha realizado más de quince grabaciones como solista para sellos como Naxos, Sony, Col-legno, Neos, Verso y RNE. La revista *Gramophone* destaca su

registro para IBS con música de Messiaen como una gran revelación. Su pasión por la música de cámara le ha llevado a tocar junto con artistas como el Cuarteto Casals, Nicolás Chumachenco, Gérard Caussé o Rainer Schmidt, entre otros. Desde 2018 ostenta la cátedra de violonchelo del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

## Alberto Rosado, piano



Pertenece a una generación de intérpretes formados en un repertorio clásico y comprometidos de una manera especial con la música contemporánea, la vocación de este pianista se reparte entre la interpretación y la docencia, entre la música de cámara y el recital a solo, entre la orquesta y la electrónica. Ha trabajado con Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Toshio Hosokawa y más de un centenar de compositores, que han enriquecido su visión de la música y de la interpretación, así como los directores Peter Eötvös, Susanna Mälkki, Josep Pons, Jonathan Nott, Juanjo Mena, Fabián Panisello, José Ramón Encinar, Arturo Tamayo, Rafael Frühbeck de Burgos o José Luis Temes y orquestas como la Nacional de España, de la Comunidad de Madrid, las orquestas sinfónicas RTVE, Castilla y León, Barcelona, Bamberg y las filarmónicas de la UNAM, Ciudad de

México, Las Palmas, Sevilla y Córdoba (Argentina), entre otras. Es miembro del Plural Ensemble desde 1997 y entre sus más de veinte grabaciones editadas destacan el *Concierto para piano* de José Manuel López López para el sello Kairos, el *Concierto* de Ligeti para Neos y las obras completas para piano de Cristóbal Halffter y José Manuel López López para Verso. Las más recientes son *E-Piano Video & Electronics*, para IBS-Classical, *Homenaje a Martha Graham* de Ramón Humet para Neu, *Fin du Temps*, para IBS, junto a José Luis Estellés, David Apellániz y Aitzol Iturriagotia y la música para trío de los hermanos Mendelssohn junto con Alejandro Bustamante y Lorenzo Meseguer para Play Classics. Es profesor de música de cámara y piano contemporáneo e imparte el Máster de Piano y Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, donde dirige el Taller de música contemporánea.

---

EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH  
**CICLO DE CÁMARA III**  
MIÉRCOLES 25 DE MAYO DE 2022, 18:30

---

## Poesía *versus* Música

---

**Raquel Lojendio, soprano**  
**Aurelio Viribay, piano**  
**Carlos Hipólito, narración**



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

# I

**Gerardo Diego** (1896-1976)

Y quisiera ser músico

**Óscar Esplá** (1886-1976)

Canciones playeras (Rafael Alberti) (selección)

*Pregón*

Nocturno

Guitarra

*El pescador sin dinero*

**Jesús García Leoz** (1904-1953)

Cinco canciones sobre textos de Juan Paredes (selección)

*Mañana, como es de fiesta*

**Federico García Lorca** (1898-1936)

La guitarra

*La niña sola*

**Josefina de la Torre** (1907-2002)

Gritar, gritar

*Pregón*

**Juan Ramón Jiménez** (1881-1958)

Viene una música lánguida

**Jesús Guridi** (1886-1961)

Seis canciones castellanas (selección)

*No quiero tus avellanas*

**Federico García Lorca**

El concierto interrumpido

*Mañanita de San Juan*

**Rafael Alberti** (1902-1999)

A Rosa de Alberti

**Joaquín Nin** (1879-1949)

Veinte cantos populares españoles, vol. 1 (selección)

*Saeta*

*Jota valenciana*

*Se ruega no aplaudir hasta el final de cada parte*

# II

**Gerardo Diego**

Le sonnet malgré lui

**Joaquín Turina** (1882-1949)

Corazón de mujer (Cristina de Arteaga)

**Vicente Aleixandre** (1898-1984)

El vals

**Emiliana de Zubeldía** (1888-1987)

Seis melodías populares españolas

*Berceuse*

*Guajira*

*Coplas gitanas*

*La gitanilla*

*Jota*

*Zortzico*

**Federico García Lorca**

Tres retratos con sombra: Debussy

**Evaristo Fernández Blanco** (1902-1993)

Mi cuna (Juan Ramón Jiménez)

**Elena Martín Vivaldi** (1907-1998)

Lluvia con variaciones

Lloraba la niña (Luis de Góngora)

**Federico García Lorca**

Soneto de homenaje a Manuel de Falla

**Manuel Palau** (1893-1967)

Ávila (Juan Lacomba)

Chiquilla (Estanislao Alberola)

**Juan Larrea** (1895-1980)

Necesidades de flauta

**Fernando Obradors** (1897-1945)

Tirana del zarandillo (sobre un tema de Pablo Esteve)

