



Fundación Juan March

CICLO
MÚSICA FRANCESA
PARA
TRÍO CON PIANO

MAYO
2002

Fundación Juan March

CICLO

**MÚSICA FRANCESA
PARA
TRÍO CON PIANO**

MAYO 2002

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Santiago Martín Bermúdez.....	9
Notas al programa:	
Primer concierto.....	16
Segundo concierto.....	20
Tercer concierto.....	24
Participantes.....	29

Este ciclo nos propone la audición de nueve tríos para piano, violín y violonchelo fechados entre 1863 y 1929 por ocho compositores franceses y uno sevillano pero muy influido por los nuevos aires que venían de París. La elección de esta forma de música de cámara, la más cultivada junto al cuarteto de cuerdas, nos permite una visión de conjunto sobre esos 65 años en los que los músicos franceses, tras la caída del Segundo Imperio en la guerra franco-prusiana, recrearon la música instrumental francesa en un clima de reacción nacionalista frente al auge de lo germánico.

Tres instituciones asociativas nos sirven de punto de partida para organizar los tres conciertos del ciclo: la Société Nationale de Musique (1871), la Schola Cantorum (1894), y la Société Musicale Indépendante (1910) más o menos ligada al Conservatorio oficial.

Como ocurre en todos los ciclos similares a éste, no todas las obras representan de la misma manera a los compositores escogidos: Las hay muy juveniles (el Trío de Debussy, o el de Roussel) y hay obras maestras de madurez. Pero lo principal, que es constatar de nuevo el paso del tiempo, hecho ya historia musical, creemos que se consigue. Junto a una reincidencia característica de nuestros ciclos, que es presentar, además de músicas bien conocidas y apreciadas, otras no menos atractivas (las de Castillon, o Turina) pero rarísimas de oír en concierto.

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



Edouard Lalo. Litografía de Boileau, según un dibujo de P Mamey.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

Ars Gallica: la Société Nationale de Musique

I

Edouard Lalo (1823-1892)

Trío en La menor, Op. 26 (1880)

Allegro appassionato

Presto

Très lent

Allegro molto

Alexis de Castillon (1838-1873)

Trío en Si bemol, Op. 4 (1871)

Prélude et Andante

Scherzo

Romance

Finale

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Primer Trío en Fa mayor, Op. 18 (1863)

Allegro vivace

Andante

Scherzo: Presto

Allegro

Intérpretes: TRIO ARBÓS
(Miguel Borrego, *violín*
José Miguel Gómez, *violonchelo*
Juan Carlos Garvayo, *piano*)

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

La Schola Cantorum

I

Joaquín Turina (1882-1949)

Trío en Fa (1904)*

Lento. Allegro ma non tanto

Andante

Allegro alla danza

Andante grandioso

Vicent d'Indy (1851-1931)

Segundo Trío, Op. 98 (1929)

Entrée en sonate

Air

Courante

Gigue en rondeau, sur une chanson française

II

Albert Roussel (1869-1937)

Trío en Mi bemol, Op. 2 (1902, rev. 1927)

Modéré, sans lenteur. Tres animé

Lent

Très lent. Vif et gaiment

* Obra inédita, grabada recientemente por el Trío Arbós para el sello Naxos. Primera interpretación en público desde su estreno en Sevilla en 1904.

Intérpretes: TRÍO ARBÓS
(Miguel Borrego, *violín*
José Miguel Gómez, *violonchelo*
Juan Carlos Garvayo, *piano*)

Miércoles, 22 de Mayo de 2002. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

El Conservatorio y la Société Musicale Indépendante

I

Claude Debussy (1862-1918)

Trío en Sol (1880)

Andantino con moto allegro

Scherzo: Intermezzo

Andante espressivo

Finale: Appassionato

Gabriel Fauré (1845-1924)

Trío en Re menor, Op. 120 (1923)

Allegro, ma non troppo

Andantino

Allegro vivo

II

Maurice Ravel (1875-1937)

Trío en La (1914)

Modéré

Pantoum

Passacaille

Final

Intérpretes: TRÍO ARBOS
(Miguel Borrego, *violín*
José Miguel Gómez, *violonchelo*
Juan Carlos Garvayo, *piano*)

Miércoles, 29 de Mayo de 2002. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Música francesa para trío con piano
Del joven Camille Saint-Saëns al anciano Vincent d'Indy

*A Paco González Pedraza, Tecla Lumbreras,
 José Antonio Mesa y Montserrat Reyes,
 hospitalarios*

En estos conciertos del Trío Arbós veremos que la tradición francesa del trío para violín, violonchelo y piano llega a una culminación insuperable a partir de una tradición camerística que tiene que luchar contra las vigencias de un tiempo que, como casi todos, se creyó tal vez infalible. Los fundadores de la *Société Nationale de Musique* pretenden terminar con la primacía acomodaticia de la ópera y tratan de conseguir una música instrumental y orquestal auténticamente francesa, pero sin negar influencias ajenas. A falta no ya de apoyos, sino de estima oficial, tienen que luchar contra el desprecio y la aparente falta de razón de sus propuestas. Y tienen que hacerlo al margen de lo oficial. Un paso adelante (el progreso de la música del presente) y un paso atrás (el conservadurismo que se desliza en el interior de todo intento que fue renovador): esta imagen marca el diseño de un avance imparabile.

Las obras maestras de Ravel y Fauré que escuchamos en el tercero de estos conciertos no se pueden explicar sin las piezas de tanteo, de búsqueda y de afirmación de compositores como Saint-Saëns y Lalo. Ravel, un "hombre nuevo" y Fauré, un anciano longevo, son los que dan lo mejor de la música de cámara francesa. Las grandes aportaciones vienen de la maduración y de la experiencia acumulada, no necesariamente de la ruptura repentina con el pasado. En el momento en que ya está en el firmamento la estrella de Stravinski, cuando el cubismo ha puesto patas arriba la noción de perspectiva, la música francesa alcanza su plenitud mediante la continuidad renovadora del legado. Pero nada de todo esto se consigue sin lucha.

En estos nueve compositores son todos los que están, aunque no estén todos los que son. No importa, porque son significativos,

aunque en la selección nos las veamos con una pieza extremadamente juvenil de Debussy y con otra, también juvenil, de un invitado español, el sevillanísimo y muy francés Joaquín Turina. El mosaico no está completo. Nunca lo está en series de conciertos como ésta. Pero lo que se muestra nos permite llenar los huecos y sin duda nos llevará a buscar más allá de estas veladas en las que el Trío Arbós nos invita a una muy bella aventura artística.

Ars Gallica: la Société Nationale de Musique

La *Société Nationale de Musique* se funda el 25 de febrero de 1871, y esto es lo primero que sorprende. Estamos todavía en la guerra casi resuelta, pero aún sin resolver del todo, entre Alemania y Francia. El hasta poco antes popularísimo Segundo Imperio ha caído ya tras la batalla de Sedan, el 2 de septiembre anterior. En esos momentos las fuerzas conservadoras, reaccionarias, imperiales y bienpensantes se disponen a librar la batalla contra el otro enemigo mortal, y ese enemigo es interior. La guerra civil de la Comuna de París estalla poco después de que unos cuantos músicos fundaran la *Société*, y el resultado será una feroz represión que dará lugar a una República monárquica (que a la larga no conseguirá restaurar la monarquía). Ya que no podía con un enemigo superior, el ejército imperial (con la ayuda de los odiados prusianos, todo sea dicho) se ensañó con el pueblo de París, y al aplastarlo impidió durante años la aparición de un partido obrero. También impidió la resistencia francesa frente al enemigo: era mejor la derrota que la victoria de los radicales. Es un momento de auténtica crisis nacional, que se cierra muy en falso, y que deja a Francia con muy mala conciencia, porque más o menos todos creen que los errores que llevaron a la derrota se deben a los propios franceses, a la sociedad frívola, corrupta y desigual del Imperio, que sin embargo había conocido una auténtica prosperidad inducida desde el poder y que había creado una trama social que será decisiva para la rápida recuperación de Francia en esa misma década.

