



Fundación Juan March

CICLO

**DVORÁK  
EN SU CENTENARIO**

FEBRERO-MARZO 2004

Fundación Juan March

**CICLO**

**DVORÁK**  
**EN SU CENTENARIO**

**Febrero – Marzo 2004**

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación .....	3
Programa general .....	5
Introducción general por Domingo del Campo .....	10
Notas al programa:	
Primer concierto .....	16
Segundo concierto .....	20
Tercer concierto .....	23
Cuarto concierto .....	26
Participantes .....	29

*Las especiales cualidades musicales de los habitantes de la región de Bohemia fueron bien resaltadas en toda Europa ya desde el siglo XVII, pero se limitaban, generalmente, al mero consumo de habilidades de rango secundario. Smetana primero, Dvorák después y luego Suk o Martinu, entre otros, consiguieron elevar a primera categoría estética lo que antes de ellos eran sólo “curiosidades”. (El otro gran músico checo, Leos Janáček, era oriundo de Moravia, pero serviría igualmente de ejemplo junto a los “bohemios”).*

*Todos y cada uno de los problemas estéticos del nacionalismo musical están planteados en sus músicas con suma agudeza pero con el aliciente añadido de que se exponen en el molde formal de una estructura musical clásica. Las intensas relaciones de Praga y Viena en los tiempos de mayor esplendor del Neoclasicismo musical se mantuvieron a lo largo del siglo XIX, por lo que las formas musicales austríacas y germánicas sirvieron con gran naturalidad para expresar las nuevas ideas. Ejemplo perfecto de simbiosis que otros muchos compositores, también relacionados con el nacionalismo musical, siguieron tanto en el siglo XIX como en el XX. Baste recordar los Cuartetos de Bela Bartok o los Tríos con piano de Joaquín Turina.*

*El próximo centenario de la muerte de Antonin Dvorák (Praga, 1 de mayo de 1904) nos da nuevo pretexto para escuchar sus músicas de cámara, no tan habituales como debieran por sus múltiples bellezas, y también las destinadas al consumo doméstico (el inefable piano a cuatro manos, hoy mero recuerdo histórico ante el CD o el DVD). Si en 1992 escuchamos aquí sus cuatro Tríos con piano, ahora le recordamos con los dos más maduros, con tres de sus espléndidos cuartetos de cuerda, con el Quinteto con piano Op. 87 y con las músicas a cuatro manos que tanto gustaron a Brahms y popularizaron su figura en todo el mundo.*

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



**Antonín Dvořák: fotografía de hacia 1878.**

---

**PROGRAMA GENERAL**

---

---

## PRIMER CONCIERTO

---

**Antonín Dvořák** (1841-1904)

### I

Leyendas, Op. 59, B117

Primer cuaderno:

1<sup>a</sup> *Allegretto non troppo, quasi Andantino*

2<sup>a</sup> *Molto moderato*

3<sup>a</sup> *Allegro giusto*

4<sup>a</sup> *Molto maestoso*

5<sup>a</sup> *Allegro giusto*

Segundo cuaderno:

6<sup>a</sup> *Allegro con moto*

7<sup>a</sup> *Allegretto grazioso*

8<sup>a</sup> *Un poco Allegretto e grazioso quasi Andantino*

9<sup>a</sup> *Andante con moto*

10<sup>a</sup> *Andante*

### II

Aus dem Böhmerwalde, Op. 68, B133 (De los bosques de Bohemia)

*In den Spinnstuben (En la hilandería)*

*Am schwarzen See (A orillas del lago negro)*

*Walpurgisnacht (Noche de brujas)*

*Auf dem Anstand (Al acecho)*

*Waldesrube (Bosque apacible)*

*Aus stürmischen Zeiten (De tiempos tormentosos)*

Danzas eslavas, Op. 46, B78

N<sup>o</sup> 7 *en Do menor*

N<sup>o</sup> 2 *en Mi menor*

N<sup>o</sup> 8 *en Sol menor*

*Intérpretes:* ATLANTIS/Piano dúo  
(Heidi Sophia Hase y Eduardo Ponce)

Miércoles, 11 de Febrero de 2004. 19,30 horas.

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

**Antonín Dvořák** (1841-1904)

### I

Trío en Fa menor, Op. 65, B130

*Allegro ma non troppo*

*Allegretto grazioso*

*Poco adagio*

*Finale: Allegro con brio*

### II

Trío en Mi menor, Op. 90, B166 "Dumky"

*Lento maestoso. Allegro*

*Poco adagio. Vivace non troppo*

*Andante*

*Andante moderato*

*Allegro*

*Lento maestoso. Vivace*

*Intérprete:* TRÍO BELLAS ARTES  
(Rafael Khismatulin, *violín*  
Paul Friedhoff, *violonchelo*  
Natalia Maslennikova, *piano*)

Miércoles, 18 Febrero de 2004. 19,30 horas.



---

## TERCER CONCIERTO

---

**Antonin Dvorák** (1841-1904)

### I

Cuarteto nº 10, en Mi bemol mayor, Op. 51, B92

*Allegro ma non troppo*

*Dumka: Elegía*

*Romanza: Andante con moto*

*Finale: Allegro assai*

### II

Cuarteto nº 14, en La bemol mayor, Op. 105, B193

*Adagio ma non troppo. Allegro appassionato*

*Molto vivace*

*Lento e molto cantabile*

*Allegro ma non tanto*

*Intérpretes:* CUARTETO WANDERER  
(Yulia Iglinova, *violín I*  
Rubén Reina, *violín II*  
Yulia Malkova, *viola*  
Anton Gakkel, *violonchelo*)

Miércoles, 25 de Febrero de 2004. 19,30 horas.

---

CUARTO CONCIERTO

---

**Antonín Dvořák** (1841-1904)

I

Cuarteto nº 12, en Fa mayor, Op. 96, B179 “Americano”

*Allegro ma non troppo*

*Lento*

*Molto vivace*

*Finale: Vivace ma non troppo*

II

Quinteto en La mayor, Op. 81, B155

*Allegro ma non tanto*

*Dumka: Andante con moto*

*Scherzo: Molto vivace*

*Finale: Allegro*

*Intérpretes:* DUBHE QUARTET

(Bruno Vidal, *violín*)

Víctor Arriola, *violín*

Emilio Navidad, *viola*

José Enrique Bouché, *violonchelo*)

JUAN CARLOS CORNELLES, *piano*

Miércoles, 3 de Marzo de 2004. 19,30 horas.

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL

---

Primer compositor checo que alcanzó reconocimiento internacional, Dvořák insufló en el lenguaje común de la música del siglo XIX material folclórico, tanto de carácter urbano como campesino, dado que en aquel momento no había una distinción científica entre ambas categorías. La expresión del sentimiento nacionalista en toda Europa, especialmente en torno al año revolucionario de 1848, dio un gran impulso al culto de la melodía y la danza popular. Su entonación lírica y su estructura rítmica y armónica perfilaban un marco dentro del cual el compositor pudiera desplegar su voz personal y, a la vez, ponían en marcha un proceso de emancipación de los procedimientos compositivos más anquilosados y escolásticos, ampliando sus horizontes musicales y hasta conceptuales. Para el hombre de la ciudad constituía la nostalgia por la leyenda, la naturaleza, los mitos, canciones y danzas, el color local, como factores identitarios de pertenencia a un tronco común.

