

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

# JOSEPH HAYDN



Octubre-Noviembre 1982

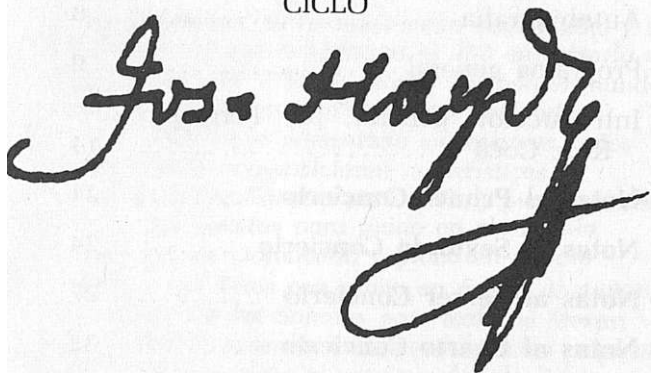
Fotocomposición: Induphoto, S. A.  
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper  
J. Camarillo, 53-bis. Madrid

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

Jos. Haydn

A large, stylized handwritten signature in black ink, reading "Jos. Haydn". The signature is written in a cursive style with a prominent flourish at the end. The background is a light, textured surface.

Octubre-Noviembre 1982

# INDICE

Página

Presentación . . . . .	3
Cronología básica. . . . .	5
Autobiografía. . . . .	8
Programa general . . . . .	9
Introducción general, por Fernando Ruiz Coca . . . . .	14
<b>Notas al Primer Concierto.</b> . . . . .	<b>21</b>
<b>Notas al Segundo Concierto.</b> . . . . .	<b>24</b>
<b>Notas al Tercer Concierto.</b> . . . . .	<b>27</b>
<b>Notas al Cuarto Concierto.</b> . . . . .	<b>32</b>
Participantes. . . . .	37

Hace algunos años Haydn era todavía músico no habitual en los programas de conciertos. Nadie discutía su fama y su puesto de honor en la historia de la música pero, al menos en los países latinos, se le consideraba un «monstruo sagrado» sin apenas contactos con el mundo moderno. Se le citaba como antecesor de Mozart, como «el pedestal» de la estatua de Beethoven... pero su música no se escuchaba.

Afortunadamente los tiempos están cambiando, y en este año, en el que celebramos el 250 aniversario de su nacimiento en 1732, festivales de todo el mundo programan conciertos monográficos dedicados a Haydn. Habiendo presentado en nuestros ciclos las principales composiciones camerísticas de Beethoven (las Sonatas para violín y piano en enero de 1980; las Sonatas para piano en abril-junio de 1980; las de violoncello y piano en febrero de 1981; y los Tríos con piano en marzo de 1982) y la integral de las Sonatas para tecla de Mozart (mayo de 1982), creemos que éste es un buen momento para dedicar un ciclo al «padre» del clasicismo vienés.

Haydn es importante en todo lo que hizo pero, especialmente, en su música instrumental, lo que era una novedad en la historia de la música, hasta entonces volcada en la primacía de la música vocal. Haydn heredó los esquemas instrumentales del barroco, evolucionó con ellos y los llevó a un nivel de perfección altísimo. Hemos escogido por ello las principales formas instrumentales de Haydn y de todo el clasicismo como hilo conductor del ciclo: sonatas para piano, tríos, cuartetos, sinfonías y conciertos.

Hemos querido también recordar, aunque sea mínimamente, la especial recepción que Haydn tuvo en España ya en su misma época. Obras no catalogadas hasta ahora y que se conservan en manuscritos españoles y el leve recuerdo para «Las siete palabras» que Haydn creó para el oratorio de Cádiz, servirán para rememorar una época de

*la historia de España en la que sus nobles se dejaban retratar por Goya con una partitura de Haydn en las manos (el Duque de Alba), los embajadores del rey y de algunos aristócratas (los Osuna-Benavente) acuciaban a Haydn para que rompiera su contrato con los Esterházy y los cabildos religiosos le encargaban obras. Si en España ésto es excepcional, lo fue también en toda Europa: El milagro de Haydn consistió en convertirse, desde su retiro de la campaña austríaca, en la conciencia musical de la Ilustración europea, desde Cádiz hasta San Petersburgo.*

## CRONOLOGIA BASICA

- 1732 Nace en Rohrau (Baja Austria) el 31 de marzo.
- 1737 Nacimiento de su hermano Johann Michael.
- 1740 Cantor en San Esteban de Viena (hasta finales de 1749).
- 1755 Primeros cuartetos de cuerda para las' veladas musicales del barón Karl Joseph von Fürnberg en su castillo de Weinzierl.
- 1759 Director musical del conde Karl Joseph Franz von Morzin en Lukavec, cerca del Pilsen (Bohemia). Primera *Sinfonía* en re mayor (Hob. I, 1).
- 1760 Se casa con María Anna Keller, hija de un peluquero vienés.
- 1761 Sinfonías en re mayor (*Le Matin*), en do mayor (*Le Midi*) y en sol mayor (*Le Soir*). Segundo maestro de capilla del príncipe Paul Antón Eszterházy en Eisenstadt (1 de mayo). Se instala allí (hasta 1766).
- 1762 Muerte del príncipe Paul Antón (18 de marzo). Su sucesor es el príncipe Nikolaus I (*El Magnífico*).
- 1763 Primera mención de su nombre en los catálogos musicales de Breitkopf. **Concierto n.º 1 para violín y orquesta** (Hob. VII, a, 1).
- 1764 Viajes del Príncipe Nikolaus a París, Versalles, y a la coronación del Emperador José II en Francfort.
- 1766 Muere Gregor Joseph Werner (3 de marzo). Haydn se convierte en primer director de orquesta del príncipe. La corte se traslada al palacio de Eszterháza. Comienza su «catálogo de esbozos». Entre 1766-1768, **Sinfonía 59 en la mayor, «El fuego»**.
- 1767 Interpretación de *La canterina* en Eszterháza.
- 1771 Probable composición de la **Sinfonía 44 en mi menor, «Fúnebre»**.
- 1771-72 **Seis cuartetos de cuerda Op. 17** (Hob. III, 25-30).
- 1772 **Seis cuartetos de cuerda Op. 20** (Hob. III, 31-36).
- 1773 La emperatriz María Teresa, de paso en Esz-

- terháza. **Sonatas para piano n.º 38 y 39** (Hob. XVI, 23 y 24).
- 1778-81** Compone seis «cuartetos concertantes totalmente inéditos a cuatro para dos violines, alto y violonchelo... de una forma completamente nueva y particular», Op. 33, llamados *Cuartetos Rusos* (Hob. III, 37-42).
- 1785 Visita de Joseph Haydn a Wolfgang Amadeus Mozart (15 de enero). Encuentro con Leopold Mozart (12 de febrero). **Las siete palabras de Cristo**, en Cádiz.
- 1787 Gestiones para un viaje a Inglaterra. Entra en relaciones con editores musicales ingleses.
- 1788-90 Seis cuartetos Op. 54** (Hob. III, 57-62).
- 1789 El príncipe Kraft Ernst zu Öttingen-Wallers- teiri le encarga tres sinfonías (Hob. I, 90 a 92).
- 1790 Muerte del príncipe Nikolaus I (28 de sep- tiembre). Disolución de la orquesta por el príncipe Antón. Haydn conserva su título de maestro de capilla, recibe además una pen- sión de 1000 florines y una paga de 400 flori- nes más y se traslada a Viena. Contrato con Johann Peter Salomon respecto al viaje a In- glaterra. Partida (15 de diciembre), Calais (31 de diciembre). **Tríos para piano, flauta y Vio- loncello** (Hob. XV, 15, 16 y 17).
- 1791** Llegada a Londres (2 de enero). Primer *Con- cierto* Salomón (11 de marzo). Primera serie de *Sinfonías* londinenses. Fiestas y concier- tos conmemorativos de Händel en Londres. Doctor honoris *causa* en Oxford (6-8 de julio, *Sinfonía Oxford* Hob. I: 92). Nuevo convenio con Salomón. Muere Mozart.
- 1792 Sexto Concierto Salomón (23 de marzo). Es- treno de la sinfonía *La sorpresa* (Hob. I, 94). Duodécimo (y último) Concierto *Salomón* (18 de mayo). Viaje de regreso (junio-julio), lle- gada a Viena (24 de julio).
- 1793 Estancia en Eisenstadt (primavera). Haydn compra una casa en Gumpendorf, en las afue- ras de Viena (14 de agosto). Preparativos para su segundo viaje a Inglaterra.
- 1794 Partida (19 de enero). Llegada a Inglaterra (4 de febrero). Nueva serie de Conciertos Sa- lomón.
- 1795 Primer concierto de ópera (2 de febrero). Ul- timo concierto en beneficio de Haydn en Lon- dres (4 de mayo). Salida de Londres (15 de

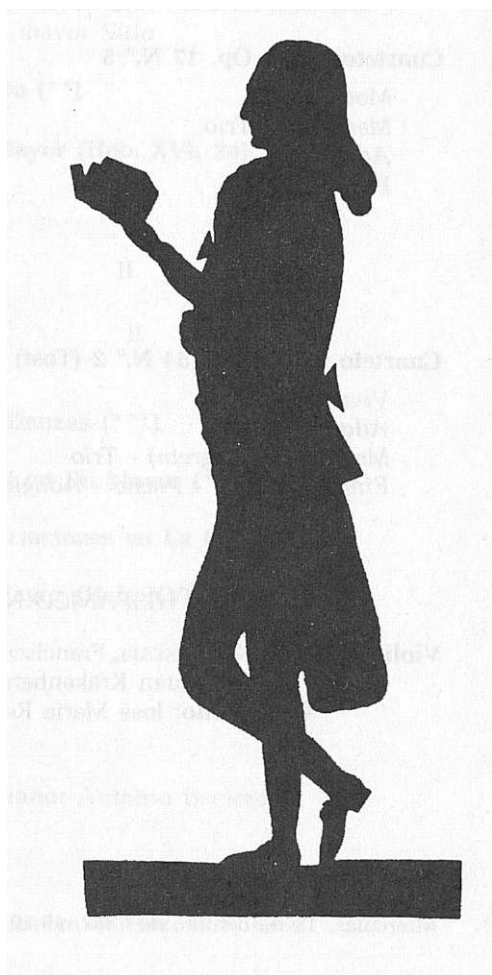


- agosto) pasando por Hamburgo (19 de agosto). Regreso a Viena (finales de agosto).
- 1796 Estancia en Eisenstadt (verano-otoño).
- 1797 Con motivo del cumpleaños del emperador Francisco II, se canta por primera vez el *Gott erhalte* en el Burgtheatre (12 de febrero).
- 1798 Estreno de la Creación (**29 y 30** de abril).
- 1799 Trabaja en Las Estaciones.
- 1800 Eisenstadt (verano). Visita de lord Nelson y de lady Hamilton.
- 1801 Da un concierto con Beethoven (**30** de enero). Estreno de Las Estaciones (27 de abril). Primer testamento (6 de diciembre).
- 1802 Celebra su septuagésimo cumpleaños (**31** de marzo). Liberación de sus cargos oficiales.
- 1803 Última aparición pública como director de orquesta (27 de agosto, recepción del príncipe Nikolaus II en el palacio de Eszterháza). **Último cuarteto de cuerda Op. 103** (Hob. III, **83**).
- 1804 Ciudadano de honor de Viena (1 de abril).
- 1809 Napoleón en Schönbrunn (**10** de mayo). Bombardeo y toma de Viena. Última enfermedad y muerte de Haydn (31 de mayo).