La *Société* es una de las reacciones del genio nacional para la restauración de un espíritu innovador en el arte de la música, y se da en plena crisis, inmediatamente después de la derrota, antes de la entrada del ejército prusiano en París y de los trágicos acontecimientos de la Comuna. Es el final de lo que llamó Víctor Hugo el *año terrible* (1870-1871), y hay que empezar a reconstruir el orgullo de la nación en todos los órdenes. No importa que ese espíritu de innovación caiga pronto en el conservadurismo, lo que importa es que se trata de una asociación que pretende defender la música de los compositores contemporáneos franceses por encima de todo.

El primer concierto de la *Société* se dará en noviembre de ese mismo año, y su primera junta directiva la formaban, entre otros, los compositores Camille Saint-Saëns, Alexis de Castillon, Henri

Duparc, Charles Lenepveu y el violinista y director de orquesta Jules Auguste Garcin, bajo la presidencia de Romain Bussine. Entre sus primeros asociados estaban Edouard Lalo, César Franck, Gabriel Fauré y Jules Massenet. Su lema es *Ars Galilca*, toda una declaración de principios.

En los años siguientes se sentaron las bases del moderno repertorio camerístico y sinfónico francés, descuidado y despreciado hasta el momento. Pensemos que los *Concerts Populaires de Musique Classique*, dirigidos por Jules Étienne Pasdeloup excluían sistemáticamente la música francesa. Cuando en la década de los ochenta los franckianos consigan introducir en el repertorio de la *Société* obras de procedencia extranjera y clásicas se producirá una escisión capitaneada por Saint-Saëns, que había polemizado con calor en contra de Wagner.

Esta defensa de la música francesa no significaba que hubiera una oposición a lo que venía de, por ejemplo, Alemania. Al contrario, la música alemana es una fuente de inspiración permanente, al menos desde que a mediados de siglo se dan a conocer los *Cuartetos* de Beethoven, y en Francia siempre habrá un reducto amplio y bien informado que defenderá la obra de Wagner desde muy pronto, al margen de actitudes como la de Saint-Saëns. Edouard Lalo, viola del Cuarteto Amingaud, es intérprete entusiasta del Beethoven camerístico, y también de Schumann y Haydn, y por esa vía llega un elemento fundador del camerismo francés. Por lo demás, hay que hacer notar que la codicia de Bismarck hirió profundamente a un pueblo que siempre había sentido una gran simpatía por Alemania. Felizmente, en música tanto la *Société* como los franckianos (que dominaron la *Soclété* después de la escisión) consideraron compatible la afirmación de la creatividad francesa con la admiración de lo que se hacía en Alemania. Lo contrario hubiera sido absurdo y suicida.

Al mismo tiempo, otras asociaciones siguieron el mismo ejemplo, otras se reconvertían (por ejemplo, se recuperaba la martirizada figura de Héctor Berlioz) y el resultado a la larga fue que ya no se consideró que no hubiera grandes compositores en Francia. Simplemente, se les permitió surgir aquí y allá. Y surgieron. La *Soclété* garantizó el estreno de las grandes y decisivas obras camerísticas de César Franck, el *Cuarteto de cuerda*, el *Quinteto* con piano y la *Sonata para violín y piano*, así como las piezas de Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Chausson y, con el tiempo, el *Cuarteto* de Debussy, el *Cuarteto* de Ravel y las obras de Albéric Magnard.

En 1900, Saint-Saëns informaba a las jóvenes generaciones del lastimoso estado de cosas que había llevado treinta años antes a la fundación de la *Soclété*: "El auténtico público, es decir, el buen burgués, no reconocía más música que la de la ópera [italiana] y la *opéra comique* francesa, que incluía obras compuestas para Francia por distinguidos extranjeros. Había un culto universal, una auténtica idolatría, por la 'melodía' o, para ser más exactos, por un tonillo que pudiera recordarse con facilidad. Algo

tan magnífico como el tema del movimiento lento de la *Octava Sinfonía* de Beethoven se le consideraba con toda seriedad 'álgebra en música' ".

Por eso hubo que fundar la *Société Nationale de Musique*.

La Schola Cantorum

No hay oposición entre *Schola Cantorum* y *Société Nationale*. Al contrario: como hemos sugerido antes, lo que hay es una relación de dependencia e incluso de sumisión de la institución de 1871 a la fundada en 1894, desde que Franck, y más tarde d'Indy "se apoderan" de la segunda. Sí hay oposición entre *Schola* y Conservatorio (la primera surge en contra del segundo), y más aún desde la fundación de la *Société Musicale Indépendante* en 1910, como veremos.

El nombre clave de la *Schola Cantorum* es César Franck, que sin embargo había fallecido cuatro años antes de la fundación. Pero la mano de hierro tanto en lo pedagógico como en la imposición de una visión estética general pertenece a Vincent d'Indy. D'Indy, de una generación muy posterior a la de los fundadores de la *Société* (había nacido en 1851), es uno de los mayores discípulos de Franck, uno de los favoritos; tal vez no tan querido como Ernest A. Chausson, y desde luego menos exquisito que éste, pero será d'Indy el que lleve al nombre del maestro belga a los altares del culto musical, hasta la exageración y la idolatría.

La *Schola* la funda d'Indy en 1894 junto con Charles Bordes y Alexandre Guilmant, y al principio sólo pretende dar conciertos de música sacra y recuperar en lo posible ese repertorio. Todavía no hay un objetivo claramente pedagógico, pero ya se dan características fundamentales de esta institución: la búsqueda en el pasado de repertorios perdidos, la base sinfónico vocal de su repertorio, el elemento religioso que lo tiñe todo. Este carácter religioso no será a la larga una referencia sólo estética, sino un credo, una confesión, una postura ideológica: en plena Francia del asunto Dreyfus (que estalló precisamente en 1894), la *Schola* y d'Indy se alinean con el clero, la tradición y la unión iglesia y estado (causa que quiebra definitivamente en 1906), sin que esto signifique una actitud *antidreyfusarde*, sino sólo una preferencia por aquello que el propio asunto Dreyfus va a llevar a la derrota: Proust lo entendió muy bien. Recordemos a Romain Rolland, que a principios del siglo XX recordaba el espíritu gótico, medievalizante de d'Indy, que no se limitaba a recuperar el legado de la música medieval y renacentista: "Este espíritu gótico se manifiesta [...] por sus antipatías religiosas que, pese a la bondad de corazón y la gran tolerancia personal del autor, se abren paso a cada instante contra las dos confesiones rivales de la suya, a la que son atribuidas todas las fallas del arte y los vicios de la humanidad. A cada una adjudica su parte. Hace al pro-

testantismo responsable de todos los excesos del individualismo, al judaísmo, de todas las ridiculeces de la moda y de los desfallecimiento del sentido moral [...] Al judaísmo, además de verbalmente, lo castiga con imágenes..." (*Músicos de hoy*).

La actitud reaccionaria de d'Indy impregna toda la actividad de la institución, reacia a la nueva música, y aunque el maestro le perdona la vida a Debussy (gran amigo de Chausson, aunque al final las cosas se estropearon por el divorcio de Claude, sin que se pudieran arreglar debido a la muerte accidental y prematura de Ernest), serán condenados por él compositores de la altura de Stravinski. Esa actitud, lamentablemente, oculta mucho del mérito de este compositor y pedagogo, de esa institución que dio tantos compositores a Francia, que supo recuperar el pasado, que dio a conocer, por ejemplo, a Monteverdi. ¿Podemos imaginar hoy la historia de la música sin Monteverdi? Pues bien, hasta d'Indy, Monteverdi no existía.

