



Fundación Juan March

**CICLO**

**MENDELSSOHN,  
MÚSICA  
DE  
CÁMARA**

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1997



Fundación Juan March

# **CICLO**

**MENDELSSOHN,  
MÚSICA  
DE  
CÁMARA**

**SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1997**

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general, por Andrés Ruíz Tarazona.....	11
Notas al programa:	
Primer concierto.....	14
Segundo concierto.....	17
Tercer concierto.....	21
Cuarto concierto.....	25
Quinto concierto.....	29
Participantes.....	33

*No es la primera vez que hemos organizado un ciclo con músicas de Mendelssohn, y éste probablemente no será el último. La razón es y será siempre la misma, y se basa en la perfección de su música, en la difícil unión de rigor formal y fantasía, de sujeción a unas normas heredadas y revitalización de las mismas sin estériles miradas al pasado.*

*Muy popular en el siglo XIX, autor de un riquísimo catálogo de obras a pesar de la brevedad de su vida, hoy apenas sobreviven en el repertorio un par de sinfonías, el célebre Concierto en Mi menor para violín, alguna de sus oberturas y muy pocas obras para piano. Su música de cámara, en la que logra algunas de sus obras más perfectas, apenas se escucha.*

*Aparentemente el más clasicista de los compositores de la primera generación romántica, nacido en el seno de una familia rica que le procuró una esmerada educación, admirado por el anciano Goethe (despectivo con Beethoven, silencioso con Schubert), niño prodigio que consigue en su adolescencia obras maestras, Mendelssohn ha proyectado una falsa imagen feliz que casa mal con los tópicos del compositor romántico.*

*Para deshacer los tópicos, nada mejor que escuchar su música, y este ciclo nos propone una antología de su música de cámara con una docena larga de obras escritas entre 1821 -con apenas 12 años- y 1847, el año en que muere: Más de un cuarto de siglo de evolución, peleándose con las formas más severas y ambiciosas de la música de cámara. Algunas de las obras que presentamos, como casi siempre en nuestros ciclos, son rarísimas de escuchar. La mayoría, infrecuentes. Todas son interesantes y algunas, verdaderas obras maestras de la historia musical de todos los tiempos.*

*Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.*



OF FERDINAND WENDLSSOHN-BARTHOLDY.

*Engraved by J. G. Kneller, del. & sculp.*

## **PROGRAMA GENERAL**

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)**

I

Sexteto en Re mayor para piano, violín, dos violas,  
violonchelo y contrabajo, Op. 110

*Allegro vivace*

*Adagio*

*Menuetto: Agitato*

*Allegro vivace*

II

Cuarteto en Do menor para piano, violín, viola y  
violonchelo, Op. 1

*Allegro vivace*

*Adagio*

*Scherzo: Presto*

*Allegro moderato*

*Intérpretes:* ENGLISH CHAMBER QUARTET

*{Mark Fielding, piano*

*Pavel Crisan, violin*

*Dionisio Rodríguez, viola*

*Hilary Fielding, violonchelo)*

Con la colaboración de MICHAEL PEARSON, viola  
e IAN WEBBER, contrabajo

Miércoles, 24 de Septiembre de 1997. 19,30 horas.

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)**

I

Cuarteto n° 2 en La menor, Op. 13

*Adagio. Allegro vivace*

*Adagio non lento*

*Intermezzo: Allegretto con moto - Allegro di molto*

*Presto*

De las Cuatro piezas para cuarteto de cuerda, Op. 81

*Scherzo: Allegro leggero*

*Capriccio: Andante con moto - Allegro fugato, assai vivace*

II

Cuarteto n° 4 en Mi menor, Op. 44 n° 2

*Allegro assai appassionato*

*Scherzo: Allegro di molto*

*Andante*

*Presto agitato*

*Intérpretes:* CUARTETO RABEL

*{David Mata, violín*

*Miguel Borrego, violín*

*Cristina Pozas, viola*

*Miguel Jiménez, violonchelo)*

Miércoles, 1 de Octubre de 1997.19,30 horas.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809 1847)**

I

Quinteto en La mayor para dos violines, dos violas y violonchelo, Op. 18

*Allegro con moto*

*Intermezzo: Andante sostenuto*

*Scherzo: Allegro di molto*

*Allegro vivace*

II

Quinteto en Si bemol mayor para dos violines, dos violas y violonchelo, Op. 87

*Allegro vivace*

*Andante scherzando*

*Adagio e lento*

*Allegro molto vivace*

*Intérpretes-*, ENGLISH CHAMBER QUARTET

*{Pavel Crisan, violin*

*Michael Pearson, violin*

*Dionisio Rodríguez, viola*

*Hilary Fielding, violonchelo)*

Con la colaboración de ELIZABETH GEX, viola

Miércoles, 8 de Octubre de 1997.19,30 horas.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)**

I

Cuarteto n° 1 en Mi bemol mayor, Op. 12

*Adagio non troppo. Allegro non tardante*

*Canzonetta: Allegretto*

*Andante espressivo*

*Molto allegro e vivace*

De las Cuatro piezas para cuarteto de cuerda, Op. 81

*Tema con variazioni: Andante sostenuto*

*Fuga: A tempo ordinario*

II

Cuarteto n° 6 en Fa menor, Op. 80

*Allegro vivace assai*

*Allegro assai*

*Adagio*

*Finale: Allegro molto*

*Intérpretes:* CUARTETO RABEL  
(David Mata, violín  
Miguel Borrego, violín  
Cristina Pozas, viola  
Miguel Jiménez, violonchelo)

Miércoles, 15 de Octubre de 1997.19,30 horas.

PROGRAMA  
QUINTO CONCIERTO

**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)**

I

Variaciones concertantes, Op. 17

Sonata n° 1 en Si bemol mayor, Op. 45

*Allegro vivace*

*Andante*

*Allegro assai*

II

Romanza sin palabras en Re mayor, Op. 109

*Andante*

Sonata n° 2 en Re mayor, Op. 58

*Allegro assai vivace*

*Allegretto scherzando*

*Adagio*

*Molto allegro e vivace*

*Intérpretes:* RAFAEL RAMOS, violonchelo  
GIOVANNI AULETTA, piano

Miércoles, 22 de Octubre de 1997.19,30 horas.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

«Arte y vida no son cosas diversas», y «todo aquello que deba hacerse, es, preciso hacerlo bien» son expresiones sentenciosas de Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) que dejan bien claro las aspiraciones de aquel gran hombre. Un artista de honradez acrisolada, a quien Lampadius calificó de cristiano en la plena acepción de la palabra, pues sabía amar al prójimo y perdonar las ofensas que el prójimo le infería. Y estas no fueron pocas, pues Mendelssohn perteneció a una opulenta familia judía y, como es sabido, el antisemitismo germano tuvo especial inquina a los poderosos. Así, su propio maestro en la Singadademie berlinesa, Cari Friedrich Zelter, gran amigo de Goethe, dijo de él en tono de alabanza: «Hijo de judíos, no es judío del todo. ¡Verdaderamente causaría extrañeza que un judío naciese artista!». Mucho más descabellada que esta afirmación es el lamentable (y cobarde, por ser acusación postuma) panfleto de Richard Wagner *Das Judentum in Musik*, (El judaísmo en la Música), publicado en 1850 en la *Neue Zeitschrift für Musik* con el pseudónimo de Freigedanke. Allí, el autor de *Lohengrin* (parece increíble, pues si hay un autor que ha influido más en el joven Wagner, ese ha sido Mendelssohn) se despacha a gusto contra quien fue su amigo y a quien admiró hasta el plagio. Y aquél que lo ponga en duda, escuche o estudie *Las hadas*, *La prohibición de amar*, *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhauser* y *Lohengrin*. Pero leamos la recargada prosa de Wagner: «Félix Mendelssohn-Bartholdy nos ha mostrado que un judío puede estar dotado del mayor talento específico y poseer la más perfecta y completa educación, la ambición más elevada y más delicada, sin poder nunca, en medio de tantas ventajas, lograr producir una sola vez sobre nuestro corazón y en nuestra alma, esa impresión conmovedora que esperamos del arte, porque sabemos que éste tiene capacidad para ello y lo hemos probado infinito número de veces, desde que un héroe de nuestro arte abría, por así decirlo, la boca para hablarnos...»

Sin duda, Wagner piensa en Beethoven cuando dice esto último, pues después de negar la existencia de una música judía valiosa, compara a Beethoven con Mendelssohn de este modo: «Beethoven - el último héroe musical, cronológicamente considerado - esforzóse con ardiente voluntad y admirable poder, en crear formas musicales bien netas, bien plásticas, que representasen sus cuadros de pura elocuencia. Mendelssohn, por el contrario, transformó esas imágenes, de contornos bien definidos, en algo vago, fantástico, lleno de penumbras. Nuestra imaginación puede quedar excitada por sus arbitrarios caprichos, pero nuestras ansias de hallarnos ante sentimientos humanos claramente expresados, permanecen forzosamente sin satisfacer. Y nosotros sólo hallamos al verdadero artista ante los pasajes donde él tuvo el sentimiento de su incapacidad y en donde su alma desfalleciente dejaba hablar a esa resignación suya, en el cual entraban cierta nobleza y cierta melancolía.»

Wagner tropezaba con un genio musical evidente, como era el de Mendelssohn, para hacer válida su absurda teoría que niega capacidad a los judíos para la creación musical, teoría difícil de probar, ya que para desmentirla bastaría citar a cuantos, desde Salomone Rossi hasta Arnold Shonberg, han dado inusitado esplendor a la música, llámense Antón Rubinstein, Gustav Mahler, Ferruccio Busoni o Erich Korngold. Pero para probar esa infundada opinión, Wagner se atrevía a lanzar una acusación tan peregrina como grave, al tildar la música de su colega de vaga, fantástica y llena de penumbras. El caso era rebajar a Mendelssohn, a quien tanto admiró en vida, de romántico superficial. Sin duda hay en él mucha fantasía, - bastaría escuchar las oberturas de *El sueño de una noche de verano*, *Mar en calma y viaje feliz*, *La gruta de Fingal* o *La bella Melusina* para comprobarlo- pero nada de vaguedad y mucho menos, de penumbra. Pocas músicas tan alegres, tan alegres y luminosas, cual la del hamburgués. Al menos en apariencia, pocos artistas fueron tan regulares y medidos en su trabajo, tan respetuosos con la tradición de la música alemana y, a la vez, tan hijos de su tiempo.

