
LA

MARCH

PROPINAS



CICLO DE MIÉRCOLES
11 ENE – 1 FEB 2023

PROPINAS

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 11 DE ENERO AL 1 DE FEBRERO DE 2023

FUNDACIÓN JUAN MARCH

march.es

Desde el siglo XIX fue asentándose la convención de que los intérpretes agradecieran los aplausos del público ofreciendo un bis o propina musical al final del concierto. Esta pequeña gratificación fuera de programa suele ser una obra breve, hermosa y, sobre todo, inesperada. Este ciclo rompe con las convenciones del formato habitual de la sala de conciertos y propone la escucha de cuatro recitales integrados exclusivamente por obras que podrían calificarse de propinas. La identidad de las composiciones, nacidas desde el siglo XVII hasta la actualidad, solo se desvelará al final de cada interpretación, fomentando así una escucha atenta que despertará en el oyente el placer de la sorpresa estética.

Fundación Juan March

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

ÍNDICE

6

PROPINAS: RETOS PARA LA ESCUCHA

¿Dónde está el programa?

Ritos y retos: el concierto como institución

La propina: ¿obsequio u obligación?

¿Qué esperamos de Propinas?

Sonia Gonzalo Delgado

14

PEQUEÑA HISTORIA

DE LA ESCUCHA DE CONCIERTOS,

EN SIETE IMÁGENES

23

Miércoles, 11 de enero

Stuart Jackson, tenor

Nicholas Daniel, oboe

Julius Drake, piano

27

Miércoles, 18 de enero

Los Mvsicos de Sv Alteza

29

Miércoles, 25 de enero

Coro de la Comunidad de Madrid

Josep Vila i Casañas, dirección

33

Miércoles, 1 de febrero

Claudio Martínez Mehner, piano

36

Bibliografía

Autora de las notas al programa

Propinas: retos para la escucha

Sonia Gonzalo Delgado

¿DÓNDE ESTÁ EL PROGRAMA?

Son las seis de la tarde de un miércoles de temporada. Varias decenas de personas han recogido su entrada en las taquillas de nuestra Fundación y se dirigen al Auditorio. Decenas de personas que, como usted que ahora está leyendo estas líneas, recogen un ejemplar del programa de mano que, desde hace décadas, acompaña nuestros Ciclos de miércoles.

Y no solo lo hacen en la Fundación Juan March. Si usted acude a cualquier sala de conciertos o teatro de ópera, podrá recoger su programa de mano –o, sobre todo en estos últimos años, descargarlo previamente de la página web de la institución organizadora–: una rutina que forma parte de la experiencia concertística y que ha sido interrumpida, momentáneamente, durante estos últimos años de pandemia. En él se imprime el programa que los artistas interpretarán acompañado, habitualmente, de unas notas al programa que sirven de guía durante la escucha del repertorio interpretado. Además, independientemente del género

musical, esperamos que los intérpretes nos agasajen interpretando una (o más) obras fuera de programa, como agradecimiento a nuestro atento silencio y nuestros aplausos al final del concierto. Es lo que coloquialmente conocemos como “propina” o “bis”.

Ambos fenómenos, el programa de mano y la propina –y también la escucha en silencio–, hoy convertidos en costumbre y ritual de la sala de conciertos, pero que hunden sus raíces en el siglo XIX. Los cambios socioeconómicos producidos



Schubertiada. Julius Schmid, 1897.
Sociedad Coral Masculina de Viena.

como consecuencia de la revolución industrial y el surgimiento de la burguesía favorecieron la proliferación de sociedades de conciertos de diversa índole en las principales capitales europeas y, en consecuencia, la expansión y consolidación del concierto público como una práctica de ocio cada vez más democrática.

Sin embargo, el concierto al que hoy asisten forma parte de un ciclo ideado, precisamente, para replantear o, al menos, cuestionar estas prácticas tan bien asentadas. Un ciclo planteado para sor-

prender al oyente, para retar su horizonte de expectativas, para ofrecerle, en definitiva, una experiencia diferente de lo que supone normalmente asistir a un concierto.

RITOS Y RETOS: EL CONCIERTO COMO INSTITUCIÓN

Convertido en una de las formas de ocio más extendidas desde finales del siglo XVIII, el concierto público permite comprender las dinámicas socioeconómicas y culturales de la sociedad que los produce y los disfruta. Y, para ello, el análisis de los programas de concierto, desde sus publicaciones como anuncios en la prensa y carteles colgados en las entradas de los teatros a la edición cada vez más cuidada de los programas de mano de nuestros días, constituye una herramienta de capital importancia. El estudio de su diseño, de las jerarquías empleadas para reflejar los nombres de compositores, obras e intérpretes, la aparición de las notas al programa, las ilustraciones o anuncios incluidos: todo ello son elementos sustanciales que permiten establecer la evolución de los gustos y valores de sus organizadores, sus intérpretes y sus públicos, tal y como han estudiado, entre otros, William Weber y Jann Pasler.

En torno a 1800, los conciertos públicos organizados como eventos benéficos o conciertos de abono, celebrados en los teatros de las capitales europeas, eran verdaderos maratones musicales que duraban horas e incluían un programa misceláneo que contaba con arias de ópera, obras sinfónico-corales y piezas instrumentales. El programa es un elemento intrínseco a la celebración del concierto, pues el público necesitaba saber

las composiciones que iban a sonar y los intérpretes que habían sido convocados a participar. Era habitual que se presentaran obras nuevas (que décadas después los musicólogos denominarían estrenos) y que los propios compositores participaran en ellos. Un ejemplo paradigmático es la primera interpretación de la *Sinfonía n.º 5* de Ludwig van Beethoven, el 22 de diciembre de 1808 en el Theater an der Wien en Viena. Su vasto programa incluía, además, la primera interpretación de su *Concierto para piano n.º 4 en Sol mayor*, la *Sinfonía n.º 6, “Pastoral”*, la *Fantasia coral para piano, solistas, coro y orquesta*, números de su *Misa en Do mayor*, su aria “Ah! Perfido” e improvisaciones para piano solo.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la cultura museística y el coleccionismo que arraigó en las élites intelectuales como consecuencia del interés ilustrado por el pasado permeó también la actividad concertística. Las grandes obras del repertorio del pasado comenzaron a formar parte de la vida musical, quedaron atrás las maratonianas propuestas misceláneas y, progresivamente, se avanzó hacia una especialización en los programas de concierto. Este cambio estuvo canalizado por las sociedades de conciertos que proliferaron en numerosas ciudades europeas como resultado del creciente asociacionismo, entre cuyos objetivos se encontraban la educación y la formación del pueblo.