## AUTOBIOGRAFIA (1776)

Nací en 1732 el último día de marzo en la aldea de Rohrau en la baja Austria, cerca de Bruch sobre el río Leytha. Mi padre era de profesión herrero... y tenía una natural afición por la música. Sin saber leer música tocaba el arpa, y cuando yo tenía cinco años de edad podía repetir todas sus breves y sencillas canciones. Por este motivo mi padre me envió a Hainburg al cuidado del director de escuela, que era pariente, de modo que pudiera aprender allí los rudimentos de la música y otros temas generales elementales. El todopoderoso Dios (a quien debemos agradecer por su gracia plena de dones) me dio el suficiente talento musical de modo que en mi sexto año de edad podía cantar con el coro durante la Misa y tocar algo el violín y el piano. Cuando tuve siete años de edad el Kapellmeister Imperial von Reutter (Georg Reutter el menor, 1708-1772) pasó por Hainburg. Escuchó mi voz pequeña pero agradable y me aceptó de inmediato para el Kapellhaus en Viena. Además de recibir instrucción en cuestiones académicas aprendí cómo cantar de maestros excelentes y recibí instrucción en el piano y el violín. Canté allí hasta llegar a la edad de dieciocho años, con mucho aplauso, partes de soprano, tanto en la Catedral de San Esteban como en la corte. Cuando mi voz finalmente cambió apenas pude mantenerme dando lecciones de música a niños durante alrededor de ocho años. De esta manera mucha gente de talento se arruina: deben ganarse la vida en forma miserable y no tienen tiempo para estudiar. Pasé por esta experiencia y nunca hubiera llegado a este grado moderado de éxito si no hubiera seguido componiendo diligentemente también durante las noches. Escribía mucho, pero no contaba con una base sólida hasta que tuve la buena fortuna de recibir enseñanza de los fundamentos de la composición del famoso Sr. Porpora (Niccolo Porpora, 1686-1766), que por entonces vivía en Viena. Por medio de la recomendación del Sr. von Fürnberg (que me demostró una especial bondad) eventualmente obtuve un puesto como director musical del conde Morzin, y luego como Kapellmeister de Su Alteza, el príncipe Esterházy; allí deseo vivir y morir.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

I

**Cuarteto N.º 83, Op. 103 (Ultimo Cuarteto, inconcluso)**

*Andante grazioso*

*Menuetto, ma non troppo* Presto - Trío

**Cuarteto N.º 5, Op. 17 N.º 5**

*Moder ato*

*Menuetto - Trío*

*Adagio*

*Presto*

II

**Cuarteto N.º 20, Op 54 N.º 2 (Tost)**

*Vivace*

*Adagio*

*Menu etto (Allegreto) - Trío*

*Finale. Adagio - Presto - Adagio*

CUARTETO HISPANICO NUMEN

**Violines:** Polina Kotliarskaia, Francisco lavier Comesaña

**Viola:** Juan Krakenberger

**Violoncello:** José María Redondo

Miércoles, 13 de octubre de 1982. 19,30 horas.

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

I

**Dos sonatas de «Las siete palabras de Cristo en la Cruz» (\*)**

N.º 3 en Mi mayor Ecce Mujier Fijius tuus

N.º 5 en La mayor Sitio

**Minueto y Presto (\*\*)**

**Sonata en Fa Mayor (Hob. XVI, 24)**

*Moderato*

*Adagio*

*Presto*

II

**Doce pequeñas Danzas (\*\*\*)**

**Sonata (Allegro) en Do Mayor (\*\*\*)**

**Andante con variaciones en La Mayor (\*)**

**Sonata en Re Mayor (Hob. XVI, 23)**

*Allegro*

*Adagio*

*Presto*

**Piano:** Antonio Baciero

Miércoles, 20 de octubre de 1982. 19,30 horas.

(\*) Manuscrito inédito. Archivo de San Francisco de Bolonia.

(\*\*) Manuscrito inédito. Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid.

{\*\*\*) De «Cuadernos para el piano» por A. Baciero. «Real Musical». Madrid.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

I

**Trio en Fa Mayor (Hob. XV, 17)**

*Allegro*

*Finale. Tempo di Menuetto*

**Trio en Sol Mayor (Hob. XV, 15)**

*Allegro*

*Andante*

*Finale. Allegro moderato*

II

**Trio en Re Mayor (Hob. XV, 16)**

*Allegro*

*Andantino più tosto Allegretto*

*Vivace assai*

**Flauta:** Antonio Arias  
**Piano:** Luciano González Sarmiento  
**Violoncello:** Pilar Serrano

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

I

**Sinfonia N.º 59 en La Mayor, «El Fuego»**

*Presto*

*Andante più tosto Allegretto*

*Menu etto*

*Allegro assai*

**Concierto para violin y orquesta en Do Mayor  
(Hob. VII a, 1)**

*Allegro moderato*

*Adagio*

*Finale. Presto*

Solista: WLADIMIRO MARTIN

II

**Sinfonia N." 44 en Mi Menor, «Fúnebre»**

*Allegro con brio*

*Menu etto (Canone)*

*Adagio*

*Finale. Presto*

GRUPO DE CAMARA DE LA ORQUESTA  
FILARMONICA DE MADRID

*Director: Isidoro García Polo*

Miércoles, 3 de noviembre de 1982. 19,30 horas.

## INTRODUCCION GENERAL

### Haydn: El estilo y la forma

En torno a Franz Joseph Haydn la ambigüedad del léxico empleado por la Musicología, que tantas veces parece olvidar su inserción en las historias de la Cultura y del Arte, ha creado equívocos que para el recto entendimiento de la obra del compositor austríaco es necesario clarificar. A Haydn y a Mozart —e incluso a Beethoven— se les coloca en el centro, como paradigmas, del llamado clasicismo vienés, en una calificación que sitúa la música al margen de los movimientos del pensamiento y las artes del último tercio del siglo XVIII, que conocemos como neoclasicismo. Puede parecer que la distinción es sutil en exceso, tanto más cuanto que D'Ors afirmaba que lo clásico es siempre neoclásico o, dicho de otra manera, que lo neoclásico no es, en el fondo, más que clásico. Pero, en el caso de la música de aquellos años, resulta imprescindible la puntualización para establecer netamente su vinculación al estilo de su tiempo. Un estilo que propugnaba, para la arquitectura, una vuelta a los puntos de partida equivalentes a los que posibilitaron a Palladio, por ejemplo, la creación de su Villa Rotonda que, a su vez, evocaba la serenidad y el equilibrio de la antigüedad griega o latina.

Para lo musical esta vuelta al pasado estaba muy limitada, ya que las obras del Renacimiento —las de un Palestrina o un Tomás Luis de Victoria— por razones de evolución de las técnicas tuvieron que ceñirse al canto coral. Y, en cuanto al nacimiento de la ópera en la «Camerata florentina», no había pasado, en el terreno arqueológico, por falta de datos suficientes, y prescindiendo del valor de sus obras, de vagas suposiciones acerca de lo que las artes sonoras latinas o griegas fueran realmente. La música, pues, en los finales del siglo XVIII, implicada, probablemente sin tener conciencia clara de ello, en el neoclasicismo imperante, se encontraba sin un pasado —como tenían las artes plásticas o la literatura— a qué referirse aunque, eso sí, contaba con los postulados esenciales que estaban en el aire y que explicaban y justificaban la evolución de las otras artes, de la filosofía y de la política: los del racionalismo y de la Ilustración en general.

El barroco punto de vista humano —el hombre como medida de todas las cosas— había dado lugar a una



sobrevaloración de la razón como ordenadora del cosmos, independizándola, paradójicamente, de su fuente inicial, el hombre. Surgía, así, una ambición de orden, una voluntad de forma, como diría Wórringer que, más contra los abusos que contra los usos de lo barroco, se imponía arrolladoramente. Sobre todo en la nueva clase social, la burguesía, que se había ido creando en oposición a la nobleza y al alto clero. Un noble francés, un burgués en el fondo, el conde Mirabeau, que habría de alinearse en el tercer estado en los prolegómenos de la Revolución Francesa, conocería —ejemplo de la tensión cultural reinante— hasta veintidós ediciones de su Espíritu de *las Leyes* en sólo dieciocho meses.

Para la música, en suma, había surgido esta misma ambición de orden. No súbitamente, claro está, sino a lo largo de un lento proceso que, por un lado, parte de los italianos Tartini, Pergollese... y del más inmediato, el madrileñizado Boccherini, y en los imprescindibles aspectos técnicos, sin los que nada hubiera podido realizarse, de la escuela de Mannheim, con la que nace la idea de la orquesta moderna, con Stamitz, Hozbanner, Richter, Cannabich, como de la misma Viena, en la que trabajan Fux, Reutter o Wagenseil. En Haydn todo esto se aglutina y jerarquiza cobrando cada elemento su justo lugar. Y, como centro de todo el movimiento, la forma sonata, esencialmente igual a sí misma en sus diferentes manifestaciones: sinfonía, concierto, cuartetos, tríos, dúos e instrumentos solistas. Se trata, es bien sabido, de bloques sonoros ordenados con simetría en juegos cadenciales perfectamente equilibrados. Es como una construcción arquitectónica en el tiempo en que el encuentra su culminación: el sistema tonal. Sus elementos primordiales en aquella época son dos temas, que se contraponen y desarrollan en el tono principal o en los más próximos, para volver, en la reexposición, cerrando la forma, al de la tónica en que la obra está compuesta. Precisamente en esta bitemática está uno de los gérmenes, con su contraposición dramática, del futuro romanticismo. Y es la necesidad con que esta forma se manifiesta espontáneamente en que *la geometría se hace luz*, como una fuerza natural desposada con la gracia, según felices expresiones de D'Ors, con la que el estilo adquiere su última razón de ser, difícilmente imitable cuando no responde al impulso primero o a algún otro verdaderamente original. Es un momento en la historia de la música en que en la obra brilla el esplendor del orden agustiniano, con su propio fulgor, casi independiente de su creador al mostrarse en todo su vigor las leyes externas que lo rigen, con ilusión de eternidad geométrica. Es solo un mo-

mentó, pero tan prometedor de belleza que, intentando conservarlo, muy pronto se academiza, aunque sólo pueda serlo en sus aspectos más superficiales y anecdóticos. Las formas decaen, entonces, en fórmulas y el esplendor se aflije en las normativas de los secos y sabios dómynes. No hay que insistir en ello: Los ejemplos nos llegan hasta hoy.