El tumba y lé (popular)

**María Rodrigo** (1888-1967)

Disperté y la vi (Serafín y Joaquín Álvarez Quintero)

Tú eres la rosa, yo soy el lirio (Francisco Vighi)

# Poesía *versus* Música

*Elena Torres Clemente*

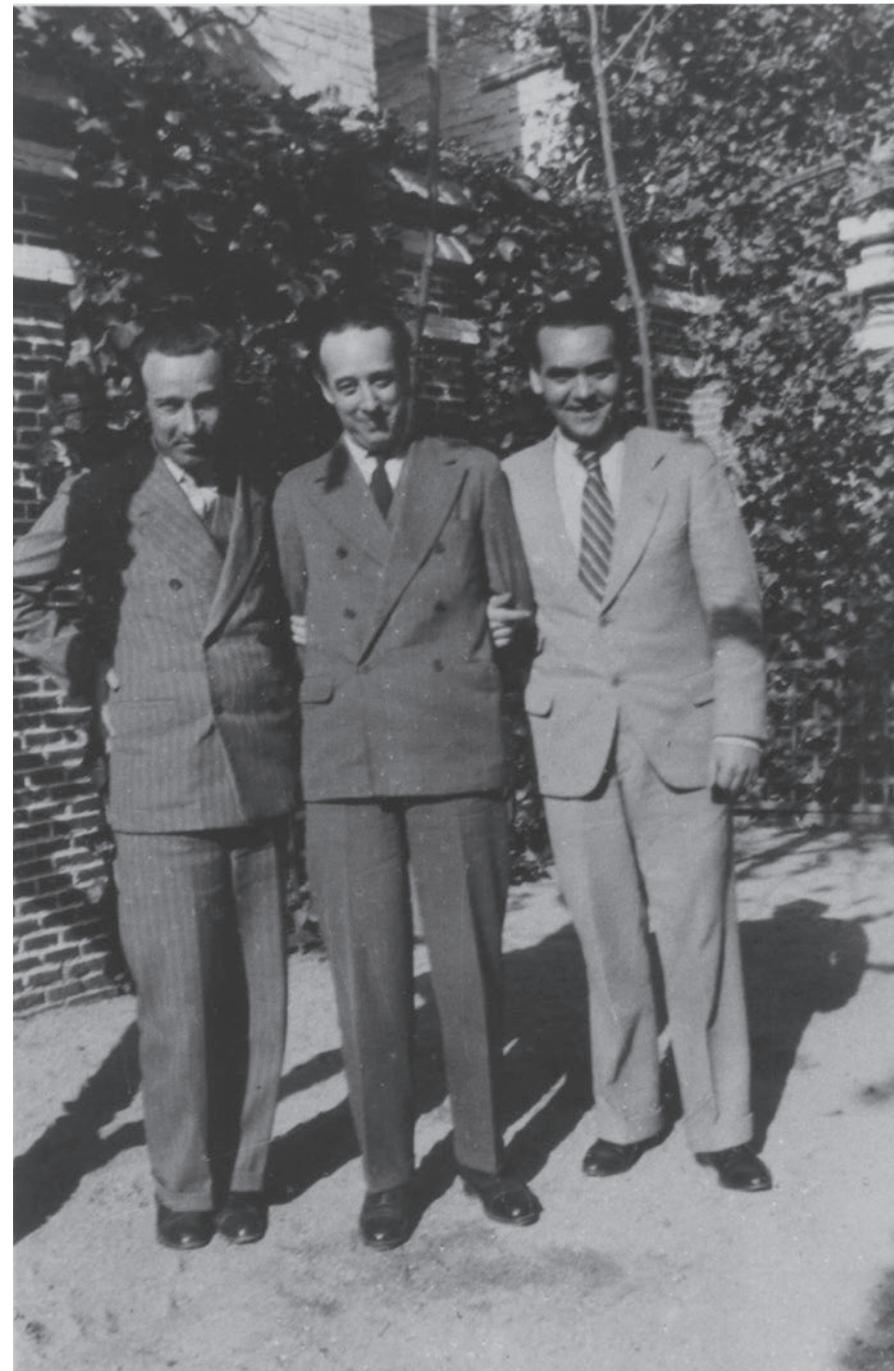
En el período de entreguerras, fueron muchos los intentos de aunar la experiencia musical y la poética; unos intentos que situaron al artista en tierra de nadie, escribiendo música a partir de las palabras o versos enraizados en la práctica sonora. Así, numerosos escritores se nutrieron de la música, tomando de ella la fluidez del ritmo, convirtiendo las formas compositivas en poemáticas o elogiando a compositores de diferente signo estético. En sentido inverso, los músicos manifestaron su vocación literaria, realizaron incursiones en el mundo de las letras y seleccionaron poemas como guía para sus canciones. En definitiva, se produjeron unos fructíferos diálogos que contribuyeron a crear puentes de entendimiento y facilitaron los trasvases entre creadores de ambas disciplinas.