Los músicos se convirtieron, en muchos casos, en promotores y fundadores de estas sociedades filarmónicas. Muchas de ellas auspiciaron la construcción de sus propias salas de concierto y la formación de orquestas y coros estables con su temporada de conciertos, algunos toda-

vía en activo, como es el caso de la Real Orquesta Filarmónica de Liverpool, cuya fundación se remonta a 1840. Las dedicadas a la música de cámara acogieron recitales que favorecieron la aparición de dos fenómenos hoy fuertemente arraigados en la experiencia del concierto: la escucha en silencio y el surgimiento de las notas al programa. John Ella (1802-1888), violinista londinense que formaba parte de diversas orquestas, fue un pionero y estableció, en 1830, su Musical Union, con sede, inicialmente, en su propia casa. Quiso dar un aire serio y educativo a los conciertos de música instrumental y, para diferenciarse de sus competidores, ofreció al público una guía de escucha que moldease sus expectativas (véase p. 16). Estas pioneras notas al programa incluían ejemplos musicales, un análisis formal de las obras y pinceladas biográficas del autor que, en las décadas finales del siglo XIX, se acompañaron de juicios estéticos que contribuyeron a la canonización del repertorio. Como apunta Christina Bashford en su trabajo “Concert Listening the British Way? Program Notes and Victorian Culture” (publicado en *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*), la particular situación del mercado musical inglés, más expansivo y privado que el de otros países europeos, con un público procedente de las clases medias y altas, y bien formado musicalmente, propició este tipo de literatura musical secundaria.

Las notas al programa eran un valor añadido al precio pagado por la entrada e intelectuales como el crítico vienés Eduard Hanslick (1825-1904) conectaron, de manera directa, su influencia en la experiencia auditiva con el silencio “impecable” que dominaba en las salas de

conciertos inglesas, un comportamiento socialmente obligado durante su visita a Londres en 1862. En otros países europeos, las guías de repertorio –populares en el ámbito germano– o los artículos publicados en la prensa especializada con tintes historiográficos cumplían esta misión formativa fuera de la sala de conciertos. No obstante, a finales del siglo XIX, este nuevo género literario se expandió a los grandes centros musicales europeos y americanos. Christian Thorau acuñó, en 2013, un interesante concepto al respecto: *touristic listening* o escucha turística. Este concepto, revisitado en su artículo “What ought to be heard? Touristic Listening and the Guided Ear” (publicado en *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*), se cimenta en la comparativa establecida por Hanslick entre las notas al programa y las guías de viaje que proliferaron en la cultura burguesa decimonónica. El programa de mano era la manera de equipar al público que asistía a los conciertos con “historias, narraciones y análisis musicales, un nuevo corpus de literatura explicativa que los guiaba de manera segura a través de territorios sonoros hasta entonces desconocidos”. La progresiva colonización de los programas de concierto con repertorios del pasado, dejando en un segundo plano la creación contemporánea, fomentó la aparición de un canon musical que debía ser explicado y que, aún hoy, domina las programaciones musicales.

Hacia 1900, como indica Jann Pasler, el tamaño de los programas se expandió considerablemente, ofreciendo cada vez más información y adquiriendo un peso más destacado en la ceremonia concertística: al repertorio interpretado y las notas se incorporaron extensas biogra-

fías de los intérpretes y anuncios tanto de productos musicales y cotidianos como de futuros eventos. Esta práctica, añade Thorau, acabó por convertir los programas de mano en objetos de coleccionista –existen amplias colecciones personales de programas en infinidad de archivos y bibliotecas–, verdaderos *souvenirs* que permiten documentar y atesorar una experiencia que, de otro modo, es difícil de rastrear. Este tipo de práctica cultural en torno al programa se mantiene hasta nuestros días, pues no son pocos los asistentes que esperan a que salgan los intérpretes para solicitar que firmen su ejemplar y así otorgarle un valor añadido, comportamiento social que hunde sus raíces en el surgimiento del recital solista y la aparición del fenómeno del virtuoso.

Se atribuye a Franz Liszt (1811-1886) haber sido el creador del recital solista moderno debido a su brillante técnica pianística, a su cautivadora presencia escénica y a la determinante gira que realizó entre 1839 y 1847 por las principales ciudades europeas, incluidas varias españolas (con excepción de los países escandinavos y la península de los Balcanes). Su repertorio estaba integrado por sus propias composiciones, que incluían un gran número de fantasías sobre temas operísticos y temas populares húngaros, composiciones de contemporáneos como Robert Schumann o Frédéric Chopin, sonatas de Ludwig van Beethoven, transcripciones de obras para órgano de Johann Sebastian Bach y obras de Domenico Scarlatti y George Frideric Handel. Su visión empresarial le hizo incluir, además, pequeñas fantasías y arreglos sobre temas populares del país en que se encontraba. Estos arreglos pueden considerarse, en cierta medi-

da, propinas o agasajos que el virtuoso ofreció a un público deslumbrado por su sola presencia, una continuación de la práctica documentada en los programas misceláneos de las primeras décadas del siglo XIX: cuando el concierto incluía un solista, este solía incluir una pieza ligera de gran despliegue virtuosístico.