Franck, d'Indy y la *Schola* representan, al margen de lo pedagógico y ciñéndonos a lo puramente estético, el wagnerismo a la francesa. En ocasiones ese wagnerismo impregna de tal modo la obra de d'Indy que hoy nos parecen ejercicios "a la manera de", como esa tremenda ópera, *Fervaal*, compuesta a finales del siglo XIX por quien cree a pies juntillas que está haciendo estética nueva, rompedora y enterradora de lo muerto, no siguiendo una falsilla con habilidad y aplicación. Lo que un día escribió Cernuda para lo literario viene como anillo al dedo para un caso como éste: "Hoy sé que seguir ciegamente las maneras literarias de la época, tanto como la complacencia consigo mismo, dan pronto ocasión a las primeras arrugas, y que nada como ambas cosas hace vulnerable ante el tiempo una obra literaria". Ahora bien, Debussy hace notar que una ópera posterior de d'Indy, *El extranjero*, es wagneriana sólo en lo aparente (qué delicado equilibrio el de Debussy, intentando poner bien esta ópera, estrenada menos de un año después de *Pelléas et Mélisande*: véase *El señor Corchea y otros escritos*, Alianza, pp. 63-66).

Los grandes nombres de la *Schola*, además de Chausson, son Lekeu, otro malogrado, Ropartz, Magnard (el intransigente, el puritano de la música) y Roussel. Un dato curioso: con cuarenta años cumplidos, Erik Satie se pone a estudiar, en 1904, en la *Schola*, y sigue todos los cursos hasta el final. Es el Satie que ha pasado por la experiencia rosacruz, por los cabarets de Montmartre y por la amarga experiencia de Montparnasse. Es el Satie anterior a *Sports et divertissements* y a *Parade*. Es el Satie que nunca tendrá nada que ver con la fratría de d'Indy, con esa célula monacal, con ese grupo religioso laico pero no menos devoto que se ha reproducido tan a menudo desde Schoenberg y sus discípulos en adelante, y que no se suele limitar a una vivencia religiosa que predique la buena nueva del maestro, sino que en medio de los vapores místicos también sabe devenir eficaz grupo de presión (reconozcamos, de pasada, que no fue éste

el caso de los vieneses, pero sí de *los Seis* reunidos alrededor de Satie y Cocteau).

El Conservatorio y la *Société Musicale Indépendante*

Cuando se funda la *Société Musicale Indépendante* en 1910, casi cuarenta años después que la *Société Nationale*, ésta es prácticamente un apéndice de la *Schola Cantorum*. La *Schola* era un tendencia, una actitud muy concreta, como ya hemos visto, y para respirar otros aires, oír otras voces y lograr cometer ciertos pecados musicales había que frecuentar el Conservatorio. Es curioso que el Conservatorio, que propició la *Société Musicale Indépendante*, sea el foro abierto, siquiera relativamente, y que la independiente y privada *Schola* sea firme ciudadela y corsé de hierro, todo al mismo tiempo. En el Conservatorio está Dukas, en la *Schola* manda d'Indy.

Y si el joven Fauré de veintiséis años había sido uno de los primeros asociados de la *Société Nationale*, el muy maduro Fauré de sesenta y cinco va a ser el Presidente de la nueva institución, cargo perfectamente compatible con el que ya ejerce desde cinco años antes de director del Conservatorio, en el que ha sucedido a Théodore Dubois y en el que ha de permanecer hasta 1920.

En una carta de Ravel a Charles Koechlin (16 enero de 1909, una semana justa después de que la *Société Nationale* estrene *Gaspard de la nuit*, con Viñes, en la Sala Érard) se lee lo siguiente: "Las Sociedades, incluso las nacionales, no se libran de las leyes de la evolución. Sólo que uno es libre de marcharse de ellas. Y eso es lo que yo hago al enviar en este mismo correo mi dimisión como asociado. Presentaba yo tres obras de alumnos míos, una de ellas de particular interés. La han rechazado, lo mismo que las otras. No ofrecía esas sólidas cualidades de incoherencia y aburrimientos que la *Schola Cantorum* bautiza con los nombres de construcción y profundidad. [...] Tengo la intención de formar una nueva sociedad, más independiente, al menos en sus comienzos. Esta idea le seduce a un montón de gente. ¿Querría usted ser de los nuestros?"

"Aquello no podía seguir así -escribe mucho más tarde Charles Koechlin- con una única sociedad, la Nacional, puesta al servicio de la *Schola*". Fauré acepta para darle una patadita a la *Schola*, que tiene ya demasiado poder, y no sin temor de ofender a la *Société Nationale*. Así, es presidente nominal, pero no de hecho. Le presta su nombre de mil amores a los rebeldes, pero no quiere ofender a la *Société*, sólo recordarle que tenía unos principios y que, por las razones que sean, los ha perdido por el camino; que era independiente, y que ya no lo es.

El 20 de abril de 1910, la nueva asociación da su primer concierto en la Sala Gaveau: Aubert y Schmitt tocan un fragmento del *Prometeo* de Liszt, en transcripción para piano a cuatro manos; Ravel tocaba una pieza de Debussy, Fauré acompañaba a

Jeanne Raunay en su propia *Chanson d'Eve*, dos niñas dieron el estreno mundial de *Ma mere l'Oye*, y uno de los fundadores de la *Schola*, Guilmant, ya anciano, tocaba al órgano una pieza de Roger-Ducasse; también hubo obras del joven Maurice Delage (sin duda el compositor de la obra rechazada a que se refiere Ravel en la citada carta a Koechlin), del joven André Caplet (cuyo *Septeto* concluyó el concierto) y piezas del húngaro Zoltan Kodály. El acontecimiento tuvo mucho de manifiesto, pero no se le quiso dar aire de auténtica ruptura. Para qué: el enfrentamiento era más que evidente. La revista de la *Société Nationale* silenció el hecho y d'Indy hacía declaraciones afirmando con énfasis la buena salud de aquella sociedad ancilar.

La cuestión se plantea así. Más adelante habrá guerra e incluso sangre, pero eso queda todavía demasiado lejos y antes, entre 1914 y 1918, habrá mucha más sangre de la de verdad. Vemos ahora que Debussy no aparece demasiado en la fundación de la nueva *Société*; los de la *Schola* y la *Société Nationale* le respetaban demasiado, le trataban con pinzas, fingían que le tragaban: la situación era delicada, no se atrevían a odiarle como a Ravel. Fauré tenía la posición de equilibrio que ya hemos visto. El beligerante, en suma, era Maurice Ravel.

Santiago Martín Bermúdez

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Para acceder al programa de hoy, el de los músicos de la *Société Nationale de Musique*, hay que arrancarse algún que otro prejuicio o anteojera. Hay que comprender que una obra temprana como el *Trío* de Saint-Saens es significativa, es antecedente, es referencia del espíritu ajeno a lo ampuloso y a lo pompier tan típico de la música francesa en diversos momentos de su historia. ¿Cómo así? ¿*Anti pompier* el autor de uno de los iconos pompier por excelencia, el de *Sansón y Dalila*? Ese es precisamente el prejuicio al que hay que renunciar: no es Saint-Saens simplemente el autor de esa ópera y otras óperas olvidadas quién sabe si con justicia, sino el de una amplia obra de cámara que se mueve entre el gusto clásico y la elegancia con que el gusto francés matiza los excesos y brumas del romanticismo que viene del este.