Aunque Mendelssohn tuvo una facilidad asombrosa para componer - dejó una producción inmensa en pocos años de vida - el sentido crítico, la cultura y el buen gusto que poseía, no dejaron de operar sobre su obra, perfeccionada incansablemente hasta el fin de sus días. Aun cuando, en relación con Beethoven, o con Schubert, pueda negársele hondura expresiva, no fue Mendelssohn, ni mucho menos, un hombre sin problemas, inquietudes o desengaños. Otra cuestión es que incidiesen en su modo de entender el arte, siempre cristalino, fresco, equilibrado y brillante; lo cual no significa que no experimentase el influjo de su época, ciertamente atormentada y convulsa. Mendelssohn fue un romántico a su modo; no trató de alterar en lo más mínimo las formas heredadas de los clásicos, pero utilizó con certera intuición el lenguaje de su tiempo dentro de los más rigurosos cánones del pasado. Creía firmemente en el poder de la música como medio de expresar sentimientos, y con mucho mayor alcance y precisión que la palabra.

Massimo Mila ha trazado esta comparación entre nuestro músico y Robert Schumann (1810-1856), el compositor que fue su gran amigo y por quien sintió una admiración estimulante: «Donde Schumann se muestra desigual y tumultuoso, Mendelssohn se manifiesta cauto y esmerado; mientras el primero se abandona a la pasión que le domina, el segundo prefiere no ahondar en sus propios sentimientos; y, finalmente, frente al empeño de Schumann de captar la imprecisa sensación del mundo inmediato, con lo cual sacrifica la forma, en Mendelssohn ésta conserva sus virtudes clásicas, o sea, es clara y precisa». Tal vez por eso, simplificando no poco, se haya dicho que Mendelssohn es el clásico de los románticos, aunque tampoco está mal decir del autor de la *Sinfonía Italiana* que es el romántico de los clásicos. Es cierto que, junto a expresiones tan

características del Romanticismo cual puedan ser la obertura de *Atalia*, la *Sinfonía Escocesa* o el *Concierto en Mi menor*, para violín y orquesta, hay otras partituras de Mendelssohn enraizadas a la más severa tradición de la música religiosa alemana, bien en el apartado para órgano o en sus salmos, motetes y música sacra en general.

El sesquicentenario de la muerte de Mendelssohn no ha tenido en nuestro país la repercusión de otras conmemoraciones musicales; así la del segundo centenario del nacimiento de Schubert, o la del primer centenario de la muerte de Brahms. Por eso el presente ciclo, dedicado a su excelente música de cámara, viene a suplir la escasez de actividades sistemáticas dedicadas a su obra, lo cual no significa que esta haya dejado de estar presente entre nosotros. Al contrario, desde muy pronto, la música de Mendelssohn tuvo favorable acogida en España. Ya Barbieri programó uno de sus conciertos en 1859, antes de constituirse la Sociedad de Conciertos, cuya orquesta ofreció después en diversas ocasiones piezas sinfónicas del gran compositor. Además, Mendelssohn había puesto música a las representaciones alemanas, en Düsseldorf, de *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, y hasta compuso una ópera sobre un episodio del *Quijote*, la titulada *Las bodas de Camacho* (Berlín, 1827).

De la popularidad de su música en el Madrid decimonónico dan cuenta estos dos hechos: Tomás Bretón inicia su *Segunda Sinfonía* con un tema casi idéntico al de la obertura de *La primera noche de Walpurgis*, preciosa cantata de Mendelssohn con texto de Goethe, que tanta impresión hizo al joven músico español cuando la escuchó en Roma (Ver «Tomás Bretón: Diario, 1881-1888». 2 Vols. Acento Editorial. Edición de Jacinto Torres Muías. Fundación Caja Madrid)

El segundo está en la música de Ruperto Chapí, el otro gran maestro de la segunda mitad del siglo XIX. En su zarzuela *Música clásica* (1880), Chapí cita literalmente la primera sección del segundo movimiento del *Cuarteto núm. 1 en Mi bemol mayor* de Mendelssohn, tanto en el preludio como en un terceto de la citada obra. En las cinco sinfonías de Miguel Marqués no es raro escuchar ecos mendelssohnianos, así como en obras para piano y de cámara del siglo XIX español.

Diversos compositores españoles, algunos tan relevantes como Marcial del Adalid, emplearon en sus composiciones para piano el título *Romanzas sin palabras*, y no sólo el término, por cierto traducido del francés, sino el estilo y la forma. A Mendelssohn le ha perjudicado ese nombre, en vez del de *Lieder sin palabras*, pues aquella denominación conecta estas hondas y breves impresiones con el mundo de la romanza de salón, pese a estar muy por encima de él en el plano artístico.

## NOTAS AL PROGRAMA

### PRIMER CONCIERTO

Félix Mendelssohn tuvo una enorme «afición» a la música de cámara y la cultivó desde la niñez, y muy en serio, en su propia casa, junto a sus hermanos. Zelter, su maestro, se enorgullecía de él, e hizo a Goethe partícipe de ese entusiasmo. Era lógico que el viejo poeta abriese bien los oídos ante aquel muchacho culto, sensible, soñador, símbolo perfecto de una nueva época anticipada por él en su colosal producción literaria. Y no debe extrañarnos que prodigase sus elogios ante la traducción que Mendelssohn le presentó de la *Adriana* de Terencio.

Estamos en el año 1824. Mendelssohn ha cumplido en febrero los quince años de edad y a finales de abril inicia la composición de un *Sexteto* para violín, dos violas, violonchelo, contrabajo y piano. Este último lleva la voz cantante, hasta el punto de que la obra parece un concierto para piano y pequeño grupo de cuerdas. Tal vez por ello, su joven autor no consideró la partitura suficientemente lograda y, por tanto, digna de ser publicada. Y sin embargo es una obra excelente, con una plantilla algo especial (tal vez Mendelssohn conocía un buen viola y quiso incorporarlo al cuarteto eliminando al segundo violín) y un material temático vivo y atrayente. Sólo por escuchar el poético *Adagio*, tan mendelssohniano en su dulce melancolía, ya merece ser interpretado el *Sexteto*. Es verdad que la influencia de Cari María von Weber (1786-1826) se hace notar a lo largo de la obra, sobre todo en los movimientos rápidos y en el piano. Pero tampoco es despreciable la del estilo de Ignaz Moscheles (1794-1870), el gran pianista bohemio que comenzó a frecuentar la casa berlinesa de los Mendelssohn en 1824 impartiendo clases al joven Félix. Moscheles había sido un punto fuerte en la Viena de Schubert y de Beethoven y con el tiempo sería también un puntal en el profesorado del Conservatorio de Leipzig fundado por Mendelssohn.

El *Allegro vivace* que abre el *Sexteto en Re mayor* es el movimiento más extenso de la obra. La escritura tensa y difícil de la viola hace pensar en un artista de excelente nivel como destinatario. El *Adagio*, en Fa sostenido mayor, es el movimiento más hermoso. El piano dialoga con el grupo de cuerdas en un plano corcentante. Es breve, pero nos deja un poso de melancolía. El *Minueto*, en Re menor, con un trío central en Fa mayor, viene a mostrarnos al Mendelssohn concededor de los clásicos vieneses y la tendencia progresiva mostrada por estos hacia el *scherzo* en lugar del tradicional minueto. Schubert podría haber sido aquí el modelo antes que Weber, cuya presencia es más fuerte, sin embargo en el *Allegro vivace* final, amplio y bien trazado. Hacia el fin del desarrollo, Mendelssohn, que ha mostrado bien sus saberes contrapun-

tísticos, nos da un recordatorio del minueto antes de que la coda nos conduzca al rápido y agotador ritmo del brillante *galop* que lleva adelante todo el movimiento. El *Sexteto en Re mayor* tiene también interés como antecedente del *Gran Sexteto en Mi bemol mayor* de Mikhail Glinka (1804-1857), escrito en Italia en 1832. Glinka no pudo ver publicada su obra, pues se imprimió en 1881, y lo mismo le ocurrió a Mendelssohn. Fue Cari Friedrich Kistner (1797-1844) editor de muchas cosas del círculo de Leipzig, quien hizo la publicación postuma, en 1868, de esta bella partitura juvenil de Mendelssohn, como Op. 110.

Aún anterior, pues lo compuso Mendelssohn con doce años de edad, es el *Cuarteto en Do menor*, para violín, viola, violonchelo y piano Op. 1. Siempre acompañado por el éxito, Mendelssohn dio conciertos desde niño por Alemania y por Suiza. Todo le entusiasmaba, despertando en él sentimientos que iba convirtiendo en música. Música fresca como la de una fuente, optimista y vital, con gotas dulces de tristeza. En Sécheron, el año 1821, durante un periodo de vacaciones, inició la composición del *Cuarteto*, terminándola en Berlín en octubre de 1822. Durante su composición, Julián Benedict, uno de sus maestros, vigiló la marcha de la obra, dedicada a «Son Altesse Monseigneur le Prince Antoine Radziwill». El príncipe había sido el primero en poner música al *Fausto* de Goethe y solía acudir a las veladas de Leipzigerstrasse. Todo el mundo respetaba allí al príncipe Antoni Henryk (1775-1833), a quien Beethoven había dedicado su obertura *Onomástica* Op. 115. Años más tarde Radziwill invitó a Chopin a pasar unos días en su castillo de Poznan, naciendo allí el año 1828 el *Trío en Sol menor* para violín, violonchelo y piano del gran músico polaco. Pues bien, probablemente el príncipe Radziwill le hablaría a Mendelssohn en aquellos conciertos dominicales, de los tres Cuartetos para clave, violín, viola y bajo que Beethoven había escrito a los catorce años, animándole a emularle con algo similar. El talento de Mendelssohn podría ser menor que el del músico renano, pero su preparación técnica, cuando ambos tenían la misma edad, era muy superior. Pronto escribió un *Cuarteto* con piano en Re menor bajo la influencia pianística de Johan Nepomuka Hummel (1778-1837), un pianista y compositor mítico que había vivido en casa de Mozart dos años como discípulo, y después había seguido estudiando en Viena con Albrechtberger, Haydn y Salieri.