Pero volvamos a Haydn, el sistematizador de las incitaciones que a su providencial retiro de Esterházy le llegan de toda Europa, y que resume en sí la evolución cultural de su tiempo. Viene de los últimos postulados barrocos con su bajo continuo que sostiene la voz protagonista en la melodía acompañada, para llegar a darse cuenta, en la música de cámara por ejemplo, de que el justo equilibrio de las cuatro voces fundamentales exige para cada una de ellas misiones igualmente importantes. Como en una conversación cortesmente mantenida, según las buenas formas de los Ilustrados. Sólo una distribución regular, racional, de los cometidos podía lograrlo armoniosamente con leyes que pretendían una validez universal. Cada una de las cuatro líneas melódicas, habían de tener contrapuntísticamente su interés, por sí y en función de las demás, ideal que nuestro autor persigue pero que apenas alcanza, si bien deja el camino abierto al futuro (Beethoven concretamente; aunque éste discorra por otras vías que ya, a fines del XVIII, inquietan a los creadores, como ocurre al mismo Haydn en su ciclo de sinfonías que conocemos como del premonitorio *Sturm und Drang*). Así surge brevemente entre lo barroco y lo preromántico, muchas veces coexistentes, el neoclasicismo. El haydniano o el de Mozart: ese conjunto de procederes con que el espíritu imita los procederes del espíritu, equidistante, inestablemente, entre la imitación de la naturaleza y de la próxima expresión de las emociones o la voluntad. Son las formas puras que Herbart reivindicaría para el arte y que, mucho más tarde, Hanslick, en lucha contra el ya descompuesto alud romántico, defendería en una dura polémica que ha llegado a nuestros días.

Y hay otro aspecto implicado, en el racionalismo de la Ilustración, que también tiene ejemplo en la vida y el quehacer de Haydn: el cambio de la situación social del artista, desde la condición de criado más o menos distinguido en la corte de los Esterházy, hasta llegar, en sus conciertos en Londres, ya a finales del siglo, a actuar como un artista libre, únicamente sujeto por sus contratos con un empresario, al modo en que ocurriría durante los años siguientes. Los treinta años escasos de su servicio al príncipe contemplaron esta evolución

que, en 1772, había pasado por la prueba de fuerza que, en definitiva, fue ese ingenioso plante laboral que conocemos como la sinfonía de Los adioses. La tolerancia del altanero Nicolás de Esterházy, el Magnífico, puede considerarse como un signo, impensable sólo unos años más atrás, de la irreversible marcha del tiempo. El prestigio internacional alcanzado por Haydn, su inteligente, diplomática política en las relaciones con su amo; la seria profesionalidad de su trabajo, como compositor y director de la pequeña orquesta de que podía disponer, en una labor que en principio podríamos considerar como simple artesanía, pero que supo elevar, con su genio, a la categoría del gran arte, fueron logrando esta transformación que hoy nos parece lógica, pero que, entonces, y en una sociedad como la del imperio Austro-Húngaro, constituyó una auténtica victoria ejemplar. Y, quizá, en el centro de todo ello, estuviera la conciencia de la dignidad personal de un artista que ofrecía a diario su trabajo a Dios.

Hemos hablado del radical cambio de la situación social del artista. Pensemos ahora en la correlativa variación del público a que estaban orientadas las obras. Si, como afirman las actuales corrientes de la sociología del arte, una obra es lo que es, o vale lo que vale, al hacerla suya los sucesivos destinatarios que la van recibiendo, el cambio experimentado en aquel tiempo es muy grande. De las músicas nacidas durante el barroco para ser escuchadas en las cortes principescas como un ornato más, casi como lo que hoy conocemos como músicas ambientales —músicas para las cenas del rey, para unos juegos acuáticos, para fuegos artificiales, para los bailes reales... incluso, y es divertido el recuerdo, aquellas Variaciones Goldberg pedidas a Juan Sebastian Bach, al parecer, por un riquísimo mecenas para conciliar el sueño con sus formas amables de cómoda contemplación—, se había llegado, con la Ilustración, a otras que complacían también a cortesanos, pero éstos ahora, expertos conocedores de las técnicas, muchos de ellos músicos consumados y capaces de apreciar profundamente el proceso de las formas, las innovaciones que se les ofrecían y, aún más, de tomar conciencia de los impensados caminos que se apuntaban. Este fue afortunadamente, en buena parte el caso de Haydn que contaba con un auditorio inteligente, atento y que se daba cuenta, al menos parcialmente de la importancia de sus obras. Obras, por otra parte, siempre renovadas, ya que cada una cumplía una función bien definida, pasada la cual rara vez se volvía a ejecutar y que, para el mismo autor, prácticamente había perdido su interés, a no ser que volviera a alguna de ellas para tomar

elementos aplicables a la que en aquel momento estuviera preparando. De ahí que los compositores no se preocuparan, salvo excepción, de formar sus catálogos. Haydn inició los suyos, temáticos, muy tarde, legando no pocos problemas, como tantos otros compositores, a los musicólogos actuales. Y es curioso notar que, consecuentemente, las músicas entonces escuchadas eran siempre de la más estricta actualidad. El concepto de repertorio utilizable sólo surgiría con el romanticismo, principalmente en torno a los grandes divos que lo necesitaban para sus continuas giras.

Por último, apareció el público en el sentido con que hoy lo conocemos. Ya no es un auditorio necesariamente restringido, como era el cortesano. La burguesía —profesiones liberales, comerciantes, artistas, pensadores...—, el tercer estado de la revolución francesa, reclamaba su participación en estos bienes del espíritu, con la organización de conciertos públicos en grandes salas, a los que tenían acceso todos aquellos que pagaran su localidad. Haydn conoció también esta etapa en su larga y fructuosa vida con sus sinfonías de París, solicitadas en 1779 por la Logia Olímpica y, particularmente, en sus dos estancias londinenses, para las que, mediante un contrato con el empresario, el antiguo violinista Salomón, compuso las doce últimas de sus sinfonías, ya en una hermosa madurez. A los tres tipos de oyentes descritos, pues, hubo de orientar nuestro músico su obra, sobre todo a los dos últimos. ¿Hasta qué punto unos u otros pudieron penetrar en su último sentido? Sabemos, porque en ello continuamos implicados, de la deformación —¿realmente una deformación?— que el romanticismo impuso, magnificando los contenidos con todos los enormes recursos de la gran orquesta. Hoy pensamos que si es el receptor el que realiza definitivamente, concretándola en sí, la obra, existen tantas versiones o visiones de ella cuantos sean los que la han hecho suya. El grado y sentido de la formación o deformación cultural de cada uno; su sensibilidad y educación estética; su capacidad de comprensión poética; la riqueza de su subconsciente y la asimilación de sus misteriosos contenidos, de sus asociaciones de ideas; los conocimientos de la historia y la técnica musical, que tantos confunden con el pleno entendimiento de los pentagramas... todo ello condiciona la aprehensión de Haydn por unos y otros. Siempre es diferente lo que cada auditor percibe. Ya Ortega, en cuanto a la pintura señalaba esto. Y recuerdo mis años juveniles en las clases de Zubiri, cómo éste nos proponía un clarísimo ejemplo —y entonces los hoy irrenunciables Hauser y Luckas estaban

aún muy lejanos—: ante un trozo de carne cuál era la reacción y el entendimiento de un histólogo, de un cocinero, de un profesor de anatomía, de un fisiólogo o biólogo, de un sepulturero o de un poeta. Pero volviendo una vez más a nuestro músico, es decir, al caso de que el objeto propuesto a la contemplación supone una revelación axiológica, plasmada en sonidos a lo largo del tiempo, aparte de las más diversas valoraciones, lo cierto es que subsiste en todos la sensación, más o menos oscura, de encontrarse ante una realidad que excede de los aspectos parciales por cada uno percibidos. Todos y cada uno de estos aspectos pueden ser, lo son sin duda, perfectamente lícitos; pero ninguno asume la totalidad que es mucho mayor que la suma de las partes, en tanto que lo contemplado es una obra de arte y en tanto lo sea, que, como Beethoven afirmó— y en ello parece recordar el *Fedón*—, o es una revelación más alta que cualquier filosofía o no es nada. Y que nosotros, el variadísimo público actual, con la pesada carga de una larga y desigualmente asumida experiencia a través de siglos, estilos y autores, percibimos, en su tangencia con lo eterno, como una apelación a valores superiores, a la Suprema Belleza en suma, torpe, groseramente intuida por un hombre aprisionado en su tiempo y lugar, que la expone con los elementos acústicos, técnicos y poéticos que la historia le permite —siempre inferiores a los por él ensoñados para su proceso creativo— y que ahora, a doscientos cincuenta años de distancia, nos esforzamos para encontrarles su sentido, con las limitaciones que angustiosamente —¡cada hombre en su noche!— nos aprisionan. Angustia creadora en el autor; angustia perceptora en nosotros, y tanto mayor cuanto más clara conciencia tenemos de ella. Pero este es el indescifrable destino del arte que nos acucia y, también, conforta.

Y con todo ésto, ¿cuál es nuestro Haydn? El mío al menos, probablemente intransferible, ya que bien sé que lo que yo piense y sienta no puede aspirar a una validez general. Yo encuentro en él —salvo las fugaces alteraciones aportadas por el movimiento *Sturm und Drang* que en definitiva, sirvieron para acentuar por contraste el carácter que define el estilo— un como deslumbramiento ante esa geometría hecha luz, ante sus simetrías que crean una ligera arquitectura aérea, ante la hiriente evidencia de un orden casi angélico, superior y externo a mí, desinteresado de mis no siempre claras ni limpias emociones, que me obligan a una dolorosa tensión —¿quién habló de la música, de estas músicas, como «relax»?— para entrever, en un rápido relámpago iluminatorio, una sagrada, fugaz hue-

lia, que eleva a categoría eterna la anécdota simple de la historia, aunque, eso sí, haya de partir de ella... Pero esto, o lo contrario para otros, sólo en la música nos es dado percibirlo. Escuchémosla, pues, abriendo el espíritu a sus inefables sugerencias que no tienen traslación posible a las palabras.