A medio camino entre el recital poético y el concierto, este programa alterna músicos puestos en verso y poetas sobre el pentagrama como ejemplo de esa comunión. Entre los versos seleccionados, es iluminador el poema de **Gerardo Diego** “Y quisiera ser músico”, en el que el escritor hace

nueva profesión de fe y presenta el arte sonoro como lenguaje privilegiado por su dimensión efímera y mutable. Su postura resume la sensibilidad de los intelectuales y el cambio de estatus de la música en este período.

En otros poemas, los escritores celebraron a sus referentes musicales, rememorando los lenguajes empleados por sus dedicatarios. El mismo Gerardo Diego escribió unos versos en homenaje a la clavecinista polaca Wanda Landowska (“Le sonnet malgré lui”), una de las responsables de la recuperación del instrumento e impulsora de la corriente interpretativa historicista. Bajo el lenguaje críptico de la poesía creacionista, Diego incluye alusiones a Landowska (“rosa de uñas florecida”), su repertorio (“sonata en lágrima dura”) y su instrumento (“sobre

Gerardo Diego, Óscar Esplá y  
Federico García Lorca, en el  
homenaje a la hispanista francesa  
Mathilde Pomès, Madrid, abril de  
1931. Por cortesía de la Fundación  
Gerardo Diego, Santander.





la hierba [...] del clavicémbalo”) en unas estrofas llenas de emoción estética.

También **Federico García Lorca** –ese “loquito de las canciones”, como él mismo se definía– fue proclive a agasajar a sus modelos musicales. Entre sus poemas no podían faltar las ofrendas a Claude Debussy, cuyo lenguaje evocador prendió con fuerza en el imaginario del poeta desde sus primeros pasos; a Manuel de Falla, con quien tuvo una sincronía de pensamiento total; y al crítico Adolfo Salazar, recientemente propuesto por la historiografía como guía estético del escritor granadino en los tempranos años veinte.

En otro plano, la música se incorporó al discurso literario a través de la alusión a los instrumentos, evocados mediante metáforas puras tomadas de la retórica surrealista. Esto ocurre en

los versos de **Juan Larrea** “Necesidades de flauta”, que apelan a la imaginación del lector por la extrañeza de las asociaciones (“músico que espanta los salmones hacia el alba”). Más clásico es, en cambio, el soneto en endecasílabos de **Rafael Alberti** “A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa”. En él, el instrumento acompaña el retrato imaginado de su antepasada, que se define en dos tiempos: primero tocando el arpa y luego, ya difunta, como un querubín pensativo en el cielo.

En este juego de espejos y puentes culturales, el piano, pese a sus connotaciones románticas, siguió muy presente en los poemarios de la época. A veces por la querencia al instrumento, como en el “Nocturno” de Gerardo Diego –quien, a la postre, fue un aventajado pianista–, y otras desde la visión irónica y degradante del mundo decimo-

Izquierda: de izquierda a derecha: Adolfo Salazar, Francisco García Lorca, Manuel de Falla, Ángel Barrios y Federico García Lorca, en los sótanos de la Alhambra, Granada, octubre de 1921, fotografía de Roberto Gerhard. Por cortesía de la Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada.

Derecha: la poeta, novelista, actriz y cantante Josefina de la Torre, fotografiada por Lagos [sin fechar].





María Rodrigo dirigiendo su *Serenata española* en un concierto celebrado en el Círculo de Bellas Artes, Madrid, abril de 1909; fotografía de Ramón Cifuentes. Publicada en *Actualidades*, año II, 67.

el toque rasgueado a partir de la combinación de esquemas métricos binarios y ternarios; y Gerardo Diego, cuyos versos recogen la imagen arquetípica del instrumento como pozo cósmico.

En último término, hay poemas en los que la música se filtra en un plano más profundo: en el ritmo del verso, en la entonación de las palabras, en la configuración de las imágenes o, por qué no, en el mismo impulso creador. En este sentido, la música impregna el poema “Viene una música lánguida”, de **Juan Ramón Jiménez**, en el que cobra gran relevancia el paisaje sonoro, la sinestesia y el ritmo de la declamación. **Elena Martín Vivaldi**, por su parte, juega con la técnica compositiva de la variación en “Lluvia con variaciones”, unos versos protagonizados por la tristeza en los que la autora retuerce el lenguaje para presentar dicha emoción en todas sus variantes. Finalmente, la individualidad de **Josefina de la Torre** –escritora canaria que también hizo carrera como cantante– encuentra su camino en el empleo del léxico sonoro y la traslación de códigos artísticos.