### **Un nacionalismo dubitativo**

Al igual que en otras partes, en Bohemia los acontecimientos político-sociales se entremezclaban con los culturales. Las demandas por conseguir un estatus constitucional análogo al de Hungría se revelaron ineficaces, ya que la monarquía fue incapaz de continuar una política descentralizadora. La opinión pública y el parlamento de Viena estaban dominados por los representantes de la burguesía liberal que se oponían a la federalización de Austria. El emperador simpatizaba con los liberales por su centralismo germánico aunque detestaba su anticlericalismo, y se sentía más afín a los conservadores cuya política favorecía, si bien le asustaban algunas de sus veleidades federalistas. Ciertas conversaciones secretas en 1871 con líderes checos llevaron a Francisco José a la promesa de reconocer antiguos derechos y asumir el juramento de coronación como rey de Bohemia, pero al final todo quedó en nada, y se saldó con un patriotismo de resistencia pasiva bastante paralizante. El nacionalismo checo no estaba exento de dudas y vacilaciones. Después de Sadowa (1866), hubo un acercamiento a la corona austriaca por temor a la hegemonía prusiana, al menos del ala conservadora del Partido nacional, los llamados *starocesí* (Viejos checos), que al final tuvieron que darse por contentos con algunas conquistas culturales y lingüísticas. A pesar de sus aspiraciones nacionalistas, estaban dispuestos a pactar con la nobleza, alianza que privó a su lucha de cualquier carácter revolucionario; incluso se volvieron hacia Rusia cuando el bastión austriaco empezó a flaquear ante Prusia.

Todos estos movimientos tuvieron su eco en el mundo de la cultura y, en ella, de la música. Un revolucionario en lo musical y nacionalista en lo ideológico como Smetana, no dejó de

despertar recelos en una fracción de la burguesía y los intelectuales *mladocesi* (Jóvenes checos), tendencia del Partido nacional progresista a la que pertenecía. Dvorák reveló un más amplio criterio en este punto, casi de un paneslavismo cercano a la causa de los *starocesí*. Para él, los checos no eran sino los más occidentales de los eslavos. Smetana compone las Danzas checas y Dvorák las eslavas, en las que a los materiales checos se unen otros procedentes de Eslovaquia, Ucrania, Rusia, Silesia, Polonia o Serbia. Frente a *Libuse* de su colega, ópera nacional por excelencia, mito original de la formación del reino de Bohemia, Dvorák opone en *Dmitri* un episodio de la historia rusa, una obra irregular en la que, desde un wagnerismo en retirada, se abordan con prudencia particularidades armónicas de la liturgia ortodoxa y el canto popular.

El propio Smetana no dejó de pasar por trances peculiares. En el año 1848 participó en la guardia nacional y ayudó en las barricadas hasta que la revuelta fue aplastada. Los checos aun confiaban que el emperador Francisco José se coronara rey de Bohemia, y su matrimonio con Elisabeth de Baviera en 1854 se vio como un augurio de un mejor entendimiento con Viena y avivó su esperanza a equipararse a otras nacionalidades dentro del imperio. Seguramente el propio Smetana abrigaba tales deseos cuando compuso para conmemorar el evento su *Sinfonía triunfal* en la que no falta una explícita cita del Himno del emperador.

Sobre la misión de la ópera como espectáculo capaz de aglutinar sentimientos colectivos de identidad nacional, hubo ardientes discusiones entre diversas facciones del partido nacional. Los *starocesí* preferían óperas representativas del país basadas en canciones populares, en el folclore tal como se estaba manifestando. Esta posición fue firmemente rechazada por Smetana, seguramente por estimarla superficial, desprovista de la radical sustancialidad que aportaba la ópera histórica como evocación arquetípica de fundación. Frantisek Ladislav Rieger, un prohombre perteneciente a los *starocesí*, terció en el debate afirmando que era simple escribir una ópera histórica pero mucho más difícil componer una ópera ligera referida a la vida del pueblo y basada en el folclore. Smetana, sobre el que recaía además la sospecha de excesivo modernismo musical, replicó que “en este camino un revoltijo de diferentes canciones produciría una suerte de popurrí pero no una obra de arte unificada”. La controversia podía tener sentido ante *Los brandenbúrgueses en Bohemia* y otras óperas posteriores de Smetana, pero *La novia vendida* vino a acercar posiciones.

### ¿Un músico simplemente checo?

A Dvorák, con su visión más amplia y expansiva del folclore, no le arredró internarse a veces en lenguajes más primi-

tivos, sugestivos o primordiales como el de los países eslavos orientales, o el de los amerindios o afroamericanos durante sus viajes a ultramar. Con todo, esta apertura de miras no modificó sus raíces y unos modos típicos checos. Pocas veces se ha dado una simbiosis tan cabal entre un artista y su país. En él crece la música espontáneamente como un modo natural de hablar. Apenas plagió melodías preexistentes como hicieron tantos de sus coetáneos y sin embargo algunas de su invención parecen genuinas creaciones populares. Ahora bien, hay que tener en cuenta que el concreto folclore bohemio –algo que no podría decirse del precedente de Moravia oriental– mostraba ya a la sazón suficientes rasgos occidentales que facilitaban su asimilación; años de dominación extranjera habían propiciado un matrimonio de conveniencia con el mundo teutónico que muchos veían empobrecedor. Hasta el punto de que el musicólogo moravo Frantisek Bartos proponía renunciar a Dvorák como patrimonio nacional. Una posibilidad contemplable desde una óptica científica demasiado abstracta que choca con la lectura mas vital y acorde con los hechos que resalta su biógrafo Otakar Sourek: “El poder musical de Dvorák consiste sobre todo en el frescor, la sinceridad y la originalidad de su expresión melódica y rítmica”. Y añade: “el contacto íntimo de Dvorák con el arte popular es también sustentado por textos populares o compuestos en el espíritu popular en los que se inspira y compone su música [...] Ésta no se contenta con adoptar ciertos trazos populares primitivos, más bien los destila, por así decirlo, para transformarlos en obras de una gran perfección y de una finura admirable”.

Esos rasgos han sido analizados numerosas veces: metros trocaicos y dáctilos con acento en la primera sílaba, repetición de un compás o figura inicial antes de continuar la frase, a veces con transposición, síncopas, contramelodías expresivas en función contrapuntística, melodías pentatónicas, juego mayor-menor, inicios con saltos ascendentes, práctica de doblar la melodía a la tercera, ritmos lombardos, elaborada ornamentación ... Y habría todavía que afinar los límites entre el modelo y la aportación personal del compositor y sus conquistas dentro del mismo.

Existe otro problema derivado del folclorismo musical, apuntado en muchas ocasiones, y es que la melodía popular, autosuficiente, no susceptible de desarrollo y carente de poder generativo, es inepta pues para servir de fundamento a composiciones concebidas a gran escala y cierto rigor, como pueden ser las sinfónicas o las de cámara. Aquí parecen resonar las muy dogmáticas y acríticamente aceptadas opiniones de Schoenberg sobre el particular: “la música folclórica natural siempre es perfecta, porque brota de la improvisación, es decir, de un relámpago de inspiración”. De este modo “las discrepancias que existen entre las exigencias de las formas más amplias y la sencilla construcción de las cadencias folclóricas

no fueron ni serán resueltas jamás”. En consecuencia, los fragmentos que componen las tonadas populares “no requieren necesariamente ningún elemento de conexión; pueden unirse por yuxtaposición debido a la marcada variedad que presentan. Nada hay en estas melodías que reclame su desarrollo”. Esta visión en exceso organicista de la gran obra de arte le lleva a distinguir entre las naciones recién llegadas, pequeñas e imprevistas aspirantes a ser distinguidas como unidades culturales, que buscan conquistar un mercado donde vender sus productos nacionales, y aquellas, las de siempre, para las que la música es una necesidad emocional del espíritu. Incidentalmente hay que recordar que Schoenberg estudió a Dvorák, quien le influyó indiscutiblemente en el *Cuarteto en Re mayor* de 1897, una obra en la que siempre ha sorprendido su colorido checo.

