

Fundación Juan March



CICLO

MUSICA PARA
VIOLIN SOLO

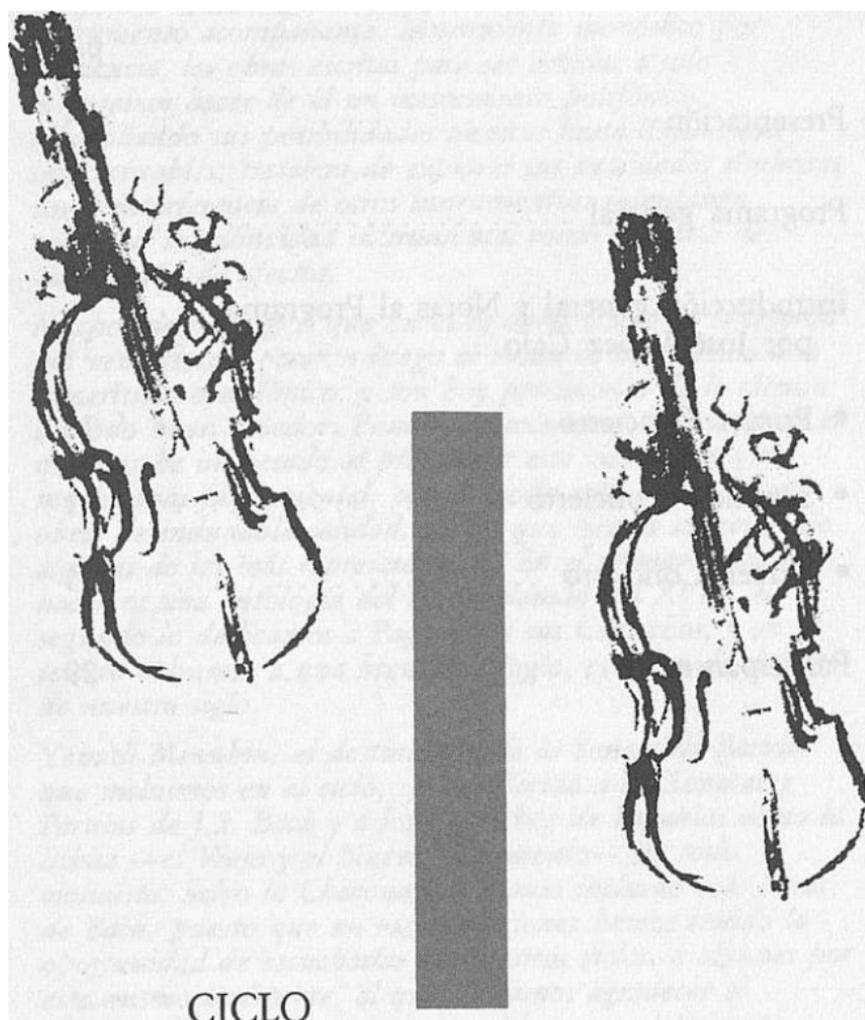
Febrero 1987

CICLO

MUSICA PARA
VIOLIN SOLO



Fundación Juan March



CICLO

MUSICA PARA
VIOLIN SOLO

Febrero 1987

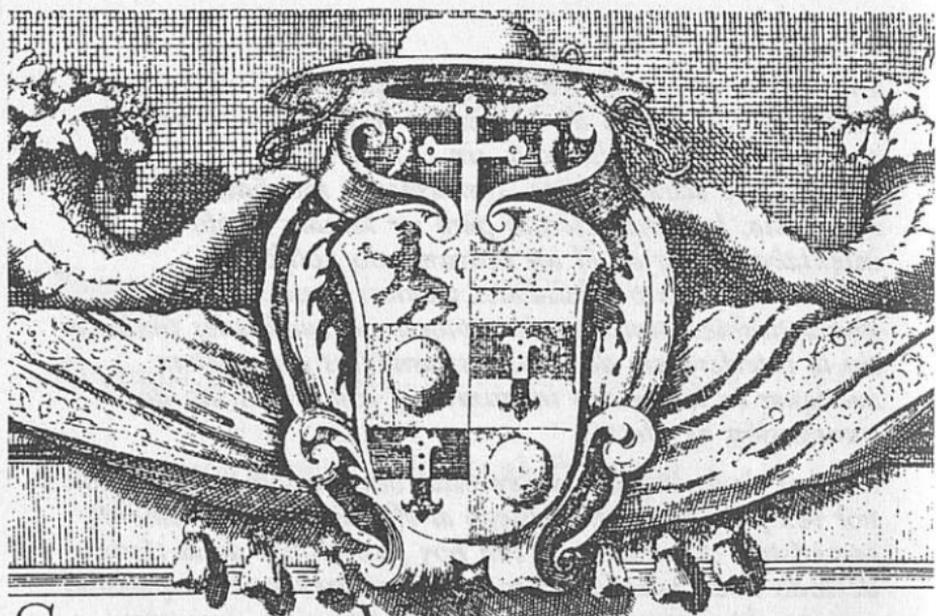
INDICE

	<u>Pág.</u>
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general y Notas al Programa, por José López Calo.	11
• Primer Concierto	18
• Segundo Concierto.	21
• Tercer Concierto	25
Participantes.	29

Gran parte de las innovaciones técnicas que el violín fue recibiendo a lo largo de su historia se gestaron en obras compuestas para violín solo, sin el recurso de un instrumento acompañante. Instrumento monódico por excelencia, las obras escritas para ser tañidas a solo intentaban hacer de él un instrumento polifónico, ensanchando sus posibilidades técnicas hasta límites casi impracticables; trataban de explorar sus cualidades tímbricas sin la interferencia de otros instrumentos; intentaban averiguar su idoneidad instrumental como vehículo de transmisión de afectos.

Muchos de los logros que en estas obras a solo se ensayaron por vez primera pasaron luego al violín como instrumento camerístico o sinfónico, y son hoy patrimonio de la técnica de todo buen tañedor. Pero no es solamente este aspecto el que nos ha interesado al programar este ciclo, sino otro mucho más fundamental: con el violín solo se han escrito obras de indudable calidad, de las que hemos seleccionado algunas de las más representativas. En el primer concierto hacemos una antología del violín alemán del XVIII, el segundo lo dedicamos a Paganini y sus Caprichos, y en el tercero volvemos a una breve antología, esta vez de autores de nuestro siglo.

Yehudi Menuhin, el destinatario de la Sonata de Bartok que incluimos en el ciclo, se ha referido a las Sonatas y Partitas de J.S. Bach y a los Caprichos de Paganini como la Biblia —el Viejo y el Nuevo Testamento— de todo violinista. Salvo la Chacona, no hemos incluido más obras de Bach, puesto que en varias ocasiones hemos tenido la oportunidad de escucharlas en nuestros ciclos, y algunas por este mismo intérprete, al que deseamos agradecer el esfuerzo que supone montar un ciclo como el presente.



SONATA, VIOLINO SOLO,
SISSIMO, AC REV.^{mo} S. R. I. PRINCIPI AC DN^o I
MAXIMILIANO GANDOLPHO,
R. I. COMIT. DE KUENBURG, ARCHIEPISCOPO SALISBURG
SEDIS APOSTOLICAE LEGATO NATO, GERMANIAE PRIMATI,
PRINCIPI AC DOMINO. SUO CLEMENTISSIMO,
DEDICATA



AB HENRICO I. F. BIBER.
Alt.^o mem.^o Celsitudinis Suae
Capella. Vice. Magister.
Anno M. DC. LXXI.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

H. F. BIBER (1644-1704).
Passacaglia en Sol menor (sonata XVI).

G. PH. TELEMANN (1681-1767).
Fantasía n.º 2 en Sol mayor.

Largo.

Allegro.

Allegro.

Fantasía n.º 4 en Re mayor.

Vivace.

Grave.

Allegro.

Fantasía n.º 5 en La mayor.

Allegro ma non troppo.

Allegro ma non troppo.

Andante.

Allegro.

Fantasía n.º 7 en Mi bemol mayor.

Adagio.

Allegro.

Largo.

Presto.

Fantasía n.º 8 en Mi mayor.

Largo.

Moderato.

Allegro.

II

J. S. BACH (1685-1750).
Chaconne.

Intérprete: Gonçal Cornelias

Miércoles, 11 de febrero de 1987. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

N. PAGANINI (1782-1840).

- n.º 1 en Mi mayor.
- n.º 2 en Si menor.
- n.º 3 en Mi menor.
- n.º 4 en Do menor.
- n.º 5 en La menor.
- n.º 6 en Sol menor.
- n.º 7 en La menor.
- n.º 8 en Mi bemol mayor.
- n.º 9 en Mi mayor.
- n.º 10 en Sol menor.
- n.º 11 en Do mayor.
- n.º 12 en La bemol mayor.

II

N. PAGANINI

- Capricho n.º 13 en Si bemol mayor.
- Capricho n.º 14 en Mi bemol mayor.
- Capricho n.º 15 en Mi menor.
- Capricho n.º 16 en Sol menor.
- Capricho n.º 17 en Mi bemol mayor.
- Capricho n.º 18 en Do mayor.
- Capricho n.º 19 en Mi bemol mayor.
- Capricho n.º 20 en Re mayor.
- Capricho n.º 21 en La mayor.
- Capricho n.º 22 en Fa mayor.
- Capricho n.º 23 en Mi bemol mayor.
- Capricho n.º 24 en La menor.

Intérprete: Gongal Cornelias

Miércoles, 18 de febrero de 1987. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

R. GERHARD (1896-1970).

Chaconne

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.

R. HALFFTER (1905).

Capricho para violin solo.

II

B. BARTOK (1881-1945).

Sonata para violin solo.

Tempo di ciaccona.

Fuga.

Melodía.

Presto.

Intérprete: Gonçal Cornelias

Miércoles, 25 de febrero de 1987. 19,30 horas.

INTRODUCCION GENERAL



El instrumento

El violín es seguramente el instrumento musical más admirable de cuantos componen la orquesta: no obstante sus reducidas dimensiones, sus posibilidades son inmensas, tanto por lo que respecta a la sonoridad, expresividad, potencia de sonido, como por la versatilidad a que se presta. Sus orígenes son oscuros: que nació como derivación de varios instrumentos medievales —la rebeca, la lira de brazo, posiblemente la viola medieval...— es indudable; como es indudable que nació en la Italia del Norte, concretamente en alguna —o algunas— de las ciudades cercanas a Milán, que tenían una rica tradición de «violeros» o constructores de instrumentos de cuerda: Brescia, Cremona..., y también, seguramente, Venecia. Igualmente es cierto que nació en los primeros decenios del siglo XVI, de modo que la fecha de su nacimiento se puede fijar, con toda seguridad, entre 1500 y 1530.

En cambio, no se sabe quién haya sido el inventor del notable instrumento. Es decir, el constructor de «violas» que haya tenido la genial idea de introducir en el viejo instrumento —o en otros instrumentos de la tarda Edad Media— las innovaciones que darían origen al revolucionario invento. Durante mucho tiempo se creyó que hubiese sido Gasparo da Saló (1540-1609), constructor en Brescia y fundador de la famosa escuela de esta ciudad, por cuanto él se firma, en un documento de 1568, «maestro de violines»; que él introdujo fundamentales reformas en el instrumento es cierto, como lo es que, desde no pocos aspectos, sus instrumentos —que abarcan toda la familia del violín— son superiores a los de la escuela de Cremona. Pero es igualmente cierto que no fue él el inventor, puesto que existen violines anteriores a él.

Porque en realidad el violín, no sólo tal como se construye hoy, y ni siquiera tal como lo dejaron los grandes maestros del siglo XVII, sino tal como aparece en los primeros instrumentos que se conocen —segunda mitad del siglo XVI—, es fruto de una serie sucesiva de innovaciones debidas a varios constructores de varias ciudades, aunque todos trabajaran en la Italia septentrional. Cada uno de ellos aportó uno o varios cambios y mejoras y ni siquiera todas estas mejoras fueron adoptadas por sus sucesores, puesto que cada escuela, y aun cada maestro, tenía sus modos de concebir el instrumento, variando de escuela a escuela, y aun de constructor a constructor, en no pocos detalles.

De hecho, incluso el primer gran constructor de violines conocido, Andrea Amati (ca. 1510-ca. 1580), no parece que fuera propiamente el inventor del nuevo instrumento, sino más bien el perfeccionador de innovaciones que ya habían existido antes de él. Eso sí, un perfeccionador genial, introduciendo elementos fundamentales del todo nuevos, de tal manera que él sí fue el primero que, a lo que se sabe, construyó violines sensiblemente iguales a los que llegarían hasta nuestros días. Todo lo que vino después no fueron más que detalles, puesto que los

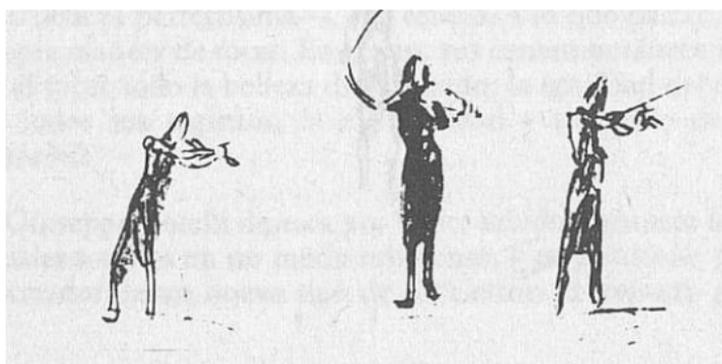
violines —y lo mismo las violas y los violonchelos— que Andrea Amati construyó constituyen ya instrumentos perfectos en todos los sentidos.

Su fama se extendió fuera de la propias fronteras, hasta el punto de que varios de los instrumentos construidos por él que han llegado hasta hoy fueron encargados por el rey de Francia Carlos IX.

Andrea Amati trabajó toda su vida en Cremona, y él es el fundador de la escuela cremonesa, que daría los más eximios constructores de violines de toda la historia. Entre sus discípulos destacan el ya citado Gasparo de Saló y, sobre todo, los miembros de su propia familia. Esta empieza por los hijos de Andrea: Antonio (nacido en Cremona hacia 1540, sin que se sepa cuándo murió) y sobre todo Girolamo (1561-1630), que pronto se sobrepuso a su hermano y continuó la tradición paterna. A él le sucedió su hijo Nicola (1596-1684), el más grande miembro de la ilustre familia. Los instrumentos —sobre todo violines, pues para entonces había comenzado la meteórica ascensión del violín, que hacía que la demanda fuera muy intensa— que se conservan de él están considerados como de los más perfectos que jamás se hayan conocido.

Fue también el maestro de la última gran generación de constructores de violín de Cremona: su hijo Girolamo (1649-1740), Andrea Guarneri (ca. 1626-1698), fundador a su vez de una importantísima familia de constructores; Antonio Stradivari (1644-1737), etc. Durante mucho tiempo se pensó que también el tirolés Jakob Stainer (1617-1683) hubiera sido discípulo suyo, o al menos que hubiese trabajado con él, pero hay serias dudas de que esto sea verdad.

Lo que sí es cierto es que esta última generación de constructores de violín significó la cumbre suprema de este arte: con los últimos miembros de la familia Amati, con los Guarneri y, sobre todo, con Stradivari, los instrumentos de la familia del violín, si bien conservaban, en lo fundamental, la forma y las cualidades que les había impreso Andrea Amati, habían adquirido una perfección de sonido, tanto por lo que respecta al timbre como en su versatilidad, sonoridad, potencia, etc., que quedarían, para los siglos venideros, como la perfección absoluta, más allá de la cual no puede irse, y significarían, igualmente, un modelo inexcusable al que siempre habría que aspirar, aun sabiendo que nunca podría alcanzarse perfección tan maravillosa.



La música para violín en el siglo XVII

Paralelo a la perfección que el violín adquirió en el siglo XVII se desarrolló un arte de tocar este instrumento único, que es necesario estudiar para comprender lo que sería la música de violín desde finales de ese siglo y comienzos del XVIII.

Sucedió, en efecto, un fenómeno extraño, que tendría consecuencias decisivas en la evolución de la música: desde los primeros años del siglo XVII comenzó el desarrollo de un nuevo tipo de canto que, originado a finales del siglo anterior, tuvo su primer gran exponente en Giulio Caccini (ca. 1545-1618) y que luego fue desarrollado por grandes cantantes-compositores, en particular por Luigi Rossi (ca. 1597-1653): el llamado *bel canto*. Como consecuencia del desarrollo de este arte de canto, nació un auténtico culto por la voz humana: los cantantes lograron prodigios en la expresividad con que manifestaban los más varios afectos, sobre todo los tiernos y dulces, logrando un estilo de canto que los contemporáneos describen con las palabras más hiperbólicas, siendo una de las más frecuentes la de «celestial» o «angélico».

Todo esto tuvo una curiosa interacción entre el arte de tocar el violín y el arte del canto: los violinistas trataron de emular en su instrumento la expresividad y afectuosidad de la nueva música vocal; y los cantantes trataron, a su vez, de imitar la increíble facilidad con que los violinistas tocaban las más rápidas notas y con que emitían aquellas incontenibles cascadas de arpeggios, escalas, trinos, etc. Paralelamente nacían nuevas formas musicales, tanto de música vocal como de música instrumental —es decir, de música para violín, pues para entonces el violín reinaba ya incontrastado entre todos los instrumentos—, que trataban de satisfacer las necesidades de los intérpretes, tanto cantantes como instrumentistas.

Respecto a éstos hay que decir que, en general, en la segunda mitad del siglo XVII y en la primera del XVIII, los violinistas eran, muy frecuentemente, compositores y, al mismo tiempo, intérpretes. Más aún: no pocos de ellos componían su música en primer lugar para ellos mismos, según su manera personal de concebir la música y de tocarla.



Corelli y Torelli

El campo estaba abonado para que dos genios transformaran la música para violín, elevándola a la categoría de un género musical de primer orden. Fueron Arcangelo Corelli (1653-1713) y Giuseppe Torelli (1658-1709) los que crearon este nuevo tipo de música. Pero sería injusto no mencionar a algunos de sus más eximios predecesores: ante todo al primer tratadista de violín conocido, Gasparo Zanetti, quien en 1645 publicó en Milán su «Il scolaro per imparare a suonare di violino ed altri stromenti...»; en él aún no aparecen las formas propias del violín, ni tanto menos lo que sería el arte violinístico en la segunda mitad de ese siglo; pero es meritorio porque contiene ya observaciones precisas sobre el uso del arco, la estética del instrumento, etc. Están luego los grandes compositores de música para violín en esa segunda mitad del siglo XVII, entre los cuales se deben citar al menos Giovanni Legrenzi (1626-1690), Giovanni Battista Vitali (1632-1692), Giovanni Battista Bononcini (1642-1678) y Giovanni Battista Bassani (1657-1716).

Todos ellos tienen una característica que parece importante resaltar: que, además de compositores de música para violín, eran compositores de música vocal; más aún, eran, primordialmente, compositores de música vocal; se entiende música de *bel canto*; algunos eran también cantores, y cantores, como diría algún documento español de esta misma época, *de gala*; otros eran también intérpretes de violín. Pero todos contribuyeron a la creación de aquel lenguaje musical maravilloso de la música de violín de fines del siglo XVII en Italia y, al mismo tiempo, al definitivo afianzamiento y al progreso del *bel canto*.

En ese momento intervienen, pues, los dos grandes transformadores de la música de violín: Corelli y Torelli. El primero publicó una serie de *conciertos* y *sonatas* (estas últimas en la doble modalidad de *da camera* y *da chiesa*), que suponen un avance constante en el desarrollo de esas formas instrumentales —es decir, violinísticas—. Aquí interesan más lo que esas composiciones significan como aportaciones al arte de tocar el violín. Es decir, Corelli supo crear un tipo de música para violín que quedaría inmediatamente como modelo supremo para los compositores que le siguieron: más que a las dificultades técnicas —él huye de todo virtuosismo meramente externo, de las dificultades artificiales, e incluso no deja de ser significativo el hecho de que él, en sus composiciones, nunca sobrepasa la tercera posición—, Corelli atendía sobre todo a la elegancia de la línea melódica —de gran amplitud, de carácter dúctil y siempre de una belleza perfectísima—, fiel reflejo, a lo que parece, de su propia manera de tocar. En efecto, sus contemporáneos alaban en él sobre todo la belleza de su sonido, la igualdad del mismo en todos sus registros, la expresividad y su modo de tocar *cantabile*.

Giuseppe Torelli destaca por haber sabido organizar los materiales sonoros en un modo coherente, y en particular por ser el creador de un nuevo tipo de conciertos: el *concerto grosso*.

En sus primeros conciertos, que publicó en 1686, la primacía del violín solista sobre el *tutti* aún no aparece suficientemente definida; pero a partir de los *concerti musicali* del op. 6 (1698), sí se encuentra el violín solista con un carácter claramente concertístico. Pero fue sobre todo en su última obra, el op. 8, *Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo Natale* (publicado postumo en 1709), donde, además de quedar definitivamente configurada la forma de *concerto grosso*, aparecen algunos conciertos para violín solo, en los que al solista se le exigen no pocos virtuosismos, en un nivel claramente superior al de los demás intérpretes.

Frente al concepto de violín tocando en una orquesta —orquesta de cuerda, se entiende, constituida por los instrumentos de la familia del violín formando un cuarteto: dos violines (1.^o y 2.^o), viola y violonchelo—, que había tenido su primera manifestación en la *sonata* (en sus dos formas, ya citadas, *da camera* y *da chiesa*), se había ido configurando el *concierto*, que obtuvo su consagración en Torelli. Pero paralelamente existía también la *sonata* solística, que para fines del siglo estaba plenamente desarrollada e identificada. Consistía en una melodía solística para el violín, con un simple acompañamiento de clavecín. La nula importancia de este acompañamiento viene dada por el hecho de que frecuentemente ni siquiera se le escribía en su integridad, sino que quedaba meramente insinuado con una simple línea del bajo —el *acompañamiento continuo*—, quedando a discreción del intérprete completar ese acompañamiento con acordes, según la teoría y práctica del *continuo*.

Estas sonatas solísticas tenían a finales del siglo XVII, y sobre todo a partir de Corelli y Torelli, una característica muy importante: la mayor propensión al uso de un lenguaje de tendencia claramente virtuosística. Las diferencias, en estas sonatas, de autor a autor varían grandemente, aunque, por lo general, estas sonatas mantienen esa tendencia dicha hacia el virtuosismo solístico.

La música para violín después de Corelli

El siglo XVIII es el de la gran expansión de la música para violín. Las formas se mantienen, en lo sustancial, según los cánones establecidos por Torelli y Corelli. Lo mismo el estilo de composición y de interpretación. Hay que decir incluso que, hasta cierto punto, lo que vino después, y que se mantiene hasta Vivaldi (+ 1741) es el de un ciego academicismo que repite no pocas fórmulas y sistemas. En este sentido la famosa crítica de que *Vivaldi compuso 500 conciertos como podía haber compuesto 5.000* no es tan injusta como algunas veces se ha dicho. Se trata, en efecto, de músicas por lo general hermosas y bien construidas —al menos en los autores principales—, pero que suponen poco progreso sobre las anteriores.

Tres autores se deben mencionar para finalizar esta introducción, pues van a tener mucho que ver con algunas de las com-

posiciones de este ciclo y sin los cuales no se entendería todo lo que ellas representan: Tartini, Locatelli y Viotti.

Aunque Giuseppe Tartini (1692-1770) experimentó una profunda evolución a lo largo de su vida, se puede decir que fue, entre los postcorellianos, el primero que intencionadamente cultivó el virtuosismo violinístico casi como fin a sí mismo. Es verdad que en su vida de compositor e intérprete tenía otras orientaciones fundamentales hartamente más importantes y profundas y hasta parece que en un determinado momento de su vida abandonó aquéllas para dedicarse más a éstas. Pero ello no obsta para que, efectivamente, Tartini haya cultivado intensamente el lado más aparatoso de la composición e interpretación violinísticas.

Pietro Locatelli (1695-1764) fue, a lo que parece, alumno de Corelli y en su tiempo famoso como intérprete. Todos los testimonios contemporáneos le consideran como el más excelso sucesor de Corelli y se muestran unánimes al alabar la dulzura y melódiosidad de su manera de tocar y, al mismo tiempo, su virtuosismo. En este último punto era considerado superior incluso a Tartini. De hecho, Locatelli es, desde más de un punto de vista, el fundador de la moderna escuela de habilidad virtuosística en el violín.

Aquí interesa en modo particular por el hecho de que en 1735 publicó un tratado teórico-práctico, titulado *L'Arte del violino. XII concerti, cioè violino solo, con XXIV capricci ad libitum*, pues fue este libro el que permitió a Paganini convertirse en el *mago del violín*, como él mismo reconoció repetidas veces.

Giovanni Battista Viotti (1755-1824) fue —si prescindimos de Paganini, que representa un caso del todo particular— el último gran representante de la escuela violinística italiana que había nacido con Corelli. Un hecho lo diferencia de una gran parte de los violinistas italianos: que la parte principal de su vida artística se desarrolló fuera de Italia: primero en París y luego en Londres. Por otro lado, su manera de tocar era tan extraordinaria, que por todas partes suscitaba un entusiasmo fuera de lo común, y las crónicas contemporáneas nos hablan de la admiración que causaban sus conciertos. Sobre todo admiraban en él el *legato* de su interpretación, el estilo *cantabile* con que ejecutaba sus melodías, la fuerza y al mismo tiempo delicadeza y ternura que sabía sacar a su violín. De hecho, el mismo Paganini encontró más de una vez dificultades, pues el público acostumbrado a la manera de tocar de Viotti no asimilaba con facilidad las nuevas maneras usadas por Paganini, frecuentemente poco ortodoxas, al menos si se le comparaba con el divino arte de Viotti.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

El violín y su música llegaron de Italia a Alemania por una doble vía: directamente desde Italia y a través de Francia. Ya en la introducción general se habló de un gran constructor de violines en la segunda mitad del siglo XVII, Jakob Stainer, que, si bien de una región austríaca cercana a Italia, cual es el Tirol, no dejaba de ser un músico del mundo germánico.

En efecto, a fines del siglo XVII la música italiana, tanto la vocal como, por lo que aquí interesa, la instrumental, habían entrado plenamente en Alemania, de lo que hay numerosos testimonios, el más ilustre de los cuales es, sin duda, el joven Bach.

Francia había aceptado el violín casi desde el nacimiento del instrumento —ya quedó reseñado en la introducción general que varios de los violines más antiguos que se conservan, contruidos por Andrea Amati, pertenecieron al rey de Francia—; pero fue sobre todo en el siglo XVII cuando el violín y su música entraron de lleno en Francia. Luego Francia asimiló el instrumento y su música transformando ésta en una música propia, que sería la que luego emigraría, en gran cantidad, a Alemania.

Heinrich Biber (1644-1704) es uno de los pioneros de este arte instrumental en el mundo germánico, el más famoso violinista de su tiempo no solamente en su Bohemia natal, sino también en Austria —vivió la mayor parte de su vida en Salzburgo—, y su fama se difundió más allá de las propias fronteras. El mismo Jakob Stainer, ya citado, le llamó *formidable virtuoso*.

Compuso varias series de obras para violín. Las sonatas que terminan con la que hoy se interpreta fueron publicadas por su autor en Nüremberg en 1681, y son de las más representativas de su arte, en particular las que tratan un tema *ostinato* con sucesivas variaciones. Y aún no estaría de más advertir que, como casi todos los compositores de violín de su tiempo, si bien él era violinista de profesión, compuso también mucha música vocal, incluidas varias óperas.

Georg Philipp Telemann (1681-1767) fue uno de los músicos más famosos de su tiempo en toda Alemania, si no el más famoso. Su producción musical es asombrosa y hoy se asiste a una recuperación de este compositor, tan injustamente olvidado durante tantos años.

Las cinco *fantasías* suyas que hoy se interpretan fueron publicadas en Hamburgo en 1735. Están muy lejos de las dificul-

tades técnicas de las *fantasías* de Biber y, por supuesto, de las de los *caprichos* de Paganini. En efecto, Telemann, en ellas, más que los aspectos técnicos del arte de las composiciones para violín solo, procura fijarse en la parte formal de la música: sólida construcción, con un tratamiento intencionado de los materiales temáticos, que son sometidos a un incipiente desarrollo y a un contraposición mutua.

Por otra parte, Telemann insinúa ya los comienzos de la construcción de la música en forma sonata. Y el mismo modo con que él ordena los varios tiempos de estas *fantasías* —que más bien deberían ser llamadas sonatas— muestra su preocupación por cuanto se refería a la ordenación de los materiales sonoros.

Finalmente, hay que decir que en estas composiciones es perfectamente visible el influjo de la música francesa del *estilo galante*, como sucede en tantos otros compositores alemanes de la primera mitad del siglo XVIII.



La chacona que concluye este primer concierto es el movimiento conclusivo de la segunda *partita* que Bach preparó en 1720 con el título de *Sei solo, a violino senza basso accompagnato. Libro primo*, y que incluye tres sonatas y tres partitas. Pero no habían sido compuestas entonces, sino que él agrupó en esa colección —parece que con intención de publicarlas— obras que databan de antes.

No está ciato para quién compuso Bach estas obras que entrañan tantas dificultades. El nombre que más se ha sugerido es el de Johann Georg Pisendel, que pasaba por ser el violinista más hábil de su tiempo en Alemania y para quien compusieron obras compositores de la talla de Vivaldi, Albinoni y Telemann; también se ha pensado que el destinatario de estas obras hubiese sido Joseph Spiess, primer violín de la orquesta de Kóthen en

el tiempo en que Bach fue allí *maestro de capilla*. Pero no se debe olvidar que el violín fue el primer instrumento de Bach y que él lo cultivó a lo largo de toda su vida.

Parece más importante otra consideración en torno a estas obras —y lo mismo se podría decir de las famosísimas *suites* para violonchelo solo—: que a lo largo de toda su vida Bach mostró un temperamento reflexivo, que le hacía meditar profundamente sobre todos los aspectos de la música. Y cuanto más avanzaba en edad más se sentía inclinado a esta tendencia. Y que esa meditación le llevaba a *experimentar* con la música. Es muy posible que en esta inclinación innata esté algo de los orígenes de estas composiciones admirables.

Una cosa es cierta: que estas composiciones de Bach significan una de las cumbres más altas de toda la literatura musical de obras para violín solo. En el caso de las *suites* para violonchelo esta supremacía es absoluta e indiscutida. Pero también, en cierto sentido, se puede decir lo mismo respecto de sus sonatas y partitas para violín solo. Porque en ellas las dificultades técnicas están tan sabiamente dosificadas con la necesidad, por parte del intérprete, de destacar adecuadamente los numerosísimos matices de la estructura musical, particularmente en las obras fugadas, así como de cuidar al máximo la expresividad —y en este último punto la chacona hoy en programa es un ejemplo supremo—, todo lo cual hace que estas obras sean, en conjunto, las más completas, perfectas y equilibradas de cuantas se compusieron para violín solo.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Nicolo Paganini fue una de las personalidades más asombrosas de toda la historia de la música: nacido en Génova el 27 de octubre de 1782, comenzó desde muy niño el aprendizaje del violín. Cuando, a la edad de trece años, fue enviado por su padre a Parma para estudiar con el famoso Alessandro Rolla, éste, al oírle, confesó que no podría enseñarle nada que el niño no supiera ya; pero sí le aconsejó que estudiara composición. Para entonces había dado ya varios conciertos en público, siempre con gran éxito.

Y sin embargo su meteórica carrera de *mago del violín* no comenzaría sino mucho más tarde, cuando ya había cumplido los veintiséis años de edad. Y comenzó por un providencial fracaso en sus intentos de ocupar un puesto decente como violinista o director de orquesta en alguna de las ciudades del centro-norte de Italia. En compensación, los éxitos que cosechó en todas las naciones importantes de Europa fueron apoteósicos: durante más de diez años se limitó a Italia, pero luego se decidió a ir al extranjero: las principales ciudades de Alemania, Francia e Inglaterra fueron testigos de su arte sin par y le dieron honores sin cuento y también dinero en cantidades fabulosas.

Paganini pasó a la historia con no poco de leyenda. Propiamente, leyenda la tuvo ya, y muy intensa, durante su vida, fomentada por él mismo, pues tenía una gran habilidad para aprovechar todos los elementos que pudieran cautivar a los oyentes de sus conciertos. Su habilidad era tal, que ya en vida se decía que tenía pacto con el diablo —un pacto mefistofèlico en el que, a cambio del alma, habría logrado del diablo aquella increíble facilidad para hacer con su violín lo que nadie había logrado antes—. El llegó a confesar, en la cumbre de su gloria, que los artificios principales los había aprendido de niño de un violinista polaco, que estuvo en Génova dando conciertos y que le enseñó *un número enorme de trucos de carácter técnico*.

Realmente, el arte de Paganini para aprovechar los recursos del violín parecía no tener término: era capaz de tocar composiciones enteras sobre una sola cuerda, interpretar con toda limpieza los más complicados trinos, sonidos dobles y aún triples, y, por supuesto, hacer salir de las cuerdas de su violín verdaderas cascadas de arpeggios, escalas, pasajes, etc.

Y sin embargo su arte era mucho más profundo que todo eso: cuando se ponía a tocar un adagio con expresión, sabía hacer llorar de emoción al auditorio. Por otra parte, él era un buen compositor que, además, estudió concienzudamente la compo-

sición, por lo que sus obras no son inferiores a las de otros compositores contemporáneos que gozaron de gran reputación. De hecho, en los primeros años de su carrera él se limitó a tocar los conciertos de otros compositores, en particular los de Viotti y Kreutzer; pero a partir de 1819 decidió componer sus propios conciertos, que desde el comienzo entusiasmaron al público.

Tuvo también dificultades y críticas adversas. Una de las principales fue que su estilo de tocar y de interpretar la música de violín pareció a algunos poco ortodoxo. En particular se le comparaba con Viotti, del cual tanto se alejaba, lo que para muchos era vituperable. Pero eso no le impidió ser el ídolo de Europa durante varios años, hasta que, por uno de esos avatares en buena parte incomprensibles que rodean a ciertos artistas, su estrella comenzó a declinar y el público le volvió la espalda. Sus últimas giras de conciertos fueron una sucesión de fracasos, alguno muy sensible, que le amargaron profundamente, por lo que se retiró a su tierra natal, donde, sin embargo, todavía fue objeto de muestras de simpatía y de estima popular y pública que le consolaron no poco. Murió en Niza el 27 de mayo de 1840.

Y sin embargo no habían sido sólo las masas quienes aplaudían a Paganini. Con las frases que acerca de su arte escribieron los críticos de Europa entera se podría formar un florilegio muy nutrido. Basten estas muestras de algunos de los músicos más eminentes de su tiempo que tuvieron la oportunidad de oírlo: Schumann, que hizo un viaje desde Heidelberg a Franckfurt para oírlo, escribió en su diario: *Esta tarde he oído a Paganini: éxtasis, música divina...* Y Liszt: *¡Qué hombre, qué violín, qué artista!* *¡Dios mío, cuánto sufrimiento, cuánta miseria, cuánta tortura en aquellas cuatro cuerdas...!* Y Berlioz: *Si Weber era, como se dice, un meteoro, Paganini es un cometa que surca el cielo del arte.*

Los 24 caprichos de Paganini son, sin duda alguna, su obra más prodigiosa. Ellos dan la verdadera talla de artista de su autor. Los compuso cuando todavía no había pensado ser un concertista internacional capaz de subyugar los auditorios más exigentes, sino que sus ambiciones estaban limitadas a un campo mucho más estricto: ser un simple violinista de alguna orquesta italiana, o, a lo más, director y maestro de capilla. Este hecho parece muy importante para calificar el sentido que el autor quiso dar a estas composiciones: más que para apasionar al público, parecen concebidas para la propia satisfacción del compositor, para sus estudios sobre las posibilidades del violín.

El mismo confesó que los había compuesto impresionado por los 24 caprichos que Locatelli había incluido en su *L'arte del violino*, de que ya queda hecha mención en la introducción general. Paganini conoció esta obra siendo todavía un joven. Y quedó tan profundamente impresionado con ella, que ese encuentro marcó todo su futuro, pues en ellos vislumbró todas las posibilidades de su instrumento. Los publicó en Milán en 1820.

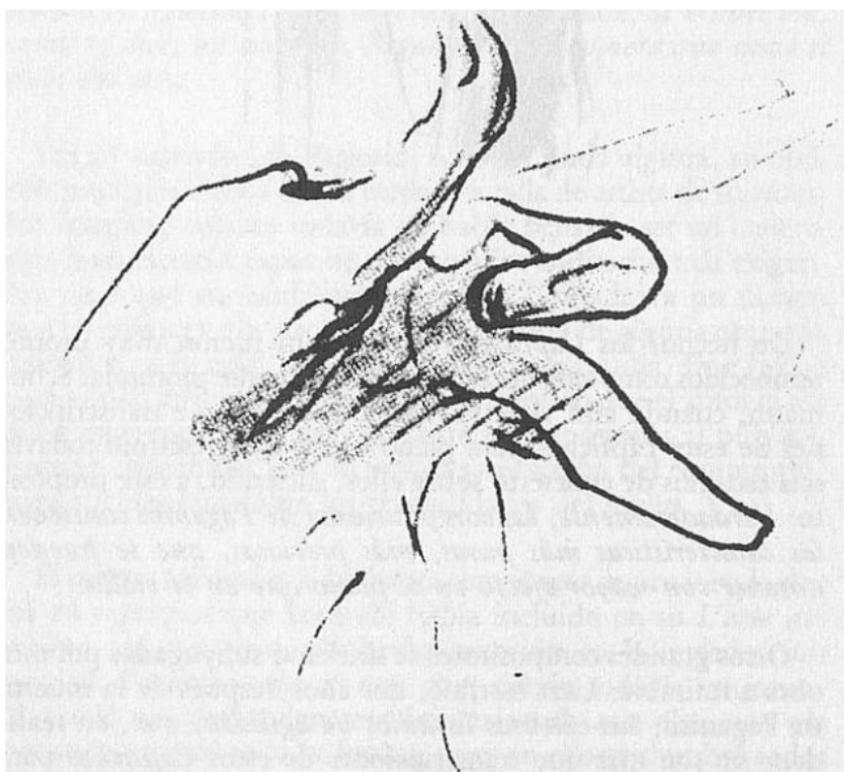


De hecho» los *Caprichos* de Paganini fueron muy pronto reconocidos como una obra extraordinariamente profunda. Schumann, cuando aún vivía Paganini, publicó doce transcripciones de estos caprichos para piano y más tarde escribió todavía seis estudios de concierto sobre ellos, diciendo, a este propósito: *Verdaderamente, las composiciones de Paganini contienen las características más puras, más preciosas, que se pueden obtener con mayor efecto en el piano que en el violín.*

Otros grandes compositores se sintieron subyugados por esta obra admirable: Liszt escribió, dos años después de la muerte de Paganini, sus célebres *Estudios de agilidad*, que, en realidad, no son más que transcripciones de estos *Caprichos* para piano. También Brahms publicó dos volúmenes de variaciones para piano sobre el último de ellos.

Cada uno de estos 24 *caprichos* es una auténtica obra de arte del estudio del violín y sus posibilidades: el 1.º es un brillante estudio del arco, en su más profundo sentido musical; el 3.º es el primer ejemplo, en la literatura del violín, del doble trino; el 4.º contiene pasajes de enorme dificultad con notas dobles, pasajes en décimas, etc., y todo en un tiempo rapidísimo; el 9.º, una exquisita imitación de la flauta y aun de la trompa, con un gracioso tema en *andante*; el 15, una deliciosa barcarola de corte melancólico, seguida de una serie de variaciones; el 19, con dos temas contrastados entre sí, pretende reproducir el diálogo de dos brujas...

Durante muchos años fueron considerados por los violinistas como imposibles de tocar. Y de hecho, estos *Caprichos* constituyen, desde su publicación, una de la mayores ambiciones de cualquier violinista que pretenda alcanzar la más altas cumbres de su arte.



NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Las composiciones de este tercer concierto difieren notablemente de las de los dos anteriores. Ante todo, porque la técnica de tocar el violín —manera de usar el arco...—, y aun algunos aspectos de la construcción del instrumento, variaron de modo considerable en los dos últimos siglos. Pero sobre todo porque la música de hoy es totalmente diferente de la de los tiempos pasados, no ya solamente de la de Biber, Telemann o Bach, sino incluso de la de Paganini.

El mismo concepto de intérprete es, en cierto modo, diverso del de entonces, si exceptuamos, quizá, a Paganini: el violinista de hoy, es decir, el concertista de violín, está dedicado, por lo general, exclusivamente a su carrera de concierto, entendida —al menos en los casos más significativos— en el sentido más universalista: aun prescindiendo de los cuatro o cinco más famosos internacionalmente, el violinista de hoy —como el pianista o el cantante— es, en el sentido más literal, *ciudadano del mundo*. Y los medios modernos de transpone permiten una movilidad desconocida en los tiempos pasados. Y esta movilidad es obligada en cualquier concertista de una cierta altura.

Esto tiene un influjo muy grande en el modo de concebir el concertista, y en concreto el concertista de violín, su propio arte: en el pasado el concenista tenía que permanecer temporadas enteras en una misma ciudad, actuando allí durante semanas y meses, lo que le obligaba a unos planteamientos particulares en el modo de concebir su arte, su repertorio, su modo de tocar y aún la música misma que iba tocar. Hoy, en cambio, apenas si un intérprete da más de un concierto o actuación en un mismo lugar, lo que le permite, entre otras ventajas, tener preparado uno o dos programas o, a lo sumo, unos pocos, y repetirlos a lo largo de una gira, organizada, por lo común, a través de un agente de conciertos que actúa como gerente, se encarga de la organización, propaganda, etc.

Aún tiene una segunda consecuencia importante esta nueva concepción del concertista: mientras en los tiempos pasados cada intérprete brillaba con luz propia y la posible comparación que de él pudiera hacer el público con otros artistas que le hubiesen precedido siempre se limitaba a uno o, a lo sumo, dos, hoy la posibilidad de que el público oiga, en una misma temporada de conciertos, varios intérpretes del mismo instrumento y, sobre todo, el hecho de poder disponer de perfectas grabaciones discográficas de los más grandes virtuosos de un instrumento, hace que el instrumentista que se presenta ante el público tenga que hacer frente a unas responsabilidades que antes no existían. Arthur Rubinstein llegó a decir que él

sentía pavor por el elevadísimo grado de perfección técnica y estilística con que muchos de los jóvenes concertistas comenzaban su carrera.

Todo ello condiciona al intérprete moderno y, de consiguiente, a la música que hoy se compone para violín solo, como se podrá ver en este tercer concierto de este ciclo.

La primera parte de este concierto exige una advertencia previa muy importante: todo lo hasta ahora oído en este ciclo, incluido la sonata de Bartok que oiremos a continuación, tenía, en cierto sentido, una clara unidad de concepción, pertenecía a una misma tendencia compositiva (en el caso de la sonata de Bartok esto no es del todo así, pero en lo fundamental es válido lo dicho). En los dos autores siguientes se parte de unos planteamientos compositivos, y, por tanto, también del uso del instrumento, del todo nuevos.



En el caso de las *chaconas* de Roberto Gerhard (Valls, Tarragona, 1896-Cambridge, Inglaterra, 1970), hay que decir que él, en esta obra, pretendió específicamente ante todo experimentar con el sonido y su color, y, al mismo tiempo, con el ritmo musical.

Una nueva diferencia, que también tiene influjo en esta obra, distingue a Gerhard de los compositores anteriores: Gerhard no era un violinista profesional, por lo que el instrumento tenía para él un significado diverso del que tenía para los demás compositores que aparecieron en este ciclo. Las dificultades que presenta esta obra para el intérprete son considerables y también, en cierto modo, para que el oyente pueda comprenderla en toda su profundidad, puesto que, en más de un sentido, se trata de una obra experimental. Fue compuesta en 1959, en plena madurez artística del maestro español afincado en Inglaterra.

Rodolfo Halffter (1900) es el mayor de los varios músicos españoles que llevan ese apellido. Si bien autodidacta, sus notables cualidades y una admirable constancia en el trabajo le permitieron convertirse en un compositor de sólida técnica y de magníficos y variados recursos.

En su trayectoria artística se acercó, en un plan experimental que recuerda al de Gerhard, a los más varios métodos compositivos, incluido el dodecafonismo, por lo que su obra adolece un poco de falta de consistencia.

En este sentido el *Capricho para violín solo* suena como lo que parece que su autor quería que fuera: simplemente un fragmento hermoso, a pesar de las técnicas modernistas que en él emplea, las cuales son, precisamente, origen de no pocas de las dificultades que la obra presenta para el intérprete, pero sin pretender hacer una obra de un significado que fuera más allá de eso.

La *Sonata para violín solo* de Bela Bartok (1881-1945) es una de las últimas obras del gran maestro húngaro. La compuso entre 1943 y 1944. Nació como resultado de un encuentro con el gran violinista Yehudi Menuhin en 1943. Este le pidió una sonata para interpretarla en sus conciertos. Y si bien parece que él pretendía que fuese una obra con acompañamiento de piano, Bartok escribió la composición que cierra el programa de hoy. La estrenó el mismo Menuhin en Nueva York el 26 de noviembre de 1944.

Bartok hizo gala, en esta composición, de su enorme versatilidad: él, que había compuesto obras en los más varios estilos, incluidos algunos de vanguardia, aquí volvió los ojos a lo antiguo, sin duda como homenaje a los grandes compositores del pasado que habían escrito las obras maestras para violín solo.

Esta obra, que casi cierra el ciclo compositivo de Bartok, es importante por cuanto en ella el gran compositor, llegando a una completa madurez artística y humana, parece querer purificar su arte de tendencias quizá un poco exageradas de otros períodos anteriores de su vida. Incluso el gusto por introducir en sus composiciones cultas elementos del folklore popular, desaparecen en esta obra, para dar paso a una serenidad un poco



melancólica, propia de quien, como él, estaba sufriendo en grado tan intenso los zarpazos de la enfermedad.

Eso no le impide para que vuelva en esta obra a su predilección del gusto por el virtuosismo, de que tantas pruebas había dado en otros períodos de su vida. Esta sonata, en efecto, ofrece al intérprete dificultades muy considerables, sobre todo, paradójicamente, en el tercer tiempo (*Melodía*), que obliga al intérprete a dar tintes del todo diversos a los varios planos en que está articulada la composición.