**Fernando RUIZ COCA**

## NOTAS AL PROGRAMA

### PRIMER CONCIERTO

Según Otto John, uno de los primeros biógrafos de Haydn, el cuarteto era su modo más espontáneo y natural de expresarse. En esta forma, que asumía para él la de la sonata en su más pura manifestación, se concretaba una larga herencia. Las cuatro voces de la polifonía renacentista y barroca, al pasar a los instrumentos o a un instrumento solista, habían tomado un carácter muy diferente del original en la suite que, en el fondo, no era más que una serie de danzas ordenadas contrastando sus aires, para hacerlas más atractivas. Poco a poco, esta forma fue adquiriendo un valor propio según iban cobrando importancia sus contenidos, independizándose crecientemente de la servidumbre de la danza. Así, paulatinamente, se fue llegando de unas músicas para danzar a otras para la escucha desinteresada. Para ser *tocadas o sonadas* simplemente. De ahí la calificación de sonatas aplicable a este tipo de obras, concebidas no ya sólo para el cuarteto, sino para toda clase de combinaciones instrumentales, siempre en el ámbito de lo camerístico.

Esto implicaba, en esta larga y lenta evolución, diversos conceptos que Haydn ha de tomar de la última etapa del barroco, con su melodía apoyada en un bajo continuo en el que el clave servía para rellenar las voces intermedias. Partiendo de estas ideas, los primeros ensayos de cuartetos propiamente dichos los encontramos en Luigi Boccherini (1740-1805), estricto coetáneo de Haydn, el compositor italiano también ejemplar en sus sinfonías, primerizas en el género, que fue ornato de la corte española del siglo XVIII, y que supo integrar en su abundante, elegante y superficial obra, no pocas reminiscencias de nuestras músicas populares, especialmente de las que se escuchaban en las calles madrileñas: su *Música nocturna delle strade de Madrid*, es un ejemplo delicioso. En sus numerosos cuartetos encontramos ya un intento de que las cuatro voces cobren su valor e independencia. Sin embargo, la preponderancia del violín primero —la voz cantante, como hasta muy recientemente se la calificaba— se mantenía. Y lo mismo ocurriría en el mismo Haydn que, al seguir este camino y profundizar sus consecuencias, no lograría alcanzar este objetivo más que al

final de su obra, abriendo vías de incalculables posibilidades para el género al ser abordado por Beethoven, cuyos primeros cuartetos acusan, también, esta característica. En Haydn —cuyos primeros 18 cuartetos él mismo calificaba como casaciones, divertimentos y nocturnos, lo que revela la indecisión estilística de su juventud— el propósito de lograr una a modo de conversación a cuatro voces entre iguales, elegante y cortesana, como correspondía a los hombres cultos de la Ilustración, no pasó en su estilo central de ser un ideal a conseguir. Ideal también perseguido por Mozart, admirador de su compatriota, del que, según declara, aprendió mucho. Aun con estas limitaciones, el cuarteto es en Haydn conciso, simétrico, con una escritura transparente y equilibrada (todo ello reconocido por los musicólogos especializados en su obra y gozosamente comprobable en la audición). A lo que añadiríamos que respondía de esta manera a la ambición estilística del neoclasicismo, aquellos breves años imperante, como un inciso entre el viejo barroco y el prerromanticismo.

La Opus 17 comprende seis cuartetos, el quinto de los cuales escuchamos esta tarde. Escritos entre 1771 y 1772, siguen a la Opus 9, muy reciente y editada por Hummel en 1772, como la que ahora nos ocupa lo sería por primera vez en Amsterdam en 1779. Como señala H.E. Jacob, se puede apreciar ya una propensión al estilo fugado, al iniciar una evolución a una mayor riqueza contrapuntística que cuajaría en la Opus siguiente, la N.º 20, tres de cuyos cuartetos presentan fugas a tres o cuatro voces. Sin embargo, en ésta predomina la primacía del violín primero acompañado por los otros instrumentos. La forma del primer tiempo, *Moderato*, es la de la sonata según el esquema habitual. Notemos un pequeño canon entre el violín segundo, la viola y el cello. El Menuetto que le sigue es muy breve y recuerda fielmente la danza que le da nombre. El tiempo más característico, que da el nombre de *Recitativo* a la obra, es el Adagio, en tono menor que contiene una peroración claramente operística, utilizando recursos de técnica vocal, con sus calderones e intervalos dramatizantes. En cuanto al Finale, Presto vuelve a la forma sonata, con una articulación rítmica muy marcada y valorada contrapuntísticamente por la viola y el cello.

También la Opus 54 reúne seis cuartetos, de los que el segundo, en do mayor, se comprende en el programa de hoy. En esta serie es notable el avance, observable ya, desde la Opus 33, en la riqueza con que están presentados los temas y las células que los integran, cada



vez con una mayor complejidad. Compuesta la serie entre los años 1788 y 1790, fue editada inmediatamente por la importante firma Artaria. Consta de los cuatro tiempos tradicionales. *Vivace*, el más extenso, como el *Adagio* que le sigue es el más breve; un Menuetto-Allegretto que hace pervivir el aire dancístico presentado con sencilla elegancia. Por último, el *Finale, Adagio-Presto* contrasta ágilmente los aires que le constituyen. Como venimos diciendo, y pese a la creciente importancia concedida al segundo violín, viola y cello, continúa el protagonismo melódico del violín primero.

Por último, encontramos en esta tarde el cuarteto n.º 83 último de los havdnianos, y que quedó incompleto con sólo dos tiempos: un *Andante grazioso* y el *Menuetto, ma non troppo Presto*, que comprende un leve Trío. Está compuesto en 1803 y dedicado a Monsieur le Comte Maurice de Friès. Por lo que se refiere a su número de opus los especialistas no se han puesto de acuerdo: mientras unos le incluyen —y el propio Artaria así lo hace— en la Opus 77, como tercero de la serie, otros le otorgan la n.º 103. Sin embargo la confusión no es posible ya que todos coinciden en el tono, indicando que es el último de su autor. Desde el primer momento conoció sucesivas ediciones, desde Breitkopf und Härtel, en 1806, casi simultáneamente a las ediciones preparadas por Ignace-Joseph Pleyel —el fundador de la fábrica de pianos que lleva su nombre, y que había sido discípulo de Haydn—, Sieber o Simrok.

Hay que señalar en esta página, en sus nueve minutos de duración, la excepcional ambición expresiva, casi romántica, plasmada en su cromatismo. Su primer tiempo, por ejemplo, partiendo de la tonalidad original de si bemol mayor, recorre las de sol bemol, re bemol —que modula por enharmonía a do sostenido, mi mayor, mi menor... El segundo tiempo se inicia en re menor, intercalando un Trío en modo mayor. La melodía muy cromática del primer violín es respondida y sustentada por el stacatto del *cello*, con figuraciones más espaciadas. El pasaje, que cierra definitivamente los trabajos cuartetísticos de Haydn, se repite varias veces en *diminuendo*.

**Fernando Ruiz Coca**

## SEGUNDO CONCIERTO

Este programa, escogido como una forma de homenaje al gran músico vienés Joseph Haydn en su 250 aniversario, incluye dos sonatas, números 38 y 39 (Hob. XVI/23 y 24) en Fa mayor y Re mayor que constituyen el eje del mismo. Pertenecientes ambas a una época media de creación (1773), representan en sí un buen exponente del gran sinfonista vienés con cuyo arte la forma sonata (y su hermana mayor la sinfonía) alcanzaría esa cohesión ideológica y entidad formal que hacen del llamado *clasicismo vienés* época de esplendor indudable.

Ambas en tres tiempos, son diáfanas en la técnica como en el espíritu estructural que las rige. El Allegro inicial, de corte bitemático, contrasta con el Rondó final mientras el Adagio central es en ambos casos modelo de equilibrada musicalidad y maestría de discurso y línea.

Al lado de estas dos sonatas, otras obras diversas quieren complementar el presente programa en una idea de alternar obras conocidas o habituales con otras composiciones, algunas de ellas fruto de una labor de búsqueda e investigación en diferentes archivos y cuya ejecución conlleva una nota de interesante novedad.

Así otras dos sonatas, éstas extraídas de «Las siete palabras de Cristo en la Cruz», abren este recital.



Sonata 3 de «Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz».

Esta gran obra, compuesta para el Oratorio de Cádiz es una de sus piezas maestras más indiscutibles. El propio Haydn se mostró tan íntimamente satisfecho con ella que la retocó, adaptó y transcribió para múltiples posibilidades de ejecución; entre ellas se encuentra la modalidad para piano sólo de la que damos aquí los números 3 y 5 de la serie completa.

En esta versión hemos seguido una interesante fuente manuscrita del archivo de San Francisco de Bologna: la contenida en el cuaderno de repertorio de Gertrude Palmerini, pianista boloñesa muy conocida en los círculos de la época y miembro de Honor de la Accademia Filarmónica de su ciudad. Los Palmerini eran una familia de músicos cuyo miembro principal, Luigi Palmerini (1768-1842), fue presidente de la famosa Accademia que, años antes, en 1770 había sometido a Mozart a un riguroso examen de ingreso.

Luigi y Gertrude Palmerini debieron tener buena relación directa con Haydn quien siempre deseó estrechar el vínculo de sus relaciones artísticas con Italia, país que no llegó a visitar ni una sola vez. Estas posibles relaciones entre Gertrude Palmerini, Haydn y su obra, deberán estudiarse algún día con detenimiento.

Este cuaderno manuscrito no figura por lo demás entre las fuentes conocidas y tratadas por Anthony van Hoboken en su ejemplar estudio catalogador de la obra haydniana, y es al final del mismo manuscrito de la pianista boloñesa donde encontramos el Andante con variaciones en La mayor que figura más adelante en este mismo recital. A pesar de la aparente familiaridad de su tema, no lo hemos encontrado dentro del catálogo de Hoboken. Igualmente ocurre con el *Minueto* y el *Presto* (primera parte del recital), encontrados en un manuscrito que, con obras de José Lidón, se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid (M-10835). Otra obra novedosa es el *Allegro en Do* mayor de la segunda parte encontrado en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia (publicado por mí en Cuadernos para el *Piano*, Volumen III), mientras las Doce pequeñas *danzas*, registradas por Hoboken como IX/I2, se hallan en la Library of Congress de Washington cuya versión pianística en edición Urtext forma el Volumen V de la referida colección. Son unas páginas de salón muy cercanas a las *hojas de tálbum* y obras cortas del romanticismo vienés, procedentes del antiguo archivo del Palacio Esterházy.