El mismo Dvorák será el mejor mentís a planteamientos tan mecánicos y excluyentes. Ante todo, como apunta Alec Robertson, por el don del movimiento, mejor la movilidad, que nunca decae y siempre avanza, sea mediante una bien conformada melodía, una saturada corriente de sextas y tresillos o una fórmula de corcheas con puntillo; todo contribuye a una fluidez que a veces se ha confundido equivocadamente con superficialidad. Sus formas de desarrollar, las elipsis de las recapitulaciones que se remontan a Haydn, y su habilidad para precipitar los acontecimientos musicales, hacen de él un compositor económico, al mismo tiempo que improvisatorio e imprevisible. Ya Brahms se dio cuenta de esto y en carta a su editor Simrock escribió: “Por favor, transmita a Dvorák mis saludos y dígame cuánto placer me producen sus *Leyendas*. Son una obra fascinante y la rica, fresca y exuberante invención de este hombre es envidiable”.

Como miembro de una orquesta estable en el Teatro provisional de Praga, Dvorák pudo calibrar sus posibilidades constructivas y expresivas. Precisamente el hecho de tocar la viola no fue una circunstancia baladí pues se dio cuenta de la necesidad de dotar a cada parte, incluso las de menor relevancia, de un valor intrínseco en sí mismo. Tal equilibrio le llevó desde los orígenes de su carrera a la música de cámara, que seguramente fue el factor catalizador de su labor creativa, pero también a la orquesta sinfónica en la que la cuerda es el fundamento sobre la que planean unas maderas móviles de colores vivos en las que no faltan trinos de pájaros y otros estímulos de la naturaleza, y unos metales a veces agresivos, nunca pesados, que añaden la nota de rusticidad de las ferias y fiestas de los pueblos. El resultado es una extraña mixtura de fortaleza y fragilidad lo que proporciona a su orquesta una calidad especial, sin la densidad de un Brahms, un poco abrumado por una tradición de la que se consideraba principal portavoz.

## Vocación clasicista

La alacridad y casi inconsecuencia inventiva de Dvorák necesitaba sustentarse, para no caer en la simple dispersión, en bases firmes. Tras su humildísima entrada en la vida musical de Praga a finales de los años cincuenta como compositor, muestra las lógicas vacilaciones. Poco a poco se inclinará en sus primeras sinfonías y obras de cámara hacia algunos de los postulados de la escuela neoalemana. Un proceso que, con sus honduras emocionales y el libre desarrollo de sus estructuras musicales, y que tuvo un ejemplo en Smetana, se prolongará hasta mediados de los setenta cuando sus dudas estilísticas le hicieron comprender la necesidad de la disciplina que, de una manera natural podía proporcionarle el clasicismo vienés. Hasta entonces había recibido influencias de Liszt y de Wagner. La sombra de este último pervivió soterrada en algunos momentos de especial encantamiento: la música del Venusberg en la obertura *Carnaval*, el Sueño mágico en *Otelo* o en *Rusalka*, *Parsifal* en *Medea*. Pero lo cierto es que Dvorák, por múltiples razones, experimentó hacia 1874-75 un proceso de simplificación de su lenguaje, que deviene más conciso y directo a partir de obras como el *Cuarteto* nº 7 en La menor, la segunda versión de su ópera cómica *Rey y carbonero*, el *Quinteto* en Sol mayor Op. 77 o la *Sinfonía* nº 5, escritas bajo el signo de la contención y la austeridad, muy lejos ya de las ambigüedades de la etapa anterior. La primacía de la melodía y las influencias a veces muy sofisticadas de las danzas, no perturban el efecto general de síntesis estilística. La configuración de las obras en gran escala es clara y lacónica. La forma sonata se adueña de los primeros movimientos, en los que el segundo sujeto suele ser sometido a desarrollo dentro de la exposición, y la sección de desarrollo propiamente dicha se centra muchas veces en un sugestivo segmento de notas procedentes de un tema principal que excluye todo lo demás. Los movimientos lentos suelen adoptar forma ternaria y lo mismo ocurre con el *scherzo* y *trío*, siendo el *finale* de estructura mas laxa. La presencia en éste de temas procedentes de movimientos anteriores ha sido objeto de crítica, pero más bien obedece a una voluntad de unificación, aspiración que siempre ha existido en composiciones extensas formadas por bloques separados.

El clasicismo formal de Dvorák también pudo deberse a un impulso universalista de saltar fronteras, para lo que podía ser un ejemplo la integridad y el valioso soporte moral que suponía Brahms. Tal homologación significaba entrar en el circuito cultural europeo en pie de igualdad, y no sólo como un músico encantador y pintoresco que traía nuevos aires que se iban poniendo de moda por todas partes. Fue Brahms quien muy bien impresionado por los *Dúos moravos* de Dvorák se los recomendó en entusiasta carta a su editor berlinés Simrock. Éste los publicó, después de traducir los textos al alemán, a princi-

---

pios de 1878, abriendo así el mercado europeo a un compositor cuya música había circulado hasta entonces sólo en Praga. Al mismo tiempo le encargó la primera serie de *Danzas eslavas* que propició un éxito editorial. Pero respecto a obras de mayor extensión y empeño, Simrock se mostró escéptico por obvias razones comerciales, alentando a Dvorák a componer piezas para piano y canciones que fueran más lucrativas y menos caras de producir y que, como es lógico, tuvieran esa peculiaridad nacional que a la sazón resultaba tan atractiva para el público. Esa política encasillaba e infravaloraba a Dvorák, convertido en autor fácil, destinado al consumo, y él mismo reaccionó con firmeza explorando otros muchos cauces para su producción. Sobre todo, no se dejó arrinconar como un músico menor entre la pléyade de la segunda mitad del siglo XIX, salvado del olvido por un puñado de obras brillantes y llamativas. Basta con asomarse al capítulo de su música de cámara, del que en este ciclo se ofrece una cumplida selección, para darse cuenta de que tal enfoque es reduccionista e inexacto.

**Domingo del Campo**



---

## NOTAS AL PROGRAMA

---

### PRIMER CONCIERTO

---

#### *Leyendas, Op. 59, B 117*

El dúo de piano a cuatro manos se convirtió en las últimas décadas del siglo XVIII y a lo largo del XIX en un vehículo idóneo para la práctica doméstica de la música por aficionados no especialmente dotados, lo que no excluía en algunos casos una calidad estimable. Dvorák ya se había acercado al medio con éxito a través de las *Danzas eslavas* Op. 46, de 1878, y ahora vuelve a él con las *Leyendas*, contrapartida lírica y épica de aquellas. Compuestas entre el 30 de diciembre de 1880 y el 22 de marzo de 1881, poco después de completada la *Sinfonía* nº 6, fueron dedicadas al célebre crítico y musicólogo Eduard Hanslick que no ahorró elogios, al igual que haría Brahms. El propio Dvorák llevó a cabo la versión orquestal a finales de otoño de aquel mismo año, de tono intimista y colores suaves y matizados. Como en las *Danzas eslavas*, no hay títulos descriptivos y en ellas no se expone ningún programa que haga referencia a relatos o poemas populares concretos. A pesar de su finalidad modesta y la fisonomía inequívoca de las piezas características que tanto abundaron en la época romántica, las *Leyendas* no están exentas de ambición gracias a una escritura muy cuidada en la que, por ejemplo, se presta un gran interés al contrapunto. La forma de cada número es la ternaria habitual, al modo de un *lied*, de la que se sirvió la mayoría de sus contemporáneos en este tipo de música, brindando buenas oportunidades a la variación apoyada en un proceso modulador eficaz y fluido; en ocasiones se adopta la forma rondó de modo más o menos explícito.