Centrándonos en la parte musical, el concierto presenta una panorámica igualmente rica. Entre los compositores que cultivaron ese diálogo músico-literario descubrimos a autores consagrados de la denominada Generación de los Maestros –el equivalente a la generación literaria del 14–, como Jesús Guridi, Joaquín Turina y Óscar Esplá. Figuran también otros músicos que no han trascendido al mismo nivel, pese a su relevante aportación al género de la canción, como

nónico, el mismo que retrata **Vicente Aleixandre** en su poema “El vals”.

Pero, de entre todos los instrumentos, el que más miradas acaparó fue la guitarra, en tanto que emblema de lo español, símbolo de la vanguardia y bisagra entre el arte culto y el popular. A ella le cantan, sin ir más lejos, **Federico García Lorca**, quien sugiere

Joaquín Nin o –ya en la órbita del grupo del 27– Evaristo Fernández Blanco, Jesús García Leoz y Manuel Palau. Se incluyen mujeres que compartieron experiencias y aspiraciones estéticas con ellos, pero que han sido eliminadas del relato oficial, como María Rodrigo y Emiliana de Zubeldía. Pese a la diferencia de género y edad, todas estas figuras operan movidas por un ideal común: plasmar la tradición española, histórica y/o popular.

Los poetas que inspiraron a estos compositores abarcan un arco temporal y estilístico igualmente amplio. En buena lógica, reaparecen los nombres de aquellos escritores en quienes la música tuvo una fuerte impronta, como Juan Ramón Jiménez, musicalizado por Evaristo Fernández Blanco. Otro escritor imprescindible para la creación vocal fue Rafael Alberti, autor de numerosas obras destinadas a ser puestas en música. Y, junto a ellos, localizamos los versos de otros poetas pertenecientes a estos círculos, pero que hoy permanecen en la sombra. Es el caso de Francisco Vighi, escritor de la bohemia madrileña afín a la corriente del ultraísmo; de Cristina de Arteaga, monja jerónima, historiadora y poeta, una de esas invisibles “sin-sombrero”, llevada al pentagrama por Joaquín Turina; o de Juan Paredes, de quien no nos consta más que su amistad con el compositor Jesús García Leoz, pero cuyos textos mantienen importantes anclajes con la poética de la Generación del 27, con reminiscencias del lenguaje lorquiano y paráfrasis de alguna letrilla de Luis de Góngora.

Existe la tendencia a reducir los intercambios entre música y poe-

sía al entorno de la Residencia de Estudiantes y al marco específico de la vanguardia. Sin embargo, este binomio también cristalizó en otras fórmulas igualmente ricas. Prueba de ello es el costumbrismo andaluz de los hermanos Álvarez Quintero, capaz de inspirar abundantes sainetes y zarzuelas, pero también canciones como la de María Rodrigo. O las manifestaciones poético-musicales gestadas en la periferia, entre las que se incluyen las canciones de Manuel Palau sobre versos de Estanislao Alberola –poeta vinculado a la sociedad cultural valenciana Lo Rat Penat– y Juan Lacomba, un escritor de renombre en su Valencia natal y seguidor de los ideales de la Institución Libre de Enseñanza.

En unas décadas en las que la construcción de la identidad nacional se perfila como objetivo primero, artistas de ambas disciplinas ahondaron en las relecturas del pasado y del acervo popular. De ahí que se desarrolle un verdadero fervor gongorino, presente en piezas como “Lloraba la niña” de **Fernández Blanco** o “La niña sola” de **García Leoz**. Y de ahí también que los compositores buceen en el teatro musical del siglo XVIII español. En esta línea se inscriben las canciones de **Fernando J. Obradors**, publicadas en 1930 como parte del segundo volumen de las *Canciones clásicas españolas*. La “Tirana del zarandillo” se basa en un tema de *Los novios y la maja* del compositor Pablo Esteve, y “El tumba y lé” es una versión de la tonadilla escénica de Blas de Laserna *Los serranos inocentes*, fechada en 1780. Por lo que respecta al acervo popular, basta observar la cantidad de canciones que tomaron



Lola Rodríguez de Aragón y Joaquín Turina durante una interpretación en Radio Madrid, octubre de 1943. Archivo Joaquín Turina, Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March, Madrid.

sus letras y melodías directamente del folclore, como las de Guridi, Nin y Zubeldía. Lo interesante es aclarar qué recorrido geográfico plantea cada músico –a veces de carácter antológico, otras focalizado en alguna región– y en qué coordenadas estilísticas se inserta el material prestado.