Liszt ofreció su primer concierto en Madrid el 28 de octubre de 1844 en el Palacio de Villahermosa, entonces sede del Liceo Artístico y Literario. Este tipo de instituciones, como tantas otras organizaciones fundadas por ilustres personalidades de la alta burguesía y la aristocracia para fomentar la actividad cultural, alquilaban salones palaciegos –o bien eran sus fundadores quienes los prestaban: recordemos el caso de John Ella– para celebrar veladas musicales, literarias y artísticas. En muchas ocasiones, eran los propios intérpretes-compositores quienes organizaban conciertos en sus propios domicilios, como fue el caso de Franz Schubert o el propio Liszt (véanse pp. 7 y 17). Estas veladas servían para presentar sus composiciones que, en muchos casos, no se anunciaban al público previamente, al no haber un programa impreso para la ocasión, sino que iban presentándose a medida que se interpretaban. Un reto similar, salvando las distancias, al que propone este ciclo de conciertos.

Las salas de conciertos, según las entendemos hoy en día, comenzaron a proliferar en paralelo a estos fenómenos. Financiadas por entidades municipales, por asociaciones o por empresarios, eran centros de ocio que acogían un amplio número de espectáculos, desde conciertos sinfónicos, corales o recitales hasta eventos deportivos o de variedades (véase p. 18). A medida que avanza el si-

glo XX, asistimos también a la especialización de estos espacios en el ámbito de la música clásica –aunque en el ámbito de la cultura popular es todavía frecuente la existencia de espacios polivalentes–. Comportamientos como el del consumo de comida o bebida se han erradicado y la charla habitual entre los asistentes se limita a los momentos de acceso y salida de la sala, además de al habitual intermedio.

Otro comportamiento que se convirtió en hábito a finales del siglo XIX es el abandono de la sala antes de la finalización del concierto, en aras de cumplir con las prisas de la modernidad. Según constata Katharine Ellis in “Researching Audience Behaviors in Nineteenth-Century Paris: Who Cares if You Listen?” (publicado en *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*), este hábito es consecuencia de la democratización en el acceso a los conciertos gracias al incremento de aforo en las salas de cada vez mayor tamaño. Una parte del público asiste al concierto desde su consideración como forma de ocio moderno y no como experiencia estética de primer orden. Un público que, además, está poco o nada interesado en recibir el *bonus* en forma de propina que tiene lugar en la mayoría de los casos.

Conocidos estos fenómenos históricos, cabe preguntarse: ¿cómo afrontaría hoy un oyente la escucha de un concierto de música clásica si no conociera con antelación el programa, ni siquiera cuántas obras va a escuchar? ¿Cómo se enfrentaría a la escucha si la sensación fuese de permanente propina, de sorpresa y expectación ante lo que está por venir? ¿Habría alguien entre el público que abandone la sala antes de que el concierto haya finalizado? Estas son las

premisas sobre las que se construye el ciclo *Propinas* y los intérpretes del programa será lo único anunciado con antelación.

LA PROPINA, ¿OBSEQUIO U OBLIGACIÓN?

La propina surgió como una muestra espontánea de agradecimiento a la apreciación y el entusiasmo del público; sin embargo, hoy se ha convertido en una parte tan ritualizada y esperada como la presentación del programa anunciado en cualquier concierto o evento con música en vivo.

Pero, ¿qué entendemos hoy por propina? Por lo general, una pieza breve, ligera, casi siempre reconocible por el oyente y, a menudo, ostentadamente difícil o llamativamente bella. Los intérpretes deslumbran, intrigan o divierten a un público entregado al juego de la seducción de los fuegos de artificio tras haber disfrutado del programa anunciado. Independientemente del género musical –sea un concierto de jazz, de pop o de música clásica–, la propina es una muestra de agradecimiento por parte del intérprete, al tiempo que ofrece al público un sentimiento de empoderamiento: son ellos quienes, con sus aplausos, determinan la existencia o no de la propina. En la otra cara de la moneda, están aquellos oyentes que, en determinadas ocasiones, se sienten estafados cuando el artista decide no ofrecer un bis tras un programa exigente y tan perfectamente concebido que no permite, estética y conceptualmente, la adición de un elemento extraordinario.

Y, ¿qué es, realmente, la propina? Si nos atenemos a la procedencia etimológica del término, tanto *encore* como *bis* pro-

ceden del francés. *Encore* es una palabra polisémica que significa “todavía”, “aún”, “otra vez”, “de nuevo”, mientras que *bis* significa “copia” o “segunda vez”. Su uso se remonta al siglo XVIII y hace referencia a las demandas del público, en estrenos operísticos o de obras sinfónico-corales, de repetir, en el transcurso de la propia interpretación de la obra, aquellos números que gustaban especialmente al público, una reacción verdaderamente espontánea ante aquellos números que habían causado una emoción o un entusiasmo especiales.

La ritualización casi excesiva que han experimentado el concierto y la ópera como espectáculos públicos ha erradicado casi por completo esta costumbre durante las dos últimas centurias, pero algunos recordarán los titulares de la prensa con motivo de los títulos de cierre de las dos últimas temporadas del Teatro Real: *Tosca* y *Nabucco*. El “Vissi d’arte” de Giacomo Puccini encumbró a la soprano Sondra Radvanovsky como la primera en realizar un bis en un estreno del coliseo madrileño y, ya en julio de 2022, el célebre coro verdiano “Va pensiero!” tuvo que ser repetido tras cinco minutos de aplausos. Lo llamativo no es el hecho de que en ambos títulos se pidiera un bis en una determinada función. Lo sorprendente aquí es que, gracias al altavoz que hoy representan los medios de comunicación y las redes sociales, estos bises se repitieron en la mayoría de las funciones posteriores. Y, aquí, cabe preguntarse, ¿fueron realmente todas las interpretaciones merecedoras de un bis? ¿O fue el conocimiento de lo que se podía conseguir con efusivos aplausos lo que llevó al público en sucesivas funciones a solicitar el bis? Sea como fuere, la recepción de una de-

terminada interpretación tiene mucho de subjetiva. Sin embargo, todos estaremos de acuerdo en que la petición de estos bises –al menos en las segundas, terceras y cuartas ocasiones– tiene muy poco de espontáneo. Los números repetidos en el Teatro Real son los más conocidos de sendas óperas de repertorio: números breves y reconocibles para todo melómano no solo a través de la asistencia al teatro, sino por medio de las numerosas grabaciones existentes (véase p. 19) y de su uso en la cultura popular. Cumplen, en definitiva, con los requisitos de lo que hoy entendemos por *propina*.