Y esa es la actitud necesaria ante el exquisito *Trío Op. 26* de Lalo. Porque Lalo, con su sangre española y francesa, con su fama algo desvanecida en el tiempo, no es simplemente el compositor de la en exceso famosa *Sinfonía española* para violín y orquesta, de fracasos operísticos como la más que estimable *Le ROI d'Ys* (estrenada poco después de terminarse este tercer *Trío*), de fracasos para el ballet como *Namouna*, auténtica obra maestra para el género. Porque también compuso espléndidas piezas camerísticas como los tres tríos, un cuarteto de cuerda, una sonata para violín y piano y otras piezas de menor envergadura.

En cuanto a Castillon, está simplemente por descubrir. Pero al menos, no tenemos de él la visión deformada de los otros dos. A él le cubre el olvido. A Saint-Saens y a Lalo les cubre la imagen deformada de uno, dos, tres títulos de sus carreras cuyo éxito oculta la verdadera dimensión de sus inspiraciones.

Edouard Lalo, el méconnu: Trío n° 3 en la menor, Op. 26

Lalo aporta lo que le falta a Saint-Saens, una mayor dimensión dramática en el camerismo y determinadas influencias germánicas (Schumann, por ejemplo) menos tenidas en cuenta por aquél.

Allegro appassionato.- La menor, ?. Un toque de atención del piano y el violín da paso al primer motivo, a cargo del violonchelo, una amplia frase de gran aliento tratada con un equilibrio realmente perfecto entre lo germánico (la schumanniano, tal vez lo brahmsiano también) y lo puramente francés (el ejemplo cercano de Saint-Saens, el parentesco innegable con el estro de César Franck: son prácticamente contemporáneos el *Trío* de Lalo y la *Sonata* de Franck). No es este tema sino el primero de tres, el

principal en un esquema de forma sonata de sólo relativa heterodoxia. El violín realiza imitaciones del tema del violonchelo y el piano matiza, acompaña y resuelve con no poco énfasis. La exposición de las tres ideas temáticas culmina de manera brillante (en do), mientras el desarrollo se plantea con el excesivo retraimiento de las gamas dinámicas inferiores. Salvo intentonas sin alcance, este será el tema tanto del desarrollo como de la re-exposición; incluso la coda, amplia y muy sólida, es un episodio en *dolcissimo*.

Presto.- Re menor, 6/8. El *Presto* cumple funciones de *Scherzo*, y junto a su moto perpetuo con caracteres que rozan lo obsesivo hay un Trío contrastadísimo que, pese al muy diferente carácter de su sólo esbozada temática, también incluye una secuencia reiterativa. La orquestación de esta pieza por el propio Lalo (*Scherzo para orquesta*, 1884) la destacó del resto de la obra y la desgajó para siempre de la misma.

Tres lera.- Mi, 12/8. El corazón del *Op. 26*, su movimiento más amplio, el más lírico y profundo es este *Lentísimo* en mi mayor. Estamos ante una auténtica romanza que enriquece y cambia su carácter en un largo discurso en que prima lo *cantabile* y en el que se acumulan las tensiones mediante progresiones tonales (hasta dar la vuelta completa al *mi* inicial). El primer plano del piano, el vuelo del violín, el penetrante fondo del chelo dominan el carácter lírico de un discurso punzante y rico, centro en el que convergen los sentidos de los demás movimientos.

Allegro molto.- La, 2/2. Se cierra el Trío como se abrió, en forma sonata "con heterodoxias". Podría parecer un rondó sin rigorismos, pero hay un tema principal, animado, vivaz, saltarín, más pianístico que propio de las cuerdas, y una serie de motivos pequeños de diverso carácter, no siempre derivados de aquél y desde luego no superpuestos. Sólo que, además, hay un segundo motivo tras todos ellos, un tema enfrentado en cuanto a carácter y métrica; lo enuncia el piano y ahí vemos que no es un tema opuesto, sólo diferente: a lo saltarín se le opone lo leve, lo ingenioso, podríamos decir que lo elegante.

Castillon, el malogrado: Trío en si bemol, Op. 4

Marie-Alexis, vizconde de Saint-Victor y barón de Castillon, fue el primer secretario de la *Société*, pero al margen de redactar los estatutos de la misma apenas pudo ejercer como tal, porque la muerte se lo llevó demasiado pronto, a los treinta y cuatro años. Su delicada salud se vio afectada por la guerra franco-prusiana, en la que recibió una condecoración por méritos. Es una joven promesa que empezó a hacerse realidad con numerosas composiciones camerísticas, orquestales y para piano solo, pero que no pudo alcanzar una plena madurez. Empezó estudiando en la academia militar de Saint-Cyr, lo que tiene que ver más con la tradición familiar que con una auténtica vocación, y

renuncia una vez finalizados sus estudios y tras varios destinos militares. Estudia composición con Víctor Massé, pero no queda satisfecho, y en 1869 empieza de nuevo, ahora con César Franck. Aunque las desconocemos, se asegura que sus *mélodies* abren el camino de la gran tradición francesa de la canción de concierto. Al contrario que casi todos sus contemporáneos, nunca se sintió especialmente tentado por la ópera. Su música exquisita, clasicista, de inspiración germánica pero de apariencia ligera y factura impecable, ha caído en el olvido y espera su recuperación para conocer de veras la escuela nacional francesa.

El *Trío Op. 4* lo compuso Castillon hacia el final de sus estudios con Massé, pero lo revisó más tarde; no se estrenó hasta veinte años después de su muerte. Es probable que en nuestro país la escucha de esta obra gracias al Trío Arbós sea una auténtica primicia. Siendo así, tanto el público como quien escribe estas líneas la recibirán con expectación y curiosidad.

Saint-Saëns, el prodigo: Trío en fa mayor, Op. 18

Saint-Saëns fue niño prodigio y longevo, compuso para todos los géneros y llevó a cabo, junto con Lalo, la gran aportación a la música francesa de su tiempo: sentar las bases de la misma a partir del espíritu clasicista (Mozart, sobre todo) y el primer Romanticismo alemán (especialmente Mendelssohn). Pero esas bases no habrían sido suficientes sin otra aportación, la de César Franck, personaje ausente que planea de manera incuestionable en estos conciertos del Trío Arbós.

Allego vivace.- Fa mayor, ?. Es el movimiento más amplio de toda la obra, casi igualado por el *Andante*. Un tema fundamentalmente en corcheas (con semicorcheas ligadas) a cargo del violonchelo marca la atmósfera de gran dinamismo que informa todo el movimiento. De ese tema surgirán motivos posteriores en la misma vena, a menudo mediante valores aún menores. El canto del violonchelo es secundado por el violín, en un contraste de líneas *cantabile*, y recibe el apoyo de las bulliciosas cascadas de notas del piano. Tenemos la impresión de asistir a una secuencia de variaciones, aunque no se trata exactamente de eso. Pero los desarrollos no permiten hablar de forma sonata.

Andante.- La menor, 4/4. Se ha señalado en este movimiento la presencia de motivos de Auvernia, anotados por el propio Saint-Saëns en 1863. La secuencia de motivos de carácter lírico, *cantabile* o danzante se resiste al análisis, pese a la presencia de desarrollos o variaciones concretos. El clima general es soñador, elegíaco a veces, de una belleza intensa y en ocasiones doliente.

Scherzo: Presto.- Fa mayor, ?. La síncopa y el puntillo se alían en este breve movimiento para crear un clima de danza irregular en la que, si realmente existe, el Trío es una variante de la temática del *Scherzo* con la sola oposición de un contraste a ese mismo clima.