Siendo la leyenda una referencia a tiempos pasados un tanto fabulosos, la primera, una especie de danza de estructura tendente al rondó, ofrece acentos arcaizantes y contratemas de estilo imitativo, conforme a las reglas académicas “antiguas”. La segunda es de un talante más meditativo y nostálgico, con aire de *lied*; tras modular a la tonalidad menor surge una idea de gran aliento lírico que completa una escena muy evocativa. La tercera *Leyenda* podría tomarse por una nueva *Danza eslava*, con una sosegada parte central a la manera de un *scherzo*, mientras la cuarta se basa en una solemne marcha, a veces petulante; su heroica pompa da pie a vivos contrastes, de nuevo en un clima arcaizante con un tercer tema atormentado sobre un *ostinato* de tresillos, lo que unido a su extensión le da la apariencia de una balada algo enigmática. La quinta *Leyenda* propone un diálogo en el que el tema principal es acompañado

en canon muy animado, que se va haciendo más íntimo; el aparato técnico en ningún momento perturba la expresividad o la sensación de espontaneidad.

Por su parte, la sexta *Leyenda* es muy agitada sobre un movimiento de tresillos que se congela como punto de órgano en la parte central, suerte de marcha lenta que sorprende por las cortantes segundas procedentes, junto con el propio material temático, del *Adagio molto* de la *Sinfonía* nº 3, de 1873. La séptima *Leyenda* es una página intranquila con algunos toques brahmsianos, más esforzada que heroica, con una parte central agitada. En contraste, la octava es un idilio pastoril en Fa mayor que se enriquece constantemente mediante variantes y figuraciones, con algunos rasgos chopinianos de la *Balada* en esa misma tonalidad. La novena irrumpe en el entorno de la danza checa; es una *sousedská* en ritmo ternario, especie de *ländler* que ha sido llamada el minueto bohemio, y que aquí se sustenta casi enteramente en una nota pedal a modo de bordón, mientras el tema principal es tratado canónicamente. La última *Leyenda*, en el inusual compás de 4/8, no aporta un final apoteósico sino una meditación melancólica que apenas permite, gracias a una cuidada decoración, algunos leves contrastes.

### ***De los bosques de Bohemia, Op. 68, B 133***

Ante el éxito comercial de la primera serie de *Danzas eslavas* y de las *Leyendas*, Simrock animó a Dvorák, en el verano de 1883, a emprender un nuevo conjunto a cuatro manos. Éste aceptó y en otoño empezó a trabajar, terminando el ciclo el 12 de enero del año siguiente. Los títulos de los diversos números fueron añadidos más tarde, lo que excluye de nuevo la tentación de descriptivismo, aunque sí proporciona una orientación más o menos precisa sobre los mecanismos de su inspiración poética ante la naturaleza. La escritura pianística es más brillante y compleja que la de las *Leyendas*, alejada de las corrientes en curso, a pesar de contener velados homenajes a algunos colegas. Lo que se ha llamado, con evidente exageración, su casi patológica atracción por el registro agudo del teclado, es un atractivo más que un defecto por añadir colores y sensaciones no previstos o desconcertantes. Son breves apuntes que seducen por su fuerza de caracterización bajo los efectos de sensaciones naturales muy simples. Salvo una de las piezas, este ciclo no fue objeto de orquestación.

*In den Spinnstuben* (En la hilandería) tiene una agilidad mendelssohniana, algo pintoresca e ingenua, con una parte central de danza más robusta. *Am schwarzen See* (A orillas del lago negro) es un poema en miniatura con hondas resonancias de Chopin; el tema central es cantable como un nocturno y a

pesar de su título no hay ninguna oscuridad, más bien una sentimentalidad extraña. Se ha destacado el nulo componente satánico de *Walpurgisnacht* (Noche de brujas): Se trata de una danza *scherzante* nada tétrica que discurre por cauces previsibles, con aire de danza popular; una de sus ideas melódicas encontrará mejor acomodo y un más adecuado tratamiento en la *dumka* del *Quinteto* Op. 81. *Auf dem Anstand* (Al acecho) es solo una leve estampa en la que no falta ironía y ciertos ecos brahmsianos, con una matizada meditación en la sección intermedia. Liszt puede estar en la raíz inspiradora de *Waldesrube* (Bosque apacible), una melodía nocturnal de lirismo contemplativo, sobre una sencilla fórmula de acompañamiento; la sección central es una especie de marcha fúnebre sin excesivo patetismo que trae un eco de Schubert. Ésta es la única pieza del ciclo que fue objeto de un arreglo por parte del propio compositor para violonchelo y piano (1891) y, más adelante, para violonchelo y orquesta (1893). *Aus stürmischen Zeiten* (De tiempos tormentosos) es también lisztiano pero del capítulo de las *Rapsodias*. Página agitada pero sin drama, la textura de la escritura nunca es densa; en la parte central, Dvorák se autocita con el tema del *Scherzo* de la *Sinfonía* nº 4, de 1874, antes de volver a la primera sección que se precipita en una rapidísima coda.

### **Danzas eslavas, Op. 46/7, 2 y 8, B 78**

Las *Danzas eslavas* del Op. 46 se compusieron por encargo de Simrock entre el 18 de marzo y el 7 de mayo de 1878, para piano a cuatro manos. La posterior orquestación del propio Dvorák la realizó durante el verano. Pueden inscribirse en la descendencia inmediata de las *Danzas húngaras* de Brahms pero a diferencia de éste no utiliza melodías populares preexistentes, solo los ritmos y los giros más significativos. En esta serie las ocho danzas, con una sola excepción, son checas, a diferencia de las que compondría en 1886 Op.72 en las que recoge no sólo la tradición folclórica de su país sino también la de otras partes del mundo eslavo.

La *Danza* nº 7 en Do menor arranca con un canon ingenioso al que sigue una sección más rápida. La combinación de estos elementos con una gran habilidad le da un aire enardecido hasta el último compás. En realidad es una danza checa, *skocná*, con su ritmo de dos tiempos parecida al *reel* escocés, de carácter animado y saltarín.

La *Danza* nº 2 en Mi menor es una *dumka*, un tipo de folclore ucraniano cuyo nombre fue adoptado en los países eslavos en el siglo XIX como término expresivo de una especie de lamento cantado o de una pieza instrumental, asimismo en un *tempo* lento y de naturaleza elegíaca. En Dvorák no se corres-

---

ponde con esta descripción y obedece a un esquema en el que la melodía del pasaje lento y melancólico, además de ser objeto de variaciones ornamentales, alterna con secciones más rápidas, alegres e incluso de una exuberancia arrolladora; dialéctica a la que se acoge esta danza y que, en general, contribuye a incrementar el potencial expresivo bien que no correspondiera en absoluto con la construcción correcta de esa música popular.

Por su parte la *Danza* nº 8 en Sol menor, de una fuerza y pujanza extraordinarias, se mueve como un torbellino, apenas suavizado por unos breves interludios. Se trata de un *furiant*, otra danza popular checa que alterna 2/4 y 3/4 con un ritmo en hemiola. Dvorák compuso dos *Furiant*s en 1878 para piano, Op. 42, y una *Dumka* y *Furiant*, Op. 12, hacia 1884, para el mismo instrumento, y como otros compositores checos introdujo esta danza en la música de cámara y sinfónica en lugar del *scherzo*, por ejemplo en la *Sinfonía* nº 6.