El estilo del famoso pianista y compositor de Poszony (hoy Bratislava, capital de Eslovaquia) se aprecia también en el *Cuarteto con piano en Do menor* Op. 1. En él, tanto el piano como los instrumentos de cuerda, están tratados en igualdad de condiciones. Basta escuchar el violonchelo al comienzo del *Allegro vivace* inicial y las sucesivas entradas de los otros dos instrumentos de cuerda y del piano, para percatarse de que estamos ante un trabajo más camerístico que el anterior. Es ciertamente digno de resaltar el dominio de la forma sonata en un

movimiento de amplitud considerable. Es posible que la tutela de Julius Benedict (1804-1855), maestro de considerable experiencia, ejerciese un benéfico control sobre este aspecto de la composición. Benedict había estudiado con Hummel y con Weber, y este último le presentaría a Beethoven poco después, en 1823. Mendelssohn satisfizo las expectativas de Benedict en el empleo de las modulaciones y en la habilidad, riqueza y atrevimiento de la armonía, algo que no siempre caracterizará su música. El *Adagio* en *La bemol* exhibe un depurado sentir que es ya plenamente romántico en las voces de la viola y del violonchelo. El *Scherzo* es uno de los primeros típicamente mendelssohnianos por su viveza y fulgurante discurrir, solo moderadamente remansados en el trío. El *Allegro moderato* final utiliza el mismo material para los dos temas principales, recurso que anticipa fórmulas que aplicarán años después otros compositores. Como es sabido, después de este primer *Cuarteto* Op. 1, Mendelssohn escribirá otros dos cuartetos con piano, en *Fa menor* Op. 2 y en *Si menor* Op. 3, completando en Berlín, a los dieciocho años de su vida, una trilogía similar a la del adolescente Beethoven en Bonn.

## SEGUNDO CONCIERTO

Cuando la musicología se ocupa de la música de cámara de Mendelssohn, y en particular de sus cuartetos de cuerda, se detectan dos posturas. La de quienes aprecian a Mendelssohn como el único romántico que respeta la concepción clásica de la música de cámara - elegancia, sobriedad expresiva, intimismo - y la de aquellos que sitúan su producción como un hito o intento en solitario de dar continuidad a los últimos hallazgos de Beethoven. Para los primeros, Mendelssohn es un feliz continuador de Haydn, Mozart y Schubert. Para los segundos, su obra de cámara representa la única aportación digna de ser tenida en cuenta entre esas cimas que son Beethoven y Béla Bartók. La contribución al género de un Schumann o un Brahms, en el campo del cuarteto, con ser importante, no alcanzaría la regularidad, el continuado esfuerzo de Mendelssohn para crear un corpus camerístico que mantuviese la superioridad germana una vez desaparecidos Schubert y Beethoven.

Se podría pensar que, dada la fecha en que fue escrito, el *Cuarteto en La menor*, Op. 13, pertenece al grupo de obras, sin duda existentes en su catálogo, donde Mendelssohn se limita a dar continuidad a la tradición clásica. Sin embargo, pese a los dieciocho años de su autor cuando lo compuso, el *Cuarteto* Op. 13, se alinea junto a las partituras mendelssohnianas cuya finalidad parece la de profundizar en las insólitas consecuciones de Beethoven. Esto ahora nos puede parecer lógico, pero no lo era en el año 1827, en cuyo primer trimestre aún vivía el genial autor de *Fidelio*. Recordemos que Mendelssohn había estado con su padre en París en el 1825, donde pudo escuchar obras o relacionarse con Rossini, Cherubini, Meyerbeer, -tal vez Arriaga, cuyos *cuartetos* pudieron haberle impactado, aunque no haya dejado testimonio escrito de ello-, Hummel, Berlioz, Reicha, Berlioz, Auber, etc. Y sin embargo, nada de aquello dejó huella en él. Casi todo lo escuchado en París le parecía música de salón o, en todo caso, música menor para la ópera o la iglesia al gusto de los franceses. Sus preferencias como oyente picaban más alto, situándose, por supuesto, más próximas a la gran tradición musical alemana que culmina en Bach. Recordemos lo que en 1827, le dijo el jurisconsulto y musicólogo Justus Thibaut al despedirse de él en Heidelberg: «¡Adiós, construiremos nuestra amistad sobre Tomás Luis de Victoria y Juan Sebastian Bach, como dos enamorados que se prometen verse a la luna llena, imaginándose así que no se han separado!» Pero también Beethoven, que aún vivía en Viena, era uno de sus puntos de mira. En 1826 Mendelssohn había presentado en Berlín una versión pianística de la *Novena Sinfonía*. Pero su atención se dirigía más a los cuartetos de cuerda del viejo maestro renano, y no sólo a los tres del Op. 59, al Op. 74 o al Op. 95, ya antiguos, sino a los más recientes de la portentosa serie iniciada con el *Cuarteto en Mi bemol mayor*

Op. 127. En la correspondencia que Mendelssohn mantuvo con su coetáneo sueco Otto Joñas Lindblad (1809-1864) analiza los *Cuartetos* de Beethoven en *Si bemol mayor* Op. 130 y en *Do sostenido menor* Op. 131. La noticia de la muerte de Beethoven, ocurrida el 26 de marzo de 1827, le afectó sobremedida, aunque no llegó a conocerle personalmente. Pocos días después, Mendelssohn se trasladó a Sacrow, cerca de Postdam, a casa de su amigo el doctor Gustav Magnus. Allí superó una crisis de abatimiento y, según cuenta Sebastian Hensel, puso música a una estrofa del poema de H. Voss (pseudónimo de J.G. Droyson) *Frage* (Pregunta), aquel que comienza *Ist es Wahr* (Op. 9 núm. 1), cuyo texto viene a decir «¿Es verdad que estás siempre esperándome en el paseo del emparrado?». Poco después escribe el *Cuarteto en La menor* Op. 13, tomando como base este *lied*. A la vista de la pasión que predomina en él, se ha creído ver la expresión de un primer amor del que se desconoce hasta el nombre.

El primer movimiento del *Cuarteto en La menor* se inicia con un *Adagio* en modo mayor cuyo modelo es, sin duda, el del *Cuarteto núm. 15* Op. 132, de Beethoven, que pese a ser una obra muy reciente, pudo Mendelssohn haber escuchado o estudiado. El motivo de la «pregunta» parece provenir del movimiento lento de la Sonata *Los Adioses*, Op. 87 de Beethoven. Con sutileza, va surgiendo en todos los movimientos. El tema principal concluye impetuosamente, desarrollándose en una intensa y hasta disonante polifonía. El tema principal de la exposición, tan similar a la sección intermedia de la *Romanza sin palabras* Op. 109, para violonchelo y piano, es también hábilmente incluido en la coda. El *Adagio non lento* es el movimiento clave de la partitura y el que más aproxima a Mendelssohn al mundo de los últimos cuartetos de Beethoven. La estructura empieza ya por presentar atrevimientos palmarios. Se inicia con una dulce melodía en la cual nada parece anunciar la cromática fuga. De esta se ha dicho que prefigura cosas del *Tristán e Isolda*. La fuga desemboca en un pasaje agitado del violín, de misterioso dramatismo. Más personal es el tercer movimiento, *Intermezzo*, otra fórmula mendelssohniana para eludir el rapidísimo *scherzo*. La sonoridad es clara y transparente, el espíritu relajado y elegante, y sólo en el trío asoman los veloces gnomos de *El sueño de una noche de verano*, cuya obertura acababa de trazar meses antes. El finale, un *allegro* de sonata muy libre, comienza de un modo sumamente dramático, casi a lo Smetana en *De mi vida* (1876). El homenaje al Beethoven del *Cuarteto en La menor* Op. 132 es evidente. El clima áspero y sin concesiones, así como la cita más amplia del *lied* Op. 9 n.º 1 que sirve de base a la obra, conectan esta magnífico finale (¡qué belleza la del recitativo del violín!) con el movimiento inicial. Mendelssohn no volvería a atreverse con una disposición semejante a la de este movimiento en posteriores cuartetos. Como el *Octeto*, escrito dos años antes, este Cuarteto es la mejor prueba del precoz talento de Mendelssohn. El joven maestro terminó su

*Cuarteto en La menor*, Op. 13, el 26 de octubre de 1827, siendo publicado por Breitkopf y Härtel de Leipzig en 1830. Todavía habían de pasar dos años para que se ejecutase en público.

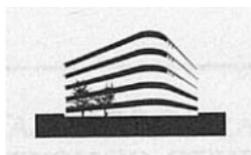
Después de poner fin, en septiembre de 1847, al *Cuarteto núm. 6 en Fa menor* Op. 80, en memoria de su querida hermana Fanny, Félix Mendelssohn inició un nuevo cuarteto de cuerda. La muerte impediría su terminación, pero pudo acabar dos excelentes movimientos que dan idea de la madurez que había alcanzado en este terreno. Ambos, un *Andante con variaciones en Mi mayor* y un *Scherzo en La menor* se publicaron postumamente en 1849, por Julius Rietz, como Op. 81, junto a otras dos piezas para cuarteto, un *Capricho en Mi menor* y una *Fuga en Mi bemol*. Hoy escuchamos el *Scherzo*, una auténtica obra maestra cuya fuerza reside en su organización rítmica, realmente endiablada, en un clima no lejano al del célebre *Scherzo* de *El sueño de una noche de verano*.

A continuación, el programa de hoy ofrece el *Capriccio*, que podría haber sido el final de un cuarteto en tres movimientos en la tonalidad de *Mi menor*. El *Capriccio* data de julio de 1843 y adopta la forma de preludio y fuga, esta última claramente escrita para la cuerda y no como la que cierra, según el editor, el Op. 81, de naturaleza más abstracta, al modo de las incluidas por Bach en el famoso *Arte de la Fuga*.