Y aquí podríamos reflexionar, como apunta Katharine Ellis, sobre la categoría de entretenimiento que adquiere la propina. Se ha convertido en un fenómeno de *marketing* para los propios artistas: es una especie de sello de identidad. A excepción de las orquestas, que han erradicado esta costumbre, los solistas y grupos de cámara cuentan ya con una selección de propinas propias que van explotando según el público al que se presentan, del mismo modo que hacía Liszt con las fantasías sobre temas populares en sus giras europeas. El célebre pianista Arthur Rubinstein (1887-1982) tenía como una de sus propinas predilectas la impactante *Danza ritual del fuego* del *El amor brujo* de Manuel de Falla y, como ejemplo más reciente, tenemos el caso de Vladimir Horowitz (1903-1989). En 1987 se publicó un disco con sus célebres propinas, entre ellas, su arreglo de *The Stars and Stripes Forever*, la marcha nacional de los Estados Unidos, o sus propias *Variaciones sobre un tema de “Carmen”*, un despliegue del más fascinante virtuosismo, una pieza hoy recuperada por pianistas como Yuja Wang o Yevgueni Kissin en sus recitales.

¿QUÉ ESPERAMOS DE PROPINAS?

El oyente se sitúa ante lo desconocido, en el terreno incierto de un concierto sin programa o, más bien, con un programa que no se anuncia con antelación. Este ciclo de cuatro recitales está integrado exclusivamente por obras que podrían calificarse de propinas, cuya identidad solo se desvelará al final de cada interpretación. Este modo de programar aspira a fomentar una escucha atenta que, esperemos, despierte en el oyente el placer de la sorpresa.

El concierto que inaugura el ciclo presenta una formación inusual –el tenor Stuart Jackson, el oboísta Nicholas Daniel y el pianista Julius Drake– que desvelará alguno de los rincones ocultos del repertorio occidental, en las más diversas combinaciones, tanto en arreglos como en instrumentaciones originales, de los siglos XIX y XX. El segundo concierto es un programa ideado por Luis Antonio González, director de Los Mvsicos de sv Alteza, y propone una panorámica de siglo y medio de música barroca a través de varios países europeos, desde Sevilla hasta Viena. En sus propias palabras, ha

querido “reunir, en cuidado *desorden*, un conjunto de piezas de muy variada tipología, todas ellas dotadas de una belleza o una gracia particular. Asimismo, en la hechura del programa figuran, como no podía ser de otro modo, algunos de los compositores que han sido y seguirán siendo clave en nuestra trayectoria”.

El Coro de la Comunidad de Madrid, dirigido por Josep Vila, interpretará en la tercera sesión una veintena de composiciones breves en más de diez idiomas distintos procedentes de los cinco continentes. Ninguna formación musical cuenta con un repertorio tan variado en cuanto a cronología, estilos y funciones como un coro mixto. El último concierto será un recital para piano en el que Claudio Martínez Mehner ofrecerá obras de tres siglos distintos. En cierto sentido, este concierto recrea aquellas veladas privadas del siglo XIX en las que el piano era el instrumento preeminente y la escucha se centraba en la sucesión de novedades propuestas por el intérprete, y no tanto en el programa y la autoría.

Es hora de comenzar el reto. ¿Cuántas de las obras que escucharán en este ciclo serán capaces de reconocer?

Pequeña historia de la escucha de conciertos, en siete imágenes

Desde la velada palaciega del siglo XVIII hasta la tecnología de los auditorios de última generación, la experiencia del público del concierto de música clásica ha evolucionado de forma considerable.



Una velada en la corte del siglo XVIII

Federico el Grande toca la flauta en su palacio de verano de Sanssouci, con Franz Benda al violín y Carl Philipp Emanuel Bach al clave. Adolph Menzel, Berlín, 1850-1852. Óleo sobre lienzo, Alte Nationalgalerie, Berlín.

Federico II el Grande de Prusia (1712-1786) fue un reconocido melómano y aventajado flautista y compositor, además de amante de las artes y la literatura. El rey protegió en sus territorios a intelectuales de varias nacionalidades y convirtió Sanssouci, su palacio de verano, en un lugar de deleite intelectual y artístico. Allí eran frecuentes las veladas musicales como la representada en este lienzo. En ellas, Federico

pudo interpretar sus propias obras, las de su profesor de flauta, Johann Joachim Quantz (1697-1773), quien aparece a la derecha en este retrato y, quizá, las sonatas de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), quien se encuentra tocando el clave. En este retrato de grupo se aprecia la escucha íntima y, a veces, distraída de un reducido grupo de cortesanos.



Un público selecto que escucha a través de la lectura

Cuarteto en la Musical Union
[Henri Vieuxtemps y Adolphe Deloffre, violines; Thomas Hill, viola; Alfredo Piatti, violonchelo]. Ilustración de Henry Anelay, publicada en *The Illustrated London News*, 27 de junio de 1846.