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

### *Trío en Fa menor, Op. 65, B 130*

La década de los ochenta significó para Dvorák el ascenso a la categoría de compositor internacional, favorecido por la protección de Brahms y el instinto comercial del editor Simrock. Tras la composición de la *Sinfonía* nº 6, que se orientará en parte por ese derrotero, y de la ópera *El jacobino* que no alcanzará tal proyección, el año 1883 es de dudas y conflictos, con el dilema de escribir una ópera en alemán que pudiera abrirle muchas puertas en los teatros europeos o la voluntad de permanecer en su tierra natal, opción que es la que finalmente prevaleció. A ese estado de incertidumbre parece responder este *Trío en Fa menor*, casi un compromiso entre el universalismo, entonces equivalente al estilo clásico vienés, en el ámbito de la música de cámara y la consideración a unas raíces intransferibles.

Se ha hablado mucho de la influencia de Brahms y ésta es innegable en muchos momentos: en el entramado de ideas, en el mismo carácter de éstas, en su juego rítmico e invención melódica. Concretamente de su *Quinteto* Op. 34 en la misma tonalidad, que Dvorák admiraba. Pero el *Trío* carece de la elocuencia y la robustez del *Quinteto*, es de textura más liviana y resuelve con gran delicadeza los problemas de empaste siempre presentes durante el siglo XIX en las músicas para cuerda y piano, ante el imparable ascenso del sonido de éste. Fue escrito en los primeros meses de 1883 —entre antes de febrero y mayo— un año que vio también la creación del *Scherzo capriccioso* Op. 66, de abril y mayo, y de la *Obertura Hussita* Op. 67, en verano, para la inauguración del Teatro nacional checo de Praga en noviembre. El estreno tuvo lugar en Mladá Boleslav el 27 de octubre de 1883 por Ferdinand Lachner, Alois Neruda y el propio Dvorák al piano.

El *Allegro ma non troppo* se inicia con una melodía al unísono de las cuerdas antes de que la entrada del piano acreciente la tensión. El segundo tema introducido por el violonchelo con sus ritmos insistentes, tras delicadas transiciones, desemboca en una especie de marcha a modo de *codetta*. En el desarrollo, abierto a múltiples variantes, se insinúa el tema principal hasta que retorna enfático para la recapitulación que se encamina hacia una coda reminiscente del material tratado. En el *Allegretto grazioso*, en Do sostenido menor, las cuerdas acompañan *staccato* al piano que expone una idea de claro color folclórico. El *trío* en Re bemol mayor, enarmónica mayor de la tónica, es confiado a las cuerdas acompañadas por el piano hasta que se alcanza un diálogo más equilibrado.

El *Poco adagio* empieza con una melodía melancólica del violonchelo con sustento solemne del piano, juego al que pronto se agrega el violín. La escritura está muy cuidada con su constante apelación al canon que aporta solidez, sin mengua de espontaneidad. En la sección central el violín acompañado con discreción se entrega a una expansión lírica de gran efecto. El material temático retorna en la sección final que se prolonga en una coda intimista y contenida. El final *Allegro con brio*, en ritmo de *furiant*, vuelve a Fa menor con un tema decidido y martilleante y otro más tranquilo de gran encanto melódico que recuerda el primer vals del Op. 54 de hacia 1880. El primero sirve de marco para diversos episodios contrastantes hasta que la música, que se resuelve en mayor, parece desvanecerse paulatinamente hasta precipitar un final rápido.

### **Trío Op. 90, B 166, “Dumky”**

Ya se ha indicado en las notas al Primer Concierto la importancia que significó la *dumka* y su peculiar forma musical para Dvorák como elemento de afirmación cultural con su dualidad elegía-júbilo. Explícitamente aparece en la *Dumka* para piano Op. 35, las *Danzas eslavas* Op. 46 nº 2 y Op. 72 nº 2, el *Sexteto* para cuerda Op. 48, la *Dumka* para piano Op. 12 nº 1, el *Cuarteto* Op. 51 y el *Quinteto* Op. 81, y de forma más velada en otras muchas obras. Pero, sobre todo, en este *Trío* que se compone nada menos que de seis *dumky* (plural de *dumka*) cada una con su propia tonalidad, rompiendo así la estructura tradicional de las composiciones de este tipo. Incapaces de comprender este planteamiento novedoso que indudablemente tiene tendencia rapsódica, algunos han querido ver escondido en este esquema la habitual división en cuatro movimientos. El primero estaría integrado por las tres primeras *dumky* que han de interpretarse sin interrupción, con la indicación *attacca subito*, mientras que el resto desempeñarían respectivamente las funciones de movimiento lento, *scherzo* y *finale*. La interpretación parece un tanto forzada y en todo caso resulta bastante indiferente para la audición que se ve gratificada por la presencia dentro de cada número del contraste, a veces muy acusado, entre *tempi* lentos de carácter contemplativo y pasajes rápidos danzables, normalmente *furiant*s. El *Trío* fue empezado en noviembre de 1890 y completado el 12 de febrero de 1891, el año que vio la primera interpretación del *Réquiem* Op. 89. El estreno tuvo lugar en Praga el 11 de abril de 1891 por Ferdinand Lachner violín, Hans Wihan violonchelo y Dvorák al piano.

La primera *dumka* arranca con un desolado lamento del violonchelo en Mi menor, acogido luego por el violín, que alterna por dos veces con breves *allegri, quasi doppio movimento* en Mi mayor que igualmente se confían al violonchelo, sobre una textura contrapuntística de acompañamiento. Sin solución

de continuidad comienza la segunda *dumka*, *Poco adagio* en Do sostenido menor, con una melodía, una vez más del violonchelo, de expresividad schubertiana sobre un toque fúnebre del piano. Irrumpe bruscamente una danza rápida, *vivace non troppo*, muy moduladora; después de una cadencia, se vuelve al clima doloroso inicial nuevamente interrumpido por la recapitulación del *vivace*. El *attacca subito* prescrito por el compositor, conduce a la tercera *dumka*, *Andante* en La mayor, cuya melodía es una transformación de la *dumka* anterior y expresa serenidad a través de una escritura de trama ligera y complaciente. El *vivace ma non troppo* en menor introduce un tema sincopado que desemboca de nuevo en el *Andante* y en una coda imaginativa.

En Re mayor, la cuarta sección presenta un contraste menos acusado entre los *tempi* de las dos secciones. La primera, *Andante moderato y quasi tempo di marcia* enuncia una melodía que enuncia el violonchelo con gran expresividad. El subsiguiente *allegretto scherzando* apunta un motivo en Fa mayor llevado por el violín sobre un fondo melódico y rítmico del piano, que en este fragmento goza excepcionalmente de una escritura especialmente fluida. La quinta *dumka*, en Mi bemol mayor, se inicia por primera vez en la obra con un *Allegro*, que ofrece dos motivos, el segundo tratado abundantemente en canon. Al reaparecer el primero, la intervención de los instrumentos de arco se hace *quasi recitativo* y la coda descuella por su aliento bullicioso. La última *dumka*, en Do menor, propicia en el *Lento maestoso* un clima de inquietud con tanteos y vacilaciones; el *vivace* que sigue a esta introducción es una danza impetuosa de raíz popular, protagonizada por el violín que experimenta un sustancial desarrollo. La alternancia de ambos elementos se despliega con habilidad y sabiduría, hasta culminar en el brillante final.