La histórica vecindad de Mozart, Beethoven y Schubert no ha beneficiado en verdad, y en lo que a la música de tecla se refiere, a la más justa y ecuánime aprecia-



ción del genio musical de Joseph Haydn. Por otra parte, la importancia de su obra cuartetística y sinfónica parece relegar a un plano posterior un lenguaje clavierístico que va desde el viejo cémbalo a los primeros ensayos serios de construcción del pianoforte romántico. Pero puede pensarse que, aparte de las realidades antedichas, la estética del teclado de Haydn será siempre poco popular también por su ingente dificultad. Conceptos como transparencia, ponderación, equilibrio o claridad, que se usan ya en música para todo lo que simbolice o represente algo abiertamente positivo y feliz, pueden aplicarse sin pudor a la figura, obra y personalidad de Haydn. Tal es el mundo creador del autor austríaco al que en este año de su centenario habrá que pedir ocasionalmente perdón por tanta infravaloración y falta de atención dentro de lo que normalmente se mueven las preferencias personales del repertorio pianístico. Una pena porque, de un espíritu como el de este autor, podrían ser aprendidas tantas óptimas cualidades que lejos de las brillantes o esporádicas explosiones de lo genial conforman quizá los sólidos cimientos de la más auténtica ética artística.

**Antonio Baciero**

## TERCER CONCIERTO

Entre las diversas paternidades tradicionalmente atribuidas a *papá Haydn* figura la del género *trío con piano*. Como sucede con la sinfonía o con el cuarteto, esta afirmación es exagerada, puesto que seguramente no fue Haydn el primero —ni desde luego el único— autor de tríos con piano.

Antes de entrar en este tema, parece necesario especificar qué es un trío con piano y de dónde procede este género musical. A primera vista tiende a suponerse que el trío para violín, violoncello y piano, con sus diversas variantes, procede de la sonata en trío barroca. Sin embargo, basta pensar un poco para ver que esto no es exacto: si miramos el tema desde el punto de vista del número de intérpretes, nos encontramos con que la sonata en trío barroca era interpretada habitualmente por un mínimo de cuatro instrumentistas, ya que el bajo continuo solía ejecutarse con un instrumento melódico y otro armónico (clave con viola de gamba o violoncello, en la forma más corriente), mientras que si nos atenemos al número de voces nos encontramos con que la trío-sonata barroca estaba escrita a tres partes, mientras que un trío clásico —en su forma más desarrollada— está escrito al menos a cuatro.

El origen del trío con piano debe buscarse en la sonata para un instrumento solista con acompañamiento de clave, justamente en el momento en que ese acompañamiento pasa de ser un bajo continuo a ser un acompañamiento concertado en el que el compositor ha escrito todas las notas que deben sonar y no solamente el bajo. En ese momento nos encontramos, en primer lugar, con que el instrumento de teclado pasa automáticamente de acompañante a verdadero protagonista; en segundo lugar surge la duda de mantener o eliminar el violoncello que tradicionalmente doblaba el bajo; y es en este mismo instante en el que nace lo que habrá de ser el trío con piano. Prueba de ello es que la historia del trío con piano clásico es la historia de la emancipación del violoncello con respecto del bajo, de la mano izquierda del piano. Este proceso puede ser rastreado perfectamente en los tríos de Haydn o de Mozart, en los que poco a poco el violoncello se va independizando.

Si quisiéramos remontarnos a los primeros vagidos del trío con piano, tendríamos que ir, por increíble que

parezca, hasta las sonatas para violín y clave de Juan Sebastian Bach cuyo título es, en una de sus más importantes fuentes, *Sei Suonate á cembalo certato e violino solo, col basso per viola da gamba accompagnato se piace*; de hecho, la interpretación de estas obras con viola de gamba posee una sonoridad que no puede dejar de evocar la de un trío clásico.

Otro precedente no menos importante son las sonatas en trío de Telemann para flauta, clave concertado y continuo, en las que el continuo se emancipa de la mano izquierda del clave *obbligato* tan tímidamente como el violoncello de los primeros tríos clásicos.

Lo que es a nuestro juicio indudable es que el trío con piano no es sino una consecuencia más de la sustitución de la escritura de bajo continuo por la de clave concertado, sustitución que marca uno de los grandes hitos de la historia de la música y que resultaba imprescindible a la hora de poner en marcha ese colosal hallazgo que es la estructura de sonata bitemática, que exige que los diversos instrumentos se muevan en un plano de igualdad que permita el enfrentamiento dialéctico de unos temas con otros.

El protagonismo que adquiere a partir de ese momento el instrumento de teclado se deja ver en los títulos de las sonatas. Así, una sonata para violín y clave pasa de llamarse Sonata para *violin solo* (como sucedía a menudo, como si el continuo no existiera) a titularse *Sonata para clave con acompañamiento de violín ad libitum* (como la Op. 5 de Schobert). Es este el momento en el que se hace uso habitual la costumbre de entresacar en una obra para tecla una parte de violín o flauta, e incluso una segunda parte de violoncello. De aquí que cuando la intervención de un instrumento es forzosa se indique con el término *obbligato* (que no significa otra cosa) mientras que cuando un compositor escribe para piano y quiere estar seguro de que su obra no va a ser convertida en un dúo se ve obligado a dejarlo bien claro. Tal es el caso de J.D. Benser, que tituló su Sonata *The Storm «/or piano forte ONLY»*.

Una última razón en favor de nuestra hipótesis es que mientras las sonatas en trío barrocas estaban escritas en su forma más tradicional para dos instrumentos agudos y continuo, los nuevos tríos del clasicismo son para un instrumento armónico (clave, piano y a menudo arpa), un instrumento agudo (violín, flauta o clarinete casi siempre) y uno grave (violoncello, fagot...), disposición que evidentemente recuerda la de la sonata barroca para un instrumento y bajo continuo.

Decíamos que Haydn no puede ostentar el título absoluto de padre *del trío con piano*, por mucho que le deba esta forma musical. Efectivamente, el desarrollo del trío con piano clásico no es un fenómeno aislado, y puede ser interesante rastrear un poco los primeros pasos de este género, para lo cual es importante tener presente que Haydn publicó sus primeros tríos (aún muy rudimentarios) en 1767, aunque sin duda debió de componerlos algunos años antes.

Así, entre los ejemplos más arcaicos que conocemos de sonatas para un instrumento de teclado con acompañamiento de violín y violoncello están las de Abel (1760), las de Franz Xaver Richter, las de Antón Filtx (1763), las de Cario Giuseppe Toeschi (1766), las de Wilhelm Gruber, las de Johann Schobert, las de Johann Gottfried Seifert (h. 1762), las de Joseph Umstatt, las de Johann Zach, las de Ernst Wilhelm Wolf, las de Gaetano Pugnani (h. 1766), las de Luigi Boccherini, las de Ernst Eicher (h. 1771), las de Friedrich Schwindel (h. 1775), las de Cari Philipp Emanuel Bach (con una serie para piano, clarinete y fagot) o bien la sonata de Johann Christoph Bach per *el Cembalo ó Piano-Forte*, violino e *viola*, que a pesar de su disposición instrumental es un auténtico trío con piano con una extraordinaria independencia entre sus partes.

En fin, esta larga lista puede, sin el menor ánimo de exhaustividad, dar una idea del lento desarrollo de esta forma que —como el cuarteto o la sinfonía— no es patrimonio exclusivo de Haydn, si bien no podemos pasar por alto que Haydn, con sus formidables 45 tríos con piano, es el más importante impulsor de este género sin el que el período clásico no puede concebirse.

Frente a la profundidad del cuarteto, el trío con piano es por definición una forma ligera. Si el cuarteto, por su carencia de posibilidades tímbricas (violín, viola y cello no son sino tres versiones de un mismo instrumento), está abocado a la experimentación armónica y formal, el trío por el contrario se presta a la ligereza, a los contrastes tímbricos y expresivos, al virtuosismo y al lucimiento de la melodía. Uno de sus más grandes atractivos es su intimismo, su carácter doméstico, su dimensión familiar. Quizá la presencia de este tipo de formas musicales en la sociedad de un país, es el mejor barómetro para medir su verdadera cultura musical.

De los cuarenta y cinco tríos escritos por Haydn, tres de ellos fueron pensados para piano, flauta y violoncello: los Hob. XV números 15, 16 y 17 de nuestra velada. Esta disposición que hoy puede parecer poco

común, era extraordinariamente frecuente en la época, y la mayor parte de los tríos antes citados están pensados para violín o flauta (los de Richter, Gruber, Seifert, Pugnani) y la disposición flauta-violoncello-piano, será empleada por otros compositores,, como Hummel o Clementi (sin olvidar el trio para piano, flauta y fagot de Beethoven). No debe extrañarnos este interés por la flauta, que es un instrumento de moda, que casa perfectamente con el buen gusto propio del momento. Al parecer fue el editor Bland el que convenció a Haydn, durante una visita a Esterháza, para que escribiera estos tríos con flauta, que sin duda habían de tener una gran acogida entre el público. Haydn los compuso entre 1789 y 1790. Se conserva una deliciosa carta de este año, dirigida a Marianne von Genzinger en la que Haydn pinta del modo más delicioso su situación en Einsenstadt durante los últimos meses allí transcurridos: *Ahora... héme aquí en mi desierto... abandonado como un pobre huérfano... casi sin compañía humana... triste... lleno de nostalgia de los preciosos días pasados... En casa, lo he encontrado todo en desorden; durante tres días no sabía si era director de orquesta o atrilero: nada me podía consolar, todo mi apartamento estaba patas arriba. Mi piano, al que tanto quería, sin embargo me era infiel; no me obedecía ya, no me incitaba a la cólera o a la calma. No podía dormir más que un poco, tanto me perseguían los sueños. Cuando soñaba que oía las Bodas de Fígaro, este maldito viento del norte me despertaba y casi me arrancaba mi gorro de dormir. He adelgazado veinte libras en tres días, los buenos patés vieneses se han quedado en el camino... Aquí, en Esterháza, nadie me pregunta: ¿Quiere chocolate? ¿Con o sin leche? ¿Tal vez café? ¿Un café negro o un café de Lie/a? ¿Que le puedo servir, mi querido Haydn? ¿Quiere un helado? ¿De vainilla o de piña?...*

Nada de este desolado panorama, pintado con fino humor por Haydn, se deja traslucir en los tres tríos con flauta de nuestra velada, en los que Haydn hace gala de su proverbial desenfado, de su facilidad para cambiar de talante, de esa capacidad apuntada por Mozart de *hacerlo todo: bromear e inquietar, provocar la risa y la profunda emoción* (¡qué perfecto retrato de Haydn, tantas veces tachado de frío!).