Allegro.- Fa mayor, 2/4. La oposición de violín y violonchelo, comentados más que acompañados por el ingenio del piano, marca este movimiento, en el que una célula formada por una corchea y dos tresillos da para todo un discurso. Cuando el impulso de alguno de los contendientes emprende el vuelo, apoyado casi siempre por los arabescos del piano, ahí se presenta la célula para que las cosas vuelvan al orden. Lo que no impide que, una y otra vez, esos vuelos se emprendan; aunque sea para retirarse ante el impulso de lo que hemos llamado 'célula'.

SEGUNDO CONCIERTO

Dos años después que Satie, se matricula en la *Schola* un joven pianista y compositor sevillano de veintidós años llamado Joaquín Turina. Turina ya ha compuesto el *Trío en fa* que escuchamos en este velada, y llega a París no como bohemio ni como menesteroso, sino con posibles, para permanecer en la institución hasta 1913, año en que el maestro d'Indy le extenderá un certificado de aptitud y asistencia lleno de elogios, una especie de matrícula de honor personalizada. Curiosamente, el *Trío* demuestra que la *vocación Schola* de Turina era bastante anterior al aprendizaje con d'Indy, que su inspiración franckiana, cíclica, ya era una realidad en 1904, mucho antes de inscribirse.

Para ser un músico, Albert Roussel tiene una *vocación* tardía. Después de una carrera como marino militar, Roussel decide dedicarse sólo a la música a partir de sus conocimientos y prácticas como simple aficionado. Estamos en 1894, tiene veinticinco años, y se pone a estudiar como un jovencuelo con Eugène Gigout. Pero en 1898 ingresa en la *Schola* y se convierte en una de las estrellas del alumnado, ejerciendo como profesor en determinados momentos. El *Trío op. 2* que escuchamos hoy es obra de 1902, de esa época de la *Schola*.

Curiosamente, frente a estas piezas relativamente primerizas tanto del joven virtuoso Turina de 1904 como del concienzudo y dotado Roussel de 1902, escuchamos una obra tardía del maestro: el *Segundo trío en forma de suite op. 98* es obra de la época final de Vincent d'Indy, nada menos que de 1929, dos años antes de su fallecimiento. Lo que no impide que nos recuerde mucho piezas anteriores suyas y de la propia *Schola*. El pariente más cercano de esta obra es otra de superior belleza e intensidad lírica, el *Concert op. 21 de Chausson*, muy anterior, de 1891, a cuya comparación invitamos al aficionado.

Hay dos conceptos que hay que tener en cuenta a la hora de encararse casi a cualquier composición surgida de los miembros de la *Schola*, y esto vale incluso para el *Trío* "pre-Schola" de Turina: el juego de las armonías cromáticas y el concepto de forma cíclica, propio de César Franck y sus seguidores.

El cromatismo se opone al pleno diatonismo clásico y al de sus seguidores. En esto, Saint-Saëns es ajeno a Franck, como en tantas otras cosas. La armonía cromática somete a dramatismo y agitación el discurso que en Saint-Saëns sería transparente, límpido. Esa agitación se basa en grandes frases que sufren numerosas vicisitudes y enfrentamientos, y de ahí el carácter dramático, "humanísimo", romántico del discurso franckiano. "Su música es a la vez flexible y rígida, como si se hallase midiendo en todo momento el grado de tensión. De esta forma, transporta sus grandes lapsos musicales hasta la frontera del sentimentalismo, pero a diferencia de algunos de sus seguidores, nunca cruza esta frontera" (Edward Lockspeiser).

El concepto de forma cíclica se refiere a la necesidad de que haya uno o más temas comunes a lo largo de los distintos movimientos o episodios de la obra. Esa temática dará unidad a la obra toda y aparecerán de manera explícita y variada. El concepto proviene sin duda de la peculiar manera de llevar a cabo las variaciones por parte de Beethoven, pero también del concepto teatral de *leit-motiv* de Wagner, aunque no se trata de una simple fusión, sino de un concepto totalmente nuevo que resultó especialmente fructífero.

Turina en años de aprendizaje: Trío en Fa

Señala José Luis García del Busto en su excelente monografía sobre Turina que el *Trío en Fa* es "una de las obras de juventud rigurosamente eliminada" por el compositor. El Trío Arbós decidió incluirla en su integral de los *Tríos* que grabó para Naxos hace casi dos años y, a pesar de todo, no desmerece especialmente de las otras tres piezas magistrales para la misma formación, el *Op. 35*, en re (1926), el *Op. 76*, en si menor (1933) y *Círculo... Op. 91*, fantasía en tres movimientos, como los otros dos, de 1936.

El joven de veintiún años que compone el *Trío en Fa* acomete una obra de amplias dimensiones, de media hora de duración, en la que tal vez falte autocritica pero en la que abunda la inspiración. Turina demuestra aquí ser un aprendiz al borde de la maestría, y una de sus mejores originalidades es la de escribir para cámara según el ejemplo nacionalista que en esos momentos se vierte sobre todo en el piano, pero teniendo en cuenta el modelo de Franck, que conocía por puro estudio personal.

Lento. Allegro ma non tanto.- Hay un tema popular que cruza toda la obra, una célula guitarrística de siete corcheas y dos semicorcheas, dibujo característico que le da fisonomía propia al movimiento. Comienza éste de manera solemne, mediante unas llamadas de campana, y a un episodio grave y lánguido le sucede, tras una *fermata* y sin más transición, la jovialidad danzante del motivo guitarrístico y sus derivaciones. Transcurre el movimiento por un engarce de episodios en los que cada instrumento adquiere protagonismo como en riguroso turno, en una sucesión que da lugar a un segundo motivo más lírico (primero, en el violín), y la dialéctica de ambos temas (o más bien climas) se desarrolla en una secuencia que sugiere una forma sonata en la que el tema principal tuviera una importancia y una presencia superiores. Concluye el *Allegro* en un *perdendose* que glosa la última aparición del motivo.

Andante.- Melancolía y solemnidad en los dos arcos, meditación del piano, pero sin coincidir unos y otro: tal es el intenso comienzo del segundo movimiento. Por fin, el piano emprende un viaje que llevará al violonchelo a enunciar el lírico motivo que domina el *Andante*. Sigue una tensa indecisión que da lugar

a una nueva familia temática en la que la gradación cromática conduce a una tensa culminación. Regresa el tema lírico, que llega a su vez a nuevas intensidades. La importancia de las gamas dinámicas inferiores en la motivación de tensiones refuerza lo que hemos llamado "indecisión". Ambas se alían en la disolución sonora final del *Andante*.

Allegro alla danza.- El título lo dice casi todo. Estamos ante un baile de carácter nacional, sin duda andaluz, un breve *scherzo* que contrasta de manera vigorosa con el movimiento anterior, que los instrumentos se reparten en su enunciado, uno a uno, y que repentinamente toman los tres simultáneamente. El *trío*, fugaz, no se opone en cuanto a clima al *Scherzo* propiamente dicho, sino que es otra danza de semejante carácter que casi sin transición permite un regreso a aquél.

Andante grandioso. Prestissimo. Cantabile. Andante grandioso.- Aquí es donde el joven Turina demuestra que ha aprendido lo que es la forma cíclica, y también diseña un intento de grandiosidad (como explícitamente se indica), de amplias frases y dramáticos episodios "a lo César Franck". Las temáticas de los movimientos anteriores aparecen, transformadas o no, y ahí está la garantía de unidad cíclica franckiana. Aislado del resto, podríamos pensar en un rondó sin claro refrán. Es, en rigor, el desfile de motivos en un examen que los somete a unidad de tratamiento, con no poca pretensión enfática.