Por sus raíces alicantinas, **Óscar Esplá** enfatiza la esencia mediterránea en sus *Canciones playeras*, compuestas en 1929 sobre textos de *El alba de alhelí* de Rafael Alberti. En ellas conviven la inspiración levantina, presente a través del uso de escalas propias, y una economía de medios que entronca con la música francesa. En sintonía con Esplá, **Jesús Guridi** hace derivar el ropaje armónico de sus *Seis canciones castellanas* del propio material folclórico. En

este caso, sin embargo, el músico vasco parte de unas piezas recogidas por Cesáreo Garda en Candeleda, provincia de Ávila. Esta mirada centro-peninsular no es gratuita, sino que responde a la ambientación costumbrista de la película *La malquerida*, para la que fueron escritas dichas canciones en 1939.

Con una visión panorámica mayor, Nin y Zubeldía proponen un ciclo de canciones con las que recorren diversas regiones de España. Como señala Tamara Valverde, **Nin** escribió sus *Veinte cantos populares españoles* (1923) tomando como base un conjunto de melodías de origen tanto histórico como popular, procedentes de diversos cancioneros divulgados en la época. Para ellas, Nin confeccionó unos acompañamientos pianísticos muy personales, que amalgaman los estilos romántico, debussyista y neopopularista.

Tres años más tarde, en 1926, y también desde París, **Zubeldía** publicó sus *Seis melodías populares españolas*, que comparten planteamiento con la colección del cubano-español, salvo por la envergadura –en este caso menor– y por la omisión de piezas procedentes del pasado. Tanto el ciclo de Nin como el de Zubeldía muestran propensión hacia los materiales originarios de Andalucía, convertida desde hacía años en metonimia de España. Esta identificación explica que también encontremos alusiones al sur en las canciones de **María Rodrigo** (véase,

como ejemplo, “Disperté y la vi” ([sic], de 1924) y de Jesús García Leoz, quien realiza su propia estampa de la región en el “Pregón” de sus *Cinco canciones* (1934).

Al margen del lugar evocado, otra variable de este repertorio reside en la literalidad con que se trata la fuente. En ocasiones, como en las piezas de Guridi o de Nin, los músicos parten de la cita directa; en otras, en cambio, la sustancia popular queda diluida por completo en los lenguajes de concierto. Así ocurre en *Corazón de mujer* de **Turina**, escrita en 1926 a partir de un poema de Cristina de Arteaga. Así, aunque el compositor sevillano fue uno de los músicos más proclives a incorporar el color popular en su producción, en esta obra hace gala de un lenguaje dramático, cercano a lo teatral, con armonías avanzadas. También queda desdibujado el folclore en las canciones de Evaristo Fernández Blanco, escritas en 1931, y en las obras de Manuel Palau, cuya producción lírica muestra influencias de los compositores simbolistas franceses, junto a algunos procedimientos compositivos que provienen de la lírica popular valenciana. Todo ello nos lleva a concluir que hay una receta diferente para cada autor, si no para cada canción. Al fin y al cabo, como señalaba en 1935 Roberto Gerhard en su artículo sobre “Música y literatura”, “el trato con la musa es secreto, y ningún artista, seguramente, lo traicionará jamás”.

## Raquel Lojendio, soprano



La versatilidad de esta soprano canaria le permite abordar un repertorio tan extenso como Bach, Mozart, Stravinski, Verdi, Shostakóvich o Wagner. Ha trabajado bajo la batuta de maestros como Sir Neville Marriner, Rafael Frühbeck de Burgos, Juanjo Mena, Jun Märkl, Antoni Wit, Jesús López Cobos, Guillermo García-Calvo o Víctor Pablo Pérez, actuando con las principales orquestas españolas y, en el extranjero, con las filarmónicas de Berlín o la BBC, la Sinfónica de Boston, la Orquesta de la RAI de Turín o la del Capitolio de Toulouse.

Estudió en el Conservatorio Superior de Santa Cruz de Tenerife y en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona con Carmen Bustamante. Ha recibido clases de perfeccionamiento de María Orán y Krisztina Laki y está formada en ballet clásico por la Real Academia de Danza de Londres. En su repertorio operístico destacan papeles como Pamina (*La flauta mágica*), Violetta (*La Traviata*) o Marguerite (*Faust*) en teatros como el Verdi de Trieste, el Teatro Real de

Madrid o la Maestranza de Sevilla. En su repertorio concertístico destacan las sinfonías n<sup>os</sup> 2, 4 y 8 de Mahler, la *Sinfonía n<sup>o</sup> 9* de Beethoven y la *Sinfonía n<sup>o</sup> 14* de Shostakóvich, *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, el *Réquiem alemán* de Brahms o *Les Noces* de Stravinski, entre otras, en escenarios como la Philharmonie de Berlín, el Bridgewater Hall de Manchester o el Teatro Colón de Bogotá. Ha grabado para Deutsche Grammophon, Naxos, RTVE Música, Licanus y Chandos.