El 20 de junio de 1790 Haydn escribía a Mme. von Genzinger: *Tengo la osadía de enviar a vuestra gracia, y es el presente más modesto que puedo hacerlos, una nueva sonata para piano con acompañamiento de flauta o de violín, no porque se trate de algo extraordinario, sino solamente para el caso de que os aburráis*



*en extremo: os ruego solamente de hacerla copiar lo más pronto posible y devolvérmela.* Según Anthony van Hoboken se trata del trío Hob. XV, 17, que abre nuestro programa. El primer tiempo es de una gracia y una variedad extraordinarias, y hace uso de un suave cromatismo que en manos de Hydn adquiere un carácter juguetón; las modulaciones de este tiempo nos hablan ya del Haydn de la última época. Helmut Wirth ha señalado las analogías de esta obra con el estilo de Beethoven y de Clementi. El segundo tiempo utiliza un material temático íntimamente relacionado con el del primer movimiento, lo que da a la obra una peculiar unidad y un perfecto equilibrio, dentro de la fluidez que caracteriza toda su música. Haydn se manifiesta como el músico al que siempre se le ocurren nuevas ideas, consciente, como señalaba Stravinsky, de que *ser perfectamente simétrico significa estar perfectamente muerto.*

Los tríos Hob. XV, número 15 y 16 son asimismo del año 1790, anteriores pues al primer viaje a Inglaterra. El lexicógrafo Ernst Ludwig Gerber escribió en 1812 que *en estas obras, el espíritu, la variedad de climas, las modulaciones, etc., son incontestables testimonios del genio de Haydn.*

A pesar de su papel acompañante, es la flauta la que expone el tema inicial del trío en Sol mayor Hob. XV, 15. El segundo tiempo es un diálogo entre flauta y piano, en el que el violoncello se limita casi exclusivamente a seguir la mano izquierda del piano, como en los tríos de la primera época. Todo el movimiento es de un encantador lirismo cuyo mayor encanto estriba en su ligereza: algo en lo que otro austríaco, Schubert, será pronto máximo maestro. En el *finale* encontramos leves alusiones a la música húngara, tan querida de Haydn; los pasajes en recitativo que dejan la música suspendida antes de las reexposiciones del refrán dan a este movimiento una gracia incomparable.

El *allegro* inicial del trío en re mayor (Hob. XV, 16) es de un interés armónico semejante al de los últimos tríos; Haydn establece el diálogo entre flauta y piano con una gracia extraordinaria y un gran ingenio como ornamentador. El *andantino piú tosto allegretto* se basa en un tema que posee la noble elegancia de un minueto barroco, variado luego por Haydn con particular encanto. El *vivace assai* es de un absoluto desenfado que recuerda el juicio de Wagner sobre Haydn cuando decía que *en la música instrumental de Haydn, creemos ver el demonio encadenado de la música jugando ante nosotros con la puerilidad de un viejo de nacimiento.*

## CUARTO CONCIERTO

Desde 1761, Haydn estuvo al servicio de los príncipes de Esterházy. Primero, de Paul Anton, y, a la muerte de éste, de Nicolás, conocido como el Magnífico, uno y otro grandes aficionados a la música, e, incluso, notables intérpretes ellos mismos, como por entonces era bastante corriente entre los grandes señores. El contrato que ligaba a nuestro músico como Vice-Kapellmeister con esta casa principesca, una de las más grandes e influyentes del Imperio Austro-Húngaro, lleva fecha de 1 de mayo de 1761, y de sus cláusulas se deduce la condición de criado, todo lo distinguido que se quiera, que en ella ostentaba. Veamos algunas que, por otra parte, siguen la regla general entonces corrientemente admitida: ...el susodicho Joseph Haydn será considerado y tratado como miembro de la casa. Por consiguiente, Su Alteza Serenísima confía en que habrá de comportarse como corresponde a un honorable funcionario... Deberá ser morigerado y tratar sin excesiva altanería a los músicos a sus órdenes, mostrándose con ellos afable e indulgente, llano y cortés. Se tendrá en cuenta muy especialmente que, cuando la orquesta toque delante de invitados de calidad, el Vice-Kapellmeister y los demás músicos deberán hacerlo de uniforme —léase librea— y el susodicho Joseph Haydn cuidará de que tanto él como los demás miembros de la orquesta se atengan estrictamente a las instrucciones recibidas, apareciendo vestidos con calzón corto, camisa blanca y peluca empolvada... Deberá cuidarse muy especialmente de conducirse de manera ejemplar y absteniéndose de familiaridades indebidas y toda vulgaridad en el comer y beber... Tendrá la obligación de componer cualquier clase de música que pueda pedirle Su Alteza Serenísima, sin comunicar a nadie dichas composiciones, ni permitir a nadie su copia, sino, antes al contrario, conservándolas para uso exclusivo de Su Alteza, y sin componer música alguna para cualquier otra persona sin el conocimiento y autorización expresa de Su Alteza... Acudirá a la antecámara todos los días, antes y después del mediodía a preguntar lo que quiere Su Alteza que toque la orquesta... Recibirá la manutención correspondiente en la mesa de los funcionarios de la casa... El convenio será válido por un mínimo de tres años, con la condición expresa de que si, al término del plazo estipulado, deseara abandonar el puesto, de-

berá notificarlo a Su Alteza con medio año de antelación... Su Alteza Serenísima se compromete a conservar a Joseph Haydn a su servicio durante todo este tiempo, y, de sentirse contento del mismo, lo nombraría, llegado el caso, Kapellmeister; lo que, por otra parte, no significa que su S.A.S. renuncie al derecho de despedirle, si así lo estima procedente, a la expiración del plazo convenido.

En estas condiciones, Haydn permaneció al servicio de los Esterházy durante casi treinta años, hasta la muerte del príncipe Nicolás, en 1790. Residencia obligada —para abandonar la cual, aunque fuera para rápidos viajes, era imprescindible autorización expresa— era la corte de los príncipes: su palacio en Viena, durante el invierno; el de Eisentadt, para la primavera y el otoño, y el gran castillo, en las llanuras húngaras, muy cerca del lago Neusiedler, considerado como las Tulle-rías del Imperio, y una de las residencias más fastuosas del siglo XVIII en el verano. Y es de notar que a los músicos —con excepción de Haydn— no se les permitía la compañía de mujeres en este castillo. De ahí, del deseo de regresar a Viena para encontrarse con sus familias, se derivó la protesta, que, sorprendentemente, resultó eficaz, que fue la sinfonía número 45, «Los Adioses».

La anterior a ésta, la 44 en mi menor pertenece a una breve serie —de la 44 a la 49— influida por el movimiento europeo conocido como el Sturm un Drang (*Tormenta y Pasión*), nombre tomado de un drama con este título de Klinger, que anunciaba el futuro romanticismo, con un aumento desusado de la expresividad en la que los elementos de las formas cedían su primacía a emociones personales. Eran los años previos a la Revolución Francesa con un contenido político que, en Centroeuropa encontraban sólida base en la literatura y el pensamiento: Haydn había recibido una fuerte impresión leyendo *El rey Lear*, de Shakespeare; Rousseau había dado a conocer en 1762 el *Emilio*; en 1774 aparecía *Werther*, de Goethe, de efectos fulminantes en la sensibilidad de nuestro viejo continente; Schiller publicaría en 1782 *Los bandidos*...

Entre 1771 y 1772 Haydn inicia esta breve serie de cinco sinfonías que venían a ser un paréntesis, pronto olvidado por el desagrado del príncipe ante el nuevo estilo, pero que le dejaría huella clara. Ya, desde 1766 y por muerte del anterior, Gregorius Werner, Haydn había sido ascendido a la categoría de Maestro de Capilla, lo que probaba, dados los términos de su contrato de trabajo, que el príncipe estaba contento con él. Ello le

permitía, según sus propios comentarios, que siendo cabeza de orquesta, podía hacer experiencias, observar lo que producía un efecto y lo que lo estropeaba; así podía corregir, añadir cosas o cortar algo y correr riesgos. Estaba aislado del mundo, en su dorado encierro cortesano y con la creciente confianza y aprecio del príncipe: no había nadie a mi alrededor que me hiciera dudar de mi mismo o me molestara, y, sin embargo, tenía que ser original... Ya hemos visto, que pese a ésto, las ideas y preocupaciones de su siglo habían llegado a él, con las consecuencias de que su estilo fue siendo modificado en profundidad con un mayor vigor. Su visión de un mundo claro y ordenado, en el que se sentía plenamente integrado y conforme, con unas sinfonías, a modo de entretenimientos aristocráticos de cortesés y cortesanas formas, se iba acercando a otro mundo más conflictivo, íntimo y personal. Su técnica ha de variar consecuentemente; aumenta la tensión de las armonías, las modulaciones se hacen más frecuentes y a tonos más lejanos en largos desarrollos, hasta su vuelta a la tonalidad original...

The image displays a musical score for the first movement of Joseph Haydn's Symphony No. 44 in E minor. The score is divided into four distinct sections:

- I Allegro con brio:** The first section, starting at measure 157, is in 2/4 time and features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes.
- II Menuetto (Canone):** The second section, starting at measure 28, is in 3/4 time and is a canon in diatonic motion.
- III Adagio:** The third section, starting at measure 60, is in 3/4 time and is characterized by a slow, expressive melody with many ornaments.
- IV Finale. Presto:** The final section, starting at measure 82, is in 2/4 time and is a fast, rhythmic conclusion.

Measure numbers 157, 60, 28, 82, and 187 are clearly marked at the end of their respective sections.

La Sinfonía 44 en mi menor, Fúnebre (Hob. I, 44), acusa estas novedades. Sus texturas contrapuntísticas son más ricas y complejas (señalemos un canon in *diatopón*, en el Menuetto), como lo es la organización de los ritmos, y los contrastes buscados en las intensidades, siguiendo la línea de la escuela de Mannheim, y con la plantilla entonces habitual: cuerda, dos oboes y dos trompas. Los tiempos cobran una más acusada identidad y variedad entre sí. Ya el uso de un tono menor es relativa novedad en aquellos años. Esta dividida en cuatro tiempos: Allegro con brio, Menuetto, Adagio y Presto. Tiene una duración de unos veinte minutos, siendo su tiempo más característico y el más extenso el *Adagio*, escrito para cuerdas con sordina y ornamentaciones de alta emoción expresiva. De él se deriva el título de Fúnebre dado a la sinfonía posterior-

mente y debido al deseo, al parecer expresado por su autor, de que fuera interpretado en sus funerales, como fue cumplido en un concierto en su memoria celebrado en Berlín en 1809, año de su muerte. Se trata del tiempo lento más hermoso escrito por Haydn; su primera edición, hecha por Gueran en Lyon, se sitúa entre 1780 y 1785.