Esta ilustración recoge el momento histórico del surgimiento de las notas al programa como guía de escucha y herramienta con la que moldear y educar las expectativas de escucha del público. Retrata uno de los conciertos londinenses de las sociedades musicales. La Musical Union de John Ella (1802-1888), representado aquí a la derecha de la imagen, fue una de las instituciones pioneras en este sentido y mantuvo su actividad entre las décadas de 1830 y 1880. El público

ilustrado y curioso, retratado en segundo plano, tiene entre sus manos un ejemplar del programa de mano editado por Ella, que por aquellos años (mediados del siglo XIX) estaba concebido como una especie de breve guía de análisis musical, con los principios de organización formal de la música y varios ejemplos extraídos de las obras interpretadas.



El virtuoso llega al salón burgués

Concierto dominical en casa de Franz Liszt en 1882 ante el gran duque Carl Alexander y la gran duquesa Sophie. Fotografía de L. Bonitz de un cuadro original de Hans W. Schmidt en la Weimarhalle. Bibliothèque nationale de France.

La imagen del virtuoso decimonónico tiene como ejemplos paradigmáticos al violinista Niccolò Paganini (1782-1840) y al pianista Franz Liszt (1811-1886). A Liszt le debemos, a través de sus composiciones y sus interpretaciones, el descubrimiento del vibrato pianístico, una nueva técnica de octavas, brillantes arpeggios y precisa repetición de notas y acordes, todo ello en aras del mayor despliegue de virtuosismo. Esta imagen representa una de las veladas celebradas en

su casa de Weimar, donde residió en dos etapas de su vida (1849-1859 y 1869-1886). Un selecto público, burgués e intelectual, en actitud atenta y deslumbrada, siente el privilegio de asistir a estas veladas. Los duques de Sajonia, Carl Alexander y Sophie, escuchan atentamente al virtuoso en primera fila.



La gran sala de conciertos

Canterbury Music Hall de Londres, publicada en The Illustrated London News, 1856.
London Picture Archive.

A medio camino entre el café o las tabernas, que ofrecían espectáculos musicales en la Europa moderna, y los teatros de ópera, que acogieron los primeros recitales misceláneos, la gran sala de conciertos es un fenómeno genuinamente decimonónico. Surgieron como centros para espectáculos de variedades, en los que tanto podía escucharse un concierto como asistir a un espectáculo deportivo, donde la gente comía, bebía y fumaba. Así lo demuestra esta imagen del Canterbury Music Hall, situado en el barrio londinense de Lambeth hasta su destrucción

en un bombardeo en 1942. El surgimiento de estos nuevos centros sociales caminó en paralelo a la escucha en silencio fomentada, desde la Inglaterra victoriana, por la aparición del programa y sus notas. A finales del siglo XIX, las principales capitales europeas y americanas contaban con su gran sala de conciertos y la edición de programas de mano con los que el público podía guiarse en la interpretación y la escucha se convirtió en una costumbre muy extendida. Se asumió entonces que el oyente debía conocer lo que escuchaba para incentivar su goce estético.



Edward Elgar dirige una grabación acústica.
Fotografía de autor desconocido, 1914.

La grabación como ampliación del horizonte de expectativas

A comienzos del siglo XX, se convirtió en habitual ver a compositores dirigiendo o interpretando sus propias obras para ser registradas por los cada vez más sofisticados sistemas de grabación. Edward Elgar (1857-1934) trabajó durante veinte años para The Gramophone Company Ltd. y vivió la mejora continua de los medios de grabación, desde las primitivas grabaciones acústicas de inicios del siglo XX hasta las realizadas con medios eléctricos de los años treinta, desarrollados en paralelo a la tecnología radiofónica. La difusión de las grabaciones –por

la radio, los soportes físicos y, ahora, las plataformas digitales– ha alterado completamente las maneras de escuchar la música, en tanto que amplían el horizonte de expectativas del público y fomentan la canonización de ciertas obras del repertorio en detrimento de otras. La escucha en la sala de conciertos ya no solo se guía por las notas al programa, sino también por las innumerables versiones discográficas. Cada vez más, el oyente deja de anhelar el descubrimiento de una nueva obra, para optar, en cambio, por escuchar de nuevo obras ya conocidas.



El concierto didáctico y la educación musical

Federico Sopena, durante la presentación de los Recitales para jóvenes, junto al pianista Joaquín Soriano. Archivo Fundación Juan March, 1 de octubre de 1975.

Los conciertos didácticos y familiares, que surgieron en las primeras décadas del siglo xx, fueron convirtiéndose en una de las herramientas fundamentales para la formación del público y la difusión del repertorio llamado “clásico” entre las nuevas generaciones. Se trata de una herramienta educativa que complementa los currículos formativos. En el mismo momento que comenzaba su actividad cultural en 1975, la Fundación Juan March inició su propio programa

de conciertos didácticos bajo el título de Recitales para Jóvenes y presentados por Federico Sopena. Cinco décadas después, este formato de conciertos ha acogido a casi un millón de estudiantes de secundaria durante los más de tres mil conciertos celebrados. La escucha viene aquí guiada por un presentador, que dirige la atención del oyente, y ofrece las claves para la comprensión y el disfrute de la música.



Nuevos retos y experiencias de escucha

Francesco Tristano, en “Amanecer con la música antigua”, dentro del ciclo Música visual. Dolores Iglesias. Fundación Juan March, 21 de octubre de 2022

A comienzos del siglo xxi existe la convicción de que es necesaria una renovación del formato tradicional del concierto de música clásica. Diseño de itinerarios de escucha, nuevas maneras de presentar el repertorio, la integración y combinación de la música con otras artes –la literatura, la pintura, la danza, la luz o la videocreación–, la incorporación de repertorios marginados por el canon o la propia comunicación de los artistas para presentar el programa son algunas de las estrategias cada vez más extendidas en aras de

la actualización del concierto. El oyente de hoy demanda nuevas experiencias en las que la música se presente con fórmulas innovadoras. En los últimos años, la programación de la Fundación Juan March está explorando modos alternativos de escuchar la música, como la propuesta por los ciclos *Sinestesias* (noviembre de 2016), *Pintar la música, escuchar la pintura* (diciembre de 2019), *Música cósmica* (febrero de 2020) o *Música visual* (temporada 2022-23), en los que la música no solo se escucha, también se ve.