Los tres *Cuartetos* Op. 44 están dedicados a «Su Alteza Real el Príncipe Heredero de Suecia» y fueron publicados por Breitkopf y Härtel de Leipzig, en junio de 1839. Son tres obras admirables por su equilibrio y claridad, de un olímpico clasicismo. Acaso por ello no han sido tan valoradas como los cuartetos anteriores Op. 12 y Op. 13 (existe aún otro más antiguo, en *Mi bemol*, pero sin número de Opus). De los tres *Cuartetos* Op. 44, en *Re mayor*, en *Mi menor* y en *Mi bemol mayor*, se escribió primero el *Cuarteto en Mi menor*. Mendelssohn lo hizo durante el viaje de novios con Cecilia Jeanrenaud, hija de un pastor protestante de origen francés, con quien se había casado el 28 de marzo de 1837. La boda tuvo lugar en la iglesia waluona reformada de Francfort y durante la ceremonia, un coro femenino entonó el canto nupcial compuesto expresamente por Ferdinand Hiller (1811-1885). Durante el viaje de novios, Félix y Cécile visitaron varias ciudades al sur, entre ellas Heidelberg y Freiburg, y decidieron escribir juntos un diario. El *Diario* se conserva en la Bodleian Library de Oxford junto a un ramillete de violetas cogidas por Cécile cerca de Ebenach. «Las vi primero y arranqué todas las que podía alcanzar a través de las rejas de la puerta. Fueron para su ojal». Treinta y seis dibujos a tinta de Mendelssohn (y uno de Cécile), algunos tan graciosos como el del coche que los llevaba (se les ve en el interior besándose), o el titulado *un desayuno tardío*, ilustran las notas del *Journal*. En aquellos alegres días, Félix compuso varias obras, espejo de su felicidad, entre

ellas el *Salmo* Op. 42 y el *Concierto núm. 2 para piano y orquesta*, Op. 40. La otra composición importante iniciada durante el viaje de novios es el *Cuarteto en Mi menor* Op. 44 núm. 2. De los tres cuartetos Op. 44, Mendelssohn prefería el *Cuarteto en Re mayor*, pero el *Cuarteto en Mi menor* suele ser el favorito del público. Para algunos estudiosos de su obra como Eric Werner, es sin embargo el *Cuarteto en Mi bemol mayor* el que presenta contrastes más fuertes y el más cuidado en su elaboración.

Comienza el *Allegro assai appassionato* con uno de los temas más hermosos de toda la obra de cámara de Mendelssohn. Puede tener alguna relación con el del finale de la *Sinfonía núm. 40* de Mozart, pero pertenece a la estirpe de temas inolvidables del propio Mendelssohn, anticipando aquel bellísimo, aún no escrito por entonces, con el que da comienzo su *Concierto para violín*, Op. 64, en la misma tonalidad de este *Cuarteto*. Movimiento magnífico por el complejo tratamiento del tema inicial, desdoblado en cuatro motivos, la intensidad de la expresión y la soberbia textura polifónica. Espléndido es también el *Scherzo* que sigue, entre los mejores de Mendelssohn, lo cual es mucho decir. Incesante en su vivacísimo discurso, el *Scherzo* sólo se ve interrumpido por un breve tema de la viola. El *Andante*, en Sol mayor, es un *lied* a modo de *Romanza sin palabras*, con un breve trío central, llevado adelante por el primer violín y el violonchelo. El *Presto agitato* final está organizado como un rondó-sonata.



Fundación Juan March

# CICLO

MENDELSSOHN,  
MÚSICA DE CÁMARA

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1997

PROGRAMA  
QUINTO CONCIERTO

Por enfermedad de Rafael Ramos, nos vemos obligados a sustituir el concierto anunciado por el siguiente recital de piano:

I

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Fantasia cromática y Fuga en Re menor, BWV 903

**Johannes Brahms** (1833-1897)

Ocho Piezas para piano, Op. 76

*Capriccio: Un poco agitato*

*Capriccio: Allegretto ma non troppo*

*Intermezzo: Grazioso e espressivo*

*Intermezzo: Allegretto grazioso*

*Capriccio: Agitato, ma non troppo presto*

*Intermezzo: Andante con moto*

*Intermezzo: Moderato semplice*

*Capriccio: Grazioso ed un poco vivace*

II

**Felix Mendelssohn** (1809-1847)

Preludio y Fuga en Mi menor, Op. 35 n<sup>s</sup> 1

Preludio y Fuga en Re mayor, Op. 35 n<sup>o</sup> 2

Hoja de Álbum en Mi menor, Op. 117

Seis Romanzas sin Palabras:

*Opus 67 n<sup>o</sup> 3: Andante tranquillo*

*Opus 102 n<sup>B</sup> 4: Un poco agitato, ma andante*

*Opus 67 n<sup>B</sup> 5: Moderato*

*Opus 19 n- 1: Andante con moto*

*Opus 85 n<sup>B</sup> 2: Allegro agitato*

*Opus 85 n<sup>o</sup> 3: Presto*

Variaciones Serias, Op. 54

*Intérprete:*  
MIGUEL ITUARTE, piano

Miércoles, 22 de Octubre de 1997. 19,30 horas.

## NOTAS AL PROGRAMA

Hace tres años, en marzo de 1994, programamos un ciclo dedicado íntegramente a la obra pianística de Mendelssohn. Volvemos a incluir algunas de las que entonces se escucharon, con otras que no se programaron, en brevísima antología que muestra lo más sustancial de su arte pianístico. Y la enmarcamos con obras de dos compositores germánicos claramente relacionados con Mendelssohn: J.S. Bach, a cuyo redescubrimiento contribuyó decisivamente dirigiendo en 1829 *La Pasión según San Mateo* en Berlín, es el punto de referencia de los *Preludios y Fugas* Op. 35 y, junto a Haendel y Haydn, de sus grandes oratorios; Brahms, hamburgués como Mendelssohn, aprendió de los Schumann, a raíz de su célebre encuentro de 1853, la admiración por el arte pianístico de Félix, que era para Clara Wieck "el más maravilloso de los pianistas".

Hemos elegido para comenzar una de las obras de J.S. Bach que más incluyeron en los pianistas románticos, la *Fantasia cromática y Fuga en Re menor*; escrita en Cóthen (1817-1823) pero terminada en Leipzig hacia 1730, es tan avanzada que durante años se discutió si era obra de J. Sebastian o de alguno de sus hijos. Publicada postumamente en 1802, la unión de la muy libre y dramática Fantasia con la severidad de la Fuga a tres voces la convirtió en un punto de referencia.

Brahms dió un giro radical a su pianismo al componer en 1878 las *Klavierstücke* Op. 76, ocho pequeñas piezas que anunciaban su piano final: *Fantasías* Op. 116, *Intermezzi* Op. 117, *Klainerstück* Op. 118 y 119. En todas predominan dos títulos: los Caprichos, rápidos y ligeros, y los Intermedios, contemplativos y taciturnos. Las referencias al Mendelssohn de las *Canciones sin palabras* son abundantes, y algunas, como en la cuarta de las Piezas Op. 76, muy explícitas.

Los seis *Preludios y Fugas* Op. 35 (1827-1837), junto a los tres *Preludios y Fugas para órgano* Op. 37, suponen el máximo homenaje de Mendelssohn a J.S. Bach. Son más creativos los pianísticos, en los cuales se revitalizan las viejas formas barrocas.

Durante unos 20 años compuso Mendelssohn hasta medio centenar de *Canciones sin palabras*, piezas cortas pianísticas que intentaban una fusión entre la canción *lieder* y el mundo instrumental. Las publicó en series de seis: Op. 19 (1830), Op. 30 (1835), Op. 38 (1937), Op. 53 (1841), Op. 62 (1844), Op. 67 (1845), y las postumas Op. 85 (1851) y Op. 102 (1868). El *Albumblatt* Op. 117, escrito alrededor de 1837 es otra "canción sin palabras".

El arte de la variación, tras las "Diabelli" de Beethoven, se había convertido en un mero pretexto para el virtuosismo. Las *Variaciones serias* Op. 54, escritas en 1841, son una excepción, y no solo en el título; son las más bellas y profundas entre Beethoven y Brahms.

## INTÉRPRETE

### **Miguel Ituarte**

Nace en Getxo (Vizcaya). Estudia en Bilbao con Isabel Picaza y Juan Carlos Zubeldía, y en el Conservatorio Superior de Madrid con Almudena Cano, obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera. Posteriormente amplía su formación musical y repertorio pianístico en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Jan Wijn.

Ha participado en los cursos de la Fundación Pianística Internacional del Lago de Como (Italia), la Escuela Reina Sofía de Madrid (estudiando con Dimitri Bashkirov) y las clases magistrales de diversos pianistas, entre ellos María Joao Pires, Alicia de Larrocha y Paul Badura-Skoda, habiendo recibido también consejos de Maria Curcio.

Ha obtenido, entre otros, los Primeros Premios en los Concursos Internacionales "Ciudad de Ferrol", "Jaén" y "Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero". Ha recibido, además, diversos premios por sus interpretaciones de música española (su repertorio abarca desde Antonio de Cabezón hasta obras contemporáneas): "Rosa Sabater", "Manuel de Falla", así como los de las Fundaciones Guerrero y Hazen. Fue premiado en el Concurso de la Comunidad Económica Europea celebrado en 1991, y finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y AVRO de Holanda, y recitales en España, Portugal, Francia, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. Como solista, ha actuado con la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Orquesta Gulbenkian de Lisboa, Orquesta Clásica de Oporto; Sinfónicas de Madrid, Galicia, Bilbao y Euskadi; Sinfónica de la RTV de Luxemburgo y Filarmónica del Festival Schleswig-Holstein de Hamburgo.



## **Fundación Juan March**

Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid  
Entrada libre.

## TERCER CONCIERTO

Salvando el *Cuarteto núm. 6* y fragmentos de un séptimo (realmente octavo) cuarteto de cuerda, así como ciertas obras de cámara tardías, y unos pocos logros primerizos en el género (entre ellos el del milagroso *Octeto*, Op. 20, del año 1825), los dos *Quintetos* de cuerda que hoy escuchamos enmarcan en el tiempo la casi totalidad de la obra de cámara de Mendelssohn. No son Quintetos como la mayoría de los de Boccherini, o como el célebre en *Do mayor* de Schubert, que incluyen dos violonchelos, sino como los grandes de Mozart (K.515, K.516, K.593, K.614); estos últimos, ejemplos supremos del arte del salzburgués en la música de cámara, requieren dos violas, es decir, están escritos para el clásico cuarteto de cuerdas, (dos violines, viola y violonchelo) al que se añade una parte de viola.

El primero de los *Quintetos* de cuerda de Mendelssohn es obra juvenil, de sus diecisiete años, la misma época de sus primeras piezas de cámara, el *Sexteto* con piano Op. 110, el tercer *Cuarteto* con piano Op. 3, la *Sonata* para violín Op. 4, el *Cuarteto* de cuerda núm. 2 Op. 13, y el citado *Octeto* Op. 20, para dos cuartetos de cuerda, aunque sería más adecuado decir, tal es su cohesión, para cuatro violines, dos violas y dos violonchelos. En principio, el *Quinteto* Op. 18, incluía un scherzo y un minueto, pero en 1832, seis años después de haberlo escrito, falleció en Berlín, a los 29 años de edad, Eduard Rietz, el gran violinista, alumno de Rodé, que había llegado a tener su propia orquesta. Rietz era uno de los asiduos a las veladas musicales de los Mendelssohn y había dado clases a Félix, con el que llegó a tener una gran amistad, tanta como para que éste le dedicara su espléndido *Octeto* Op. 20 y la *Sonata* para violín, Op. 4. Al fallecer Rietz, Mendelssohn que iba a publicar en Simrock, de Bonn, el *Quinteto*, eliminó el minueto y lo sustituyó por un *Intermezzo* de carácter fúnebre al que dio el título de *Nachruf* (Necrología). Este *Intermezzo*, parte capital del *Quinteto en La mayor*, es también un homenaje a Pierre Marie Baillot (1771-1842), el ilustre violinista francés, alumno de Reicha y Cherubini, músico privado de Napoleón, al que Mendelssohn admiraba como instrumentalista y autor de música de cámara. Mendelssohn terminó el *Intermezzo* el 23 de febrero de 1832, poco más de un mes después de la muerte de Rietz. Mientras lo escribía pensaba en Baillot como intérprete ideal, encabezando el quinteto que debía estrenar la obra.

El primer movimiento es ciertamente hermoso e inspirado: El espíritu de Mozart parece surgir en el tema principal, de transparencia y distinción muy clásicos, aunque el comienzo recuerda levemente el de la *Octava Sinfonía* de Beethoven. Una línea melódica presenta las cuatro notas del finale de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart. El segundo tema se presenta en un grácil *staccato*, transformándose luego en un diseño de cor-

cheas en el primer violín. En el desarrollo hay un excelente y claro juego contrapuntístico, a veces un poco bachiano. La exposición se repite de modo abreviado, suprimiéndose el puente y apareciendo los temas unidos. Aunque predomine la labor del conjunto, el primer violín tiene pasajes destacados. El predominio del primer violín es, sin embargo flagrante en el *Intermezzo*, cuyo arranque serio y reflexivo contrasta con los arpeggios de la coda del movimiento anterior. Es esta *Necrología* de Rietz una página de hondura y sobriedad especiales, aunque Mendelssohn pensase después en la destreza de Baillot como violinista. Los dos temas de que consta el *Intermezzo* no son opuestos rítmicamente y uno parece surgir del otro. Es digna de resaltarse la escritura independiente del violonchelo y la muy sabia trama polifónica realzada por la libertad de modulación que, dentro de un movimiento suficientemente extenso, nos procura una sensación de serena belleza. El *Scherzo*, de ligereza extraordinaria como todos los de Mendelssohn (recordemos que ese mismo año, 1826, había compuesto la obertura *El sueño de una noche de verano*), nos transporta siempre al mundo mágico de trasgos y gnomos de los bosques. Todo el discurso posee una magnífica textura fugada, a la que los cinco instrumentistas colaboran. Una sorprendente modulación pone fin a un movimiento magistral que exige un alto grado de virtuosismo a los ejecutantes. El *Allegro vivace* que culmina este bello quinteto es acaso el menos interesante de sus movimientos, pero resulta efectivo por la energía rítmica, la amplitud de las melodías y una luminosidad que, por su viveza e ingenio, nos lleva a ciertas consecuciones del Beethoven de los *Cuartetos Rasumovsky*, aunque en este caso nos hallemos más cerca del finale del *Primer Cuarteto* Op. 18 del genio de Bonn. Es interesante el tema en notas blancas que surge en el centro del movimiento, luego combinado en un crescendo, con el estribillo en una doble fuga. Quizá fuera extraído por Mendelssohn del primitivo *Minueto* que fue desechado para incluir el *Intermezzo*. En conjunto, este final, casi como otro *scherzo*, es un nuevo alarde del joven compositor en el dominio de la escritura imitativa, primando ésta sobre un desarrollo más logrado o una reexposición aquí casi inexistente.

El *Quinteto núm. 2 en Si bemol mayor*, Op. 87, fue terminado el 8 de julio de 1845, es decir, dos años y cinco meses antes de la muerte de su autor, ocurrida a la temprana edad de 38 años. Mendelssohn compuso aquel mismo año la música incidental para el *Edipo en Colona* de Sófocles y para *Athalie* de Racine y comenzó a diseñar la composición del oratorio *Elias*, su última obra maestra de gran formato. El año 1845 fue además el de su reencuentro con la célebre soprano Jenny Lind (1820-1887), *el ruiseñor sueco*. La había conocido y tratado en Berlín, en casa del escultor Wichmann el año anterior. El 4 de diciembre de 1845, Jenny Lind dio un recital en Leipzig, causando una gran impresión. Entre otras cosas, entonó *AufFlügeln des Gesanges* (En alas del canto), y otros *lieder*

de Mendelssohn, de quien se ha dicho estuvo enamorada. El compositor le admiraba profundamente como artista, una admiración casi igual a la que sintió por María Felicia García, la Malibrán (1808-1836), la «llama» de su juventud. Jenny Lind había estudiado con uno de los mejores profesores de la época, el madrileño Manuel Patricio García (1805-1906), hermano de la Malibrán. Su segunda aparición en Leipzig, el 12 de abril de 1846, dio lugar a «une soirée inoubliable», según cuenta Isabelle Talayrac d' Eckardt en *Souvenirs de famille* (París, 1930). Acaso la programación de la velada, salvo las arias de Pacini, Mozart y Weber, cantadas por Lind, giraba en torno a Mendelssohn y su círculo: *Sonata núm. 8 Op. 30 n.º3*, para violín y piano de Beethoven, por Mendelssohn y Ferdinand David; solo de violín por David; varias *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn, por Clara Schumann; y varios *lieder* de Mendelssohn por Jenny Lind acompañada al piano por el autor. En resumen, un tipo de concierto con muy diversos ingredientes que podía desagradar a un sector de los filarmónicos lipsios. Y además daba motivos a Wagner para hablar de la «capillita» de Mendelssohn. Claro que no menos exclusivos e intolerantes se mostrarían años más tarde los wagnerianos y su gran profeta Liszt. Volviendo a Jenny Lind, para ella escribiría Mendelssohn algunas arias del oratorio *Elias* y por ella se embarcó en la composición de una ópera *Loreley*, sobre libreto de Emmanuel Geibel (1815-1884), que la muerte le impediría acabar (solo se conservan fragmentos del final del primer acto y un coro de vendimiadores).

El *Quinteto en Si bemol mayor* Op. 87 significa, pues, la irrenunciable inclinación de Mendelssohn hacia la música de cámara, incluso en momentos muy sobrecargados de acontecimientos y trabajos en su vida. Y con logros siempre de gran alcance, como son el *Andante scherzando* y el *Adagio e lento*. El primer tiempo, *Allegro vivace*, arranca con uno de esos temas llenos de vida tan característicos en su obra. El clima es radiante, lleno de energía y optimismo. El siguiente episodio desemboca en una cadencia del primer violín. No debemos olvidar que todos los pasajes concertantes para violín se deben a las expectativas de Ferdinand David, a quien, por entonces, dedicó el *Concierto en Mi menor* Op. 64. Un segundo tema, de carácter más lírico, es presentado en la viola y luego en el violín. El desarrollo comienza con una sorprendente ruptura. Una segunda cadencia del primer violín, en medio de un clima nervioso, conduce a la recapitulación. Una coda que amplía los temas principales, muy rica en contrapunto, cierra con brillantez el movimiento. El segundo, *Andante scherzando*, encierra aparentemente una contradicción en los términos. Sin embargo Mendelssohn, demostrando sabiduría y madurez, consigue esa sensación de ligereza aérea de sus *scherzi*, con tranquilidad. La ironía se trasluce en todo el movimiento, unas veces con suave optimismo, otras al acentuarse el carácter de la danza rústica. El movimiento culminante de la obra es el tercero, *Adagio e lento*, que se inicia como una rapsodia sobre un tema

elegíaco, triste y procesional al modo del *Andante con moto* de la *Sinfonía Italiana*. El primer violín canta como en el *Concierto n.º 8 de violín in modo d' una scena cantante* (1816), de Ludwig Spohr, aunque el acompañamiento mantiene el clima dramático, especialmente intenso en el color instrumental y los contrastes dinámicos. El finale, *attacca*, no es precisamente un movimiento muy logrado, pero no deja de ser un bienhumorado rondó con una coda brillante y detalles contrapuntísticos de mano maestra, suficientes para poner un digno broche a un Mendelssohn que no poco antes había terminado otra maravilla: el *Trio n.º 2 en Do menor* Op. 66, para piano, violín y violonchelo.

## CUARTO CONCIERTO

Fecha el 30 de marzo de 1823, aunque publicado postumamente en Berlín, figura un *Cuarteto de cuerdas en Mi bemol*, al que Mendelssohn no dio su visto bueno para la imprenta. Este primer ejemplo en el género de mayor tradición y más rica experiencia dentro de la música de cámara, fue seguramente fruto del deseo de Mendelssohn de aportar su propia música a la que se interpretaba habitualmente en las veladas musicales berlinesas, en casa de sus padres. Pero también pudo ser un deseo - tal vez inculcado en él por el maestro Zelter - de dar continuidad al espléndido legado de los Haydn, Mozart, Hummel, Schubert, Weber, Beethoven ...; el cuarteto citado no recibió jamás número de opus y ha quedado en el olvido más absoluto, aunque no sería malo revisarlo. Por esa época, Mendelssohn había compuesto y seguía haciéndolo, una docena de interesantes sinfonías de cámara para quinteto de cuerdas con dos violas y, por tanto, su experiencia era notable. El *Cuarteto de cuerdas, núm. 2*, Op. 13, compuesto en 1827, no lleva ese número por haber sido escrito después del *Cuarteto en Mi bemol* de 1823. Lo lleva porque un tercer cuarteto de cuerdas de Mendelssohn, también en *Mi bemol mayor*, y fechado después de los dos primeros, en 1829 se publicó antes que el Op. 13, el cual tardó cinco años en ver la luz de la imprenta. Este *Cuarteto núm. 1 en Mi bemol mayor* Op. 12, terminado en Londres el 14 de septiembre de 1829, es verdaderamente el tercero que compuso Mendelssohn en este género. Pese a ello, exige menos del oyente que el Op. 13.

El *Cuarteto* Op. 12 es una obra serena. Basta escuchar el *Adagio non troppo* que precede al *Allegro* del primer movimiento. Todavía Mendelssohn se siente atraído por la manera cíclica, como puede verse en el tercer movimiento, donde se cita y evoca una y otra vez al primero. En la introducción lenta de este, John Horton ve una invitación a compararlo con el *Adagio en Mi bemol* del *Cuarteto núm. 10*, Op. 74, de Beethoven. Es hermosa y dulce la melodía que abre el *Allegro non tardante*, la cual da origen a un tema secundario asociado a la dominante. Un momento clave es el que precede al retorno del tema principal en la recapitulación, de luminosa y transparente calidad de página. En el *Cuarteto* Op. 12, las múltiples referencias a la introducción lenta de la obra, nunca llegan a ser completas ni tan explícitas como en el Op. 13. Las relaciones temáticas son aquí más sutiles, y pasajes como el comienzo de la sección de desarrollo en el *allegro non tardante*, que anuncia ser una repetición de la exposición, sorprenden por su variedad. El segundo movimiento es la célebre *Canzonetta*, citada por Ruperto Chapí en su zarzuela *Música clásica*. Sustituye al clásico *scherzo* mendelssohniano, pero su sección central emana la ligereza y levedad del eterno autor de *El sueño de una noche de verano*. La delicadeza aérea de la *canzonetta* cambia a un hondo lirismo al comienzo del

*Andante espressivo*, brevísimo pero fiel trasunto de la célebre cavatina del *Cuarteto en Si bemol mayor* Op. 130, de Beethoven. Inesperadamente surge un tema al estilo recitativo, bastante desgarrado, para volver luego al melancólico *lied* que es el tema principal. El finale, *Molto allegro e vivace*, está diseñado en cuatro secciones, dos de las cuales, siguiendo el plan cíclico, suponen la intercalación de pasajes del primer movimiento. El tiempo es vertiginoso y la experiencia, en general, apasionada. La coda es uno de los más brillantes momentos escritos por Mendelssohn, llena de luz, alegría y serenidad final, es decir, en su más puro estilo.

En el segundo concierto de este ciclo tuvimos ocasión de escuchar la segunda y la tercera de las *Cuatro piezas para cuarteto de cuerda*, Op. 81, fragmentos hallados entre los papeles de Mendelssohn tras su muerte y reunidos para su publicación, bajo un mismo número de Opus, por un mendelssohniano de pro, el director de orquesta de la Gewandhaus y compositor Julius Rietz (1812-1877). Recordemos de paso que Rietz puso música incidental a obras de Shakespeare, de Goethe y de nuestro don Pedro Calderón de la Barca, siempre presente en los pentagramas de los románticos alemanes. De los cuatro fragmentos Op. 81, los dos primeros, *Tema con variaciones* y *Scherzo*, compuestos en Suiza el mismo año de su muerte, forman parte de un futuro *Cuarteto núm. 7*, truncado por la implacable acción de la parca que - dicen - suele poner a los elegidos de los dioses en su punto de mira. El tercer fragmento, un *Capriccio* seguido de una fuga impresionante, data de 1843 y pudo ser pensado por Mendelssohn para rematar un cuarteto, quizá el que reanudó en 1847. Solo la *Fuga en Mi bemol* (1827), puesta por Rietz como final de las *Cuatro piezas* Op. 81, es obra de juventud; un buen ejercicio de contrapunto, no exento musicalmente de interés, por su dulce serenidad. En cuanto al *Tema con variaciones* que hoy escuchamos antes de la *Fuga*, es una especie de romanza sin palabras, formulada en veinte compases, a la que siguen cinco variaciones y una coda. Al final, la dominante en *La menor* anuncia el *Scherzo*, lo que nos hace pensar que ambos movimientos estaban, en efecto, destinados a un cuarteto, el cuarteto que nunca llegó a ser.

Si llegó, ¡y qué obra!, el *Cuarteto núm. 6, en Fa menor*, Op. 80, surgido a partir de ocasión tan triste y más que triste, tremenda y desoladora, de la muerte de su queridísima hermana Fanny, ocurrida el 14 de abril de 1847. Su conmoción queda reflejada en las líneas que envió a su cuñado el pintor Wilhelm Hensel: «Si mi carta perturba tu dolor arrójala al suelo, porque nada mejor para nosotros que el llanto en estos momentos difíciles. Juntos habíamos sido felices hasta hoy. Una vida seria y triste da comienzo ahora...» El hombre fuerte, el deportista, el artista que regresaba de un viaje triunfal por Gran Bretaña (el estreno de *Elias* en Birmingham fue un acontecimiento el año 1846 y en abril de 1847 volvió para llevar a cabo en Inglaterra hasta seis ejecuciones de su gran oratorio), el hombre al que la

vida había concedido tantos bienes, se convirtió de pronto en un enfermo de hipocondría, un viejo prematuro a quien «todas las cosas de este mundo -son sus palabras- me son indiferentes». Durante el verano, en Interlaken (Suiza) se ocupó menos de la música, pero hizo muchos dibujos de la zona realmente buenos, hoy en el legado de la Bodleian Library de Oxford. En octubre escribió una de sus últimas páginas, el *Altdeutsches Frihlingslied* (Antigua canción primaveral alemana), cuyo texto es claramente alusivo al recuerdo de Fanny: «Solo, totalmente solo, sufro de dolor, sufriré sin fin, desde que tú y yo, oh muy amada, debimos decirnos adiós». Durante aquel verano, sacando fuerzas de flaqueza, comenzó a componer de nuevo: *Heder*, motetes y el impresionante *Cuarteto* que hoy cierra nuestro concierto. Mendelssohn aún ofrecería un último recital de órgano en Ringgenberg y hasta se interesó por la política interior alemana. Ahora tenía que organizar varias ejecuciones de *Elias* en su país, pero empezó a sufrir violentas crisis nerviosas que le paralizaban, dejándole en gran postración .

El *Cuarteto en Fa menor* Op. 80, es pues, un estremecedor testimonio de su estado de ánimo, no del todo veraz, pues aún transpira en instantes ganas de vivir. Nada más comenzar, violonchelo y viola dan un Fa grave con el que se inicia un movimiento febril, lleno de ansiedad y tensión agobiantes. Trémolos y dobles corcheas sobre un pedal de tónica nos transmiten la rabia, el terror al paso de la muerte. El clima es tormentoso y el grito que produce el violín en el registro agudo debió poner los pelos de punta a los oyentes de la época. Una segunda melodía, apacible y consoladora no puede mantener un inestable equilibrio que amenaza romperse en cualquier momento. Beethoven (Óp. 95) y Schubert (*Quartettsatz* D. 703) pueden ser evocados, y hasta el Wagner que, por entonces, no había pasado de *Lohengrin*, pero la concentrada explosión de angustia que emana de este *Allegro vivace assai* es algo que concierne exclusivamente a Mendelssohn y él sabe expresar con furia inusitada, a veces casi insoportable. La coda se acerca, por lo concentrado de la expresión, al mejor Beethoven. Mendelssohn crea en el segundo movimiento un nuevo tipo de *scherzo*, más beethoveniano que mendelssohniano, si esto pudiera decirse, pero más romántico y punzante que todo lo conocido de uno y otro en el terreno del cuarteto. Ritmos sincopados, arduas disonancias, con y sin preparación, Mendelssohn prosigue en su tormentoso estado de ánimo y utiliza todos los recursos posibles, adelantándose medio siglo a las músicas macabras de Mahler para expresar su dolor. El trío es también fascinante, con la viola y el violonchelo exponiendo en octavas una especie de passacaglia, sobre la cual los violines entran en sextas con un vals distorsionado e hiriente. El *Adagio* podía haber sido un dulce lamento que contribuyese a relajar el clima tenso creado por todo lo anterior. Sin embargo, pese a no ser dramáticamente agresivo, mantiene la sensación de tristeza general, por medio de una escritura gra-

ve y sombría, llena de indicaciones dinámicas para insistir en los matices del sentimiento. Incluso el aparentemente dulce final del movimiento, cae poco a poco en los graves. El *Finale*, con unos intérpretes agotados por la tensión, se reafirma en la inquietud y el clima tempestuoso del primer movimiento. La dureza y sequedad del lenguaje armónico llega a formular por momentos un tipo de música abstracta, atemática. El ritmo de saltarello que escuchamos ahora no tiene nada de alegre sino todo lo contrario, vuelve a traer horror y desesperación. El desarrollo no recurre aquí a los dos motivos expuestos. Mendelssohn lo sustituye por progresiones y disonancias que nos den una idea de la turbación de su espíritu.

En resumen, el *Cuarteto en Fa menor* Op. 80, rebelión de un alma sensible ante la muerte inesperada de un ser querido, es uno de los hitos en la historia de la música de cámara. El sentimiento más hondo y sincero puso a Mendelssohn al comienzo de un nuevo camino que, una vez más, su enemigo más constante (*Der Tod* = la muerte) le vedaría.

## QUINTO CONCIERTO

Félix Mendelssohn recibió una completísima educación musical, en todos los terrenos de la música, que no son pocos. En el campo instrumental, además de dar clases de piano con Ludwig Berger (1777-1839), alumno de Clementi, también las recibió de Johann Baptist Cramer (1771-1858), uno de los grandes virtuosos de la época. También dio clases de violín con Cari Wilhelm Henning, profesor de la orquesta de la ópera de Berlín, y con Eduard Rietz (1812-1877), discípulo del célebre violinista bordelés Pierre Rodé. A Rietz, más joven que Félix, ya nos hemos referido en las notas a este ciclo. Llegó a ser uno de sus mejores amigos. Mendelssohn acudió también regularmente a las clases de canto en la Academia de Berlín, participando en los ejercicios corales, de ahí su dominio de la escritura coral y su interés por la gran polifonía del siglo XVI, cultivada ya en la Singakademie bajo la dirección de Cari Friedrich Fasch antes de que él ingresara. En cuanto al violonchelo, fue el instrumento elegido por su hermano pequeño Paul, y de él aprendió, tal vez un poco tarde, pues le llevaba cuatro años, a coger el arco y a practicar, con la disposición y habilidad para todo que le caracterizaba, sobre este hermoso instrumento. Sin embargo, aunque la técnica de Mendelssohn era rudimentaria, su escritura violonchelística fue siempre muy efectiva. Además, su producción no es escasa, como vemos en este recital. A lo largo del mismo escucharemos su obra completa para violonchelo y piano.

Sobre un tema que recuerda ligeramente al celeberrimo de la *Oda a la Alegría* en la *Novena Sinfonía* de Beethoven, Mendelssohn compuso en enero de 1828 una serie de ocho variaciones. Son las *Variaciones concertantes* Op. 17, para violonchelo y piano, dedicadas a su hermano Paul que contaba entonces quince años. En 1828 ya era Mendelssohn un hombre de amplia formación humanística. No había cumplido aún los 20 años, pero ya era amigo de Hegel, de los Humboldt, Müller, Arnim, Heine, Chopin ... Aquel año organizó el Festival de Música que conmemoraba el tricentenario de Durero, dio a conocer su *Sinfonía núm. 1* Op. 11, y se preparó para escribir su único *Liederspiel* en un acto, sobre un libreto de Klingemann, titulado *Regreso al hogar desde el extranjero*. El tema sobre el que se basan las *Variaciones concertantes en Re mayor* es una melodía bipartita. Los ocho compases iniciales del piano son repetidos por el violonchelo. Las dos primeras variaciones son para el piano que, en la segunda, parafrasea el tema con más libertad. La tercera es para el violonchelo y la cuarta es pianística; en la quinta, ambos instrumentos se alternan, el piano en acordes y el violonchelo en pizzicatos de ritmo no fácil. En la sexta el piano resume el esquema rítmico del tema, al tiempo que transforma melodía y armonía. El carácter melódico del violonchelo se aprecia bien en la séptima, la cual incluye un pasaje espectacular para el piano. En la oc-

tava variación, el piano nos vuelve a ofrecer el tema sobre un pedal del violonchelo. Una excelente coda da pie a ambos intérpretes a mostrar su virtuosismo.

Años más tarde, exactamente el 13 de octubre de 1838, Mendelssohn completa una nueva obra para su querido hermano Paul. Es la *Sonata núm. 1* para violonchelo y piano Op. 45. Si al escribir las *Variaciones concertantes* ya estaba cerca la gran reposición de la *Pasión según San Mateo* de Bach, ahora se ocupa en el estreno de la *Sinfonía núm. 9* de Schubert. Mendelssohn siempre al servicio de la gran música del pasado ... y de su tiempo. Para Schumann, la *Sonata núm. 1 en Si bemol mayor* merecía una alabanza especial por su pureza y abstracción. Consideraba que la mejor manera de disfrutarla era en el círculo familiar y después de una lectura de poemas de Goethe o de Byron. Excelente idea, pues se trata de una obra con fuerte impulso romántico, a veces muy schumanniana en el espíritu, de juvenil exuberancia, pero a la vez demostrativa del arte ya maduro de su autor para manejar el material temático. Sin embargo, Mendelssohn, acaso decepcionado por el fracaso de sus sonatas para violín, al enviar la *Sonata en Si bemol* Op. 45, a Ferdinand Hiller, recién publicada por Kistner, de Leipzig, escribe: «Acaba de aparecer y te la envío únicamente por la bonita portada, y también porque es una novedad. Por lo demás, no vale gran cosa».

Juicio equivocado, o deliberadamente humilde, pues ya hemos visto la opinión de Schumann, aunque tal vez el *Allegro* final no posea el encanto elegante de otras obras del autor. El *Allegro vivace* inicial no tiene mucho que envidiar al de la *Segunda Sonata* Op. 58, y el tema principal está en la línea de los mejores de Mendelssohn. El recuerdo de la *Tercera Sonata* Op. 69 de Beethoven, para violonchelo y piano, también acude a veces al oyente. Mendelssohn se muestra reacio a cargar las tintas en la armonía y emplea texturas limpias, enjutas, que resaltan las líneas melódicas de un violonchelo al que extrae buena parte de sus recursos. Los habituales *scherzo* y *adagio* quedan resumidos en un bello *Andante*, atravesado por una lánguida melodía que da unidad a todo el movimiento, anticipo de los melancólicos «intermezzi» de Brahms. Ya hemos comentado que lo menos interesante de la *Sonata* es el *Allegro vivace* final, entre otras cosas por su excesivo parecido con el primer movimiento, tanto por el *tempo* como por el material temático. Es llamativo ver cómo el piano, desde un episodio en *Sol menor*, convierte el apacible tema principal en una enérgica danza.

El *Lied ohne worte* Op. 109, en *Re mayor*, es obra del Mendelssohn maduro y surge ocasionalmente para la violonchelista Lisa Christini. Es el único *Lied sin palabras* o *Romanza sin palabras* dedicada a otro instrumento (con piano), pues los ocho cuadernos (Op. 19, Op. 30, Op. 38, Op. 53, Op. 62, Op. 67, Op. 85 y Op. 102) de *Romanzas sin palabras*

-todo un diario de sentimientos e impresiones íntimas de Mendelssohn- están escritos solo para piano. Por supuesto él, músico ante todo, decía: «Una pieza de música que me causa agrado expresa para mí pensamientos nada inconcretos sino muy bien definidos. Si usted me pregunta cuales fueron mis pensamientos al componer *Romanzas sin palabras*, le diré que fueron las melodías tal y como son». La *Romanza sin palabras*, Op. 109, está estructurada en tres partes, con una sección central en *Re menor* que contrasta con el dulce tema enunciado al comienzo, por su carácter apasionado, y que recuerda al motivo principal del primer movimiento del *Cuarteto núm. 2*, Op. 13, del propio Mendelssohn, del año 1827. En la coda, el piano acompaña con el ritmo inicial pero enunciando el tema de la sección intermedia.

La *Sonata núm. 2 en Re mayor*, Op. 58, es obra más ambiciosa y hoy está considerada entre las mejores del siglo XIX, junto a las de Brahms. Sentimiento romántico y tradición formal hacen de ella un ejemplo perfecto del arte aristocrático de Mendelssohn, de su espíritu equilibrado y su brillante elocuencia. Al parecer fue iniciada en noviembre de 1842 y terminada durante el verano de 1843, año que estrenó en la Gewandhaus la *Primera Sinfonía* de Niels Gade, fiel heredero de su estética. Está dedicada al conde Mateusz Wielhorski, miembro de una familia ruso-polaca, mecenas de la música. Wielhorski debía tocar bien, pues había estudiado con Bernhard Romberg (1767-1841) y poseía un Stradivarius que luego pasaría a las manos del chelista y compositor ruso Karl Davidov (1838-1889), que fue primer violonchelo de la Orquesta de la Gewandhaus.

El primer movimiento tiene un arranque inolvidable, de una alegría y dinamismo arrolladores, favorecido en la brillantez del sonido por la tonalidad de *Re mayor*. El segundo tema, en La mayor, es más lírico y puede dar la sensación, si no se conoce bien la obra, de que con él decae el discurso impulsivo y virtuosista, pero no es así. Ese contraste es necesario para equilibrar un movimiento en exceso deslumbrante. El *Allegretto scherzando*, realmente hábil e ingenioso, puede emparentarse con el *Andante* de la *Primera Sonata* Op. 45, tanto para el pianista, por la variedad de *staccato* y de *legato*, como para el chelista, con sus pizzicati y varios registros de arco. El *Adagio*, realizado sobre una especie de tema de coral no identificado, viene a ser una serena oración, en *Sol mayor*. El tema y los grandes arpeggios que lo sustentan, alterna con un recitativo cuyo origen puede estar en el mismo comandatario de la obra. El finale, que enlaza con el *Adagio* sin interrupción, se inicia con un acorde de séptima disminuida. Como de costumbre, es un rondó virtuosístico, muy brillante, en el que el piano nos hace recordar a veces el de los dos conciertos para piano y orquesta Op. 25 y Op. 40. Por cierto, el tema principal de este rondó está muy próximo al del finale del *Concierto en Re menor*, Op. 40.

La clave de la *Sonata núm. 2* para violonchelo y piano es el *Adagio*, al componer el cual, sin duda, pasó por la cabeza de Mendelssohn el *Es ist vollbracht*, con viola da gamba obligato, de la *Pasión según San Mateo* de Bach. Czerny llevó a cabo un arreglo para piano de este movimiento, bajo el título *El cisne moribundo*, adelantándose a quienes vieron en *El cisne* de *El Carnaval de los animales* de Saint-Saëns, una muerte del cisne que haría famosas a tantas bailarinas, desde Ana Pavlova a Maya Plitseskaya.

## PARTICIPANTES

### PRIMER Y TERCER CONCIERTOS

#### ENGLISH CHAMBER QUARTET

Reunidos por el placer de hacer música juntos, los componentes del cuarteto realizaron su carrera profesional en Gran Bretaña obteniendo las máximas calificaciones y luego se especializaron con los más destacados profesores de su género. Han sido solistas en las orquestas de cámara y sinfónicas más importantes de Inglaterra y cuentan en su haber con los más destacados premios de sus respectivos instrumentos. Igualmente han realizado numerosas grabaciones para la B.B.C. y diversas radios y televisiones europeas.

El grupo se formó en 1980 cuando los miembros eran estudiantes en Londres. Desde entonces han dado numerosos conciertos en Inglaterra y en otros países, destacando las giras por Italia y Francia y sus recitales para escolares y universitarios.

Creado con el firme propósito de lograr una seria interpretación de partituras escritas en el período clásico, el grupo se vio muy pronto desbordado de compromisos y obligado a abarcar un espectro mucho más amplio de la música, contando en la actualidad con un repertorio extenso, variado y rico en su contenido. El *English Chamber Quartet* ha realizado giras por toda la geografía española coincidiendo la crítica más exigente en la calidad de sus interpretaciones y de sus componentes.

#### MICHAEL PEARSON

Nació en Yorkshire (Inglaterra). Estudió en Bath con Lennard Hirsch y amplió sus estudios en Londres con Jack Glickman y Manoug Perikian. Ha formado parte de la London Solists Orchestra, Ulster Orchestra, Saddlers Wells Orchestra y Vivaldi Concertante. Ha ofrecido recitales en todos los países de Europa. Ha grabado para varias compañías discográficas y emisoras de radio, entre ellas la BBC.

**IAN WEBBER**

Nació en Brisbane, Australia, donde inició sus estudios en el Conservatorio de Queensland. Se instaló en Europa con una beca, perfeccionando sus estudios con François Rabbath, Jean-Marc Rollez, Christopher Bunting, Ralph Kirshbaum y Lajos Montág. Invitado por Sir Neville Marriner, tocó en la Academy of St. Martin-in-the-Fields. En 1988 fundó el Duo Bottesini. Ha actuado en Europa, Japón y Australia. Ha dado clases magistrales en Nueva York (1990 Asamblea Internacional de Contrabajistas) y en Mittenwald, Alemania (Semana Internacional del Contrabajo).

**ELIZABETH GEX**

Nació en Nueva York y estudió en la Universidad de Bloomington, la Escuela Juilliard y en la Academia Mozart de Praga, contándose entre sus profesores K. Kashkashian, Th. Riebl, J. Gingold y S. Végh. Como solista, ha trabajado con la Springfield Symphony Orchestra, Orquesta de Cámara de Illinois, Orquesta Sinfónica de Galicia, Newfoundland Symphony Orchestra y la Open Chamber Music. Ha colaborado con el Atlantic String Quartet (Canadá) y el Corda Quartet (Alemania). Actualmente es miembro de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

## SEGUNDO Y CUARTO CONCIERTOS

### CUARTETO RABEL

#### DAVID MATA

Estudió clarinete con Máximo Muñoz y violín con Francisco Martín, en el Conservatorio de Madrid. Ingresó en la JONDE y posteriormente es becado para estudiar en Viena con M. Frischenschlager, y en París en los cursos del Cuarteto Enesco. En 1990 se traslada a Londres donde estudia con José Luis García Asensio. Asiste a los cursos de verano del College Summer Conservatory of Colorado Spring (USA) y gana el premio fin de curso con la orquesta del College.

Es miembro fundador del Dúo de Cámara «La Folia» (violín y violonchelo), obteniendo en 1993 el Primer Premio en el concurso de JJ.MM. con dicho grupo. Como integrante del «Trio da Forli» participa en el II Encuentro de Música de Cámara de la Fundación Caixa de Pensions, en Barcelona, bajo cuyo patrocinio actúa en diversas localidades españolas.

En 1993 ingresa en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en la cátedra de José Luis García Asensio. Ese mismo año colabora como profesor asistente en el Countenay Youth Music Center, British Columbia (Canadá) y en la actualidad es miembro de la Orquesta de RTVE.

#### MIGUEL BORREGO

Nació en Madrid en 1971. Estudió en el Real Conservatorio Superior de Música con Wladimiro Martín, Finalizando con Premio de Honor Fin de Carrera. Becado por Juventudes Musicales, estudió posteriormente en la Guildhall School of Music and Drama de Londres con Yfrah Neaman, y en la Universidad de Toronto con David Zafer, siendo concertino de la Orquesta de la Universidad. A los catorce años fue seleccionado para representar a España en el Concierto de Jóvenes Solistas de la U.E.R., actuando como solista con la Orquesta de la RTVE.

Ha asistido a numerosos cursos internacionales impartidos por Ruggiero Ricci, M. Rostropovich, José Luis García Asensio, L. Fenyves, Agustín León Ara y el Cuarteto Enesco. Fue ganador de los premios Bach y Sarasate de Madrid en 1988 y 1993.

Ha sido invitado por varios conjuntos de cámara, con los que ha dado recitales por toda España, ha grabado para RNE y TVE. Ha sido profesor del Conservatorio Profesional de Alcalá de Henares. En la actualidad es concertino de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

## CRISTINA POZAS

Nació en Valladolid en 1968. Estudió viola con Emilio Navidad y Emilio Mateu en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1988, becada por el Ministerio de Cultura, ingresa en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam (Holanda) con el catedrático Ervin Shiffer. En 1990 prosigue el grado superior de viola en el Conservatorio Superior de Música de El Escorial con Emilio Navidad y Do MingThuan. Ha asistido a cursos nacionales e internacionales impartidos por Scott Rawls, Agustín León Ara, Frederik Applewhite, Bárbara Hamilton, Jesse Levine, Enrique Santiago, Anita Mitterer y Ervin Shiffer.

Ha sido miembro colaborador de la Orquesta Ciudad de Valladolid, de la Orquesta de RTVE y de la Orquesta de Cámara del Palau de la Música Catalana de Barcelona (1989-90). Ha formado parte del grupo de violas «Tomás Lestán», del grupo Solistas de Madrid, Strawinsky, Teatre Lliure de Barcelona y Orquesta de Cámara Villa de Madrid y ha colaborado con el Grupo Círculo y la Orquesta de Cadaqués. Ha sido profesora de viola del Conservatorio Profesional de Música de Cáceres, miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Arbós) y viola solista de la Orquesta de Cámara Academia de Madrid. En la actualidad forma parte de la ONE.

## MIGUEL JIMÉNEZ

Nació en Madrid en 1964. Estudió violonchelo en el Conservatorio Superior de Música con Ricardo Vivó y Pedro Corostola. En 1988 se traslada a Freiburg in Breisgau (Alemania), para realizar estudios de postgrado con Margal Cervera, Dieter Klocker y Peter Baberkof colaborando con la Orquesta Sinfónica del Stadttheater de la ciudad. Ha asistido a cursos internacionales impartidos por Rafael Ramos, Pedro Corostola, Christophe Coin, Margal Cervera, Jorg Baumann, Mstislav Rostropovich, Anner Bylsma y William Pleeth. Ha sido miembro de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, de la Orquesta de Cámara del Palau de la Música Catalana de Barcelona, de la Orquesta de Cámara Andrés Segovia y de la Orquesta de RTVE.

Ha ofrecido recitales en diversas ciudades españolas y ha grabado para RNE, que le seleccionó para representar a España en los Conciertos «Norte-Sur» de las radios europeas. Ha sido profesor del Conservatorio de Cáceres y del Conservatorio de Madrid-Amaniel. En la actualidad es primer violonchelo y fundador de la Orquesta de Cámara Academia de Madrid, y miembro de la ONE.

## QUINTO CONCIERTO

### RAFAEL RAMOS

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, continua sus estudios en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife, en la Ecole Normale de Musique y en el Conservatorio Superior de Música de París. Trabajó bajo la dirección de R. Jaimez, B. Michelin, R. Flachot, A. Navarra, M. Cervera y R. Aldulescu.

Ha sido distinguido en diferentes concursos nacionales e internacionales, y ha ofrecido recitales y conciertos con orquesta en Europa, Asia, América y Oceanía. Fritz Riger, Milkos Erdelyi, López Cobos, Arpád Jóo, Peter Burwik, Ros Marbá, García Navarro, Zollmann, Ivo Cruz, Wilfred Schwartz y Sheldon Morgenstern, son algunas de las importantes batutas que han dirigido algunos de los conciertos con orquesta. Su disco con obras de Gaspar Cassadó fue Premio Nacional en 1985, y ha grabado un CD dedicado a obras de relevantes autores españoles contemporáneos.

Fundador y solista de la Orquesta de Cámara Reina Sofía durante más de 10 años, también desempeñó por igual espacio de tiempo el puesto de solista en la ONE. Actualmente alterna su actividad de concertista con la de Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y de solista en la Orquesta Sinfónica de Madrid.

### GIOVANNI AULETTA

Nació en Nápoles, donde estudió con Sergio Fiorentino en el Conservatorio de San Pedro en Majella. En 1996 obtiene el diploma de la Academia de Santa Cecilia de Roma con Sergio Perticaroli. Participó en los cursos de Joaquín Achúcarro en la Accademia Chigiana de Siena, de Rosalyn Tureck en la Academia Cristofori de Florencia y Kostantin Bogino en Portogruaro.

Ha obtenido el Primer premio en los concursos «Città di Caserta» y «Beethoven» de Nápoles, segundo premio en el concurso «Schubert» de Dortmund (Alemania) y «Ennio Porrino» de Cagliari (Italia), y otros muchos.

Ha ofrecido conciertos en Italia, Austria, España, Polonia, Japón y Alemania, y realizado grabaciones para la RAI, Radio Polaca, France 2, TVE, Radiotelevisión Yugoslava y Televisión Alemana. En febrero de 1997, programado por la Sociedad Mozartiana de Salzburgo, dió un ciclo de conciertos junto a la Orquesta Sinfónica de Berlín.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

### Y NOTAS AL PROGRAMA

#### **ANDRÉS RUÍZ TARAZONA**

Nacido en Madrid. Licenciado en Derecho. Estudios de piano y de Historia y Estética del Arte con los profesores Sopeña, Gaya Ñuño y Azcárate. Fundador de la revista «Aria», colaborador de Radio 2 de Radio Nacional de España y de Televisión Española donde ha presentado y dirigido numerosos programas musicales.

Autor de trabajos literarios, sobre arte y principalmente sobre música, en muy diversas revistas y editoriales. Ha publicado veinte biografías de compositores y ha sido profesor de Historia y Estética de la Música de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense.

Ha ejercido como crítico musical en el diario «El País», en «Hoja del Lunes» y en las revistas «Scherzo», «Ritmo», «Temporadas», «Melómano», «Diverdi» etc. Articulista en «El País», «ABC», «El Mundo», etc.

Fundador y director de «Gaceta Real Musical», socio fundador de la Sociedad Española de Musicología, Premio Nacional de Crítica Discográfica en 1980. Director del sello discográfico ETNOS, con el que obtuvo premios nacionales del disco. Ha sido subdirector de la Revista de Musicología de la S.E.M.

Responsable del Área de Música de la Sociedad Estatal Quinto Centenario, del Aula de Cultura Axa Aurora Seguros y Consejero Musicológico de discos Quinto Centenario. Desde 1988 es Asesor de Música de la Comunidad de Madrid, desde la que ha dirigido importantes actividades, como el Festival de Música de Cámara de Manzanares el Real y los ciclos de la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Auditorio Nacional. En 1994 ha publicado el libro «Discoteca Esencial» y «Breve Historia de la Música».

Ha pronunciado conferencias en la Universidad de Salamanca, Museo del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sala Tricolor del Ayuntamiento de Regio Emilia, Academia Liszt de Budapest, Universidad de Santiago de Compostela, Residencia de Estudiantes, Sociedad General de Autores y Editores, Universidad de Oviedo, Diputación de Burgos, Fundación Marcelino Botín, Festivales de Granada, San Lorenzo de El Escorial, Quincena Donostiarra, Instituto Jovellanos de Gijón, etc. Ha colaborado con las más importantes editoriales españolas y de Estados Unidos, Alemania, Francia y Hungría. Es miembro numerario de la Academia de Artes y Letras de San Dámaso (Madrid), desde noviembre de 1996.

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955,  
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos,  
recitales didácticos para jóvenes  
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares)  
conciertos en homenaje a destacadas figuras,  
aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical  
se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid  
tiene abierta a los investigadores  
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*





## Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77.28006 Madrid  
Entrada libre