Algo anterior que la Fúnebre pese a su numeración, es la Sinfonía 59 en la mayor, *El Fuego*, que tuvo aplicación como música para la escena de un singspiei, *Die feuersbrunst*, con texto de G.F.W. Grossmann, para marionetas (el castillo de Esterházy, además de una gran sala de conciertos con 500 plazas, contaba con un pequeño teatro para este tipo de espectáculos de gran tradición en Centroeuropa) que el kapellmeister hubo de componer. También para cuerda, dos oboes y dos trompas, y dividida en los cuatro tiempos tradicionales: Presto, Andante piú tosto Allegretto, Menuetto con su Trío, y Allegro assai, es una de las menos escuchadas. Hay que notar que la partitura para la escena es mucho más rica instrumentalmente, sobre todo en la sección de vientos, incluyendo además timbales. La primera edición de Berault, en París, data de 1772. Probablemente su origen hay que buscarlo en alguno de los incendios que sufrió el castillo, en los que se perdieron no pocas obras haydnianas. Sus formas y estructuras responden, en lo fundamental, a los esquemas tradicionales, como ocurre con las *Sturm und Drang*, si bien alguno de sus elementos se potenciarán en el sentido ya referido.

Durante su estancia en las residencias de los Esterházy, Haydn pudo disponer permanentemente de una pequeña orquesta con un breve grupo de organista-clavecista, una flauta, dos oboes, dos fagotes y dos trompas, más media docena de cantantes. Para ocasiones extraordinarias el grupo se vió aumentado a una treintena de ejecutantes. Ahora bien, éstos eran exce-

lentes instrumentistas que, precisamente por su alta profesionalidad, podían estimar la valía de su director. La relación de éste con aquellos era respetuosa y cordial. Y, para dar satisfacción a sus deseos de mostrar sus cualidades, compuso para ellos numerosos conciertos para diversos instrumentos y orquesta. Algunos alcanzaron notoriedad como virtuosos, en buena parte ayudados por estas páginas concertadas compuestas precisamente a este fin: Thaddäus Steinmüller, trompa, Josef Weigl, cello, y, sobre todos, el excelente violinista Luigi Tomasini, que, con apenas veinte años, ingresó en la orquesta, como lacayo del príncipe. Su prestigio fue creciendo hasta el punto de que cuando en 1807 y bajo la dirección de su autor se estrenó la Misa en do, de Beethoven, le encontramos como concertino de la orquesta.

Para él escribió Haydn los cuatro conciertos violinísticos a que han quedado reducidos los nueve que, en principio, se le atribuían, y que investigaciones posteriores han demostrado no ser suyos, sino de su hermano Michael —al que Mozart admiraba mucho—, Stamitz, Giornovich y Cannabich. El en do mayor, es el número 1, y en su catálogo temático Haydn anota: *concertó per il violino fatto per il Luigi*. Sobre la fecha de su composición, los biógrafos —cuyos dispares datos tanto enmarañan la vida y la obra haydniana— no se han puesto de acuerdo. Se sabe, eso sí, que puede situarse entre 1761 y 1765, es decir, al comienzo de haberse hecho cargo de su trabajo con los Esterházy, cuando contaba entre los 29 y 33 años. Se trataba, por tanto, de música joven y para un intérprete adolescente. Quiere esto decir que el estilo, aún inmaduro, acusa grandes influencias del barroco italiano. Está dividido en tres tiempos: Allegro moderato, muy enérgico, en forma de sonata; Adagio, con una bellísima melodía muy *cantabile* acompañada por la cuerda en *pizzicato* para su breve desarrollo; y por último, el Finale, prestó, el más dilatado de los tres movimientos, que vuelve a la forma sonata del primero, con una brillantez muy italiana, en su característico tres por ocho.

**Fernando Ruiz Coca**

## **PARTICIPANTES**

### **PRIMER CONCIERTO**

#### **Cuarteto Hipánico Numen**

En el invierno de 1978 se produce la fusión de miembros de sendos cuartetos disueltos, el Hispánico y el Numen; en su actual formación, y en sus cuatro años de existencia, el Cuarteto Hispánico Numen ha realizado numerosos conciertos, cubriendo prácticamente toda la geografía española.

El cuarteto se empeña en dar a conocer, además del repertorio universal, obras desconocidas de compositores españoles injustamente olvidadas. Fue escogido en la primavera de 1980 para brindar al público de Madrid un ciclo de cuatro conciertos sobre *La evolución del Cuarteto de Cuerda*, comprendiendo obras desde Haydn hasta Bartók en la Fundación Juan March; también ha realizado varias grabaciones públicas para Radio Nacional de España.

El primer disco grabado por el Cuarteto, con sendas obras de Emanuel Canales, mereció un premio del Ministerio de Cultura, y abrió el camino para actuaciones del conjunto en el extranjero. Hace un año tocaron en Alemania, acaban de volver de gira por Yugoslavia, y tienen invitaciones para tocar en Bélgica, Suiza, etc., para el año 1983. Acaba de constituirse en Madrid la Asociación Española de Música de Cámara, cuya programación se basa, inicialmente, en la actuación del Cuarteto y de sus integrantes, en formaciones diferentes.

El Cuarteto Hipánico Numen es una agrupación totalmente independiente, cuyos integrantes, además de dedicar sus mejores esfuerzos al cultivo de la música de cámara, llevan a cabo la enseñanza de sus respectivos instrumentos en diferentes centros docentes del país.

## Polina Kotliarskaya

Nacida en la URSS, inició sus estudios musicales en su ciudad natal, Kiev, con los maestros Tajtadchiev y Yampolski.

De 1961 hasta 1966 fue alumna de B. Mordkovich en la Escuela *Stoliarski* de Odesa. Después de estudiar un año con A. Stern en Kiev, ingresa en el Conservatorio *Tschaikowsky* de Moscú, donde estudió bajo la dirección de Dimitri Tsiganov, graduándose en 1973 con los máximos honores.

Obtuvo Diploma de Honor en el Concurso Internacional *María Canales* de Barcelona y *Diplom of Merit* en el Concurso *Cari Fíeseh* de Londres.

Ha ofrecido conciertos en la URSS, Bulgaria y España.

Con el Dúo de Violines Kotliarskaya-Comesaña ha dado numerosos conciertos y recitales en toda España y, recientemente, una serie de recitales en Londres (en la escuela Yehudi Menuhin, en Wigmore Hall, y para la BBC).

## Francisco Javier Comesaña

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de México con Luis Sosa. Al finalizar el ciclo inicial continuó en el Conservatorio mexicano en 1968. En este mismo año obtuvo una beca y fue admitido en el Conservatorio *Tschaikowsky* de Moscú para hacer el curso superior completo (seis años). En este importante centro musical estudió bajo la dirección del célebre violinista soviético Igor Bezrodny, graduándose en 1974 con Diploma de Solista, ejecutante de música de cámara y pedagogo. Asimismo le fue concedido el grado académico de Magister de Artes.

Obtuvo el Premio *Solista* de Orquesta RTVE, concedido por los profesores de esta agrupación.



## Juan Krakenberger

Empezó estudios de violín a los cinco años de edad; cuando cumplió los dieciocho decidió adoptar la viola como instrumento principal para dedicarse de lleno a la música de cámara. Realizó estudios superiores de viola con Ernesto Blum, composición con Guillermo Graetzer y música de cámara e interpretación con Ljerko Spiller. También participó en numerosos seminarios sobre musicología y análisis bajo la dirección de Ernesto Epstein y Erwin Leuchter. Durante más de treinta años de actividad profesional actuó como solista, director y participante en numerosísimos conciertos de música de cámara, habiendo sido viola titular del Cuarteto Pro-Filarmónico de Lima, durante ocho años. Desde 1973 se ha radicado en España, donde se dedica a la enseñanza de violín, viola y música de cámara. Además es violinista del *Bell'Arte* Ensamble y también toca viola barroca, siempre dentro del marco de la música de cámara.

## José María Redondo

Empezó estudios de música a la edad de doce años en el Conservatorio de Sevilla (teoría, piano y cello). A los dieciocho años de edad se marchó al extranjero para perfeccionar sus conocimientos de cellista con Maurice Eisenberg, y dos años más tarde, con Antonio Janigro, en la Escuela Superior de Música Robert Schumann de Düsseldorf (Alemania). También participó en muchos seminarios especializados del cello, tales como los del Mozarteum en Salzburgo, y Prussia Cove, en Inglaterra, actuando como asistente del Maestro Janigro en muchas ocasiones. Su actividad de concertista ha sido muy extensa, tanto como solista como en dúo, cuarteto y otras formaciones.

Actualmente es el director de la Escuela de Música que la Asociación Padre Soler ha creado en El Escorial.

## SEGUNDO CONCIERTO

### **Antonio Baciero**

Nació en Aranda de Duero (Burgos) en 1936. En 1945 obtuvo en Madrid el Primer Premio extraordinario en el Real Conservatorio, siendo sus profesores Puri Villar y Julia Parodi. Con una beca de estudios del Ministerio de Educación asistió a los cursos de la Accademia Chigiana de Siena con Guido Agosti. Posteriormente estudió en Viena con los profesores Viola Thern, Badura-Skoda y Demus. Su carrera internacional empezó en 1961, ganando el Premio Especial fundado por Arturo Benedetti-Michelangeli (Concurso Internacional *Viotti*, Italia). Su presentación en Viena en 1962 con las seis Partitas de Bach en un solo recital, constituyó un extraordinario éxito, siendo considerado por la crítica vienesa como especialista del gran compositor alemán. Desde entonces ha actuado en toda Europa extendiendo sus tournées a Estados Unidos desde 1968, con gran éxito de público y crítica. En 1966 fueron históricos sus recitales con obras de Antonio de Cabezón en la conmemoración del IV Centenario de su muerte, interviniendo con ellos en los actos de inauguración del Real Conservatorio en el Teatro Real de Madrid. En 1967, le fue concedido, en unión de Nadia Boulanger, el Premio Juventudes *musicales españolas* a la mejor interpretación de la temporada de conciertos de Madrid. Igualmente el primer crítico de Holanda, Jan van Voorthuysen, le consideró en el *Haagische Courant* de La Haya *el mejor pianista de la temporada*.

Es grande su aportación en favor de la promoción de la música barroca española y en 1975 es propuesto para el Premio *Montaigne* de la Fundación Von Stein de Hamburgo participando aquel mismo año en los actos del centenario de Albert Schweitzer en Francia.

Recibe posteriormente el encargo de la *Fundación General Mediterránea* (Madrid), de preparar una gran Antología de Cabezón, cuya parte musical llega a convertirse en la *Obra Completa* del insigne músico grabada en piano y órganos históricos españoles así como en espinetas, cémbalos y clavicordios recogidos en las colecciones instrumentales de los Museos de París, Londres (Victoria and Albert Museum y Fenton House) y Nuremberg, edición discográfica que ha alcanzado el Premio Nacional del Disco (1979).