MIÉRCOLES 11 DE ENERO DE 2023, 18:30

Propinas (I)

Stuart Jackson, tenor
Nicholas Daniel, oboe
Julius Drake, piano

Obras breves de los siglos XIX y XX



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

Stuart Jackson, tenor



GERARD COLETT

Stuart Jackson fue *choral scholar* en Christ Church, Oxford, mientras estudiaba Ciencias Biológicas, antes de completar su formación en la Royal Academy of Music. Obtuvo premios en los concursos internacionales del Wigmore Hall, Fundación Kohn y Hugo Wolf de Stuttgart y, desde entonces, ha ofrecido recitales para la BBC y la Albertina Musensaal de Viena. Sus próximos recitales incluyen su debut en la Schubertiade de Hohenems, el Wigmore Hall y el Festival de Lieder de Oxford. Aparecerá como Júpiter en *Semele*, de Handel, en la Ópera de Lille con Emmanuelle Haïm, la Ópera Cómica de Berlín y el Festival de Glyndebourne; en una reposición de *L'incoronazione di Poppea*, del Festival de Aix-en-Provence, en el Palacio de Versalles; el *Réquiem de Guerra*, de Britten, con la Orquesta Real Nacional de Escocia y Thomas Søndergård; el *Mesías* con la Academia de Música Antigua

y Laurence Cummings; el *Réquiem* de Mozart con la Real Orquesta Filarmónica de Liverpool; *Alcina* con Les Violons du Roy y Jonathan Cohen y conciertos y una grabación de *Teodora*, de Handel, con Arcangelo. Entre los hitos más recientes se encuentran su primer Evangelista en la *Pasión de San Mateo*, de Bach, con Arcangelo y Jonathan Cohen en los Proms de la BBC de 2021 y, en el mismo año, el *Mitridate*, de Mozart, en la Real Ópera de Dinamarca; el Prólogo y Quint en *The Turn of the Screw*, para la Ópera Nacional de Lorraine; así como obras de Handel con The English Concert y Harry Bicket y de Bach con la Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia con Trevor Pinnock.

Nicholas Daniel, oboe



ERIC RICHMOND

Uno de los oboístas más reconocidos a nivel internacional, Nicholas Daniel dedica su vida a la música de muy diversas maneras. Graba de manera regular para Harmonia Mundi, ha dirigido diversos festivales y ciclos de conciertos, como el Festival Internacional de Leicester, y es muy solicitado como profesor. Actualmente es catedrático en la Escuela Superior de Música de Trossingen, en Alemania. Tras su debut como director de orquesta en los Proms de la BBC, en 2004, trabaja con numerosos conjuntos con un amplio repertorio, desde el barroco hasta el contemporáneo, y desde pequeñas formaciones hasta ópera. Es director de Triorca, un proyecto orquestal que reúne a jóvenes músicos de Serbia, Alemania y Reino Unido. Con dieciocho años, fue Artista Joven de la BBC y estudió en la Royal Academy of Music de Londres y, después, con Anthony Pay y con Hans Keller. Ha sido solista con

las principales orquestas mundiales y contribuye al enriquecimiento del repertorio para su instrumento con nuevos encargos y estrenando obras de Harrison Birtwistle, Henri Dutilleux, James MacMillan, Thea Musgrave, John Tavener y Michael Tippett. Recibió el premio BBC Music Magazine en 2016 por su grabación de los conciertos para oboe de Ralph Vaughan Williams y James MacMillan. Como músico de cámara, es miembro fundador de la Britten Sinfonia, del Haffner Wind Ensemble y del Britten Oboe Quartet y es oboe solista de la Camerata Pacifica. En reconocimiento a sus logros, en octubre de 2020 se le concedió la Orden del Imperio Británico.

Julius Drake, piano



MARCO BORGREVE

Residente en Londres, Julius Drake es uno de los pianistas más destacados en su campo. Colabora con artistas de primer nivel, tanto en recitales como en grabaciones. Actúa regularmente en los principales festivales de música clásica del momento, como los de Aldeburgh, Edimburgo, Múnich, Salzburgo y los Proms de la BBC, así como en el Carnegie Hall y el Lincoln Center de Nueva York, el Wigmore Hall de Londres y el Concertgebouw de Ámsterdam. Entre sus grabaciones recientes destaca *Diario de un desaparecido*, de Leoš Janáček (Hyperion Records), que obtuvo en 2020 un premio Gramophone y el BBC Music Magazine. Durante esta temporada, actúa en Barcelona y Vilabertran con Sarah Connolly y Julia Kleiter, con Gerald Finley en el Festival de Salzburgo, con Christoph Prégardien y Ian Bostridge en la Schubertiada, con Anna Prohaska en la Konzerthaus de Viena, con Catriona Morrison y Konstantin Krimmel en el Wigmore Hall de Londres, con Eva Maria Westbroek en Bruselas y Madrid y en gira por los Estados Unidos con Gerald Finley.

MIÉRCOLES 18 DE ENERO DE 2023, 18:30

Propinas (II)

LOS MVSICOS DE SV ALTEZA

Olalla Alemán, soprano

Pedro Reula, violín

Josep María Martí, guitarra

Alfonso Sebastián, clave

Obras compuestas durante la Edad Moderna en distintos países europeos



El concierto se puede seguir en directo en Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVEPlay.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.