---

## TERCER CONCIERTO

---

### *Cuarteto nº 10 en Mi bemol mayor, Op. 51, B 92*

Desde el comienzo de su carrera, Dvorák dedicó sus esfuerzos a la música de cámara, lo que no deja de ser un tanto sorprendente. Su temprana experiencia de intérprete de instrumentos de arco pudo ser un acicate, al mismo tiempo que le prestó la solvencia técnica necesaria para abordar un género exigente como pocos, y que otros muchos compositores reservaron para etapas de madurez. De hecho, su Op. 1 es un *Quinteto* en La menor y el Op. 2 un *Cuarteto* en la misma tonalidad, que datan de 1861 y 1862. Y no solo eso, sino que hacia 1869-70 Dvorák se embarcó en una aventura condenada al fracaso al crear tres cuartetos de gran extensión, algo amorfos, en los que pretende con verdadera audacia fundir los patrones clásicos con las nuevas tendencias alimentadas en Liszt y Wagner; uno de ellos, nº 3 en Re mayor, es de duración superior a la hora y el nº 4 en Mi menor, tristanesco y también muy extenso, consta de un solo movimiento a la manera lisztiana.

Dvorák no siguió ese camino sino que experimentó un proceso de esencialización clasicista, ya evidente en el *Cuarteto* en Mi mayor Op. 80, de 1876, que inicia la serie de los siete cuartetos de madurez, al que siguen el *Cuarteto* en Re menor Op. 34, de 1877, dedicado a Brahms, pero cuyo estilo no refleja excesiva pleitesía y el que hoy se interpreta, en Mi bemol mayor. Éste fue escrito entre el 25 de diciembre de 1878 y el 28 de marzo de 1879, siendo estrenado en Praga el siguiente 17 de diciembre. El *Allegro ma non troppo* sigue la forma sonata clásica habitual no sin aportar ricas contribuciones muy personales. Los temas principales son flanqueados por motivos secundarios de gran significación estructural; el primero es cantable, el segundo en ritmo de polka ofrece un ejemplo de contramelodía que va directamente hasta el fin de la exposición. El desarrollo da muestras de facilidad de escritura, con contrastes bien planeados para compensar con movimientos de reposo el incesante fluir del sonido. El segundo movimiento vuelve a ser una *dumka*, una magnífica melodía en Sol menor introducida por el primer violín sobre *pizzicati* del violonchelo; un cambio de *tempo* de 2/4 a 3/8 transforma esta parte en un *furiant* en Sol mayor, construyéndose el movimiento en torno a esta alternativa tan pronto soñadora como fogosa.

La *Romanza* propone una melodía sencilla, distanciada y sin apasionamiento, que se repite con modificaciones de un colorido algo opaco. El pasaje central es aun más sombrío hasta que retorna la parte principal con aire de marcha sobre *pizzicati*, a la que sigue una variación apasionada que prepara el



descenso al silencio de la coda. El *finale* se inspira tanto melódica como rítmicamente en la danza popular checa *skocná*; un a modo de segundo tema se muestra mas reservado y reposado, aunque paulatinamente va animándose de suerte que todo el material va ganado en ligereza danzable, hasta culminar en una coda de agitada vitalidad.

### **Cuarteto nº 14 en La bemol mayor, Op. 105, B 193**

Dvorák empezó a trabajar en este *Cuarteto* cuando todavía estaba en Estados Unidos el 26 de marzo de 1895. Lo dejó de momento de lado, y sólo lo concluyó en Praga en noviembre y diciembre del mismo año, pero después de haber compuesto entretanto el *Cuarteto* en Sol mayor Op. 106. Espejo de muchas experiencias, el *Cuarteto* revela el entusiasmo por el reencuentro con la tierra natal checa después del segundo viaje americano. Es curioso, aunque no es una cuestión para tratar aquí, que Dvorák no escribiera ninguna nueva obra de música de cámara, ni en realidad de música “pura”, en los nueve años que le restaban de vida, dedicando sus afanes al poema sinfónico y sobre todo a la ópera, un género en el que el éxito se le había mostrado en general esquivo. El *Cuarteto*, que fue estrenado en Viena el 10 de noviembre de 1896 por el conocido Cuarteto Rosé, ofrece una síntesis cabal del arte camerístico del autor, de su cuidadoso oficio y maestría, y mantiene la asombrosa facilidad melódica en la que siempre basa la fácil comunicabilidad de su mensaje, con temas sencillos, francos y de una arrolladora eficacia.

Precedido de una breve introducción *Adagio ma non troppo*, el *Allegro appassionato* se basa en una idea de gran prestancia y fuerza lírica a la que se opone una segunda que se expone con insistencia. Flota en el aire el motivo inicial del famoso *Octeto* Op. 20 de Mendelssohn y el desarrollo ofrece imaginativas y felices evoluciones. El *Molto vivace* es uno de los mejores movimientos que escribió Dvorák del género *scherzo*. Se trata de un *furiant* pero de una sutileza rítmica inmaculada, con un *trío* en el que Dvorák se autocita, no literalmente, por medio de la canción de cuna de Julie del tercer acto de *El jacobino*, pasaje cuyas voces en canon, dice Sourek con lírica exaltación “hacen casi escuchar un coral de alondras sobre las praderas del sur de Bohemia, inundadas de sol”.

El *Lento e molto cantabile* enuncia un tema plañidero con silencios expresivos; sigue otro párrafo melódico del mismo talante pero dotado de mayor intensidad donde se suceden mutaciones del material en las que hay reminiscencias de las típicas transiciones de Brahms. Retorna la primera sección con una peroración evasiva que se disuelve en un amplio episodio de poética andadura. El último movimiento, *Allegro non tanto*, es

un número extenso con una primera idea de aroma popular que se repite obstinadamente hasta que, después de un puente rítmico, aparece una segunda, asimismo dotada de gran dinamismo y elasticidad; en lo que podría considerarse un desarrollo, se producen sustanciales metamorfosis del material. La coda, exultante y controlada a la vez, pone una nota final de jovialidad.

---

## CUARTO CONCIERTO

---

### *Cuarteto nº 12 en Fa mayor, Op. 96, B 179 “Americano”*

El más famoso de los cuartetos de Dvorák lo compuso en Spillville, una colonia de inmigrantes checos en el estado de Iowa, a donde se había trasladado para pasar las vacaciones estivales. Fue escrito con rapidez entre el 8 y el 23 de junio de 1893, año singularmente fértil que vio nacer la *Sinfonía del Nuevo Mundo* y el *Quinteto* Op. 97. El compositor dirigía desde el año anterior el conservatorio neoyorkino que había creado la filántropa Jeanne Thurber con la intención de contribuir al alumbramiento de un nacionalismo equiparable al que se desarrollaba en diversos países de Europa. La elección de Dvorák pudo tener un punto de fidelidad nostálgica hacia el viejo “Father Heinrich”, Anton Philipp Heinrich (1781-1861), llamado “el Beethoven de América”, que había llegado de Bohemia hacía 75 años. Apasionado tanto en la historia como en la música de los indios, pero falto de técnica y tal vez de talento, no llegó a ser el gran músico americano que soñaba. Con toda su fama, tampoco Dvorák podía ser la solución de recambio a pesar de su desinhibida absorción de diversos elementos musicales del país.