## Aurelio Viribay, piano



Especializado en el acompañamiento de cantantes, ha ofrecido recitales con Walter Berry, Alicia Nafé, Annalisa Stroppa, Ainhoa Arteta o María Bayo, entre muchos otros. Se ha presentado en la mayor parte de países europeos, así como en México, Marruecos y Japón, en salas y auditorios como la Musikverein y la Konzerthaus de Viena, el Castello Sforzesco de Milán o la Accademia Musicale Chigiana de Siena. Ha protagonizado numerosos estrenos y realizado múltiples grabaciones para RNE, Catalunya Música y RTVE. Su discografía incluye álbumes con Marta Knörr (mezzosoprano), Lola Casariego (soprano), Guzmán Hernando (tenor) y con el Cuarteto Vocal Cavatina. Ha sido profesor de repertorio vocal en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena y

en la Universidad de Música y Artes de la Ciudad de Viena, y actualmente ejerce la enseñanza en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha sido pianista acompañante en cursos impartidos por Thomas Quasthoff en la Universidad Mozarteum de Salzburgo, Walter Berry en Austria y Teresa Berganza en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. Ha obtenido el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid con la tesis *La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid*.

## Carlos Hipólito, narración



Nacido en Madrid, se formó en la escuela de William Layton y, desde finales de los años setenta, cuenta con una amplia experiencia en teatro, cine y televisión, siendo hoy uno de los actores más reconocidos del panorama español. Ha recibido más de treinta galardones por su trabajo como intérprete en los más diversos géneros dramáticos. Entre ellos cabe destacar el Premio de la Unión de Actores (que ha recibido en ocho ocasiones), el Premio Max al mejor actor protagonista (recibido en tres ocasiones), el Premio Mayte, el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid y el Premio Valle-Inclán.

De entre sus interpretaciones teatrales cabe destacar *El crédito*,

de Jordi Galcerán; *Don Carlos* de Friedrich Schiller; *Arte*, de Yasmina Reza; *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán; *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller y *La mentira* de Florian Zeller, bajo la dirección de Claudio Tolcachir. Actor de talento versátil, también ha intervenido con frecuencia en las más variadas series de televisión y en el cine.

POÉTICAS  
ENCONTRADAS  
CICLO  
SINFÓNICO

EN EL AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

---

EN EL AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA  
**CICLO SINFÓNICO I**  
VIERNES 6 DE MAYO DE 2022, 19:30

---

**Francia**  
*versus*  
**Alemania**

---

**ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA**  
Álvaro Albiach, dirección

---

**S1**

---

**María de Pablos** (1904-1990)  
Castilla. Poema sinfónico

**Joaquín Turina** (1882-1949)  
Ritmos (fantasía coreográfica) Op. 43

*Preludio. Lento*

*Danza lenta. Andantino*

*Vals trágico. Allegretto – Moderato – Vivo – Poco più lento – Vivo*

*Garrotín. Allegretto ritmico – Più mosso – Tempo I*

*Intermedio. Lento*

*Danza exótica. Moderato – Allegro*

**Richard Wagner** (1813-1883)  
*Preludio*, de Tristán e Isolda

**Conrado del Campo** (1878-1953)  
*Infierno*, de La Divina Comedia

**Richard Wagner**  
*Preludio*, de Parsifal

## Álvaro Albiach, dirección



La obtención del Gran Premio del Jurado y del Premio del Público en el Concurso Internacional de Besançon en 1999 supuso el punto de partida de su carrera como director. Desde entonces ha desarrollado una intensa actividad, con invitaciones de orquestas como la Wiener Kammerorchester, NDR Radiophilharmonie de Hannover, la Filarmónica de Wutenberg, Staatskapelle Halle, la Sinfónica de Trondheim, Orquesta de Auvernia, Nacional de Lyon, o Filarmónica de Bogotá, así como de las principales orquestas españolas, como la ONE, Orquesta Sinfónica RTVE, Sinfónicas de Galicia y Barcelona, Comunidad Valenciana, Orquesta de Valencia, JONDE, etc.

Entre 2012 y 2021 ha sido director titular y artístico de la Orquesta de Extremadura. Con ella ha desarrollado una intensa actividad concertística y de proyección de la agrupación, reconocida por público y prensa, y de la que cabe destacar las

funciones de ópera en el Festival de Mérida, los conciertos en el Auditorio Nacional, así como la primera grabación de la orquesta para el sello Sony dedicada a la obra de José Zárate. Compagina el concierto con una importante presencia en el campo de la ópera, habiendo trabajado en teatros como el Real de Madrid, Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Festival Rossini de Pésaro, Teatro Comunale de Bolonia, Festival de Schleswig-Holstein, festivales de Granada y Peralada, Teatro Campoamor de Oviedo, o de la Zarzuela, entre otros. También cabe mencionar sus colaboraciones con el Ballet Nacional de España en Madrid y en Les Arts.