Los Mvsicos de Sv Alteza

Fundado en 1992, Los Mvsicos de Sv Alteza es un grupo de referencia en la recuperación de la música histórica hispánica, a partir de las investigaciones de su fundador y director, Luis Antonio González, y en la interpretación de la música del barroco. Han actuado en los más importantes festivales en España, Francia, Holanda, Bélgica, Suiza, Italia, Gran Bretaña, México y los Estados Unidos. Desde 2008, han grabado para el sello francés Alpha y, en 2021, iniciaron su colaboración con IBS Classical. Entre sus grabaciones, premiadas con diversos galardones (Diapason d'Or, Premio CD-Compact, Muse d'Or, La Clef, Prelude Classical Music Awards), destacan las cuatro últimas publicadas, dedicadas a villancicos de Joseph Ruiz Samaniego (*La vida*



es sueño), la ópera *Amor aumenta el valor* de José de Nebra, oratorios de Luigi Rossi y Giacomo Carissimi (*Il tormento e l'estasi*) y música del *Seicento* en torno al tema de la Verdad (*Quid est Veritas?*). En 2009 recibieron los premios Fundación Uncastillo y Defensor de Zaragoza y, en 2019, el Premio Artes y Letras de *Heraldo de Aragón*. Han contado con ayudas de la Fundación Orange, el Gobierno de Aragón, el Ministerio de Cultura y Acción Cultural Española, y han colaborado en proyectos del CNDM. Desde 2017, son Grupo Residente del Auditorio de Zaragoza.

MIÉRCOLES 25 DE ENERO DE 2023, 18:30

Propinas (III)

CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Josep Vila i Casañas, dirección

Obras breves procedentes de los cinco continentes



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

Coro de la Comunidad de Madrid



IVÁN CASTELLANO

Reconocido como uno de los mejores y más dinámicos coros españoles, el Coro de la Comunidad de Madrid se ha distinguido desde su creación en 1984, por iniciativa de la entonces Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, por la versatilidad de sus actividades, que abarcan tanto conciertos a capela y con orquesta, como la presencia constante en la escena lírica y en los estudios de grabación. Su prestigio creciente ha impulsado su presencia en los más importantes escenarios españoles y en muchos otros extranjeros de Alemania, Bélgica, Francia, Polonia, China, Japón, Marruecos y México. Miguel Groba fue su primer director y consolidó el conjunto y estableció su sólido prestigio. Desde 2000 a 2021, Jordi Casas Bayer prosiguió la labor iniciada por Groba y amplió el

repertorio, que se extiende desde el Renacimiento hasta nuestros días. Desde septiembre de 2022, Josep Vila i Casañas es su nuevo director artístico. El Coro de la Comunidad de Madrid ha colaborado con orquestas españolas y extranjeras y en el apartado escénico destacan sus colaboraciones en el Teatro Real, donde ha participado en coproducciones como *Fidelio*, bajo la dirección de Claudio Abbado, así como su presencia en los Teatros del Canal y en el Teatro Auditorio de San Lorenzo del Escorial, en producciones como *Carmen*, *Tosca*, *El barbero de Sevilla* o *La flauta mágica*.

Josep Vila i Casañas, dirección



Josep Vila i Casañas cultiva el repertorio a capela, así como la literatura sinfónico-coral de todas las épocas. Desde 2005, es profesor de Dirección de Coro en la Escola Superior de Música de Catalunya e imparte clases magistrales en diversos países. En paralelo, colabora como director invitado con formaciones como el Coro de la Radio del Centro de Alemania, el Coro de la Radio Sueca, el Coro de Radio France, el Coro Filarmónico de Eslovenia y el Coro Estatal de Turquía. Ha dirigido el Coro Mundial de Jóvenes (2010 y 2019) y ha sido director titular del Orfeó Català (1998-2016), del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana (2011-2016), del Cor Lieder Càmera (1990-2006 y 2017-2022) y del Coro RTVE (2007-2010). Ha realizado grabaciones para los sellos Columna Música, La Mà de Guido, Ars Harmonica, Solfa Recordings, Anacrusi, TVC Disc y RTVE. Su faceta de director-preparador le ha permitido trabajar al lado de algunas de las mejores batutas del mundo, entre las que destacan Daniel Barenboim, Daniele Gatti, Simon

Rattle, Gustavo Dudamel, René Jacobs, Lorin Maazel, Frans Brüggen, Víctor Pablo Pérez, Jesús López Cobos y Salvador Mas. Como compositor, se dedica principalmente a la música vocal-instrumental y es autor de un amplio catálogo de obras para coros infantiles y juveniles, para coro mixto a capela y para coro y orquesta. Entre sus obras más interpretadas en todo el mundo destacan *Sanctus-Benedictus* (1992) y *Salve Regina* (2001). Otras obras más recientes son *Te Deum* (2010), *Missa Sanctus Benedictus* (2015), *Lau Haizetara* (“A los cuatro vientos”) (2018) y la *Missa Sagrada Família* (2019). Desde septiembre de 2022 ocupa el cargo de director artístico del Coro de la Comunidad de Madrid, formación con la que colaboró anteriormente como director asociado.

MIÉRCOLES 1 DE FEBRERO DE 2023, 18:30

Propinas (IV)

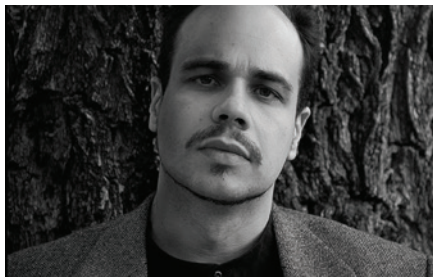
Claudio Martínez Mehner, piano

*Obras para piano compuestas durante
los tres últimos siglos*



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

Claudio Martínez Mehner, piano



KIRILL BASHKIROV

Nacido en Bremen, comenzó su educación musical en el Real Conservatorio de Música de Madrid con los profesores Amparo Fuster, Pedro Lerma y Joaquín Soriano, combinando sus estudios con sus actividades como violista en la Joven Orquesta Nacional de España, y violinista y clavecinista en la orquesta de cámara del Colegio Alemán de Madrid. Completó sus estudios en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú, en la Escuela de Música Reina Sofía de Madrid, en la Escuela Superior de Música de Friburgo, en la “Fondazione per il Pianoforte” de Como y en el “Peabody Conservatory” de Baltimore, con Dmitri Bashkirov, Vitalij Margulis y Leon Fleisher. Ha asistido a clases magistrales de Fou Ts'ong, Mstislav Rostropóvich y György Kurtág y ha trabajado con Ferenc Rados. Fue finalista del Concurso Internacional de Piano de Santander y ha ganado primeros premios en los concursos Fundación Chimay en Bélgica, Pilar Bayona de Zaragoza y Dino Ciani de Milán. Su