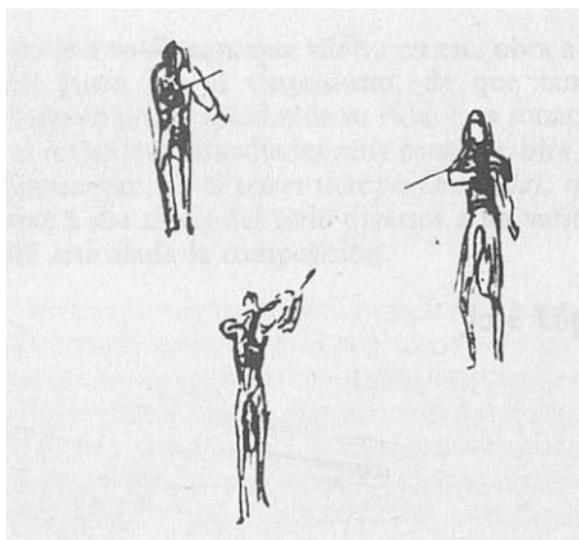
José López Calo

PARTICIPANTES



GONÇAL COMELLAS

Nació en Avinyonet (Gerona) en 1945. Empezó los estudios de violín a los doce años en Figueras con Ursula Sans, para continuar un año más tarde en Barcelona con Juan Massiá, su verdadero director musical, terminando la carrera en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, obteniendo las más altas calificaciones, con Premio de Honor en violín y música de cámara. Desde su interpretación del Concierto de Brahms en el Palacio de la Música de Barcelona en el año 1967, su incesante labor de concertista le ha llevado a recorrer los principales centros musicales de España, Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Holanda, Suiza, Italia, Israel y América, colaborando con importantes directores y orquestas, tales como la Royal Philharmonic, New Philharmonia, Menuhin Festival Orchestra, Sinfónica de Hamburgo, Scottish National, Israel Broadcasting Symphony, ORTF de París, Nacional de Bélgica, Ciudad de Barcelona, Orquesta Nacional, Radio Televisión Española, etc. En 1972, y en ocasión del Concurso Internacional Cari Fleisch, en el que consiguió el Primer Premio de violín y el *Audience Price*, tuvo la oportunidad de tocar junto con Yehudi Menuhin el *Doble concierto* de Bach dentro del Festival de la Ciudad de Londres, iniciándose así una colaboración que le ha llevado a actuar en distintas ocasiones con el citado maestro. Gongal Cornelias ha sido galardonado en los Concursos Internacionales Jacques Thibaud en París, Reina Elisabeth en Bruselas y Viña del Mar (Chile). Participa en importantes festivales de música como el City of London, Festival de Prades, de Gstaad, de Barcelona, Festival de Otoño de Madrid. Cornelias ha grabado obras del más clásico repertorio violinístico, siendo de destacar la Sonata para violín y piano de Pablo Casals, en primera realización mundial, así como la edición completa de las Sonatas y Partitas de Bach. Su inquietud por el desarrollo de la música en España le lleva a ser fundador y director de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, con la que consigue grandes éxitos de público y crítica.



INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

José López Calo

Nació en Nebra (Puerto del Son, La Coruña) el 4 de febrero de 1922.

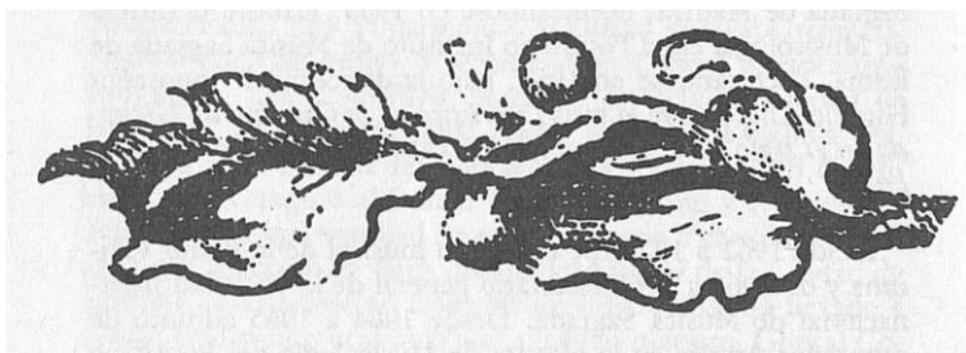
Licenciado en Filosofía (Universidad Pontificia de Comillas), en Teología (Facultad Teológica de Granada) y en Filosofía y Letras (Universidad de Granada). Doctor en Geografía e Historia (Sección de Historia del Arte) (Universidad de Santiago de Compostela).

Estudió música sagrada en la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid, licenciándose en 1955. Estudió la carrera de Musicología en el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma, doctorándose en 1962, bajo la dirección de monseñor Higinio Anglés, con la tesis *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, que mereció la calificación de *cum summa laude*.

Desde 1962 a 1970 fue consejero musical de la Radio Vaticana y de 1963 a 1968 secretario general de la Sociedad Internacional de Música Sagrada. Desde 1964 a 1965 adjunto de monseñor Anglés en la cátedra de Musicología del Pontificio Instituto de Música Sagrada, y desde 1965 a 1970 titular de la misma; desde 1967 a 1970, vicerrector del mismo Instituto. Desde 1977 a 1981 vicepresidente de la Sociedad Española de Musicología. Desde 1973, profesor de Historia de la Música en la Universidad de Santiago de Compostela.

Desde 1953 se dedica al estudio y catalogación de los archivos musicales de España. En 1972 fue agraciado, en concurso nacional, con el *Programa 1971* de investigación musical de la Fundación Juan March. En 1974 los directivos del RISM (Répertoire International des Sources Musicales) le encargaron la catalogación de toda la música manuscrita española compuesta o copiada entre 1585 y 1825, como parte de un programa internacional. Lleva catalogadas más de 200.000 composiciones.

Autor de más de 200 artículos científicos publicados en las revistas musicológicas más importantes, y de numerosos libros, entre los que destacan: *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI* (tesis doctoral, 2 volúmenes. Granada, 1963); *Catálogo musical del archivo de la S. I. Catedral de Santiago* (Cuenca, 1972); *Hygini Anglés Scripta Musicologica* (3 volúmenes. Roma, 1976); *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Avila* (Santiago, 1978); *Francisco Valls: Misa Scala Aretina* (Londres, 1978); *La música en la Catedral de Falencia* (2 volúmenes. Palencia, 1980-1981); *La música medieval en Galicia* (La Coruña, 1982); *Indices de la revista «Tesoro Sacro Musical»* (Madrid, 1983); *Historia de la Música Española en el siglo XVII* (Madrid, 1983); *La música en la Catedral de Zamora* (volumen 1.º, Zamora, 1985).



Depòsito legal: M. 3792-1987

Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind. N.º 1. Arroyomolinos. MOSTOLES (Madrid)



Fundación Juan March

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