---

EN EL AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA  
**CICLO SINFÓNICO II**  
VIERNES 27 DE MAYO DE 2022, 19:30

---

**Compromiso**  
*versus*  
**Evasión**

---

**ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA**  
Jordi Francés, dirección  
Enrique Pérez Piquer, clarinete  
Alfonso Delgado, narración

**SD**

---

**Julián Bautista** (1901-1961)  
Fantasía española para clarinete y orquesta Op. 17

**Roberto Gerhard** (1896-1970)  
La peste. Cantata para narrador, coro y orquesta

*Oran*  
*Déclaration de l'épidémie*  
*Choc sur la population*  
*Le comité de santé*  
*La fermeture des portes de la ville*  
*La mort de la jeune fille*  
*Les enterrements*  
*L'agonie de l'épidémie*  
*La fin soudaine de l'épidémie*

## Jordi Francés, dirección



Divide su actividad entre la ópera, el repertorio sinfónico y la creación actual. Recientes compromisos incluyen el estreno de la ópera *Tránsito* de Jesús Torres en la temporada del Teatro Real y conciertos con la Orquesta Nacional de España, la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Orquesta de Valencia y la Sinfónica de Bilbao. En su agenda figuran además numerosos proyectos con el Ensemble Sonido Extremo, del que es director artístico. El pasado mes de marzo debutó en el Palau de Les Arts dirigiendo *Trouble in Tahiti* de Leonard Bernstein. En temporadas anteriores ha dirigido la Filarmónica de la BBC, la Sinfónica RTVE, la JONDE, el Ensemble intercontemporain y la orquesta de la Academia del

Festival de Lucerna, entre otras, y ha realizado más de ochenta estrenos mundiales. Titulado por la Zuyd Hogeschool de Maastricht (Holanda), realizó su posgrado en dirección de repertorio contemporáneo en el Conservatorio della Svizzera Italiana (Suiza) y Máster en Musicología en la Universidad de La Rioja, además de completar su formación como director en la Manhattan School of Music, la Academia Internacional Järvi (Estonia), la Fundación Eötvös (Hungría) y en el Ircam de París con Kurt Masur, Paavo Järvi y Peter Eötvös.

## Enrique Pérez Piquer, clarinete



Natural de Carcaixent (Valencia), es clarinete solista de la Orquesta Nacional de España desde 1985. Compagina esta labor con una dilatada trayectoria como intérprete de música de cámara y con la docencia. Es miembro del Cuarteto de clarinetes Manuel de Falla, del Quinteto de viento Aulos Madrid y The Fives (Quinteto de clarinetes de la Orquesta Nacional de España), además de formar un dúo de clarinete y piano junto con Aníbal Bañados. Es profesor de clarinete en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid y es solicitado para dar cursos y clases magistrales nacionales e internacionales y colabora como profesor de las jóvenes orquestas Nacional de España, de la Comunidad de Madrid, de la Comunidad Valenciana, Nacional de Catalunya y de Canarias, entre otras, además de ser solicitado como jurado en concursos de clarinete y de orquestas y bandas profesionales.

## Alfonso Delgado, narración



Debutó en el año 1978 en la primera temporada del Centro Dramático Nacional, dirigido por Adolfo Marsillach. Desde entonces, ha trabajado en teatro con directores como Fernando Fernán Gómez, José Tamayo, Jaime Chávarri, Ángel Facio, José Luís Alonso, José Sanchis Sinisterra, José Pascual, Laura Ortega o Antonio Guijosa. En el ámbito del cine, destaca su trabajo con Emilio Martínez Lázaro, Ricardo Franco, José Luís Garci, Luis García Berlanga, Sigfrid Monleón, Jesús Bonilla o Luís María Delgado, entre otros. En zarzuela, debutó con la pianista Rosa Torres-Pardo y la cantaora Rocío Márquez. Ha hecho también doblaje, publicidad, locuciones y recitales poéticos.

## Selección bibliográfica

Alberto González Lapuente, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 7. La música en el siglo xx*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012.

*La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*, catálogo de la exposición homónima, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986.

Samuel Llano, *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Ruth Piquer, *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Huelva, Doble J, 2010.

María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.

## Elena Torres Clemente, musicóloga



Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid, centra su carrera investigadora en la música española del siglo xx y, fundamentalmente, en la figura y la obra de Manuel de Falla, un autor sobre el que ha publicado numerosos libros y artículos. Asimismo, movida por una visión interdisciplinar, ha explorado ampliamente las relaciones entre música y literatura. En este campo, es investigadora principal del Proyecto de I+D "Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata" (PID2019-104641GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Sus trabajos han sido reconocidos con el Premio de Investigación Musical concedido por la Sociedad Española de Musicología (2004) y con la Beca Leonardo a investigadores y creadores culturales de la Fundación BBVA (2017). Ha realizado estancias de investigación en el Institut de

recherche sur le patrimoine musical en France, en la Universidad de California en Riverside y en la Universidad de California en Los Ángeles, Departamento de Música. Entre otros hitos profesionales, ha sido directora de la *Revista de Musicología*, integrante del consejo de redacción de las revistas *Quodlibet* y *Estudios bandísticos* y coordinadora del programa de doctorado en Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