El *Cuarteto*, que se estrenó en Boston el 1 de enero de 1894, es un milagro de pureza de escritura, una idílica imagen donde las impresiones recibidas se superponen a un fondo esencialmente checo. El *Allegro ma non troppo* se inicia con trémolos de los violines mientras la viola apunta el tema principal que luego pasa al primer violín, quien se hace cargo del segundo, más reposado, y todavía un tercer tema, de carácter interrogativo, completa la exposición. La sección de desarrollo contiene un magnífico canon, elaborado aparentemente sin el más leve esfuerzo. La materia musical de este tiempo es la más afín a la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, pero el grado de estilización es mucho mayor. El *Lento* comienza como una serenata del primer violín construida sobre una célula del movimiento anterior, que se expande morosamente sobre los *pizzicati* del violonchelo. Los demás instrumentos colaboran eficazmente tanto en el mantenimiento de la línea melódica como en sus leves cambios de intensidad. El retorno a la idea inicial es conducida por el violonchelo, que no interrumpe en ningún momento el clima de serenidad total.

El canto de un pájaro parece estar en el origen del tema principal del *Molto vivace*, donde vuelve todo el nervio y vitalidad de los ritmos eslavos. No puede dejar de ponderarse el virtuosismo de su escritura y la elegancia en el tratamiento de los instrumentos, con un episodio de juego de los dos violines real-

mente fascinante. El último movimiento es una especie de rondó del primer violín con un tema cálido sin exceso, al que responde una frase en dobles cuerdas. Se repite la idea principal para dar paso a un pasaje lento en forma de coral que, según Sourek, puede ser la rememoración de una improvisación del propio Dvorák en la pequeña iglesia de Spillville. Bruscamente se acelera el movimiento, reapareciendo las ideas principales, para concluir con una coda de escritura polifónica.

### ***Quinteto en La mayor, Op. 81, B 155***

Dvorák había escrito ya un *Quinteto* con piano en La mayor Op. 5 en 1872. En julio de 1887 intentó rehacerlo pero no quedó satisfecho de la tarea emprendida, por lo que decidió componer uno nuevo en la misma tonalidad. La redacción se realizó entre el 18 de agosto y el 3 de octubre de 1887. El estreno se produjo el siguiente 6 de enero en Praga. Superadas crisis de madurez y libre de complejos, esta obra refleja a su autor en estado químicamente puro, con un lenguaje tan pronto coruscante y extrovertido como íntimo y pudoroso, y dentro de una construcción de oficio infalible que se pliega con naturalidad a la facundia y soltura inventivas que parece no va a tener fin. Desde el primer momento, el planteamiento es riguroso al par que generoso en ideas y detalles.

Dentro de la forma sonata, se expone en el *Allegro non troppo* un primer tema por el violonchelo arropado por los arpeggios del piano, de gran potencia lírica, que se extiende a lo largo de varios compases. Un segundo tema introducido por la viola, trae la efusividad melancólica del folclore checo. Motivos secundarios de espontánea desenvoltura se van sumando hasta llegar al desarrollo, donde los dos temas principales se entregan a una vigorosa confrontación modulando libremente hasta que el primero reaparece con todo su esplendor en piano y cuerdas, ahora acopladas con total efectividad, sin que la recapitulación y coda cesen de iluminar nuevas perspectivas. El *Andante con moto* es una *dumka* en Fa sostenido menor. La forma es un rondó en seis partes cuyo estribillo es un nostálgico canto de balada presentado por el piano en el registro agudo; viola y primer violín generan a su vez una contramelodía, armónicamente muy refinada. Surge entonces un repentino cambio que da entrada a una sección rápida, de contagiosa energía y aparente novedad, pero que tiene su origen en el tema de balada inicial. El movimiento discurre de acuerdo con las alternativas propias de la personal lectura que hizo Dvorák de esta modalidad folclórica.

El tercer tiempo muestra el extraordinario empuje del *furiant* ya a partir del primer tema, rauda y ligero, al que sigue otro más calmo y apacible, y todavía un tercero de color esla-

vo en el que Dvorák parece entregarse a una parodia del vals. La presencia de Schubert se hace tangible, incluso temáticamente, dado que existe una reminiscencia del motivo del *Allegro vivace* de su *Fantasia* en Fa menor, D. 940. El *trío*, perfectamente diseñado, se basa libremente en el primer tema. Para el número conclusivo, *Allegro*, se recurre a la forma sonata, pero por doquier se advierte la gran libertad con la que se asume. Dvorák apela en la idea principal al ritmo de polka que aquí alcanza gran efervescencia e incluso se permite dar entrada a la *dumka* del segundo movimiento, eso sí, profundamente transformada. En el desarrollo se asiste a un fugato en el que los temas son sometidos a nuevos cambios y en el que predomina el humor. Completada la recapitulación, el jolgorio se detiene un momento, antes de que los cinco instrumentos se entreguen a una impetuosa y encendida coda que pone punto final a esta obra excepcional.

---

## PARTICIPANTES

---

### PRIMER CONCIERTO

---

#### **Atlantis/Piano dúo**

El diario ABC en Febrero 2000 tras un concierto en la Sala Joaquín Turina de Sevilla les calificaba como “dos grandísimos pianistas, emoción sin límites, virtuosismo a raudales, un espectáculo musical e incluso visual inolvidable”... Formado por los pianistas Heidi Sophia Hase, Stuttgart y Eduardo Ponce, Madrid, este dúo hispano/alemán actúa desde hace casi dos décadas estando considerado como uno de los más significativos de la actualidad.

Han tocado para los Festivales Internacionales de Deiá en Mallorca, Ettliger Schloss, Primavera de Praga, Perelada, Osterfestspiele Salzburg, Schlosskonzerte Ludwigsburg, Festival de Cascavel (Brasil)... La Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de la Radio Televisión Luxemburgo, Thüringisches Kammerorchester Weimar, Symphonieorchester Baden-Baden, Symphonieorchester der Universität Karlsruhe son algunas de las orquestas con las que se han presentado como solistas actuando bien sea en concierto bien en recital en escenarios tales como Steinway Hall, New York, Opera de Kaliningrado, Filarmónica de Minsk, Auditorio Nacional de Madrid, Teatro Rívoli, Oporto, Sala Portugal, Lisboa, Teatro Rosalía de Castro, La Coruña, Palacio de la Ciudad de Weimar, Weinbrenner Saal, Baden-Baden, Liederhalle Stuttgart, Teatro Nacional Brasilia, San Francisco, Bruselas...

Han grabado para diversas casas discográficas como RNE, Bella Música, Dabringhaus&Grimm y Record GMM Produktion así como para producciones para RTVE, Zweites Deutsches Fernschen, Südwestfunk, etc. Su vasto repertorio aborda con especial interés el romanticismo alemán, especialmente la obra de Franz Schubert y Johannes Brahms, aunque más recientemente muestra una predilección por Igor Stravinsky. Comprometidos con la música de nuestro tiempo en general, y la española en particular, Atlantis/Piano dúo interpreta obras de vanguardia, algunas de las cuales han sido escritas expresamente para ellos. Heidi Sophia Hase y Eduardo Ponce son catedráticos de piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

### **Trío Bellas Artes**

Desde que se creó en enero del año 2000, se ha especializado en obras de grandes compositores rusos, dando numerosos conciertos incluyendo casi todo el repertorio para trío de Tchaikovsky, Glinka, Arensky, Liadov, Rimsky Korsakov, Rachmaninoff, Schnittke y Shostakovich. También toca obras para trío del repertorio clásico como Beethoven, Brahms, Schubert, Mendelssohn y, ahora, Dvorák.