D'Indy, el maestro en las postrimerías: Segundo Trío en forma de suite, Op. 98

Muchos dogmas y rigideces se han suavizado en Vincent d'Indy cuando el maestro compone esta obra que va más allá de la plena madurez. No es exactamente una reconciliación con el enemigo, pero sí un cierto olvido de posiciones inmunes a la novedad en nombre del rigor, de desdén por lo ligero y aprecio exclusivo de lo supuestamente profundo. Es probable que unos años antes no hubiera sido posible el *Op. 98*. Es como si el maestro, poco antes de su muerte, permitiera que le dieran lecciones discípulos suyos fallecidos mucho antes, como Chausson, y como si la desaparición de maestros como el longevo Saint-Saëns le permitiera admitir por fin ciertas preferencias de los fundadores de la Sociéte, entre las que no estarían ausentes las de Lalo.

La *Suite* a la que se refiere es, claro está, la Suite clásica, en este caso con una secuencia contrastada y diáfana: *Entrée-Sonata, Air, Courante, Gigue-Rondeau*. La obra es breve, los movimientos son limitados, la sensación es de flexibilidad, a veces de ligereza, y el propio compositor indica *joyusement (con alegría)* para el movimiento de cierre. Es una curiosa manera de despedirse para siempre de la música de cámara, en un espíritu y hasta una letra que ya estaban presentes en el *Sexteto de cuerda Op. 92* de dos años antes. La forma cíclica ha desaparecido y

cada movimiento tiene independencia y ligereza de motivos, sin la sobrecarga de los obligados recuerdos y reminiscencias; el fardo romántico está ausente, lo mismo que la transcendencia, el retrato psicológico y la gravedad, aunque las grandes frases aparecen aquí y allá. Si d'Indy fue un formalista demasiado espiritualista, en este caso el formalismo se sobrepone a cierta concepción excesiva del espíritu y se convierte en espíritu mismo. Hay que saborear estos cuatro movimientos sin más bagaje que el saberlos *depouillés*, que el comprenderlos en su propia secuencia. ¡Qué alivio, maestro!

Roussel o la lección del discípulo: Trío Op. 2

Roussel compone el *Trío Op. 2* en 1902. Es el año en que cumple treinta y tres y todavía es un estudiante. Se trata de una pieza de amplio aliento (demasiado), compuesta bajo la dirección, férula y coerción de Vincent d'Indy. Todo eso de lo que se libra el maestro en obras suyas de su última época (la forma cíclica, por ejemplo), como el *Trío Op. 98* que acabamos de evocar, se ve el discípulo obligado a asumirlo. Le sucede al *Op. 2* de Roussel lo que al *Trío en fa* de Turina, que es demasiado largo para lo que dice, pero al mismo tiempo carece del encanto de aquél y tiene que asumir determinadas marcas de fábrica de la casa a las que Turina no se siente obligado en su pieza de año y pico más tarde. Sólo unos años después esas servidumbres y huellas desaparecen para siempre del estro vigoroso de Roussel, el postdebussyano, mucho más límpido, más libre de brumas.

Modéré saris lenteur. Tres animé.- Referencias y deberes de estudiante se unen en el primer movimiento: coexistencia de cromatismo y diatonismo, en tensión a veces fértil; bitematismo de forma sonata más o menos ortodoxa (un tema vivaz frente a un tema *cantabile*), con amplio desarrollo; protagonismo del piano en la trama de conjunto.

Lent.- Es sin duda el movimiento más interesante, una introspección, un ensimismamiento con protagonismo de un motivo lírico al que se une otro que es casi exaltación. La dialéctica de ambos da sentido a esta punzante meditación en la que las cuerdas afirman la densidad que antes se les negaba.

Tres lent. Vifet gaiement.- Es el movimiento que repasa las temáticas anteriores, pero que incluye nuevos motivos. Lo primero es el débito del aprendizaje, que además tiene lugar en pasajes especialmente lentos; lo segundo es el intento de minimizar la carga y emprender un discurso propio. La belleza se abre paso en el *Vivo* y culmina en la intensa, amplia, dolorosa coda, en la que las repeticiones, los pianísimos y los silencios dan inesperada densidad al cierre del discurso.

TERCER CONCIERTO

El *Trío en re menor* es la penúltima obra camerística de Fauré. El compositor siempre había compuesto música de cámara con piano. Al final de su vida, después del *Trío*, "se atrevió" por fin con la cuerda sola y compuso su único *Cuarteto de cuerda*. El *Trío* de Ravel y el de Fauré son culminaciones de toda una concepción camerística que se ha abierto paso desde Lalo y Saint-Saëns. Curiosamente, esa culminación poco tiene que ver con el legado de Franck y con la práctica de sus seguidores, aunque se puedan rastrear influencias. Es el camino abierto por aquellos fundadores de la *Société Nationale* el que ha llevado a alguna parte, el que ha conducido a la concepción moderna de los sonidos que está presente en estos dos tríos magistrales.

De Debussy oímos el ejercicio de un chavalillo muy aplicado de diecisiete o dieciocho años, el que estudiaba con verdadera facilidad pero sin descanso al tiempo que servía como pianista a la baronesa Von Meck, la mecenas de Chaikovski. La obra de Fauré que ahora escuchamos es, como en el caso de la de d'Indy, fruto inmediatamente anterior a su fallecimiento en 1924. Los *Tríos* de Ravel y Saint-Saëns destacan en el repertorio por encima de cualquier otra obra, mientras que, junto a ellas, el *Trío* de Debussy parece de un compositor menor. Cuando sabemos que Debussy no fue menor que nadie. Y cada día lo es menos.

El jovencísimo Debussy: *Trío en sol*

Esta obra ha estado perdida durante todo un siglo. En 1979 (es decir, noventa y nueve años después de componerse y estrenarse en el medio de la baronesa Von Meck) apareció en una subasta parisiense el primer movimiento del mismo y las partes correspondientes al violonchelo de todo el *Trío*. En 1982 aparecieron en la Universidad de Michigan los otros tres movimientos. Parece que el hallazgo de París pertenece a una versión revisada, mientras que los papeles de Michigan corresponden a la original. Se trata de una obra escasamente debussyana, muy de aprendizaje, típica de quien se hace con el lenguaje de los demás antes de conseguir uno propio. Es franckiana en cuanto a la forma cíclica y las grandes frases, y schumanniana en cuanto al espíritu y a veces la letra (la interpretación del movimiento inicial de la *Sonata Op. 22* de Schumann le valió a Debussy, a los catorce años, el segundo premio en el Conservatorio -era la época en que todavía podía soñar con una carrera de virtuoso- y es más que probable que la tuviera muy presente unos años después al componer el *Trío en sol*). El tardorromanticismo de este *Trío*, aunque nunca especialmente exaltado, indica que, en efecto, estamos ante una obra de formación que poco tiene que ver con lo que va a ser el mundo expresivo de Debussy.

El *Andantino con moto allegro* es el movimiento más amplio, con mucho, hasta el desequilibrio, y domina en él el modo mayor. Junto con el *Finale*, contiene los episodios más cercanos a la exaltación franckiana. En cierto sentido, prepara el clima lánguido del *Andante*, pero la temática *andantino* (sol mayor) se opone (forma sonata) a otra de carácter *appassionato* (do mayor), relacionada con el clima del *Finale*. Tras una serie de variaciones incrustadas en plena sonata, un tercer motivo derivado, en fa, matiza el bitematismo con su *rallentando*, que da fin al movimiento con discreción, con incertidumbre.

Scherzo. Intermezzo: Moderato con allegro.- Una danza con *pizzicati*, *staccati* y diseños en tresillos contrasta con los movimientos entre los que se encuadra, y ésta es su auténtica función. Pero incluye un canto como *Trío* que a su vez contrasta dentro del *Scherzo*.