## CRÉDITOS

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

© Elena Torres Clemente  
© Fundación Juan March,  
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, mayo 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  
Celia Lumbreras Díaz

### Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

### Documentación y archivo

José Luis Maire

### Agradecimientos

Tomás Garrido Miguel Ángel Ríos  
Celia Bueno Foents Editor  
Carla Sampedro

Ciclo de miércoles: "Poéticas encontradas: la música española en el período de entreguerras (1918-1939)", mayo de 2022 [notas al programa de Elena Torres Clemente]. - Madrid: Fundación Juan March, 2022.

84 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, mayo 2022).

Programas de los conciertos: [CI] Música vs. Movimiento: "Obras de M. de Falla, R. Halffter, G. Pittaluga, Antonio José, E. Fernández Blanco, J. Turina e I. Stravinski", por Conjunto instrumental de la ONE y J. Navarro, dirección; [CII] Simbolismo vs. Neoclasicismo: "Obras de E. de Zubeldía, R. Gerhard, E. Halffter y M. Ravel", por A. Iturriagagoitia, violín; D. Apellániz, violonchelo y A. Rosado, piano; [CIII] Poesía vs. Música: "Obras de Ó. Esplá, J. García Leoz, J. Guridi, J. Nin, J. Turina, E. Fernández Blanco, M. Palau y M. Rodrigo", por R. Lojendio, soprano; A. Viribay, piano y C. Hipólito, narración, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 11, 18 y 25 de mayo de 2022 y [SI] Francia vs. Alemania: "Obras de M. de Pablos, J. Turina, R. Wagner y C. del Campo", por Orquesta Nacional de España y Álvaro Albiach, dirección y [SII] Compromiso vs. Evasión: "Obras de J. Bautista y R. Gerhard", por Orquesta y Coro Nacionales de España; E. Pérez Piquer, clarinete; A. Delgado, narración y J. Francés, dirección, celebrados en el Auditorio Nacional de Música los viernes 6 y 27 de mayo de 2022.

También disponible en internet: [march.es/musica](http://march.es/musica)

1. Conjuntos instrumentales - S. XX.- 2. Ballets-Fragmentos arreglados-S. XX.- 3. Suites.- 4. Ragtime.- 5. Serenatas (Música instrumental).- 6. Tríos de piano-S. XX.- 7. Canciones (Soprano) con piano-S. XX.- 8. Música orquestal-S. XIX.- 9. Música orquestal-S. XX.- 10. Óperas-Fragmentos.- 11. Poemas sinfónicos. 12. Conciertos (Clarinete)-S. XX. 13. Coros (Voces mixtas) con orquesta-S. XX.- 14. Cantatas.- 15.- Arreglos.- 16. Programas de conciertos.- 17. 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](http://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 una 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](http://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](http://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](http://march.es). Más información en [march.es/musica/](http://march.es/musica/)

## CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en [march.es/boletines](http://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

## CONCIERTO EXTRAORDINARIO Clausura de la Temporada 2021-2022: Bach como intelectual

1 JUN

**Angela Hewitt**, piano

Obras de J. S. Bach

## TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (14)

### *EL CABALLERO AVARO*

Ópera en un acto de Sergei Rachmaninoff  
basada en el drama de Aleksandr Pushkin  
Moscú, 1906

DEL 25 DE SEPTIEMBRE AL 3 DE OCTUBRE DE 2022

**Alfonso Romero**, dirección de escena

**Borja Mariño**, dirección musical y piano

#### REPARTO

*Barón*: **Ihor Voievodin**, barítono

*Alberto (Alber)*: **Gustavo Peña**, tenor

*El duque (Guéertsog)*: **Isaac Galán**, barítono

*El prestamista (Rostovschik)*: **Gerardo López**, tenor

*Un sirviente (slugá)*: **Javier Castañeda**, bajo

#### EQUIPO ARTÍSTICO

**Carmen Castañón**, escenografía

**Gabriela Salaverri**, vestuario

**Philipp Contag-Lada**, vídeo

**Félix Garma**, iluminación

Notas al programa de **Alfonso Romero**,

**Marina Frolova-Walker** y **Marta Rebón**

Nueva producción de la Fundación Juan March  
y el Teatro de la Zarzuela

---

FUNDACIÓN

---

JUAN

---

MARCH

Castello, 77.  
28006 Madrid

[musica@march.es](mailto:musica@march.es)  
+34 914354240

[march.es](http://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](http://march.es/boletines).

Descarga el libro  
de la temporada  
2021-2022:

