

Fundación Juan March

CICLO

SCHUMANN – BRAHMS

**CUARTETOS Y
QUINTETOS CON PIANO**

SEPTIEMBRE – OCTUBRE 2002

Fundación Juan March

CICLO

**SCHUMANN-BRAHMS:
CUARTETOS Y
QUINTETOS CON
PIANO**

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2002

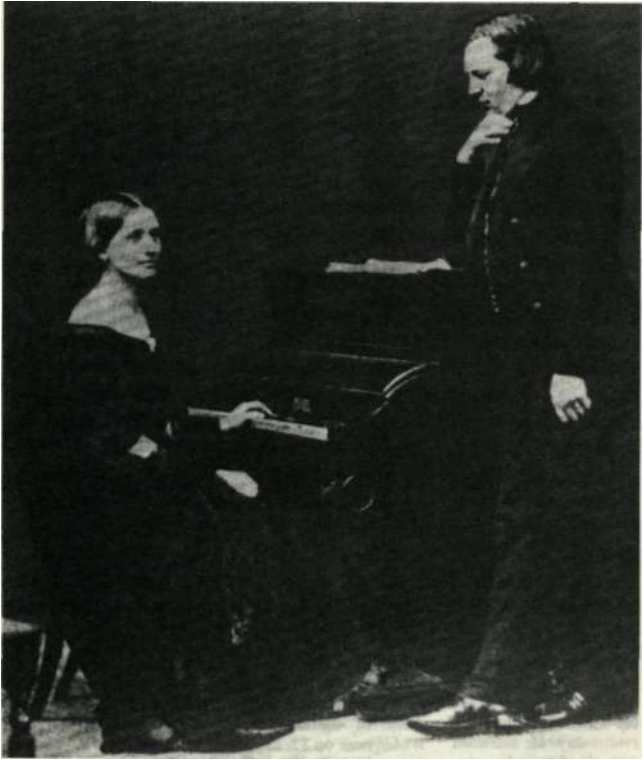
ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Andrés Ruiz Tarazona	11
Notas al programa:	
Primer concierto.....	19
Segundo concierto.....	24
Tercer concierto.....	29
Cuarto concierto.....	34
Participantes.....	37

Unir en un mismo ciclo de conciertos los nombres y las músicas de Robert Schumann y Johannes Brahms no necesita especial justificación, ya que pocas veces en la historia de la música un joven compositor ha sido saludado tan efusivamente como Brahms por Schumann. La amplia amistad que el joven de Hamburgo mantuvo a lo largo de toda su vida con la esposa de Robert, muy pronto su viuda, la eximia Clara Wieck, y la fidelidad y defensa de la vida y la obra del amado maestro son hechos que resaltan la compenetración de músicas tan íntimamente unidas y sin embargo tan diferentes.

En el último ciclo del pasado curso, celebrado en junio, escuchamos las Sonatas para violín y piano de Schumann y Brahms (con las de Mendelssohn). En aquella ocasión tuvimos la oportunidad de oír una curiosa sonata en la que Brahms y su condiscípulo Albert Dietrich colaboraron con su maestro Schumann. En este nuevo ciclo contamos también con otra muestra de colaboración entre discípulo y maestro, igualmente rarísima de escuchar: la transcripción para dos pianos que Brahms hizo al comienzo de su carrera del bellissimo Quinteto en Mi bemol de Schumann. Así que esta obra la escucharemos dos veces, una en la versión original y otra en la pianística, al igual que incluimos la Sonata para dos pianos Op. 34b, origen del Quinteto Op. 34a que programamos el primer día.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



Robert y Clara Shumann (1850).

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Robert Schumann (1810-1856)

Cuarteto en Mi bemol mayor para piano, violín, viola
y violonchelo, Op. 47

Sostenuto assai. Allegro ma non troppo

Scherzo: Molto vivace

Andante cantabile

Finale: Vivace

II

Johannes Brahms (1833-1897)

Quinteto en Fa menor para piano, 2 violines, viola
y violonchelo, Op. 34a

Allegro non troppo

Andante, un poco Adagio

Scherzo: Allegro

Pinale: Poco sostenuto. Allegro non troppo. Presto non troppo

Intérpretes: KENNEDY MORETTI, *piano*
ANA F. COMESAÑA, *violín*
YULIA IGLINOVA, *violín*
JOSÉ MANUEL ROMÁN, *viola*
ÁNGEL GARCÍA-JERMANN, *violonchelo*

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Johannes Brahms (1833-1897)

Cuarteto nº 1 en Sol menor para piano, violín, viola
y violonchelo, Op. 25

Allegro

Intermezzo: Allegro ma non troppo

Andante con moto

Rondo alla zingarese: Presto

II

Robert Schumann (1810-1856)

Quinteto en Mi bemol mayor para piano, 2 violines, viola
y violonchelo, Op. 44

Allegro brillante

In modo d'una Marcia: Un poco largamente

Scherzo: Molto vivace

Finale: Allegro ma non troppo

Intérpretes: CUARTETO HEMERA

(Ara Malikian, *violín*)

Juan Llinares, *violín*

Mariano Pulido, *viola*

Rafael Ramos, *violonchelo*)

y GIOVANNI AULETTA, *piano*

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Johannes Brahms (1833-1897)

Cuarteto n° 2 en La mayor para piano, violín, viola
y violonchelo, Op. 26

Allegro non troppo

Poco adagio

Scherzo: Poco allegro

Finale: Allegro alla breve

II

Johannes Brahms (1833-1897)

Cuarteto n° 3 en Do menor para piano, violín, viola
y violonchelo, Op. 60

Allegro ma non troppo

Scherzo: Allegro

Andante

Finale: Allegro comodo

Intérpretes: KENNEDY MORETTI, *piano*
ANA F. COMESAÑA, *violín*
JOSÉ MANUEL ROMÁN, *viola*
ÁNGEL GARCÍA-JERMANN, *violonchelo*

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Robert Schumann (1810-1856)

Quinteto en Mi bemol mayor, Op. 44 (versión para 2 pianos
de J.Brahms)

Allegro brillante

In modo d'una Marcia: Un poco largamente

Scherzo: Molto vivace

Finale: Allegro ma non troppo

II

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonata en Fa menor para 2 pianos, Op. 34b, "del Quinteto"

Allegro non troppo

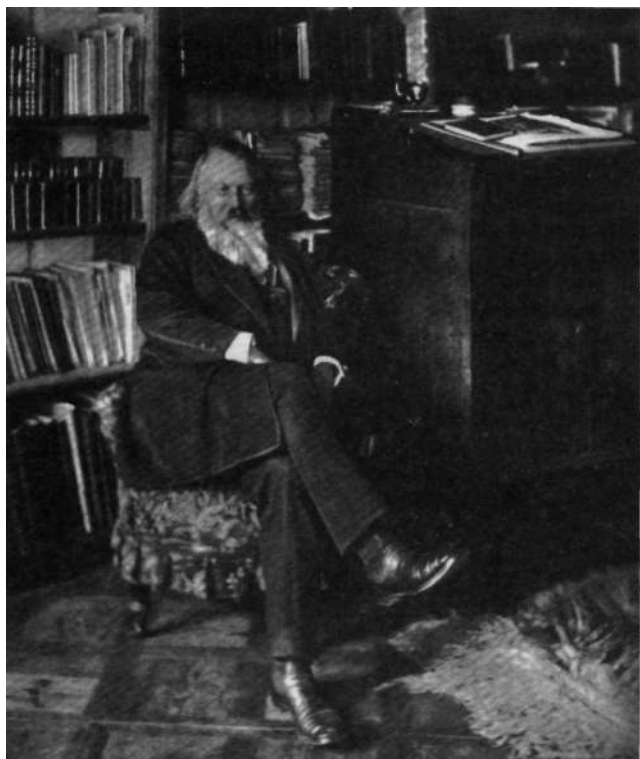
Andante, un poco adagio

Scherzo: Allegro

Finale: Poco sostenuto. Allegro non troppo. Presto non troppo

Intérpretes: DÚO URIARTE-MRONGOVIUS
(Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius, dúo de piano)

Miércoles, 16 de Octubre de 2002. 19,30 horas.



Brahms en su casa de Karlgasse

INTRODUCCIÓN GENERAL

" Veo cual es el camino que quiere seguir y puedo asegurarle que es también el mío; es la única posibilidad de salvación: la belleza ".

Carta de Richard Wagner a Robert Schumann el 25 de febrero de 1843, a propósito del Quinteto, Op. 44.

Los Schumann y Brahms. Amor y Arte

La cuna del romanticismo es germánica por muchas razones, pero la principal es el giro que la música dio en aquella cultura a comienzos del siglo XIX. Ningún arte podía expresar sentimientos, movimientos del espíritu, como la música.

Robert Schumann (1810-1856), bajo la firma de Florestán, uno de sus heterónimos, advirtió: "La estética de un arte es la de los otros; solo que el material es diferente". Y precisó más sus ideas al decir: "La música habla el lenguaje más universal, por el cual el alma se emociona libremente, de forma muy determinada; pero ésta se siente en su patria".

Como afirma Fubini, la superioridad de la expresión musical en el romanticismo invierte la pirámide en que la Ilustración había puesto a la música como última de las artes en razón de su asemantividad, y además relaciona a las artes de un modo totalmente nuevo, poniendo a la música dentro del flujo de ideas emergentes.

De hecho, la Música se llega a convertir en el arte ideal para acoger el conjunto de aspiraciones e ideales románticos, bien de acuerdo con Schelling y Schopenhauer, manifestando lo que hay de metafísico en el mundo físico, ya según creían Wagner y Nietzsche, como portadora de una completa concepción del mundo. Wagner pensaba que las emociones, los sentimientos expresados por la palabra podían ser exaltados o cobrar nueva vida a través de la música. Por su parte Schopenhauer, en los albores del romanticismo, proclamó que "la música es la lengua del sentimiento y de la pasión, mientras que las palabras son la lengua de la razón".

Una de las más claras visiones teóricas de la música del Romanticismo es la de Robert Schumann, expuesta en diversos artículos publicados por la *Neue Zeitschrift für Musik*, la célebre revista de Leipzig, publicada entre 1835 y 1844, de la que fue asiduo colaborador. Desde sus páginas, a través de la ficticia sociedad musical Cofradía de David (*Davidsbund*) y bajo los nombres de Florestán, Eusebius, Maestro Raro, Serpentinus, Walt, Fritz Friedrich, Jonathan, Vult, etc., según el tono elegido, o el aspecto de la personalidad de su inventor abordado en ellos, Schumann trató de presentar a los nuevos creadores de la música alemana -o extranjera- que él consideraba valio-

sos por haber adoptado las nuevas ideas estéticas. Por cierto, no le gustaba el término romántico, pero lo aceptó por lo que definía. Y resulta interesante observar que la casi totalidad de aquellos artistas, salvo Héctor Berlioz, eran compositores de música para piano: el polaco Fryderyk Chopin (1810-1849), Félix Mendelssohn (1809-1847), Ferdinand Heller (1813-1888) y el inglés William Sterndale Bennett (1816-1875). El propio Schumann, en aquellos primeros años de la *Neue Zeitschrift für Musik* componía casi únicamente para el piano.

Sin embargo, el joven maestro de Zwickau admiraba el arte antiguo, cuyas cualidades de serenidad, gracia y objetividad suponían un antídoto frente a la exageración de los sentimientos de moda en el naciente Romanticismo. Tal vez fuese la tensión entre los nuevos ideales artísticos -volcados hacia el predominio de la fantasía y la expresión de lo íntimo-, y el respeto a la objetividad de un clasicismo de proporciones grandiosas y elegantes, lo más nocivo para la inestable salud mental de aquel sublime artista. Menos mal que ya había proporcionado a la humanidad uno de los legados más hermosos y plenos de contenido que haya conocido la Historia de la Música. Una obra para la que importan poco las debilidades técnicas y formales que afloran a veces en él, pues resultan desplazadas por la belleza de la materia que se maneja, por la sustancia espiritual e imaginación sonora de su esencia.

Aunque el Romanticismo en Europa es algo muy anterior a la década de 1834-1840, España incluida (piénsese, por ejemplo, en la célebre elegía de Meléndez Valdés "*El melancólico a Jovino*", de 1794), no hay duda de que fue entonces cuando unos pocos músicos se opusieron a la estética academicista, procedente del período clásico, para seguir la senda desbrozada por el último Beethoven y abrir perspectivas desconocidas al arte musical.

En 1840, Schumann habló en una carta a Gustav A. Kefferstein de "el profundo poder de la combinación y las cualidades poéticas y fantásticas de la música reciente ..."; pero a comienzos de 1853, la música que Schumann había defendido parecía extinguirse. El primer gran romántico, Beethoven, había muerto en 1827. Al año siguiente murió Franz Schubert, tan admirado por Schumann. En 1847 moría el queridísimo Felix Mendelssohn y dos años más tarde Chopin, ante quien, según escribió, había que quitarse el sombrero. La amistad de Liszt, con quien había compartido tantas ilusiones, se había ido enfriando desde 1850, pues la esposa de Schumann, Clara, rechazaba cuanto Liszt y su camarilla representaban desde la mansión de Altenburg, en Weimar (llegó a descalificarle, "llamándolo destructor de pianos").

Además, el corrillo de Liszt en Weimar (Joachim Raff, Peter Cornelius, Richard Wagner) se convirtió en el rival del eje Dresde-Leipzig. Weber había fallecido en 1826 y Wagner ya no se hallaba en Dresde, donde Schumann se estableció en 1844. Nunca se había entendido bien con el autor de *Lobengrin* y el

acercamiento de éste al grupo de Liszt le alejó aún más de él. Schumann se hallaba cerca del grupo académico del Conservatorio de Leipzig, es decir, de Moritz Hauptmann, Julius Rietz y Ferdinand David, célebre violinista al que Schumann dedicó en 1853 su *Sonata núm. 2 en Re menor, Op.121*.

Ciertamente, aquel año 1853, el panorama de la música alemana y el suyo propio, no era nada favorable para el compositor sajón. En Düsseldorf sufrió por entonces un enorme disgusto cuando Tausch se atrevió a interferir su trabajo como director del coro, durante los ensayos de *Manfred* en la Gewandhaus.

Aparición de Brahms

Pero al acabar el mes de septiembre, Robert y Clara reciben la visita de un joven músico que porta la carta introductoria del destacado maestro e ilustre violinista Joseph Joachim. Schumann lo contaría en un célebre artículo, "*Neue Bahnen*" (Nuevos senderos), publicado el 28 de octubre en la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig.

En esa tardía colaboración, dice entre otras cosas: "Me he sentido a veces tentado a hablar claramente, a pesar de mi agotadora actividad creativa. Ha surgido un número importante de grandes talentos entre tanto; una nueva fuerza musical parece haber estado anunciándose, como se ha visto al surgir tantos artistas jóvenes, pese a que sus obras hayan sido conocidas en el ámbito reducido de un pequeño círculo. Siguiendo sus progresos con el mayor interés, presentía yo que cualquier día, de pronto, podría aparecer un ser único que diese expresión a nuestra época del modo más alto e ideal, un hombre que alcanzase el magisterio no poco a poco, sino de golpe, como Minerva saliera totalmente armada de la cabeza de Júpiter. Y ahora aquí está él, una joven criatura junto a cuya cuna montaron guardia Gracias y Héroe. Su nombre es Johannes Brahms. Viene de Hamburgo, donde ha estado trabajando en silenciosa oscuridad ...".

No especifica Schumann qué tocó Brahms exactamente en su casa, pero en su escrito habla de sonatas que eran sinfonías disfrazadas, pues Brahms manifestaba una desusada riqueza armónica y un raro poderío como ejecutante. El matrimonio Schumann se sintió transportado a regiones maravillosas. Se supone que Brahms tocó la *Sonata núm. 1 en Do mayor, Op. 1* y tal vez el *Scherzo Op. 4* o la *Sonata en Fa sostenido menor, Op.2*. En cualquier caso, Schumann demostró lucidez y agudeza al captar en toda su magnitud el genio de Brahms.

Aquel 30 de septiembre de 1853, en Düsseldorf, nacía una gran amistad y surgía una relación Schumann-Brahms, maestro-discípulo, de honda repercusión en la música alemana. Brahms permaneció varios días con los Schumann, y se incorporó a su círculo, abandonando la incipiente relación que tuvo con la llamada Nueva Escuela Alemana en torno al Weimar de Liszt, algo que había hecho ya su amigo Joseph Joachim.

Pero la mente de Schumann sufrió un nuevo y más grave deterioro a comienzos de 1854 y el 27 de febrero se arrojó al Rhin, siendo rescatado por unos pescadores. Pocos días más tarde él mismo pedía ingresar en el asilo privado del Dr. Richarz, en Endenich, cerca de Bonn, donde pasó los dos años que le quedaban de vida. En los momentos de cordura, cada vez menos, terminó obras de la envergadura del *Condono para violín y orquesta* o el *Tema con variaciones en Mi bemol mayor*, utilizado posteriormente por Brahms en sus *Variaciones, Op. 23* para piano a cuatro manos.

Al principio Joachim y Brahms le visitaban con frecuencia. El doctor Richarz les animaba hablándoles de curación, mientras Bettina Brentano alarmó a todos al acusar de incompetentes a los médicos que le atendían, tras su visita al enfermo en 1854. El verano de aquel año, Brahms acompañó mucho a Clara. Ambos dieron largos paseos a orillas del Rhin y forjaron una relación que duró toda la vida.

Clara Schumann (1819-1896) era hija del prestigioso profesor de piano Friedrich Wieck, que dio clases, entre otros, a Hans von Bülow y al propio Robert Schumann. Depositaria, desde 1856, del legado de éste, Clara reanudó su carrera pianística, llegando a ser considerada por la crítica más exigente como "la más grande pianista viva" (Hanslick), además de una notable compositora. Sin duda fue la mejor intérprete y la mayor difusora de las obras de su marido desde que el gran compositor de Zwickau abandonara este mundo dejándola con ocho hijos. Clara mantuvo fuertes lazos amistosos con numerosas glorias de su tiempo, pero su mejor amigo y confidente fue, sin duda, Johannes Brahms (1833-1897).

La muerte de Schumann supuso un golpe muy fuerte para Clara. A las graves dificultades económicas se unieron otras igualmente enojosas, como el desbarajuste en el hogar, las visitas constantes de amigos y vecinos para lamentarse de la desaparición de su esposo, etc. Y por si fuera poco, su hijo más pequeño, Félix, acababa de cumplir dos años cuando murió su padre. El nombre del niño era un homenaje a Mendelssohn, verdadero ídolo musical de Clara, pero su padrino fue Brahms, aunque hubo malas lenguas que atribuyeron al músico de Hamburgo la paternidad.

Johannes Brahms fue la mejor ayuda y sus visitas el único consuelo para Clara. El joven compositor llegó a convertirse en un miembro más de la numerosa familia Schumann, en la que las chicas (María, Elisa, Julia, Eugenia) y los chicos (Ludwig, Ferdinand y Félix, pues Emil había fallecido en 1847) le querían como a un padre, aparte de que la juventud de Brahms entonces le permitía una franca comunicación con todos. El paso del tiempo le llevaría a enamorarse de Julia, a la que dedicó las *Variaciones, Op. 24*. Pero Julia se comprometió con un noble italiano cuando él albergaba mayores ilusiones.

Mucho se ha especulado entre la íntima relación entre Clara y Johannes Brahms, pero todo apunta hacia una excepcional

compenetración anímica, sobre todo en lo que a la música se refiere. Nadie puede negar que hubo amor entre ellos, pero tampoco ha sido posible determinar con exactitud hasta donde llegó. Sí podemos decir que ambos intercambiaron esa fructífera, sincera y vivificante afinidad espiritual, sin apenas sombras, desde 1853 hasta 1896. Unión que todavía persistió once meses, ya desaparecida físicamente ella, hasta el día de la muerte de Brahms, ocurrida el 3 de abril de 1897.

Brahms le había confesado por carta en estos años finales: "Estoy habituado a la soledad y necesitaré estarlo ante la perspectiva del enorme vacío que debo afrontar. Pero déjame repetirte hoy que tú y tu marido habéis sido la experiencia más hermosa de mi vida, y representáis cuanto hay en ella de más rico y más noble".

Durante más de cuarenta años, Brahms compuso obras para piano y de cámara pensando siempre en Clara, y no enviaba una obra a la imprenta sin el visto bueno de su querida amiga, cuyo buen gusto musical consideraba infalible.

La muerte de Clara

El 26 de marzo de 1896, Clara sufrió una apoplejía que la inmovilizó. Brahms percibió de pronto que su vida iba a perder todo sentido si ella faltaba, pero se sobrepuso y escribió a Joachim: "¿Acaso nuestro rostro no se iluminará de alegría solo de pensar en ella, en esta mujer magnífica de la que hemos podido disfrutar durante una larga existencia, para amarla y admirarla cada día más?".

Le parecía imposible que también Clara se fuese antes que él (aún no se le habían cicatrizado las heridas de las muertes de Herminia Spies, Elisabet Herzohenberg, Philipp Spitta y Theodor Billroth) y escribió a María Schumann (la hija mayor, que cuidaba en esos momentos a su madre): "Cuando creas que se espera lo peor, sé buena y avísame con una palabra para que pueda ir a contemplar todavía aquéllos ojos queridos, aquéllos ojos que cuando se cierran para siempre, cerrarán tantas cosas para mí".

La emoción de sus sentimientos ante la enfermedad de su queridísima amiga quedó plasmada para siempre en los impresionantes *Vier ernste Gesänge* (Cuatro cantos serios), escritos a principios de mayo de 1896, dos semanas antes del fatal desenlace. Los terminó el día 7, justamente el de su sexagésimotercer cumpleaños (ella tenía 76) y en un esfuerzo supremo, Clara le agradeció, una vez más, el envío. Pero en la noche del 20 al 21 de mayo de 1896, la gran pianista fallecía en Francfort del Meno, rodeada de sus hijas María y Eugenia (que había ido a ver a su madre desde Inglaterra) y de su nieto Ferdinand.

Hallábase Brahms en Ischl cuando recibió, con un poco de retraso, el telegrama que María le había enviado a Viena comunicándole la noticia. Inmediatamente se puso en marcha,

pero en medio del dolor y la confusión de su espíritu, tomó el tren en dirección a Viena, en lugar de hacia Salzburgo y Munich para adentrarse en Alemania. Por eso tardó más de cuarenta horas en alcanzar Francfort y no pudo asistir a la ceremonia fúnebre que dedicó a Clara la ciudad del Main.

En aquellas horas amargas, su mortal enfermedad del hígado se agravó y cuando acudió a Bonn, para asistir al entierro y depositar un poco de tierra sobre el ataúd, era un hombre acabado que solo podía componer ya once *Preludios Corales*, Op. 122, para órgano, el último de los cuales se basa en un coral de significativo título, "*O Welt, ich muss dich lassen*" (¡Oh mundo, debo abandonarte!).

Brahms había llegado tarde al homenaje de despedida en el número 20 de la calle Mylius de Francfort. Joseph Joaquim sí llegó a tiempo, asistiendo conmovido a la interpretación por un coro que dirigía Julius Stockausen del último fragmento de la segunda parte de *Das Paradies und die Peri*, de Schumann, aquel bellissimo "*Schal nun und ruhe in Traümen voll Duft*" (Ahora sueña y descansa en un sueño lleno de fragancia), tan bachiano.

Pero, como hemos apuntado, Brahms sí estuvo presente en el cementerio de Bonn para ver cómo el mito amoroso del romanticismo Robert-Clara Schumann se cumplía y consumaba con la muerte de la extraordinaria mujer.

Contemplando por fin juntos a la amada pareja, el "*O tod, wie bitter bist du*" (¡Oh, muerte, qué amarga eres!), de sus *Cuatro cantos serios*, se dulcificaba un poco. Después de haber publicado los *Cuatro cantos*, en julio de 1896, envió una copia a María Schumann con estas palabras: "Los escribí durante la primera semana de mayo... Profundamente íntimos, todo en ellos es algo que nos habla o nos lleva, casi inconscientemente, y emerge a veces sonando como poesía o música. No quiero que toques estas canciones ahora porque las palabras te podrían afectar demasiado. Pero sí te permito que las veas... como un auténtico memorial a tu querida madre".

Esta es, en resumen, la relación entre Johannes Brahms y la familia Schumann, una de las más hondas y verdaderas que vivió aquel lírico solitario.

El arte de Johannes Brahms

Brahms es un continuador de la obra de Schumann en la segunda mitad del siglo XIX, pero no de un modo servil. Su arte osciló entre el neoclasicismo abierto de Leipzig, desarrollado en torno a la personalidad de Mendelssohn, y el cromatismo vanguardista del grupo de Weimar, acaudillado por Liszt, y que tuvo en Wagner su más alto exponente.

Sin embargo, lo trabajado de la obra de Brahms, pura e independiente, impidió su inmediata difusión, pues nunca transigió con modas o limitaciones por causa del público o la crítica. No escribió, por ejemplo, ópera alguna, pese a las posibilidades de éxito en el género favorito de la burguesía eu-

ropea y su amistad con destacados cantantes. Solo a partir del fin de la Primera Guerra Mundial, el público latino empezó a captar la belleza e intensidad de sentimiento en su música, el ritmo interno que la mueve, las audacias con apariencia tradicional que, en 1950 llevaron a publicar a Arnold Schönberg su artículo "*Brahms the Progressive*" (*Style and Idea*, Nueva York).

En las obras sinfónicas Brahms logró expresarse con gran elocuencia, pero aun se ve mejor su estilo en las de cámara y piano, sin dejar de lado las obras corales y sus bellas canciones. Siempre supo controlar los sentimientos, sometién-dose a formas rígidas que le impedían caer en los extremismos constructivos y libertad formal de ciertos autores contemporáneos.

No se crea, sin embargo, que Brahms no fue un romántico. Su estética procedía de los mejores músicos de esa corriente y en particular de Schumann, aunque Schönberg demostró, en el año de su primer centenario, cierto acercamiento del arte de Brahms al wagneriano.

Su poética musical, sus mismas lecturas, nos llevan a que veamos en él a un hijo de las brumas y nieves nórdicas, más atento a la naturaleza que al arte. Es cierto que su formación juvenil tuvo importantes vacíos, pero un talento de humanista y de universitario le llevó no solo a un autodidactismo fecundo, sino que le permitió el diálogo y la amistad con grandes figuras de las artes y las ciencias.

La importancia y complejidad de las partituras de Brahms no proviene de una elaboración de tipo intelectual. Son fruto de un aceptado formalismo que su ciencia musical ennoblecía. Como Schumann, se sintió atraído por aquel mago del misterio que hermanaba realidad y ensueño, llamado Jean Paul Richter, y del artista de la fantasía más extravagante E.T.A. Hoffmann. Pero también amó la poesía nocturnal y cristiana de Novalis, la legendaria de Ludwig Tieck, la brillante, casi perfecta, del conde August von Platen, y la íntima y refinada del Baron von Eichendorff.

Fantasía y libertad y a la vez orden constructivo; respeto estricto a las reglas y al tiempo sentimientos imprecisos e imaginación divagatoria; apego y gusto por la música tradicional mientras hacía gala de una admirable capacidad de abstracción renuente a todo descriptivismo. Todo esto hace de Johannes Brahms una personalidad musical de primer orden. Su mensaje, de deslumbrante belleza y serena emotividad, encerrado en formas de larga tradición en el mundo germánico, sigue alimentando los sueños y el espíritu de millones de personas en el -tan diferente al suyo- mundo de hoy.

Johannes Brahms y aun más su guía y maestro Schumann, mostraron toda la vida preferencia por el piano, tan propia del siglo XIX. El haberlo incorporado a su música de cámara en tríos, cuartetos y quintetos, algo que ya hicieron Mozart, Schubert y Beethoven, era una manera de aumentar el repertorio y pre-

servar una tradición que hubiese tal vez peligrado sin ellos. La belleza que aporta el piano de estos dos grandes compositores a la música de cámara es algo que el presente ciclo de la Fundación Juan March va a explicar mejor que nadie a lo largo del presente ciclo "Schumann-Brahms: Cuartetos y Quintetos con piano". Pero vamos a añadir algo sobre las obras en los comentarios a cada concierto.

Andrés Ruiz Tarazona

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Schumann: Cuarteto Op. 47

Muy joven todavía, con 18 años, Robert Schumann comenzó a sentir que la música era su única vocación. Hallándose en Heidelberg estudiando derecho compuso un *Cuarteto con piano en Do menor* incluido en su catálogo al principio como Op. 5, lugar que ocuparían después los *Diez Impromptus sobre un tema de Clara Wieck*, para piano, del año 1833. Tampoco entraron en su catálogo un *Cuarteto con piano en Si mayor*, inacabado, y otros cuartetos de cuerda que se perdieron o quedaron solo abocetados. Sin embargo, Schumann sentía la necesidad de ocuparse más a fondo en la música de cámara. Tras cinco años de noviazgo con Clara Wieck, entregado a la composición de obras para piano en su mayor parte formas breves, insistió el año 1840, el de su matrimonio, en la creación de preciosas miniaturas y así nacieron las colecciones de *Lieder Op. 24, 25, 27, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 45, 48, 49, 51* y algunas canciones más, publicadas tardíamente. Entre esos números dedicados al *lied* encontramos ciclos de tanta importancia como *Mirthen, Liederkreis, Op. 39, Frauenliebe und leben* (Amor y vida de una mujer) y *Dichterliebe* (Amor de poeta).

Pero Schumann, que ya había reprochado a Chopin que se dedicara en exclusiva a las piezas de corta duración, se centró en 1841 en la composición de su primera gran *Sinfonía*, la llamada "*Primavera*", en *Si bemol mayor*, y en otra pieza sinfónica de importancia, la *Obertura, Scherzo y Final, Op. 52*, de la que terminó los dos primeros movimientos.

Por fin, al año siguiente, 1842, pudo acometer las anheladas obras de cámara y en una etapa ciertamente milagrosa por la inventiva y capacidad de trabajo, logró poner fin a cinco grandes composiciones de cámara: los tres *Cuartetos de cuerda, Op. 41*, en *La menor, Fa mayor y La mayor*, respectivamente, finalizados en los primeros meses de aquel verano con febril y al tiempo dichosa entrega. Para contrastar con el mundo dulcemente y nostálgico de su vertiente Eusebius, Schumann pasará a ser el vivaz e impulsivo Florestán al contar con el piano en las dos obras restantes: el *Quinteto con piano*, trazado entre septiembre y octubre, y el *Cuarteto con piano* que abre este el ciclo.

El *Cuarteto con piano, Op. 47* nos obliga a reconocer el esfuerzo realizado por Schumann para consolidar unos conocimientos de armonía y contrapunto que solo poseía de modo precario, pues sus estudios de música se habían mezclado con los jurídicos en los años de Leipzig y de Heidelberg. Poco después de su matrimonio comenzó a sentir un fuerte deseo de entrar en

terrenos musicales más ricos y complejos. La carrera como concertista de Clara le obligaba. No quería convertirse en el marido de una pianista célebre sino en el gran compositor de Alemania, para lo cual necesitaba huir de los estímulos externos -literarios, filosóficos, sentimentales, paisajísticos- que, por otra parte, tantas pequeñas maravillas habían generado. Necesitaba centrarse en el estudio concienzudo de las ciencias de la Música, sobre todo en el contrapunto, que había desdeñado por ser un arma peligrosa para su fantasía, traducida por una capacidad de respuesta a cada pequeña sensación y una intuición armónica realmente prodigiosa. Se puso por ello a estudiar la gran música de cámara de Haydn, Mozart y, sobre todo, Beethoven, cuyos últimos cuartetos eran páginas sagradas para él.

Seis meses después del nacimiento de su primera hija, en febrero de 1842, Clara inició una gira de conciertos que la llevaría a Hamburgo y Copenhague. Robert le acompañó hasta la ciudad alemana, pero regresó a Leipzig para continuar estudiando y trabajando en unos cuartetos de cuerda que le bullían en la cabeza. Había pasado mal los dos primeros meses del año, melancólico, deprimido, bebiendo más de la cuenta. Los preparativos de Clara para la gira le trastornaban. Clara continuó sola el viaje a Dinamarca, donde haría amistad con Hans Christian Andersen. Pasó dos meses en Copenhague, donde fue muy agasajada. Mientras, en su casa de Leipzig, Schumann anotaba en el diario: "He cometido una gran tontería dejándote alejarte de mí, cada vez me doy más cuenta de ello. ¡Que Dios te devuelva felizmente a mí! Esperándote cuidaré de nuestra hijita. La separación me hace sentir de nuevo la rara anomalía de nuestra situación. ¿Debo descuidar mi talento para acompañarte en tu viaje? Y tú, por otro lado, ¿debes abandonar lo tuyo porque yo esté encadenado a mi revista y a mi piano? Hemos hallado una solución: que lleves una compañera de viaje, mientras yo regreso a mi trabajo junto a nuestra niña. Pero, ¿qué dirá la gente? Estos pensamientos me atormentan. Hace falta que hallemos un medio de desarrollar nuestros dos talentos. Sueño con América. ¡Horrible decisión!".

En ese estado de ánimo, Schumann inicia la composición de sus tres magníficos *Cuartetos de cuerda, Op.41*. Los resultados le convencen y entra en un período de euforia que le conduce a un trabajo agotador, gracias al cual pone fin a estas obras magníficas, en especial el *Cuarteto número 3 en La mayor*, tras el que asoma la figura tan querida de Clara, la esposa "amante y dulce". Cuando ella está lejos, "la casa parece silenciosa y como muerta ...", apunta en su diario.

En agosto se tomaron unas cortas vacaciones y viajaron hasta Bohemia donde Clara, gracias a su prestigio y amigos vieneses, consiguió que Metternich los recibiese en su castillo. Se dice que Schumann se sintió tan intimidado ante el personaje del príncipe, que cuando este le tendió la mano al despedirse, no fue capaz de responder. Pensamos si el Schumann revolucionario rehusó el aparentemente cordial apretón de manos a

quien había reprimido sin contemplaciones los movimientos democráticos de diferentes naciones europeas, entre ellas España. Poco tiempo le quedaba al duro ministro imperial para gozar de su gran castillo. La revolución de 1848 le enviaría al exilio en Gran Bretaña.

Al regreso de las vacaciones Schumann, sin dejar la música de cámara, decidió volver a su instrumento favorito. Inició la composición de un *Quinteto* para piano y cuerdas que estaba inspirado por Clara y a ella dedicado. Era como un pequeño concierto para piano que Clara podría tocar en casa con amigos músicos de la orquesta de la Gewandhaus. Pero antes de poner fin a esta obra maestra, empezó a sentirse inquieto y triste. No dormía apenas y la causa era que otra obra iba tomando cuerpo en su mente. Arrebatado por un impulso desbordante comenzó el 24 de octubre su composición y puso fin a la partitura la última semana de noviembre. La tonalidad es la misma del *Quinteto*, Mi bemol mayor, pero ahora optó por eliminar un violín y convertirlo en cuarteto con piano. La crítica ha comparado ambas obras con frecuencia, siempre en detrimento del *Cuarteto*, *Op. 47*, considerando que le falta la espontaneidad del *Quinteto*, *Op. 44* y el piano es demasiado predominante en el curso del *Cuarteto*. Sin embargo ya somos muchos a quienes el *Cuarteto* nos parece una obra tan importante y conseguida como aquel, incluso más honda y ambiciosa.

El primer movimiento se inicia con un breve y muy delicado "*Sostenuto assai*" que da paso a un "*Allegro ma non troppo*", en forma sonata, muy brillante y un poco mendelssohniano, aunque el primer pasaje lento rememora el clima más profundo de los últimos cuartetos de Beethoven.

El segundo movimiento es un "*Scherzo*" con el sello ágil y gracioso de Mendelssohn, evocador de gnomos y trasgos del bosque. Pero tiene dos tríos donde el estilo de Schumann, su melodismo o, como se aprecia en el segundo trío, sus armonías irisadas, afloran.

La más nostálgica de las sensaciones nos invade en el tercero, un sencillo y bellísimo "*Andante cantabile*" que debe contarse entre las melodías más tristes e inolvidables del Romanticismo. El acompañamiento, por instantes protagonista, del piano, arropa la melodía en disonancias que no están lejos del arte de Fauré.

Magnífico es también el "*Vivace*" final, en Mi bemol mayor, cuyo tema recuerda al del "*Allegro ma non troppo*" inicial de la obra. El segundo tema, expuesto por el violonchelo, tiene el inequívoco sello de la casa. El movimiento, amplio y de rara disposición formal, libre y abierta, pone en evidencia los progresos de Schumann en el contrapunto y su mayor capacidad para los desarrollos a la manera de Beethoven en movimientos similares. La coda es exultante, como la del *Quinteto*, acabándose la obra con el segundo tema del movimiento.

Brahms: Quinteto Op. 34a

Johannes Brahms cultivó la música de cámara, con piano y sin piano, durante toda su vida. El magnífico *Trío en Si mayor, Op. 8* lo compuso con veinte años y Schumann pudo disfrutar de él antes de ingresar en el asilo de Endenich. Pues bien, dos años antes de su muerte publicaba, en 1895, las dos *Sonatas para clarinete (o viola) y piano*, tesoros para los buenos aficionados. Habían transcurrido más de cuarenta años desde el *Trío, Op. 8*, pero el gran lírico del post-romanticismo alemán seguía dictando sus lecciones de humanidad y poética belleza. Las tres sonatas de violín, las dos de violonchelo, los tres tríos con piano, los tres cuartetos, dos quintetos y dos sextetos de cuerda, los *Cuartetos con piano*, el *Quinteto de clarinete* y el *Quinteto con piano*, son buena prueba de una incansable actividad camerística, sobre todo si tenemos en cuenta la tremenda criba a la cual sometía este tipo de composiciones. Se sabe que destruyó muchas partituras de cámara y en el origen mismo del *Quinteto en Fa menor, Op. 34* encontramos una de ellas.

En efecto, el *Quinteto Op. 34* pasó por diversas vicisitudes antes de llegar a ser lo que es. En su forma definitiva tuvo una decisiva intervención Clara Schumann, convencida de la necesidad de que un *Quinteto de cuerda en Fa menor* que Brahms le había enviado exigía, en muchos momentos, la participación del piano. Brahms utilizó el material de su *Quinteto* para crear la conocida "*Sonata para dos pianos en Fa menor*", *Op. 34b*. Una errónea designación porque, al haber destruido el *Quinteto* años después, la "*Sonata*" tendría que haber llevado el núm. 34 de opus y no el 34b. Es correcto, sin embargo, el núm. 34a para el *Quinteto con piano en Fa menor* que cierra el programa de hoy, ya que Brahms lo elaboró después de haber completado la *Sonata* y, como hemos dicho, a instancias de Clara Schumann. Una vez acabada esta última versión, Hermann Levi, el célebre director de orquesta que actuó en Madrid a fines del siglo XIX, dijo: "El Quinteto es enormemente bello; quien no lo conozca en sus formas anteriores de quinteto de cuerda y de sonata, no creerá que fuese pensado y escrito para otras combinaciones instrumentales".

El primitivo quinteto de cuerda, hoy desaparecido, causó el entusiasmo de Clara cuando recibió de Brahms (siempre impaciente por conocer su opinión) los tres primeros movimientos: "No sé como reflejar toda la alegría que me causó tu quinteto. Lo he tocado una y otra vez. Tengo lleno el corazón. Cada vez lo encuentro más bello, más maravilloso. ¡Qué fuerza interior, qué riqueza!".

Sin embargo, Richard Specht aseguró que la obra albergaba alguna de la "música más sombría que Brahms haya escrito jamás", posiblemente pensando en los dos movimientos iniciales. El primero es un "*Allegro non troppo*" en forma sonata, construido con gran solidez sobre tres temas. El juego dialéctico de cuerdas y piano puede parecer trágico, un tanto bee-

thoveniano, pero no deja de tener brillo y energía, apaciguada en los parajes líricos. El primer tema es presentado al unísono y se impone dentro del conjunto del movimiento. El segundo tema es más extenso y melódico, mientras el tercero destaca con su ritmo.

El "*Andante, un poco adagio*" posee un lirismo casi schubertiano. Brahms nos traslada al mundo oscuro y onírico del Mar del Norte a través de un tema largo y único, con varias ramificaciones secundarias. El primer violín, la viola y el piano son los encargados de exponerlo sobre los "*pizzicati*" del violonchelo. La textura es densa, con su intercambio de ritmo y melodía, pero la expresividad que se alcanza es intensa. El tercer motivo secundario es el que introduce la coda.

Sigue un "*Scherzo*" durante el cual se mantiene el clima sombrío del "*Andante*". El constante cambio rítmico le otorga un aire fantástico, así como lo extraño y caprichoso de sus tres temas, según Claude Rostand misterioso y jadeante el primero, de carácter heroico el segundo e intrépido y triunfal el tercero. El trío se inicia con el tema, muy noble y de carácter popular. El episodio central, lírico y meditativo, da paso de nuevo al tema que inicia el movimiento.

El final se presenta en tres secciones. Una primera "*Poco sostenuto*", a modo de introducción, a la que sigue el "*Allegro non troppo*" meollo del extenso movimiento (casi tan largo como el primero) y que es una mezcla de sonata y rondo. Una especie de intermedio nos lleva al pasaje conducente a la sección final, "*Presto non troppo*", sobre dos temas que parecen relacionarse con los del "*Allegro*" precedente. El dramatismo, ya anunciado por el enigmático arranque del movimiento, antes de llegar al tema del "*Poco sostenuto*", va en aumento, pero desemboca en una coda enérgica y alegre, un final ciertamente grandioso por su impulso y cuyo contrapuntismo sitúa la partitura del *Quinteto* entre las más importantes del siglo XIX.

La primera audición del *Quinteto en Fa menor* tuvo lugar en Baden Baden ante su dedicataria, la princesa Anna de Hesse, en 1864.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Brahms: Cuarteto Op. 25

Fue Friedrich Brand quien dijo que a Brahms le gustaba escribir seguidas dos obras del mismo tipo (las dos *Serenatas*, *Op. 11* y *Op. 16*, los dos *Sextetos*, *Op. 18* y *Op. 36*, las dos primeras *Sinfonías*, *Op. 68* y *Op. 73*, los dos *Cuartetos con piano*, *Op. 25* y *Op. 26*, los dos *Cuartetos de cuerda*, *Op. 51 n°1* y *n°2*, o las dos *Sonatas para clarinete (o viola) y piano*, *Op. 120 n°1* y *n°2*. En este ciclo vamos a tener ocasión de escuchar uno de esos dos emparejamientos en razón de idéntica composición instrumental y similar carácter, los dos *Cuartetos con piano*, *Op. 25* y *Op. 26*.

Hacia 1857 Brahms comenzó a trabajar en la composición del primer *Cuarteto con piano en Sol menor*, *Op. 25*, mas no logró concluirlo hasta 1861. Tenía los precedentes de lo conseguido con esa plantilla (violín, viola, violonchelo y piano), por Mozart y por Schumann y tendría consecuentes tan notables como los dos *Cuartetos* de Dvorak *Op. 23* y *Op. 87* y los de Fauré *Op. 15* y *Op. 45*. La obra quedó interrumpida en 1858 mientras preparaba o ponía fin a otras partituras, algunas tan importantes como la *Serenata en Re mayor* y el *Concierto n° 1 en Re menor para piano y orquesta*, *Op. 15*. Su vida por entonces, sin alejarse nunca de Clara Schumann, se desarrollaba en torno a Hamburgo, aunque también trabajó por entonces para la corte de Detmold, no solo como profesor de piano de la princesa Friederike sino poniéndose al frente del coro y a veces de la orquesta, lo cual le permitió familiarizarse con las obras de grandes clásicos.

Durante el verano de 1861, tal vez cansado de las desavenencias de sus padres en la casa familiar, se trasladó a Hamm, barrio periférico de Hamburgo, donde la señora del Dr. Rösing le había ofrecido unas habitaciones en el primer piso de un pabellón que tenían al lado de su casa. Ella era tía de dos jóvenes integrantes del coro femenino de Hamburgo, cuya dirección Brahms compaginaba con la del coro de Detmold. Allí se encontró muy cómodo y feliz. La casa estaba al lado de la de las hermanas Vólckers (Betty y Marie, las jóvenes del coro), y su cuarto tenía una terraza sobre el jardín de la casa. En aquel grato ambiente comenzó, con destino a su gran amigo el barítono Julius Stockhausen, el ciclo de quince romanzas sobre *Die Schöne Magelone*, del gran poeta y novelista prusiano Ludwig Tieck (1773-1853). También puso fin a los *Cuartetos con piano*, *Op. 25* y *Op. 26*, a las *Variaciones sobre un tema de Schumann*, *Op. 23*, para piano a cuatro manos, y a las magníficas *Variaciones y fuga sobre un tema de Hándel*, *Op. 24*, para piano.

En el mes de noviembre de 1861, Clara llegó a Hamburgo para dar unos conciertos. Una de las primeras cosas que hizo fue entrevistarse con su querido amigo Johannes. Este le mostró sus composiciones y, además de tocar juntos las *Variaciones Schumann, Op. 23*, examinaron ambos las partituras y discutieron, como harían siempre, sobre aspectos musicales de las mismas, sus debilidades si eran notorias, y posibles mejoras. Para el músico hamburgués, las opiniones y sugerencias de la pianista y compositora lipsia eran mandatos. En el diario de Clara aparece el 11 de noviembre esta anotación: "Cómo es que los viejos maestros emplean la forma con tanta perfección, mientras las composiciones modernas se han limitado a las formas más breves y rígidas. Él sin embargo, emula a los antiguos maestros y admira especialmente a Clementi la amplitud y libertad en el uso de la forma".

Durante su estancia en Hamburgo, Clara participó en varias ejecuciones de obras de Brahms, entre las cuales figura la audición del *Cuarteto en sol menor, Op. 25*, que abre el concierto de esta tarde. No olvidemos que Brahms se había trasladado años antes a vivir a Düsseldorf, a partir del internamiento de Robert Schumann. Había pasado dos años junto a la familia del enfermo, decisión en la cual se mezclaba su noble actitud de protección a la esposa del maestro y a sus siete hijos, aun pequeños, y la revolución provocada en su interior, y que afectaba su espíritu y perspectivas artísticas, por la cercanía cotidiana a Clara y su creciente compenetración e intimidad.

El *Cuarteto en Sol menor* se sitúa pues, todavía, dentro de la estética y el impulso juvenil muy "*Sturm und Drang*", del período schumanniano, en vida de Schumann, de Johannes Brahms, cuyas piezas más representativas podrían ser la *Sonata para piano en fa menor, Op. 5* y el *Trío para piano en Si mayor, Op. 8*. Como en estas dos obras, Brahms se manifiesta un romántico pleno. Esto puede apreciarse muy bien en el *Cuarteto, Op. 25*, una de sus obras de cámara más aplaudidas e interpretadas.

Resulta magnífico por su amplitud el "*Allegro*" inicial, en forma de sonata un tanto libre (hay un segundo desarrollo tras la que parece recapitulación); el movimiento no gustó demasiado a su amigo el violinista y compositor Joseph Joachim, para quien había demasiadas audacias no bien justificadas. Sin embargo, el primer tiempo, además de esa grave introducción del piano, seguido por la cuerda, con el primer tema, despliega después una energía y un manejo del contrapunto y del variado material temático, realmente insólitos hasta entonces. Schönberg lo supo ver, muchos años después, cuando escribió: "La habilidad más grande en un compositor es aquella de prever el futuro más lejano de sus temas y de sus motivos porque es bueno conocer anticipadamente las consecuencias y problemática interna de su material y debe organizar cada una de las cosas". Es, por ejemplo, interesante observar cómo Brahms relaciona lo generado por el bello segundo tema in-

troducido por el violonchelo y retomado por el violín y la viola, con lo derivado del primero, utilizando el mismo motivo en semicorcheas para acompañar a ambos grupos temáticos. El impulso, casi heroico, de este primer movimiento, debió causar un fuerte impacto en el público vienés, cuando Brahms se dio a conocer en la capital del Danubio el 16 de noviembre de 1862. Se presentó doblemente, como pianista y compositor, actuando junto al cuarteto (sin el violín segundo) de Joseph Hellmesberger (1828-1893), violinista que años después sería Kapellmeister del emperador Francisco José. A cierta crítica conservadora, por ejemplo la de *Blätter für Theater, Musik und Kunst*, no le gustó nada la obra, pero el público reaccionó con entusiasmo y el propio Hellmesberger no dudó en afirmar: "He aquí el heredero de Beethoven". Un elogio tan satisfactorio para Brahms le decidiría a prolongar su estancia en Viena más de lo previsto. No sabía que iba a permanecer allí el resto de su vida, 34 años y medio más o menos, es decir, hasta el día de su muerte el 3 de abril de 1879, espacio temporal al cual deberíamos descontar las vacaciones estivales fuera de Viena y los viajes a Italia de sus últimos años. Uno de sus acompañantes en esos viajes, el poeta y dramaturgo suizo Joseph Victor Widmann ha escrito: "El origen de su amor por Italia radicaba en su manera de congeniar, de lo cual era secretamente consciente, con los maestros del Renacimiento italiano".

El segundo movimiento es un "*Intermezzo*" que viene a sustituir al habitual "*Scherzo*". En general, desde el comienzo mismo sobre dos temas muy brahmsianos, se ha visto este movimiento como un nocturno sombrío y muy nórdico, a causa de sus oscuras tonalidades. Pero si quitamos ese arranque elegíaco, el movimiento es brillante y su lirismo se aproxima al del cuarto movimiento del segundo concierto para piano y orquesta en la parte pianística.

Sigue un "*Andante con moto*" cuya intensa melodía parece la de un gran *lied*, en forma tripartita, como el movimiento anterior. Las partes extremas de ese *lied* presentan dos temas y la central sólo uno. Sobre distintos fondos rítmicos se llega a la espléndida marcha, de evidente aire orquestal, en el septuagésimo quinto compás, cuyo clima heroico otorga un nuevo carácter al movimiento, esencialmente melódico y dulce.

Un electrizante *Rondó a la zingarese* pone fin a la obra. Cuando el *Cuarteto* se dio a conocer en Viena, la crítica llegó a decir que este rondó era una ofensa a las leyes del estilo. "No existen precedentes ni hay excusa para introducir en la música de cámara un movimiento basado totalmente en la métrica de una danza nacional", escribía el incompetente crítico. Joachim sí supo ver el mérito de Brahms en uno de esos movimientos llenos de fuerza telúrica y ritmo salvaje. El compositor conocía bien desde su juventud, gracias a su amistad con el violinista Eduard Reményi, el folklore de los zingaros de Hungría, presente en ciertas obras de cámara de Haydn y en las famosas *Danzas húngaras* del propio Brahms, cuyas dos primeras co-

lecciones se extienden entre los años 1858 y 1868. En el rondó del *Cuarteto*, Brahms imita incluso el sonido del "cymbalum". El oyente no puede sustraerse a la vertiginosa atracción de un ritmo que invita a la danza, llevándonos a la vez en volandas, y sin que opongamos la menor resistencia, hacia esos manantiales dispensadores del agua más fresca y pura.

Schumann: Quinteto Op. 44

Robert Schumann se puso a trabajar en el célebre *Quinteto en mi bemol mayor, Op.44*, a la vuelta de las vacaciones estivales de 1842, un feliz viaje con su amadísima Clara por los prados y bosques de Bohemia. Al volver a casa, Clara sintió que se hallaba en estado por segunda vez (ya tenía a Marie y ahora vendría Elise) y recibió con esperanza el nuevo embarazo. Schumann lo acogió componiendo una obra maravillosa en la cual, como no lo haría nunca, logró combinar a la perfección el rigor constructivo y la fantasía. Ya en una carta a su admirador Kossmaly, fechada el 1 de septiembre, le anuncia que espera realizar mayores cosas en el futuro "para justificar la opinión que tiene usted de mí". Y en efecto, entre octubre y noviembre de aquel 1842 al que su biógrafo Frederick Niecks llamó "el año de la música de cámara", Schumann compuso con la mayor riqueza y libertad de que era capaz el *Quinteto en Mi bemol mayor* para piano y cuarteto de cuerdas. Era la primera vez en la historia que alguien utilizaba esta composición instrumental, después de tan brillantes consecuencias, desde Brahms y Dvorak, hasta Cesar Franck, Fauré, Elgar, Bretón, Granados o Shostakovich. Schumann lo dedica a Clara, su amada sobre todas las cosas desde aquel día del año 1835 en que la oyó decir cosas sensatas y vio brillar en sus ojos "un secreto y profundo rayo de amor".

Sin duda el *Quinteto en Mi bemol mayor* supone uno de los momentos más altos de aquella inmortal historia de amor, al principio contrariado por la oposición del padre de la novia. Pero hasta fue útil para forzar una reconciliación entre suegro y yerno. El viejo profesor Wieck, desde su soledad en Dresde, invitó a Clara a comienzos de 1853, pidiéndole que le llevase la partitura del *Quinteto*. Cuando lo leyó envió a Schumann una carta encabezada por la frase latina "Tempora mutantur et nos mutamus in eis" (Los tiempos cambian y nosotros cambiamos con ellos) y donde, por vez primera, firmaba "tu padre". Mientras se ensayaba *Das Paradies und die Peri, Op. 50*, el bellísimo oratorio sobre el poema de Thomas Moore *Lalla Rookh*, el matrimonio fue recibido por Wieck y Robert pudo hacer las paces con su antiguo profesor, al menos durante el tiempo terrible de vida que le iba a ser concedido.

El *Quinteto* da comienzo con un magnífico "*Allegro brillante*" en forma sonata que es casi como el primer movimiento de un concierto para piano y orquesta, tal es la riqueza y virtuosismo de su escritura pianística. Basta escuchar el tema ini-

cial, lleno de nervio y entusiasmo, para darse cuenta de que Schumann nos va a dar una obra maestra, del todo realizada en su mente, enérgica e impulsiva, pero también llena de ternura y dulce lirismo.

El segundo movimiento es una imponente marcha fúnebre que a muchos les ha parecido un homenaje a la *Sinfonía Heroica* de Beethoven, pero también al Schubert del *Trío en mi bemol mayor*, *Op. 100*, tan admirado por Schumann. El movimiento alterna una sección solemne y fúnebre con otra más melódica y serena protagonizada por el violín. El retorno al tema inicial, tras una inquietante y apasionada sección intermedia, se realiza en medio de un clima agitado por el más ardiente romanticismo.

Los dos últimos movimientos son animados y optimistas, aunque no por ello faltos de ese aliento poético que siempre caracterizó el arte de Schumann. En el tercero destaca el episodio central, con un canon entre el piano y el cuarteto de cuerdas; tiene dos tríos, en el primero de los cuales Schumann realiza una cita de la *Romanza con variaciones*, *Op. 3* que ella le había dedicado en 1833, antes de iniciarse sus relaciones. Schumann lo utilizaría en sus *Impromptus sobre un tema de Clara Wieck*, *Op. 5*, de aquel mismo año.

El *Finale* resulta espectacular por la brillantez de las sonoridades y la inagotable inspiración melódica que Schumann despliega todavía, después de lo expuesto en los tres movimientos anteriores. Infinidad de recursos, una avanzada ambigüedad tonal y la gran idea de utilizar el tema del primer movimiento como principal motivo de un doble *fugato*, con el primer tema del propio *Finale* como motivo opuesto, coronan esta partitura, ciertamente genial, del Schumann en plenitud de gracia e ilusiones.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Brahms: Cuarteto Op. 26

El año 1861 resulta milagroso para cuantos han estudiado la producción de Johannes Brahms. Por entonces trazaba los primeros esbozos de la *Primera Sinfonía* y los de *Un Réquiem alemán*. Además terminó las *Variaciones Haendel*, Op. 24 y las *Variaciones Schumann*, Op. 23- Pero también puso fin a sus dos primeros *Cuartetos con piano*, Op. 25 y Op. 26 y empezó a trabajar sobre *La bella Magelone* de Tieck.

Tal fecundidad se debió, entre otras cosas, a las buenas condiciones en que se desarrolló su vida durante el verano de aquel año. Lo pasó en la villa de los Rösing, en Hamm, barrio campestre de las afueras de Hamburgo. Trabajaba durante el día en su soleada habitación, con terraza y vistas al jardín. Su cuarto estaba en un pabellón independiente, junto a la casa de la familia Rösing. Al atardecer solo tenía que cruzar el jardín para cenar con los Rösing y disfrutar de una agradable velada musical en la que él participaba o las Vólckers. Daba clases de piano a una de las hermanas, María, y algunos días tocaba con ella a cuatro manos. A veces llamaba a otras dos cantantes del Coro Femenino (Frauenchor) de Hamburgo, que él dirigía por entonces y hacían música a cuatro voces. Todas las cartas de Brahms aquel verano rebosan bienestar y felicidad. A su amigo Albert Hermann Dietrich (1829-1908), discípulo de Schumann, con el que hizo gran amistad en 1853 y durante los años de Düsseldorf, le invitó para que conociera Hamm y viese allí sus últimas composiciones. Le decía que se instalase en la habitación que él tenía en casa de sus padres en Hamburgo, pues Hamm estaba a media hora del Alster.

Era por entonces Dietrich director de música en la corte del Gran Duque, en Oldenburg, donde llevó a cabo una importante labor para la difusión de la obra de Brahms. De Oldenburg a Bremen y de Bremen a Hamburgo es un viaje relativamente corto. Dietrich llegó a la ciudad natal de su amigo en septiembre. Sobre aquellos días, el autor de "*Robin Hood*" escribió: "... Fue en esta época (septiembre de 1861) cuando emprendí el pequeño viaje previsto a Hamburgo para visitar a Brahms y me paré en la casa de sus padres, que vivían en una calle vieja y estrecha llamada Fuhlentwiete. Para no ser molestado en su trabajo, Brahms se había instalado confortablemente en casa de la señora Rösing, en el barrio de Hamm. A ella dedicó una de las obras más bellas, el *Cuarteto con piano en La mayor*. En contra de su costumbre, él me ha interpretado algunos pasajes y eso es lo que me da la convicción de que será una obra muy bella y muy importante. Yo dormía en su habitación, que tenía un gran interés para mí y me sor-

prendió descubrir la magnífica biblioteca que había ido formando desde la infancia con celo infatigable. Había comprado ciertos libros de ocasión a los mercaderes que frecuentaban los puentes de Hamburgo. Había obras antiguas verdaderamente notables como, entre otras, *Volkommener Kapellmeister*, de Mattheson. Después del desayuno me sentaba cómodamente junto a su querida y anciana madre, cuya sencillez era pareja a su bondad. Su Johannes era objeto de nuestras inagotables conversaciones... Ella me contaba que, cuando era pequeño, le gustaban con pasión los soldados de plomo, con los que jugaba sin parar y ella decía que incluso entonces, con veintiocho años, los guardaba todavía con llave en su mesa de despacho. Más tarde, mientras me enseñaba su biblioteca, me mostró también el escritorio que contenía cajas de soldados de plomo, diciendo que él no podía resignarse a estar separado de esos queridos recuerdos de la infancia. El padre partía generalmente muy temprano para ir a cumplir con su función de contrabajista y profesor de música. Me quedaba un ratito con estas buenas gentes y pasaba luego el resto del día con Brahms en su encantador rincón campesino donde examinábamos con detalle todas sus últimas obras".

Al llegar el otoño, Brahms dejó el "encantador rincón" por su cuarto en la casa paterna de Fuhrentwiete. Por entonces se dio cuenta de que no iba a ser nombrado, como hubiera sido justo y lógico, director de la Filarmónica de Hamburgo. Se rumoreaba que sería el barítono Julius Stockhausen el sustituto del viejo Wilhelm Grund, como así fue. Brahms era un gran amigo de Stockhausen, que sería el primer y gran intérprete del ciclo "*Magelone*", pero su decepción debió ser muy fuerte. Afortunadamente, Clara Schumann y su hija Julia aparecieron por Hamburgo y mitigaron con su amistad y cuidados la amargura de aquella injusticia. Brahms no volvería a ver a Stockhausen y, aún peor, iba a dejar la ciudad de su infancia, el paisaje boscoso de los montículos que bordean la orilla derecha del Elba, las brumas que cubren las solitarias landas donde crece el brezo y la retama. Y a su querida madre. La frustrada ilusión de trabajar para sus conciudadanos fue un duro golpe que alteró el rumbo de su vida, dirigiéndole hacia Viena, donde pasaría a incrementar de modo sustancial la ya impresionante lista de los Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven...

El *Cuarteto en La mayor, Op. 26*, es una de las últimas composiciones, por no decir la última, del Brahms de Hamburgo. No se sabe exactamente cuándo se estrenó pero, antes de ser presentado en Viena el 29 de noviembre de 1862 por el cuarteto de Hellmesberger, se debió tocar en privado hacia finales de noviembre de 1861 en Hamburgo. Está dedicado a "Frau Doktorin Elisabeth Rösing", su agradable anfitriona en Hamm y, como corresponde al recuerdo de aquellos días felices, es obra luminosa, serena y llena de temas cordiales.

Todo eso se aprecia inmediatamente en el "*Allegro non troppo*", con el que da comienzo. Un movimiento muy equilibrado

pese a su gran extensión en forma sonata, y cuyo primer tema, expuesto en el arranque, posee una especial dulzura casi schubertiana. En contraste con el primer movimiento del *Cuarteto en Sol menor*, en el *Cuarteto en La mayor* repite la exposición y pasa de *La mayor* a *Mi mayor*, para ofrecer tres pequeños motivos que derivan unos de otros con facilidad. El piano introduce el tema del comienzo. El segundo tema, de carácter muy melódico y expresivo surge también a través del teclado. Todavía aparecerá un tercer tema, indicado como *grazioso* por Brahms, muy brevemente expuesto también en el piano, con un carácter más movido y rítmico pero, al igual que los anteriores, con el sello expansivo y noble de su inventor.

También en este *Cuarteto n° 2 con piano*, *Op. 26*, Brahms altera, respecto al anterior, *Op. 25*, el orden de los movimientos centrales. En lugar del "intermezzo" scherzante del *Cuarteto en Sol menor*, hallamos ahora un "*Poco adagio*", tiempo lento que se inicia con uno de los más bellos y emocionantes temas de la obra de cámara de Brahms. Es una especie de canto nocturnal, con reminiscencias schumannianas, con muy densa escritura pianística, reforzada por los pasajes en arpeggios del registro grave. No parece relevante que el movimiento esté en *Mi mayor* si tenemos en cuenta que *Mi* es la dominante de *La*, pero hay cierta disposición de Brahms asociada con la tónica. Tiene este movimiento una clara formulación, pues dos episodios extremos enmarcan una sección intermedia muy libre. Joachim habló de "pasión ambigua" refiriéndose tal vez al sereno discurrir de un tiempo aparentemente amoroso. ¿Había asumido Brahms su papel de platónico amante de Clara, fiel ella a su esposo hasta más allá de la muerte?

Se ha dicho que el "*Scherzo*", un extraño *scherzo* lento y mucho más largo de lo habitual, es más bien schubertiano. El trío central en esta ocasión lo forman dos motivos y destaca por su enérgico canon a un compás, entre el piano en tres octavas y las cuerdas en sus tres octavas igualmente. Para Ivor Keys el material contrastante en este trío utiliza el ritmo, pero no las notas, del principal tema del "*Scherzo*", otro aspecto no infrecuente de la técnica de la variación en Brahms.

Otra vez busca el compositor el carácter húngaro en el "*Finale*", desde el primer tema, muy rítmico, y con un montón de derivaciones motívicadas. Si bien es un rondó con muchas modulaciones incidentales, el esquema tonal no se aleja de la sonata. El recuerdo de Schubert en los cambios de humor, y algunos ambientes reflexivos, reaparece aquí. La reexposición sonatística se produce en una sección simétrica a la primera, la cual finaliza en una coda brillante y extensa (desde el compás 442 al 519). Los tres temas de este último movimiento aparecen en la primera sección.

Brahms publicó el *Cuarteto n° 2 en La mayor*, *Op. 26*, durante el mes de junio de 1863, en la editorial Simrock, fundada en 1780 por un trompa de la orquesta del Elector de Bonn, Nicolaus Simrock, buen amigo del joven Beethoven.

Brahms: Cuarteto Op. 60

Resulta muy extraña y complicada la historia del *Cuarteto núm. 3 en Do menor, Op.60*, pues Brahms lo comenzó a escribir en 1855, a los 22 años, es decir, en sus tiempos de Düsseldorf, en casa de los Schumann y cuando aun vivía, aunque recluido, su admirado Robert. El *Cuarteto* primitivo, en *Do sostenido menor*, debió estar listo en 1856, pero como Brahms veía dentro de él demasiados episodios cuyo recuerdo le inquietaba y hasta confidencias íntimas y muy personales, no se decidió a editarlo. Sabemos que Joachim era un entusiasta de aquella obra, pero quedó guardada entre los papeles de Brahms. Parece que volvió sobre ella en 1861, es decir, mientras preparaba los otros dos *Cuartetos con piano*, terminados en Hamm. Pero tampoco llegó a rematar el trabajo, o acaso no quería ensombrecer su estancia feliz en casa de la señora Rósing. Aquel tiempo de Düsseldorf le traía recuerdos hirientes por las anormales circunstancias que lo rodearon.

Se acercó de nuevo al antiguo cuarteto en 1868, durante un más apacible y feliz otoño en Oldenburg, junto a Clara Schumann y su hija María. Una joven hermana de María, Julia, centraba entonces las ilusiones de Brahms de hallar una compañera para las largas soledades vienesas, tan lejos del mar del Norte. Volvió a retocar el *Cuarteto* en 1873, año en que asistió, junto a Clara Schumann, al festival homenaje que la ciudad de Bonn rindió a Robert Schumann. Al año siguiente, el de los *Neue Liebeslieder*, puso otra vez las manos sobre las páginas del *Cuarteto*. Durante el verano de 1875, pasado en Ziegelhausen, junto a Heidelberg, el *Cuarteto* quedó listo para su edición, llevada a cabo por Simrock en noviembre de aquel año.

¿Qué ha sobrevivido de aquel *Cuarteto en Do sostenido menor*, cuál ha sido exactamente el proceso seguido hasta su transformación en el *Cuarteto Op. 60*, ahora en *Do menor*? La respuesta es diversa, desde las opiniones de Max Kalbeck, el crítico y escritor austríaco que conoció a Brahms en Broclaw en 1874, año decisivo para el final del *Cuarteto*, hasta la de musicólogos como James Webster, el cual ha revelado en "*The C sharp versión of Brahms's Op. 60*" (*Musical Times*, vol. 121, 1980, pp 89-93) cómo se llegó a quitar el "*sharp*" (el sostenido), en un complejo y tal vez doloroso proceso. En cualquier caso, la carta que Brahms dirigió en 1875 a su editor Fritz Simrock es más reveladora que aquellos datos sobre las diferentes fechas de su elaboración, proporcionados por Hermann Dietrich o Max Kalbeck. Dice allí: "Puede usted poner en la portada un cuadro que represente una cabeza y una pistola delante de ella. Así podrá tener una idea de lo que significa la música". También a propósito de este *Cuarteto Op. 60*, hay una carta de Brahms anterior, de 1868, a su amigo el *Kapellmeister* de Oldenburg, el ya citado Hermann Dietrich, donde escribe: "Imagina a un hombre que va a saltarse la tapa de los sesos porque para él es la única solución". Por eso el *Cuarteto en Do menor* ha sido lia-

mado "*Werther Quartett*", en referencia a la célebre novela *Die Leiden des jungen Werther* (1774) (Las desventuras del joven Werther) de un Goethe tan inmerso en la corriente pre-romántica del "*Sturm und Drang*" como el Johannes Brahms del llamado "período Düsseldorf" (1853-1856).

Ese impulso juvenil, mezclado a cierto indolente desdén, se aprecia, sobre todo, en los dos primeros movimientos. El "*Allegro non troppo*" se inicia con un bellísimo tema. Tiene forma sonata y a lo largo de su exposición y amplio desarrollo, resulta fácil perderse entre el abundante material. El arranque es sumamente melancólico, pero de él emana la dulce paz que a Brahms le proporcionaba la naturaleza. Debió sentirse cómodo al revisarlo a orillas del Neckar, en aquel pueblecito sobre la ladera de un monte poblado de abetos, un paisaje amado por grandes poetas románticos -Schiller, Hölderlin- que al compositor le llevaba a pensar en la música de cámara, capaz de combinar lo íntimo con lo grandioso. En Ziegelhausen recibió también la visita de Clara Schumann, sin duda, como en tantos momentos, protagonista de sus ideas melódicas y musa de cuanto él proyectaba.

El "*Scherzo*" es un movimiento lleno de resonancias del Brahms juvenil que asombró a Schumann. El segundo tema contrasta con la vehemencia del primero por su clima oscuro y brumoso. La coda de este "*Scherzo*" es especialmente intensa.

El "*Andante*" se plantea, como en similares ocasiones, en tres secciones, a modo de *lied*. El primer tema es melódico y el segundo, sincopado, destaca por su ritmo. El lirismo del primer tema, cantado por el violonchelo, ha hecho pensar a muchos en una declaración de amor a Clara, un amor maldito, imposible, porque para ella solo poseía su amor Robert, mientras viviese y después de la muerte. De ahí cierta rebelión, expresada con violencia tras el sombrío comienzo del "*Andante*", ante un destino que se mostraba adverso. La última sección presenta el tema inicial con muy sutiles variaciones.

El *Finale*, donde el piano realiza preciosos diseños, consta de tres temas. La pasión contenida sigue en pie, pero surgen, junto a expresiones atormentadas, atisbos de conformidad ante el sufrimiento en el serio tercer tema, como un coral, y en la coda que para algunos comentaristas libera a Brahms de la tormentosa pasión que suscitó esta obra sincera, honda y autobiográfica.

El *Cuarteto Op. 60* se tocó por vez primera en la casa del Dr. Billroth, gran amigo de Brahms y célebre cirujano que llegó a dirigir el departamento de esa especialidad en la Universidad de Viena. Fue en Ziegelhausen el 17 de julio de 1875. Clara estuvo presente y tuvo que sentirse muy conmovida.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

En los tres conciertos anteriores se han podido escuchar todos los cuartetos y quintetos con piano de los dos grandes maestros. Pero la Fundación March ha tenido la feliz idea de programar la versión para dos pianos realizada por Brahms del *Quinteto, Op. 44* de Schumann, escuchado ya en el segundo concierto del ciclo, y la *Sonata para dos pianos, Op. 34b*, la cual no es otra cosa sino una versión para dos pianos del "*Quinteto*", *Op. 34a* que figuraba en el primero. Con la particularidad, ya comentada, de que la versión de esta última obra, incluida en este concierto de clausura, es la original, es decir, aquella en la que fue concebida. Y tampoco es exactamente así, pues Brahms destruyó un *Quinteto de cuerdas en Fa menor*, en cuyo material debía haber cosas de la *Sonata para dos pianos, Op. 34b*. Sin embargo, el *Quinteto, Op. 34a*, se publicó antes que la *Sonata*, y ello ha inducido a confusión. En verdad ha sido un acierto añadir el programa de dos pianos, no ya por la rara posibilidad de escuchar la transcripción brahmsiana del *Quinteto* de Schumann, sino por la opción de comparar, dentro del mismo ciclo, una obra tan importante como el *Quinteto en Fa menor, Op. 34a*, con su primera versión pianística. La *Sonata* debería, pues, llevar el número de catálogo Op. 34, sin más.

Brahms fue un magnífico pianista, con una capacidad improvisatoria admirable. Era su memoria también excepcional y su maestro Marxsen dijo que jamás llevaba las partituras durante sus giras con el violinista húngaro Eduard Reményi, donde en un mismo programa se tocaban obras de Bach, Beethoven, Thalberg, Liszt y Mendelssohn. En uno de los conciertos que llevó a cabo el dúo Brahms-Reményi en las proximidades de Hamburgo -visitaron Celle, Lüneburg, Winsen- se produjo el célebre episodio que nos da una idea de la enorme preparación musical de Brahms y de sus aptitudes como acompañante. Iban a iniciar el recital cuando Brahms se dio cuenta de que el piano estaba medio tono más bajo que el violín de Reményi. Sin alterarse, atacó en Do sostenido menor la *Sonata en Do menor* de Beethoven.

Sin haber pretendido nunca hacer carrera como concertista de piano, Brahms compuso mucho para este instrumento, desde su Op. 1, una *Sonata en Do mayor* previa a su encuentro con Schumann en 1853, hasta las crepusculares colecciones Op. 116, Op. 117, Op. 118 y Op. 119, compuestas pocos años antes de su muerte. Son magníficas sus juveniles *Cuatro Baladas, Op. 10*, y no menos impresionantes sus dos cuadernos de *Variaciones sobre un tema de Paganini, Op. 35* y *Variaciones y fuga sobre un tema de Händel, Op. 24*. Sin olvidarse de sus piezas *Op. 76* y de las dos *Rapsodias Op. 79*.

En 1854 compuso para piano sus *Dieciséis variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 9*, escritas durante la convalecencia de Schumann. El brevísimo tema está tomado de la *Albumblatt* núm. 1, perteneciente a las *Bunteblätter, Op. 99* (Hojas variadas). La colección de *Bunteblätter* consta de quince piezas, de las cuales cinco son *Albumblätter* (Hojas de álbum). El manuscrito original de la obra de Brahms, hoy en la *Gesellschaft des Musikfreunde* de Viena, lleva la indicación "Variaciones de un tema de Él dedicadas a Ella", frase bien indicativa de lo que significaban Robert y Clara para el joven músico. Brahms terminó en junio de 1854 catorce números de las *Variaciones, Op. 9* y esperó al día de Santa Clara, el 12 de agosto, para felicitar a Frau Schumann con la décima y undécima variación. El amor que sentía entonces por ella estaba en su apogeo, pero también debía experimentar pasiones encontradas ante la grave enfermedad de él. El 19 de agosto se le autorizó la entrada en el Endenich y halló al maestro muy mejorado, hasta el punto de dar esperanzas a Clara acerca de su curación. En julio, cuando nació Félix Schumann, Robert pareció cobrar la razón y hasta tuvo el detalle de enviar a Clara unas flores que él mismo había cogido. Cuando ya recuperada del parto acudió a Bélgica para dar unos conciertos, Clara escribió a su amiga ciega Rosalie Leser, que le había reprochado su familiaridad con Brahms: "Debo agradecer al cielo por haberme enviado en mi desgracia tal amigo, que honra y quiere a mi marido, y que siente conmigo esto que yo sufro".

El 14 de septiembre de 1854, Schumann fue capaz de enviar una carta a Clara, donde se interesaba por los progresos musicales de sus hijas mayores. Clara le envió las siete *Variaciones sobre un tema de Robert Schumann, Op. 20*, basadas en el mismo aforístico tema de las *Bunteblätter, Op. 99, núm. 4*, que Brahms iba a utilizar en sus *Variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 9*. Le hizo llegar también estas últimas y Schumann escribió sobre ellas unas palabras (27 de noviembre de 1854), que ponen en tela de juicio su supuesta "locura": "¡Cómo se os reconoce, en esa brillante explosión de fantasía, lograda ya una habilidad en el arte que no os conocía, cuando el tema, que solo ha surgido aquí y allá con gran discreción, vuélvese tan apasionado o íntimo! Ese tema, que se precipita de nuevo, con maestría, en la decimocuarta variación, está conducido con un arte acabado en el canon de la segunda, y en la decimoquinta en Sol sostenido mayor, cuya segunda parte es verdaderamente genial".

Pues bien, por entonces Brahms realizó uno de sus primeros arreglos para teclado sobre obras de otros compositores, pues hay además en su catálogo arreglos de música propia y ajena para coro con acompañamiento de grupo instrumental o de orquesta, y para coro y piano, así como de canciones para voz y piano.

La obra a la que nos referimos es la transcripción para dos pianos del bellísimo *Quinteto en Mi bemol mayor, Op. 44* de

Schumann, realizada por Brahms en 1854, probablemente para su disfrute personal, tocándolo en la casa del maestro, ya ausente en varios sentidos, junto a Clara. El *Quinteto* había sido escrito doce años antes y seguía siendo una partitura esencial, altamente representativa de los ideales estéticos y espirituales del Romanticismo germano. La importancia del piano en sus pentagramas le facilitó las cosas. También este trabajo del Brahms de Düsseldorf podía haber recibido la definición que el músico Julius Otto Grimm (gran amigo de Brahms y uno de los firmantes del "Manifiesto" contra la nueva Escuela Alemana en torno al Liszt de Weimar) había dado a las *Variaciones Schumann, Op. 9*: "Consuelo en la soledad". Recordemos que Brahms estrechó su amistad con Grimm en Göttingen en 1853, pues Philippine Grimm, esposa de este compositor, pianista y director de coro, era íntima amiga de Agathe von Siebold, hija de un profesor de Göttingen, de la que Brahms estuvo enamorado durante el verano de 1858.

A pesar de haber sido un artista tan diferente a Liszt, Brahms no pudo sustraerse, en la era del piano que fue su época, a realizar transcripciones al teclado de obras orquestales y de cámara. Así podemos encontrar entre su producción, aunque sin número de opus, arreglos pianísticos de piezas sinfónicas de Gluck, Litoff, Joachim y Grimm, o de cámara de Bach, Weber, Beethoven, o Schumann. De éste último, además de la transcripción del *Quinteto* para dos pianos, hizo una para piano solo del "*Scherzo*" de este mismo *Quinteto, Op. 44*.

Sobre los orígenes de la *Sonata en Fa menor, Op. 34* para dos pianos de Brahms, ya hemos escrito, al comentar su *Quinteto, Op. 34* en el primer concierto de este ciclo. No se trata, como pudiera parecer, de una transcripción del mismo, sino en todo caso, del trasvase parcial de un *Quinteto de cuerdas* hoy desaparecido. Clara Schumann insistió en la posibilidad de tener, a partir de aquel material, una obra nueva con piano. Brahms no dudó y transformó el *Quinteto de cuerdas* en una *Sonata para dos pianos*, que dedicó a su aristocrática admiradora la princesa Anna de Hesse. Clara tocó la obra con Antón Rubinstein en su casa de Baden-Baden y escribió a Brahms lo siguiente: "No es una sonata sino una obra cuyas ideas puedes -y debes- derramar como el cuerno de la abundancia, sobre una orquesta completa. Un ejército de bellos pensamientos se pierde sobre el piano, solo reconocibles para un músico, el público no disfrutaría del todo. La primera vez que lo toqué sentí que era una obra arreglada para piano".

Al parecer fue el maestro Hermann Levi quien tuvo la idea de que Brahms convirtiese la *Sonata* en un *Quinteto* con piano, hoy una de las más apreciadas obras de cámara de Brahms y de todo el siglo XIX. Pero todos los amantes del piano han disfrutado de las muchas bellezas de la *Sonata* y cuando descubrimos su riqueza de ideas, de ritmo y de color, se nos olvida que hay un *Quinteto* bellísimo que nació de ella.

PARTICIPANTES

PRIMER Y TERCER CONCIERTOS

Kennedy Moretti

Nació en Brasil en 1966 y realizó sus estudios musicales en la Universidad de Sao Paulo, en la Academia Franz Liszt de Budapest y en la Escuela Superior de Música de Viena. Fue pianista acompañante y asistente musical en la Ópera Nacional de Hungría, en el "Volkstheater" de Viena y también en las compañías vienesas "Neue Oper Wien" y "Neue Oper Austria". De 1994 a 1999 fue el acompañante de las clases de Alfredo Kraus en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

Obtuvo en 1994 el segundo premio en el Concurso Internacional de Interpretación de Música para Piano del Siglo XX "Austro Mechana" en Viena y colaboró con los grupos austríacos de música del siglo XX "Wiener Collage" y "Jasbar Consort".

En la actualidad reside en Madrid y es catedrático de música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca y profesor de educación auditiva en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Trabaja regularmente con cantantes destacados de la más joven generación como Aquiles Machado, María Espada o Ángel Rodríguez y también con nombres consagrados como Ruggero Raimondi, además de dedicarse intensamente a la música de cámara instrumental y colaborar con el "Plural Ensemble de Madrid". Ha actuado en los últimos años en varias ciudades españolas y también en Portugal, Francia, Austria, Alemania, Reino Unido, EE.UU. y Brasil y ha realizado grabaciones para la Radio Nacional Austríaca y para la Radio y Televisión Española y en 1997 ha grabado su primer CD para el sello austríaco Extraplatte.

Ana Francisca Comesaña

Nació en Kiev (Ucrania), en 1972. Estudió violín con Polina Kotliarskaya y Francisco Comesaña, obteniendo el título de Profesor Superior por el Conservatorio Superior de Música "P.A. Soler" de San Lorenzo de El Escorial, en 1990. Amplió estudios en la Hochschule für Musik Köln (Alemania) con Igor Ozim, y en la Indiana University School of Music (EE.UU.), con Nelli Shkolnikova y música de cámara con Rostislav Dubinsky, y obtuvo un "Performer's Diploma" en 1993 y se graduó como "Master of Music in Violín Performance" en 1995-

Bajo la dirección de F. Andrievsky, A. Stern, V. Pikaizen, I. Oistrakh e I. Bezrodny, entre otros, ha participado en los festivales de Torroella de Montgrí (España), Vilnius (Lituania), Schleswig-Holstein (Alemania), Piéstany (Eslovaquia) y Wavre (Bélgica). Ha sido becaria de las Fundaciones "Alexander von

Humboldt" y "La Caixa", y del Ministerio de Cultura. En 1999 ha finalizado sus estudios de posgrado ("Konzertexamen") con Rosa Fain en la "Robert-Schumann-Hochschule" en Düsseldorf, Alemania.

Galardonada en diversos concursos juveniles ofrece desde 1984 conciertos y recitales como solista, miembro de diversos conjuntos de cámara, y, entre 1997 y 2000, asistente de concertino de la "Deutsche Kammerakademie", tocando en EE.UU., España, Portugal, Alemania y Cracovia, en centros musicales como Auditorio Nacional, Fundación Juan March, Teatro Gayarre, Alte Oper. Desde 1998 dirige el Curso Internacional y Festival de Música de Cámara de Tui, Pontevedra.

Yulia Iglina (Sólo en el primer concierto)

Nació en Ekaterinburgo (Rusia). Comienza sus estudios en la Escuela Especial de Música de Ekaterinburgo en 1978. A los 11 años debuta con la Orquesta Filarmónica de Ekaterinburgo bajo la dirección de Wolf Usminsky. Continúa sus estudios en Moscú en el Colegio Especial para jóvenes talentos del Conservatorio Superior "Tchaikovsky" bajo la dirección de Boris Belenky y Nadezda Beshkina. En 1990 finaliza sus estudios de grado medio con matrícula de honor y actúa con la orquesta del Colegio bajo la dirección de Leonid Nikolaev. En el mismo año 1990 se incorpora al Conservatorio Superior "Tchaikovsky" en la clase de Edouard Grach donde en 1995 obtiene el título "Master of Fine Arts". En 1997 termina los estudios de postgrado. En 1996 obtiene el Tercer Premio en el Concurso Internacional "A. Yampolsky" en Rusia.

Desde 1996 actúa en las salas más prestigiosas de Moscú como la "Bolshoi", "Maliy" y "Rachmaninovsky" y participa en los festivales más importantes de Rusia como "Estrellas de Moscú" e "Invierno Ruso". Desde 1996 a 1998 trabajó como profesora-asistente en el Conservatorio "Tchaikovsky" y participó en varios festivales internacionales en España, Alemania y Polonia. También fue solista de la Sociedad Filarmónica de Moscú y realizó varias grabaciones para la Radio y Televisión de Rusia y España. Como solista y en grupos de música de cámara ha ofrecido numerosos conciertos en diversos países, entre ellos Alemania, Estados Unidos, Australia, Corea del Sur, Polonia, Yugoslavia y las Repúblicas Bálticas.

Como solista debutó en España en enero de 1999 en el "Ateneo" de Madrid. Participa en agrupaciones de música de cámara con los solistas de la RTVE y ofrece recitales con el pianista Duncan Gifford. Ha sido miembro de la Real Filarmónica de Galicia y ha colaborado con otras orquestas de España como la Sinfónica de Madrid y Orquesta de Cámara "Andrés Segovia". Actualmente reside en Madrid y es miembro de la Orquesta de la Radio y Televisión Española.

José Manuel Román

Violista venezolano. Comenzó sus estudios a temprana edad. En 1980 viaja a la Unión Soviética donde estudia en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, siendo discípulo de Mikhail Tolpigo. Fue Viola solista de la Orquesta Sinfónica de la URSS. Cursos de perfeccionamiento en diversos países (Francia, Italia, EE.UU...) y grandes pedagogos (Causse, Pardee, Giurana, París, ...) avalan su sólida formación.

De vuelta a su país, obtiene el premio mención Viola del II Concurso de Jóvenes Solistas, convirtiéndose en Viola Solista de la Orquesta Sinfónica Venezuela y posteriormente de la Filarmónica Nacional. Ha actuado en calidad de solista con casi todas las orquestas de su país, así como con los grupos de cámara más relevantes (Cuartetos, Ensamblés de música barroca, Tríos, música del siglo XX, etc.). En el campo de la pedagogía, desarrolla y organiza las cátedras de Viola del Conservatorio Simón Bolívar y del Instituto Universitario de Estudios Musicales de Venezuela.

Actualmente es profesor asistente de Gerard Causse en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, así como miembro de la Orquesta de Cámara Reina Sofía que dirige Nicolás Chumachenco y del Plural Ensemble, grupo dedicado a la difusión de la música de nuestros tiempos.

Ángel García-Jermann

Estudia con María de Macedo, János Starker y Karine Georgian en Madrid, Bloomington (EE.UU.) y Detmold (Alemania). Recibe clases entre otros, de B. Pergamenschikow y M. Rostropovich. Concluye sus estudios con el "Konzertexamen" becado por el Ministerio de Cultura, Juventudes Musicales de Madrid y de España, y la Fundación "La Caixa". En 1994 gana el Primer Premio en el Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España.

Como solista, y como miembro de la Deutsche Kammerakademie ofrece conciertos en diversos países europeos y EE.UU. En España actúa en importantes salas de Madrid (Auditorio Nacional, Fundación March, etc.), Barcelona, Murcia, Valencia, León, Logroño, Cádiz, entre otras, y realiza grabaciones para RNE, RTVE Música, WDR y CPO (Alemania). Participa en prestigiosos festivales, Manchester Cello Festival, Kronberg Cellofestival, Festival de Granada, Festival de Órgano de León, Curso de Composición de Villafranca del Bierzo, entre otros. Es cofundador del Curso Internacional y Festival de Música de Cámara de Tui (Pontevedra). Colabora con diversas orquestas juveniles (Orquesta de Jóvenes de la Comunidad de Madrid, Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia...) Estrena en España la obra para violonchelo "Solo" de Cristóbal Halffter. En la actualidad es violonchelo solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

SEGUNDO CONCIERTO

Cuarteto Hemera

Ara Malikian

Nació en El Líbano en 1968 de padres armenios, estudió en Hannover (Alemania) y Londres. Ha obtenido numerosos premios en concursos internacionales como el Concurso Internacional Mendelssohn (Berlín), Paganini (Génova), Francescatti (Marsella), juventudes Musicales (Belgrado), Lipicer (Gorizia, Italia), Music Competition of Japan y Pablo Sarasate (Pamplona).

Ha actuado en los escenarios más importantes de New York, Los Angeles, París, Toronto, Madrid, Zurich, Londres, Tokio, Estambul, Berlín, Venecia, Taipei, Hong Kong y Bilbao. Regularmente es invitado como solista por orquestas como: Tokio Symphony Orchestra, Banberg Symphony Orchestra, Zurich Chamber Orchestra, London Chamber Orchestra, Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Portugal, Belgrad Philharmonia y Genova Opera Orchestra, entre otras. Es también fundador de varios conjuntos musicales como Malikian String Quartet, Laureate, Ensamble Nuevo Tango y Ensamble Malikian.

Ha grabado con diferentes casas discográficas como BMG, Auvidis, Antar, Tritico Classics, Elite Music y Hänslér. En la actualidad es concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Teatro Real).

Juan Llinares

Nació en Sueca (Valencia) y estudió en los Conservatorios de Sevilla y Barcelona con los maestros Oliveras y Turull, y en el Conservatorio de Ginebra (Suiza) con Corrado Romano. Es asimismo Licenciado en Filología por la Universidad de Barcelona. Es Premio de Honor del Conservatorio de Barcelona, Premio de Virtuosismo del Conservatorio de Ginebra, Premio del Ayuntamiento de Valencia en el VI Concurso memorial López-Chávarri y Primer Premio en el XVIII Concurso Nacional de Violín "Isidro Gyenes"; así como en el II Concurso "Yamaha en España" y Premio Virtelia al español mejor clasificado, en el XXVII Concurso Internacional "María Canals" de Barcelona.

Ha actuado con las Orquestas Solistas de Cataluña, Filarmónica Bética de Sevilla y con la Orquesta de Valencia. Ha grabado para Radio y Televisión españolas y tiene editado un disco con obras de autores españoles.

Ha impartido clases en los Conservatorios Superiores de Barcelona y Valencia y en la actualidad es Catedrático de Violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Mariano Pulido

Nace en Madrid, donde estudia violín, percusión y viola en el Real Conservatorio Superior de Música con José M. Martín Porrás, Antonio Arias y Víctor Martín, y Música de Cámara con Luis Rego. Ha sido becado por instituciones como Juventudes Musicales de Madrid, Fundación Banco Exterior de España e Instituto de la Juventud de Madrid, con lo que asiste a numerosos cursos de especialización, tanto en España como en Alemania, Estados Unidos e Israel, bajo la dirección de figuras de reconocido prestigio internacional como Enrique Santiago, Cristian Wolf, Daniel Benyamini, María de Macedo, Rotislav Dubinsky, Menahem Pressler, Laurent Fenyves y The Fine Arts Quartet.

Ha realizado conciertos con diversas Orquestas Sinfónicas y agrupaciones de Música de Cámara por Estados Unidos, Alemania, Bélgica, Italia, Portugal, y Suiza e Israel así como por toda la geografía española. López Cobos, Ros Marbá, García Navarro, Miguel A. Gómez Martínez, Puinckas Steinberg, Kurt Sanderling, Cristóbal Halffter, Peter Magg, son algunas de las más importantes batutas que le han dirigido. Fundador de la Orquesta y grupo de Cámara "Gaudeamus", con los que ha realizado una gira de conciertos por los Estados Unidos. Fundador del grupo de violas "Tomás Lestán" y del "Cuarteto de Madrid", con el que ha realizado conciertos y estrenos de composiciones de autores españoles, así como grabaciones para RNE.

Con el Cuarteto "Hemera", ha realizado conciertos en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, Fundación Juan March, Auditorio de Música de Valencia, así como auditorios y salas de conciertos internacionales. Durante 15 años ha compaginado su actividad camerística con la Docente. En la actualidad es miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Teatro Real) y miembro del "Cuarteto Hemera".

Rafael Ramos

Comenzó a estudiar música en Las Palmas de Gran Canaria, su ciudad natal, continuando 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, comenzando inmediatamente una labor concertística internacional con una gira por Alemania. Ha ofrecido recitales y conciertos con orquesta en Europa, Asia, América y Oceanía, destacando los de Copenhague, Atenas, París, Beirut, Amsterdam, Madrid, Bombay, Hong-Kong, Osaka, Sydney, etc. En su primera gira a EE.UU. en 1981 con Josep Colom, obtuvo un destacado éxito en New York, San Francisco y New Orleans. Fritz Riger, Milkos Erdelyi, López Cobos, Arpád Joo, Peter Burwik, Ros Marbá, García Navarro, Zollmann, Ivo Cruz, Wilfred

Schwartz y Sheldon Morgenstern son algunas de las importantes batutas que le han dirigido en conciertos con orquesta.

Cabe destacar sus grabaciones discográficas con la inclusión de obras españolas de Gaspar Cassadó, Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura Español 1985, y el CD dedicado a obras de relevantes autores españoles contemporáneos. Desde 1988 es académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de Santa Cruz de Tenerife y en junio de 1977 su Majestad, el rey Don Juan Carlos I le otorga la Cruz de Caballero de la Orden del Mérito Civil.

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 Orquesta Nacional de España. 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

Nacido en Nápoles, inicia sus estudios con Luigi Averna, diplomándose posteriormente con Sergio Fiorentino, con las máximas calificaciones, en el Conservatorio de San Pedro en Majella de esa ciudad. En 1996 obtiene también el diploma de la Academia de Santa Cecilia de Roma, después de trabajar con Sergio Perticaroli. Ha participado en los cursos de Joaquín Achúcarro en la Accademia Chigiana de Siena y en el centro especial de perfeccionamiento musical J. Iturbi de Valencia; Rosalyn Tureck en la Academia Cristofori de Florencia, y Kostantin Bogino in Portogruaro.

Ha obtenido el Primer Premio en los concursos nacionales "Cittá di Caserta" y "Beethoven" de Nápoles, ganando así mismo el segundo lugar en los concursos internacionales "Schubert" de Dortmund (Alemania) y "Ennio Porrino" de Cagliari (Italia). En diciembre de 1989 obtiene el premio especial "Ritis" de la Asociación "Il Globo" de Nápoles y la placa de oro y Primer Premio "G. Martucci" de la Cooperativa "Capuanova" de Capua, como mejor diplomado italiano. En abril de 1991 recibió la primera beca de estudios del premio "E. Marchetti" instituida en el Conservatorio de Nápoles.

Ha ofrecido conciertos y recitales en importantes salas de Italia, Austria, España, Polonia, Japón y Alemania, habiendo realizado grabaciones para RAI Radiotelevisión Italiana, Radio Polaca, France 2, TVE Televisión Española, Radiotelevisión Yugoslava y Televisión Alemana. En febrero de 1997 programó con la Sociedad Mozartiana de Salzburgo, un ciclo de conciertos junto a la Orquesta Sinfónica de Berlín.

CUARTO CONCIERTO

Dúo Uriarte-Mrongovius

... R. Uriarte y K.H. Mrongovius fueron los aclamados protagonistas. Ciertamente constituyen un dúo ejemplar, admirable... La técnica de ambos pianistas parece plegarse a un único pensamiento musical que es vertido no desde dos pianos sino desde un plano bicéfalo... (J.L. del Busto, ABC). Este y otros numerosos comentarios críticos, nos revelan la excepcional posición que, como dúo pianístico, ocupa el matrimonio Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius. Siendo la enseñanza musical gustosa obligación, (K.-H. Mrongovius es catedrático en la Escuela Superior de Música de Munich), imparten asiduamente cursos magistrales de interpretación pianística y forman parte del jurado de concursos internacionales de piano, o dúo de pianos.

Sus numerosas grabaciones discográficas para los sellos WERGO y ARTS obtienen críticas superlativas en Europa, Japón y U.S.A. y abarcan desde obras para piano solo o dúo del Padre Antonio Soler, Brahms, Schubert (3 CD), Reger, Messiaen, Bartók, la integral de piano de Ravel (3 CD), Strawinsky, Turina, R. Strauss (3 CD), hasta las obras de vanguardia de un György Ligeti o el disco de WERGO con música española contemporánea, en parte para ellos escrita y dedicada. Los últimos del sello ARTS (Diverdi), son la integral de Mendelssohn para piano a cuatro manos y sus dos conciertos para dos pianos y orquesta con la Orquesta Sinfónica de Bamberg bajo la dirección de Antoni Wit.

Han actuado en importantes festivales internacionales: Otoño de París, Settembre música en Turín, Hohenems, Cervo, Cuenca, Otoño de Estíria en Graz, Rheingau, Primavera de Luxemburgo, Festival de Piano del Ruhr, Echternach, Granada, y en las televisiones de España, Luxemburgo, Alemania, antigua Unión soviética y Japón, o bajo la batuta de directores como Sawallisch, Kubelik, Gielen, Sir A. Davis, J. Krenz, A. Wit, López Cobos... En Japón han sido distinguidos por revistas musicales de aquel país como "mejor recital en Tokio del año 1999" (Musica nova), y 2000 en Clasic internet como "mejores artistas del año".

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Andrés Ruiz Tarazona

Nacido en Madrid. Licenciado en Derecho. Estudios de piano y de Historia y Estética del Arte con los profesores Federico Sopena, Gaya Nuño 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.

Ha ejercido como crítico musical en el diario "El País", en "Hoja del Lunes" y en las revistas "Scherzo", "Ritmo", "Melómano" y "Ópera".

Fundador y director de "Gaceta Real Musical", socio fundador de la Sociedad Española de Musicología, Premio Nacional de la 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 Seguros y Consejero Musicológico de discos Quinto Centenario y 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.

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, Universidad del País Vasco, Universidad de Murcia, Residencia de Estudiantes, Sociedad General de Autores y Editores, Universidad de Oviedo, Diputación de Burgos, Ayuntamiento de Tolosa y Ayuntamiento de San Sebastián, Conservatorios de Sevilla, Málaga, Burgos, La Coruña, etc. Fundación Marcelino Botín, Teatro Real, Universidad María Cristina de San Lorenzo de El Escorial, Universidad Menéndez y Pelayo en Santander, Universidad SEK en Segovia, etc.

Ha colaborado con las más importantes editoriales españolas y de Estados Unidos, Alemania, Francia y Hungría. En 1994 publicó el libro "Discoteca Esencial". Ha sido director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). En la actualidad es miembro numerario de la Academia de Artes y Letras de San Dámaso y Asesor Cultural de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

*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
Castelló, 77 28006 Madrid
Entrada libre