El *Andante (cantabile)* según el encabezamiento de las partes del violonchelo, *espressivo* en la titulación del movimiento) es un canto sentimental, soñador, a veces lírico, en el que el violonchelo tiene la voz principal (*cantante*, desde luego). Lo introduce el piano, que da pie al canto del cello, dando lugar a una página de salón romántico como no podíamos esperar de Debussy antes del hallazgo de esta obra.

El *Finale (Appassionato)* presenta una serie de temas, a menudo reminiscentes de los anteriores movimientos según la forma cíclica, dispuestos en Rondó con un tema principal que cumple funciones de refrán. Hay un viaje desde el sol menor propio de la obra hasta un sol mayor en la parte final del movimiento, toda una "ascensión" o incluso "ascesis" espiritual. En cambio -o consecuentemente- no hay una coda brillante ni otro tipo de cierre que apele al entusiasmo inmediato de los públicos.

Fauré y la perfección: Trío en re menor op. 120

Gabriel Fauré, treinta años mayor que Ravel y diecisiete mayor que Debussy, es en muchos sentidos la figura que antecede y arroja el camino disidente de aquellos dos. Por temperamento, es contrario a la exaltación, al dramatismo y a la llamada profundidad de los del *otro bando*. Por vocación, se siente más a gusto en la pequeña forma e incluso descrece durante mucho tiempo de su capacidad para las grandes expresiones lírico-dramáticas (lo que no impedirá que aporte tardíamente un gran título operístico, *Penélope*, estrenada en 1913). Por eso es uno de los auténticos fundadores de la canción francesa para concierto, con una amplia serie de *mélodies* en las que experimenta con la voz y con el acompañamiento; él es el descubridor final de ese procedimiento moderno de contraponer acompañamiento a línea vocal, en lugar de subordinar aquél a ésta, y ese descubrimiento tendrá consecuencias en la música de cámara y en otros medios.

Afectado en el oído y en la vista, Fauré intentó durante buena parte del año 1922 cumplir con un encargo de Jacques Durand, su editor musical: componer un Trío con piano. Al principio se propuso una escritura para flauta, cello y piano, pero al final se impuso el trío clásico. Fauré tenía ya setenta y siete años, había abandonado la dirección del Conservatorio y en rigor no tenía demasiadas ganas de hacer nada. Así, entre pequeños viajes y estancias en la Costa Azul, pasó todo 1922 sin avanzar gran cosa. Por fin, en invierno se instaló en París, y entre diciembre de 1922 y febrero de 1923 concluyó el *Trío en re menor*. Fue la *Société Nationale* la que lo estrenó, el día de su 78º cumpleaños, el 12 de mayo. Pero la obra tuvo una reposición inmediata que puso de manifiesto sus valores y aseguró su gloria; fue con ocasión de un concierto en el que Thibaud, Casals y Cortot incluyeron el *Trío en re menor* (Sala Pleyel, 19 de junio).

Allegro ma non troppo.- Forma sonata clásica bastante ortodoxa (esto es, no del todo), con dos temas. El violonchelo canta la amplia frase del primero sobre el punteo del piano, y el violín, más que retomararlo, lo continúa y acrecienta. Ambas cuerdas protagonizan el episodio de este motivo, con su dibujo característico. El piano, por fin, consigue esbozar un tema propio, pero de carácter secundario. La dialéctica de ambos temas contribuye, lógicamente, tanto al desarrollo (con un breve episodio canónico) como a la reexposición, con sus peculiares momentos climáticos. Pese a estas culminaciones, el clima del movimiento es delicado, lo que no implica blandura ni languidez, sino luminosidad; una luminosidad que se despliega en una coda brillante en notas puras.

Andantino.- La amplitud de la frase y el carácter delicado llevan en este movimiento más lejos todavía. Se trata de frases dilatadas, pero creemos que muy poco o nada franckianas, y la señalada delicadeza destila un lirismo sosegado, cantabile, apenas soñador, una poética muy poco subjetiva y sin vocación dramática. Es un movimiento tripartito en el que puede decirse que dos episodios basados en idéntica temática lírica incluyen un movimiento de mayor lentitud y carácter todavía más *cantabile*, con insinuación de cadencia. Un *crescendo* lleva al retorno del primer motivo, pero ambos están presentes en esa coda que es todo un *perdendose*, un *diminuendo*, un final que presagia, por contraste, la brillantez del último *Allegro*.

Finale: Allegro vivo.- Si el *Andantino* era el movimiento más dilatado del *Trío Op. 120*, el *Allegro vivo* final es el más breve. Una amplia introducción de cierta solemnidad con llamadas del violín precede al enunciado del primer bloque temático, vivaz, inquieto, al que sigue otro que se deriva de aquél y que conserva buena parte de su excitación rítmica. Se ha hablado de semejanza con el Rondó en este movimiento, pero si ello es así se debe a la semejanza de uno de los temas en las repeticiones y en el disfraz del otro bloque temático en los desarrollos, en especial

en determinado episodio contrapuntístico. También se ha dicho que el tema de la introducción podría estar inspirado en el "Ridi, pagliaccio" de la ópera de Leoncavallo, pero esto es bastante ajeno a la sensibilidad de Fauré. Este tema vivaz, y sin embargo no especialmente optimista, se sobrepone en el final y marca el sentido de la alegre, algo enloquecida coda (alegre y enloquecida, pero no portadora de sosiego y mucho menos de felicidad).

Ravel y la gran madurez: Trío en la mayor

Ravel se acerca a los cuarenta años cuando estrena esta obra perfecta en enero de 1915. Ya ha estallado la guerra y en ella cumplirá el compositor un cometido modesto pero encomiable y lleno de riesgo. Ya es el compositor de obras indiscutibles como el *Cuarteto de cuerda* (1902, dedicado precisamente 'a mi querido maestro Gabriel Fauré'), la ópera *La hora española* (1907-1911), los ballets *Daphnis et Chloé* (1905-1912) y *Ma mère l'Oye* (a partir de varias piezas pianísticas a cuatro manos), los innovadores *Tres poemas de Stéphane Mallarmé* (1913) y series pianísticas de la importancia de *Sonatine*, *Miroirs*, *Gaspard de la nuit* y *Valses nobles y sentimentales*. Se trata, no es preciso insistir en ello, de una obra de plena madurez. Que, además, es una obra maestra. Se ha escrito y dicho a menudo que este *Trío* y el de Fauré son dos páginas absolutamente mayores de la literatura camerística del siglo XX. Se ha dicho y repetido que Ravel tuvo muy en cuenta el temprano *Trío* de Saint-Saëns de la primera de estas tres veladas cuando compuso su *Trío en la*. Como toda gran obra, se resiste al análisis y se burla de él. Caben descripciones, puntos de referencia, orientaciones. Hay que oírlo, oírlo una y otra vez.

Modéré.- Con el tema inicial, delicadamente sostenido por el piano, nos encontramos en un jardín semejante al de ciertos momentos de *Ma mère l'Oye*. Al parecer, es un tema de danza vasca, pero es evidente que el espíritu está en otra parte. Con el segundo tema (que le corresponde al violín) volvemos a otro clima raveliano, el de la *Pavana*, con su lentitud y sus languideces, con sus cadenciosidades y ritardandos. Estamos ante una forma sonata bastante estricta, que apenas si se permite libertades hacia el final. Es el movimiento más dilatado, y también el de mayor alcance. El primero de estos motivos tendrá un cometido motor frente a la tensa laxitud del segundo, que sin embargo regresa una y otra vez. El uso del color de los instrumentos resulta asombroso y no es ésa la dimensión menos interesante de este prodigioso movimiento. Al final, el clima del segundo tema impregna el carácter del primero, y una coda ralentizadísima y en piano cierra el discurso con ricas sugerencias.