Su actividad de musicólogo es asimismo grande y se halla recogida en diversas publicaciones. Entre ellas merece citarse la *Nueva Biblioteca Española de Música de teclado* (siglos XVI al XVIII) en cuyos seis primeros volúmenes han sido recogidas ciento ochenta obras inéditas de autores españoles.

Recientemente ha sido nombrado miembro de Honor del Instituto Bach de la Universidad Baldwin-Wallace (Ohio, EE.UU.), y de la Sociedad cultural ESY (Lake Forest College, Chicago), y concedida la Cruz de Oficial de la Academia Francesa PAHC (*Patrie, Art, Humanisme, Civisme*).

## TERCER CONCIERTO

### **Antonio Arias**

Nacido en Madrid, realiza estudios de Violín con su padre, y de Flauta con F. Maganto en el Conservatorio de Madrid, obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera. Becado por la Sociedad de Estudios y Publicaciones y por la Fundación Juan March, se traslada a París para perfeccionar sus conocimientos. Son sus profesores A. Marión, J.P. Rampal, L. Fourestier, J. Blondin y M. Stiliz. Consigue los Premios de Excelencia por unanimidad en Flauta, Música de Cámara y Flauta de pico en el Conservatorio Nacional de Rueil-Malmaison, así como la Licencia de Conciertos de la Escuela Normal de Música de París. También asiste a los Cursos de la Academia Internacional de Niza con A. Marión y J.P. Rampal.

Ha sido galardonado con el Primer Premio en el IV Concurso Nacional de Interpretación de Juventudes Musicales de Sevilla. Ha actuado en recitales y como solista con la Orquesta de Cámara de Teherán, Camerata de Madrid, etc. en España, Francia, Luxemburgo, Irán y Arabia, habiendo grabado para las Radios y TV de dichos países. Es licenciado en Ciencias Biológicas de la Universidad Complutense y Profesor de Flauta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

### **Luciano G. Sarmiento**

Nacido en Cantabria, con los estudios de Filosofía alterna los de Música (J.L. Mediavilla) que revalida en el Conservatorio de Bilbao y posteriormente en Munich con Hugo Steurer, donde hace el Examen de *Estado* en la Escuela Superior de Música, dedicando una atención preferente a la Música de Cámara y a los estudios musicológicos y pedagógicos. Asiste a las enseñanzas del *Oeff* Institutú de Salzburgo y publica más tarde una versión española de la metodología orffiana (UME, 1974).

Durante su estancia en Alemania, becado por la Fundación Del Amo y por el Gobierno alemán, actuó repetidas veces en recitales, sólo y con grupos de cámara (Trío de Cámara de Munich). Posteriormente en España ha participado en el Quinteto SEK y el Grupo de Cámara ESTRO. Desde al año 1973 forma Dúo con el viola Emilio Mateu y en la actualidad forma parte del Trío Mompou.

Su dedicación como pianista la comparte con el trabajo educativo, participando en numerosos Cursos, Seminarios y Conferencias y desarrollando una intensa labor en la investigación sobre técnicas educativas y terapéuticas de la expresión musical. Fundó el Instituto Psicopedagógico de las Artes en Madrid, donde realizó una investigación sobre las *artes* de expresión *dinámica* (Fundación J. March 1972) y trabajó con el Dr. Rodríguez Piedrabuena en temas experimentales de psicoterapia de grupo y psicología profunda.

Es autor de numerosas publicaciones, entre las que destacan dos volúmenes sobre Psicomotricidad profunda en la expresión musical y *corporal* (Ed. Miñón, 1982).

### **Pilar Serrano**

Nació en León y allí se inició en la música con el profesor Odón Alonso (padre), estudiando piano y violoncello y revalidando sus estudios en los Conservatorios de Valladolid y Madrid, respectivamente.

Perfeccionó sus estudios de violoncello con J. Vidaechea y F. Correa, así como en Granada con P. Corostola, en Santiago de Compostela con M. Cervera y en Vichy con E. Magnan, con motivo de los Cursos Internacionales organizados en estas ciudades.

Fue profesora por oposición en la disciplina de violoncello del Conservatorio de Valladolid y desde el año 1975 es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Ha cultivado con intensidad la música de cámara (Camerata de Madrid, Grupo de Cámara ESTRO y Grupo Castellano de Música de Cámara) y ha actuado como solista en diferentes ciudades españolas. En la actualidad forma parte del Trío Mompou.

## CUARTO CONCIERTO

LA ORQUESTA FILARMONICA DE MADRID fue creada en el año 1915 presentándose al público el 18 de Marzo. Su primer director fue Bartolomé Pérez Casas, quien consiguió hacer famosos sus ciclos de conciertos, con frecuentes primeras audiciones de la música universal, sin descuidar la debida atención a los compositores e intérpretes españoles.

En 1940 reaparece la Orquesta Filarmónica, prosiguiendo el desarrollo de sus tradicionales conciertos bajo la batuta de su titular, maestro Pérez Casas, quien se vió obligado a dejarla cuando fue requerido para la recién nacida Orquesta Nacional de España. Toda su limpia trayectoria al frente de la Orquesta Filarmónica, en su doble condición de artista y hombre ejemplar, dejó honda huella en sus sucesores: Pablo Sorozábal, Odón Alonso y, en la actualidad, Isidoro García Polo.

Sus últimas actuaciones se han desarrollado en el Teatro Real, Palacio de Congresos y Exposiciones, teatros, templos, Casas de Cultura, Cajas de Ahorro, y para la mayoría de las Sociedades Musicales de nuestro país.

### **Isidoro García Polo**

Nació en Cáceres donde a temprana edad inició los estudios musicales, continuándolos en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Posteriormente realizó estudios de dirección de orquesta en el Morzateum de Salzburgo (Viena) con los maestros Erich Leinsdorf y Gerhard Wimberger. Ha asistido a los cursos de dirección de orquesta del maestro Sergiu Celibidache durante cuatro temporadas consecutivas en la Accademia Chigiana de Siena (Italia), y a los de cámara y técnicas contemporáneas en el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia (Italia).

Fue director de la Orquesta de Juventudes Musicales de Madrid y ha trabajado con el Grupo de Cámara *Solistas de Madrid*.

Como director ha actuado en Austria, en Italia y en nuestro país, con la Orquesta y Coros Nacionales de España, Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, así como con la mayoría de las orquestas provinciales, en sociedades musicales, festivales, semanas y jornadas musicales de casi toda España. Actualmente es director titular de la Orquesta Filarmónica de Madrid y profesor en el Conservatorio Superior de Música.

## Wladimiro Martín Díaz

Nació en Madrid y estudió solfeo y violín con su padre. En 1915 ingresó en la Orquesta Filarmónica de Madrid. En 1952 representó a España en el III Congreso Internacional de Juventudes Musicales que se celebró en Bayreuth (Alemania). Este mismo año terminó la carrera de violín, en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

En 1957 ingresó en la Orquesta Nacional de España. Fue solista, durante cuatro años, de la Orquesta de cámara *Solistas* de Madrid. En 1961 consiguió una plaza de Profesor Numerario de Violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

En 1964 es contratado por la S.A.B.C. (South African Broadcasting Corporation); se traslada a Johannesburg donde realiza una intensa labor de conciertos, recitales y grabaciones. En 1967 regresa a España y se reincorpora a sus clases del Conservatorio. En 1971 le fue concedida por la Fundación Juan March una Beca de Investigación en España que culminó en la realización del método Bariolage para el estudio analítico-dinámico del arco, estudio que ha sido publicado.

En 1972 fundó el Grupo de Música de Cámara ESTRO entre cuyas actividades se cuentan numerosas grabaciones para Radio Nacional de España, algunas para Televisión, participación en Festivales y Ciclos de Intérpretes Españoles, y estreno de obras importantes.

En 1978 obtuvo, con el número uno, la Cátedra de Violín vacante en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro en el que ha sido Vicesecretario desde 1974 y, posteriormente, Secretario hasta final de 1978.

Mediante examen de suficiencia se titula en la carrera de Viola en el curso 1978-79 obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera de este instrumento.

Es, actualmente, Profesor, en excedencia voluntaria, de la Orquesta Nacional de España, Concertino-Solista de la Orquesta Filarmónica y Catedrático de Violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

## NOTAS AL PROGRAMA

### **Fernando Ruiz Coca**

Es Periodista y Profesor Superior de Música por el Conservatorio de Madrid, estudios que alternó con los de Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. Como crítico musical ha sido redactor o colaborador fijo, desde 1946, en publicaciones como *Signo*, *La Revue Internacional de Musique*, *La Vie Musicale*, *La Actualidad Española*, *Ateneo*, *la Estafeta Literaria*, índice, *Bellas Artes*, *El Alcázar* y *Nuevo Diario*. En la actualidad es crítico musical del diario YA.

Ha dado numerosas conferencias en las Universidades de Santander, Madrid, y Sevilla, en los Institutos Alemán y Francés, etc. Cofundador y miembro de las primeras juntas de gobierno de Juventudes Musicales de España, fue Director del aula de música del Ateneo de Madrid entre 1958 y 1974, y director de la colección *Libros de Música* y de la sección musical de la Enciclopedia G.E.R. de Rialp. Ha sido, además, Secretario General de la Comisaría de la Música y del Consejo Asesor de la Música de la Dirección General de Bellas Artes (1969).

### **Alvaro Marías**

Nació en Madrid en 1954. Es licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid.

Paralelamente a su actividad como concertista de flauta, Alvaro Marías viene realizando desde 1977 numerosas actividades de índole teórica. Como tal ha dictado cursos y conferencias de iniciación musical, ha realizado crítica musical en el diario *El País* y discografía en ABC y Radio Nacional. Es autor de diferentes ensayos sobre música barroca y ha comentado infinidad de programas de conciertos para instituciones como la Orquesta Nacional, Orquesta de RTVE, Festival de Granada, Semana de Música de Cámara de Segovia, Fundación Juan March, Ciclo de Música de Cámara y Polifonía y Festivales de Ibermúsica.

Especializado en música de la era barroca, tanto desde el punto de vista práctico como teórico, ha realizado programas monográficos para Radio Nacional de España sobre temas como *Los instrumentos barrocos*, *El barroco y sus formas musicales*, Antonio Vivaldi, *El padre Soler*, Georg Philipp Telemann, *La música en el diario de Samuel Pepys* y *Goethe y la Música*. Asimismo, colabora en la organización y es profesor del Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial.





*FUNDACION JUAN MARCH*

Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid 6