actividad como solista le ha llevado a actuar en Europa, Estados Unidos, Rusia, Centroamérica, Corea y Japón, con orquestas como las Filarmónicas de Múnich, de Moscú, de Praga y del Teatro alla Scala, la Orquesta de Cámara de Escocia, la Radio Suiza Italiana, la Radio del Norte de Alemania (NDR) y la mayoría de las orquestas españolas. Ha sido profesor asistente de la Escuela Superior de Música Reina Sofía con Dmitri Bashkirov y catedrático interino de los conservatorios de Salamanca y Aragón y en la Escuela Katarina Gurska. Actualmente es profesor en las Escuelas Superiores de Música de Basilea y de Colonia y profesor asociado de la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. También imparte cursos por toda la geografía nacional, en Europa, Asia y Estados Unidos.

Selección bibliográfica

Leon Botstein, “Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience”, *19th Century Music*, 16/2 (1992), pp. 129-145.

Jeremy Nicholas, “More! The surprising history of the encore”, *Gramophone*, 12 de enero de 2015, <<https://www.gramophone.co.uk/>> [fecha de consulta: 20 de diciembre de 2022].

Jann Pasler, “Concert Programs and their Narratives as Emblems of Ideology”, *International Journal of Musicology*, 2 (1993), pp. 249-308.

Christian Thorau y Hansjakob Ziemer (eds.), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

Martin Tröndle (ed.), *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*, Nueva York y Londres, Routledge, 2021.

William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Emma Webster, ““One More Tune!” The Encore Ritual in Live Music Events”, *Popular Music and Society*, 31/1 (2012), pp. 93-111.

Sonia Gonzalo Delgado, musicóloga



Inició sus estudios musicales en la especialidad de Piano en el Conservatorio Profesional de Música Oreste Camarca de Soria y, tras licenciarse en Musicología e Historia del Arte, se doctoró por la Universidad de Zaragoza en 2017. Su investigación se centra en la recuperación de la música antigua en el siglo xx, prestando una especial atención al repertorio para instrumentos de teclado y al concierto histórico. Ha publicado la monografía *Santiago Kastner and the Programming of Early Iberian Keyboard Music* (Reichenberger, 2021). Desde los inicios de sus estudios en Musicología ha compaginado su actividad investigadora con la gestión cultural. Colabora desde 2008 con el Festival Otoño Musical Soriano, para el que ha comisariado el Ciclo de Piano Gerardo Diego en 2021, entre 2013 y 2018 fue directora de producción de SJE Arts (Oxford, Reino Unido) y, desde enero de 2019, es coordinadora en el Programa de Música de la Fundación Juan March.

CRÉDITOS

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

© Sonia Gonzalo Delgado
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, enero-febrero 2023
DL: M-30498-2009

Diseño y maquetación
Guillermo Nagore

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 Lumberras Díez

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire

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

ACCESO A LOS CONCIERTOS

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

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

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección “Conciertos desde 1975” se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

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

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

PROGRAMA DIDÁCTICO

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

CANALES DE DIFUSIÓN

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

Síganos en redes sociales



Ciclo de miércoles: “Propinas”, enero y febrero de 2023 [notas al programa de Sonia Gonzalo Delgado]. - Madrid: Fundación Juan March, 2023.

40 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, enero-febrero 2023).

Programas de los conciertos: [I.] “Obras breves de los siglos xix y xx”, por Stuart Jackson, tenor, Nicholas Daniel, oboe y Julius Drake, piano; [II.] “Obras compuestas durante la Edad Moderna en distintos países europeos”, por Los Mvsicos de Sv Alteza; [III.] “Obras breves procedentes de los cinco continentes”, por Coro de la Comunidad de Madrid y Josep Vila i Casañas, dirección y [IV.] “Obras para piano compuestas durante los últimos tres siglos”, por Claudio Martínez Mehner, piano, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 11, 18 y 25 de enero y 1 de febrero de 2023.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Canciones (Tenor) con piano -- S. XIX.- 2. Canciones (Tenor) con piano – S. XX.- 3. Canciones (Tenor) con conjunto instrumental – S. XIX-XX.- 4. Canciones (Soprano) con conjunto instrumental – S. XVII-S. XVIII.- 5. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento – S. XVIII-S. XX.- 6. Programas de conciertos.- 7. Fundación Juan March - Conciertos.

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

AULA DE (RE)ESTRENOS (120): PROYECTO CONRADO: INTEGRAL DE SUS CUARTETOS (III)

8 FEB

Cuarteto Gerhard

Obras de C. del Campo

Notas al programa de **Aldo Mata**, **Garatzi Echeandia** y
Tomás Garrido

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

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 y RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:



LAS MUSAS DE SCHUBERT

15 FEB

Birgid Steinberger, soprano y **Julius Drake**, piano

Obras populares y de F. Schubert

22 FEB

William Thomas, bajo y **Malcolm Martineau**, piano

Obras de F. Schubert y G. Rossini

1 MAR

Katharina Ruckgaber, soprano, **Marcus Farnsworth**,
barítono y **Sholto Kynoch**, piano

Obras de J. Haydn, W. A. Mozart y F. Schubert

Notas al programa de **Sholto Kynoch**, **Natasha Loges**
y **Richard Stokes**