Pantoum.- Se trata de un *Scherzo* que utiliza el nombre de un tipo de canto malayo que en ese momento llamaba la atención de Ravel. No hay un contraste demasiado acusado, aunque la vi-

vacidad de todo *scherzo* ya es un contraste con el discurso del *Modéré*. El piano parece inducir su discurso y sobre todo sus maneras en los instrumentos de cuerda. Es el Ravel de *Gaspard*, pero también de determinados momentos del *Cuarteto*, acre, *staccato*, saltarín, con un tema central más relacionado con el clima del movimiento anterior.

Passacaille.- De nuevo un movimiento dilatado, de nuevo la lentitud del *Modéré*, mas ahora en tesitura grave, en secuencia solemne, un canto que se desgrana con premiosidad, pero sin indolencia, y nunca falto de tensión. Se trata, como indica el título del movimiento, de tema y variaciones, con una trama que sería una "altiva demostración de contrapunto expresivo" (M. Marnat). Pese a la individualidad de sus timbres y su canto, los tres instrumentos parecen fundidos en un discurso del que también en este caso sobresale un color propio. El discurso se diluye y el piano, en su registro grave, tiene las últimas, graves, pulverizadas palabras.

Final.- También en este caso habrá cierto predominio de las tesituras graves, pero su victoria no es total. El caso es que la animación del comienzo se ve matizada, amenazada y relegada muy a menudo por el discurso lento y grave. La desusada pero no endiablada rítmica de la temática también parece provenir de material popular vasco. A partir de un episodio animado se produce un crescendo y un climax brillante, forte, con su toque de agresividad, con su intención manifiesta de poner a la temática "grave" en el lugar que debería corresponderle. Es culminación y es final, es episodio decisivo y es, aunque discordante y pesimista (a la manera en que lo serán la *Sonata en dúo* o *La valse*), una coda brillante.

PARTICIPANTES

Trío Arbós

Se fundó en Madrid a finales de 1996, tomando el nombre del célebre director, violinista y compositor español Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Desde entonces el **Trío Arbós** se ha revelado como una de las más serias e interesantes agrupaciones camerísticas del panorama musical español.

Su repertorio abarca desde las obras maestras del clasicismo hasta la música de nuestro tiempo, contribuyendo a la ampliación de la literatura para trío con piano a través del encargo de nuevas obras que presenta frecuentemente en sus conciertos.

El **Trío Arbós** actúa con regularidad en las principales salas y Festivales Internacionales de España. Recientemente ha actuado con éxito en Dublín, Manchester, Lisboa, Bruselas, Cleveland, Filadelfia, Buenos Aires, Santa Fe, Rosario, París, Roma (Festival Nuova Consonanza), Munich y Ammán (Jordania), y ha grabado un CD dedicado a la música de Luis de Pablo que fue editado el pasado mes de julio por el sello alemán Col Legno.

Miguel Borrego

Nació en Madrid en 1971. Realiza sus estudios en el Conservatorio Superior de su ciudad natal con Wladimiro Martín, obteniendo máximas calificaciones y consiguiendo en 1988 el título de Profesor Superior de Violín, con Premio de Honor Fin de Carrera. Becado por Juventudes Musicales, estudió posteriormente en la *Guildhall School of Music and Drama* de Londres con Yfrah Neaman y en la Universidad de Toronto con David Zafer, siendo Concertino de la Orquesta de la Universidad.

A los 14 años debutó en el Teatro Real de Madrid en el Concierto de Jóvenes Solistas de la U.E.R. acompañado por la Orquesta Sinfónica de RTVE. Fue ganador de los premios Bach y Sarasate en los años 1988 y 1993 respectivamente. Ha realizado grabaciones para Radio Nacional y ha actuado para TVE.

Durante años ha compaginado su actividad concertística con la docente, impartiendo clases en varios conservatorios. Ha realizado conciertos por toda España. En la actualidad es Concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

José Miguel Gómez

Nació en Málaga en 1969. Inicia sus estudios de violonchelo en el Conservatorio de dicha ciudad con Antonio Campos, continuándolos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Pedro Corostola. Posteriormente se traslada a

Londres donde, becado por la Junta de Andalucía, el Ministerio de Cultura, el Banco de España y Juventudes Musicales de Madrid, realiza el *Advanced Solo Studies Course* en la *Guildhall School of Music and Drama*, bajo la dirección de Stefan Popov. Ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España (JON-DE), Orquesta Sinfónica de Málaga y primer violonchelo de la Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid.

Ha realizado numerosas grabaciones para Radio Nacional de España y RTVE. En la actualidad su interés se centra en la música de cámara y la enseñanza. Es profesor de violonchelo en el conservatorio Joaquín Turina de Madrid.

Juan Carlos Carvayo

Nació en Motril (Granada) en 1969. Estudió en el Real Conservatorio Victoria Eugenia de Granada. Becado por la Junta de Andalucía y otras instituciones, estudió en *Rutgers University*, donde obtuvo los premios *D. Mallery Scholarship* y *H. Trautenberg Award*, y en la *State University of New York at Binghamton* donde estudió piano y música de cámara con Walter Ponce y Diane Richardson.

Ha actuado en los EE.UU., Japón, América del Sur y en el *Festival di Due Mondi* de Spoleto (Italia). Ha realizado conciertos en prácticamente todos los auditorios importantes españoles y ha actuado como solista con la *Mozart Orchestra* de Filadelfia, *New American Chamber Orchestra*, Orquesta Sinfónica de Santa Fe (Argentina), Orquesta Bética de Sevilla y Orquesta Nacional de Lituania. También ha realizado grabaciones para la N.H.K. japonesa, C.B.S., Canal Sur de Andalucía, Televisión Española y Radio Nacional de España. Ha acompañado clases magistrales de I. Stern, Y. Menuhin, J. Silverstein, Z. Bron, M. Fuks, J.L. García-Asensio.

Ha sido profesor asistente de la *State University of New York at Binghamton*, y ha trabajado en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Santiago Martín Bermúdez

Escritor y ensayista musical. Es fundador y miembro del Consejo de redacción de *Scherzo, revista de música*, aparecida en 1985. Ha escrito y participado en monografías, enciclopedias, conferencias, programas de mano, programas de radio, etc. Entre sus destinos administrativos: desde enero de 1987, Delegado General de Orquesta y Coro Nacionales de España, Consejero Técnico del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Consejero Técnico del Centro de las Letras Españolas, Consejero Técnico del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Vocal Asesor de la Ministra de Cultura Carmen Alborch y, posteriormente, del Secretario de Estado de Cultura Miguel Ángel Cortés (en este caso, hasta julio de 1998).

Temas en materia de música: Stravinski, Monteverdi, Bartók, Britten, Escuela de Viena, Vanguardia de posguerra, Escuela francesa desde Fauré, Escuela checa, Escuela rusa, Escuela estadounidense.

Ha publicado cinco piezas teatrales, dos libros de relatos y un ensayo sobre la obra de Igor Stravinski. En 1999 publicó el ensayo *Alrededor de dos nacionalismos centroeuropeos: checos, húngaros y otras inspiraciones*, que sirvió de programa al ciclo Liceo de Cámara de 1998-1999. Es autor de *Poulenc y el Grupo de los Seis*, que ha sido publicado como programa general del ciclo de conciertos celebrado en la Fundación Juan March alrededor de estos compositores. Ha escrito dos libretos de ópera para el compositor Francisco Cano. En 1995 obtuvo el Premio Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid. En la actualidad es Secretario General de la Asociación de Autores de Teatro.

Escribe en revistas especializadas y en prensa diaria en cuestiones de música, teatro y literatura. Es traductor de libros de música, narrativa, teatro y libretos de ópera.

*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