### **Rafael Khismatulin**

Realizó sus estudios en el Conservatorio Estatal de Leningrado (URSS). Ha sido Jefe y Profesor del Departamento de violín y Director de la Orquesta de Cámara estudiantil del Conservatorio Estatal de Alma-Ata, Concertino de la Orquesta Sinfónica de Kazajstán, de la Orquesta de la Ópera y del Ballet del Teatro Kirov (Maryinsky) de San Petersburgo (Rusia), realizando giras por Estados Unidos, Gran Bretaña, Japón, Italia, España, Francia, Bélgica, Holanda y Alemania. Ha realizado diversas grabaciones como solista para el sello Melodía, con la Orquesta Kirov en el sello Philips y para Radio y Televisión. Desde 1999 es Concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

### **Paul Friedhoff**

Nació en Portland (USA) en 1949. Estudió en la Universidad de Indiana, obteniendo los Diplomas de Bachelor y Master en música. Sus maestros fueron: Mihaly Virizaly, Marçal Cervera y Janos Starker y en música de cámara, Pressler, Primrose y Janzer. Ha sido miembro del Cuarteto Costa Rica en Centroamérica, del trío "Queekhoven" en Holanda y del trío "Allegro" en Bélgica. Ha sido violonchelo solista de las Orquestas Sinfónica Nacional de Costa Rica, Filarmónica de Flandes, Orquesta de Cámara de Bruselas, Orquesta de Cámara de Amberes, Concertgebouw de Amsterdam. Ha enseñado violonchelo en la Universidad de Costa Rica y ha sido Asistente de J. Starker en la Universidad de Indiana. Actualmente es solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

---

**Natalia Maslennikova**

Realizó sus estudios en Rusia en el Colegio de Música de Voronezh y en el Conservatorio Superior de Música de San Petersburgo y cursos de perfeccionamiento en el de Moscú. Ha sido profesora en el Colegio de Música y en el Conservatorio Superior de Alma-Ata (Kazajstán) y maestro pianista en la Opera y Ballet del Teatro Kirov (Maryinsky) de San Petersburgo. Ha obtenido diplomas como mejor acompañante en varios concursos internacionales. Ha dado numerosos recitales de música de cámara en Rusia, Países Bajos y Finlandia y realizado giras por España, Estados Unidos, Argentina, Chile, Escocia, Italia, Inglaterra, Bélgica, Francia, Suiza, Luxemburgo, Japón.



---

## TERCER CONCIERTO

---

### **Cuarteto Wanderer**

#### **Yulia Iglina**

Nació en Ekaterinburgo (Rusia), donde comienza sus estudios en 1978. Continúa en Moscú en el Conservatorio Superior "Tchaikovsky" bajo la dirección de Boris Belenky, Nadezda Beshkina y Edouard Grach, titulándose en 1995. En 1997 termina los estudios de postgrado. En 1996 obtiene el Tercer Premio en el Concurso Internacional "A. Yampolsky" en Rusia.

Desde 1996 actúa en las salas más prestigiosas de Moscú y participa en los festivales más importantes de Rusia. Desde 1996 a 1998 trabajó como profesora-asistente en el Conservatorio "Tchaikovsky". Como solista y en grupos de música de cámara ha ofrecido conciertos en Alemania, Estados Unidos, Australia, Corea del Sur, Polonia, Yugoslavia y las Repúblicas Bálticas. Ha sido miembro de la Real Filarmonía de Galicia y ha colaborado con la Sinfónica de Madrid y la Orquesta de Cámara "Andrés Segovia". Actualmente es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

#### **Rubén Reina**

Inició sus estudios con su padre, violinista de la Orquesta Sinfónica de Colombia, continuándolos en el Conservatorio de Bogotá con Olga Chamorro y Eduardo Berrío. En 1982 obtuvo el primer premio en el concurso "Centenario del Conservatorio de Bogotá". En 1988 obtuvo una beca en la entonces Unión Soviética donde estudió en la Escuela Superior del Conservatorio de Moscú con Natalia Gvozdetskaya y en el Conservatorio Tchaikovsky con Gregory Feiguin y Ara Gogdonyan.

Ha actuado con la Sinfónica de Colombia, Sinfónica de Rusia, Orquesta del Estudio de Ópera del Conservatorio de Moscú, Sinfónica de Lvov (Ucrania), Filarmónica de Novosibirsk, numerosas orquestas juveniles y profesionales de Rusia y Colombia, así como recitales en las principales ciudades de Rusia, Italia, Grecia y España. Durante cinco años perteneció a la Real Filarmonía de Galicia en Santiago de Compostela. Actualmente es integrante de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

---

## **Yulia Malkova**

Nació en San Petersburgo en 1976, donde cursó sus estudios de violín de 1982 a 1990, e ingresó como violista en la escuela preparatoria del Conservatorio de dicha ciudad en 1991. En 1995 fue admitida en la cátedra de V. Stopichev, del Conservatorio Rimsky Korsakov, y en diversos cursos impartidos por Yuri Bashmet.

Ingresó en la Orquesta del Teatro Mariinsky (Teatro Kirov) en 1993, donde trabajó como Viola solista bajo la dirección de Valery Gergiev hasta 1999, período durante el que participó en los festivales internacionales más prestigiosos. Paralela a su actividad en la orquesta, desarrolla una intensa actividad concertística y de música de cámara. Actualmente es Viola Solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Real.

## **Anton Gakkel**

Nació en San Petersburgo, y estudió en la Escuela Especial de Música. En 1988 formó parte del famoso Conjunto de violonchelos de San Petersburgo, realizando giras por Finlandia, Suiza y Japón. En 1992 estudió en el Conservatorio Superior de San Petersburgo con Anatoly Nikitin. En 1993 realizó cursos de violonchelo y música de cámara con Peter Bruuns y Jan Vogler (Alemania). En 1994 entró en la Orquesta Sinfónica del Teatro Mariinsky, bajo la dirección de Valery Gergiev.

Desde 1998 reside en España, donde formó parte de la Orquesta Sinfónica de Tenerife durante tres temporadas. Ha ofrecido conciertos por toda la geografía española con todo tipo de formaciones camerísticas. También ha hecho varias grabaciones, incluyendo repertorio para violonchelo solo y para música de cámara. Actualmente es profesor de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

---

## CUARTO CONCIERTO

---

### **Dubhe Quartet**

Está formado por intérpretes españoles de reconocido prestigio. Cada uno de sus miembros ha obtenido una exquisita formación musical (Universidad de Madison, R.C.S.M. de Madrid, Manhattan School of Music de Nueva York), becados por diversas instituciones (Comisión Fulbright, Banco Exterior de España, Conselleria de Cultura de la Comunitat Valenciana, Ministerio de Educación y Cultura) y han realizado conciertos en las salas más importantes de España (Auditorio Nacional, Teatro Real, Palau de la Música de Valencia, Palau de la Música de Barcelona, Auditorio de Galicia, Fundación Juan March, etc.) y de diversos países (Francia, Italia, Suiza, Portugal, Austria, Japón, Gran Bretaña, Estados Unidos, Noruega, Suecia, Finlandia, Argentina, Uruguay, Chile, Perú, México y Brasil).

Tras años de carreras separadas, deciden emprender un proyecto común. Han recibido consejo de grandes maestros en la música de cámara, como F. Broos, M. Cervera, V. Manoogian, R. Süsmann, F. Veselka, Ruggiero Ricci y V. Ovcharek. Han realizado grabaciones para los sellos RTVE, Tecnosaga, Edelweiss y S.G.A.E.

Todos los miembros del cuarteto "Dubhe" compaginan su carrera interpretativa con la labor pedagógica en conservatorios de Madrid e impartiendo habitualmente clases en distintos cursos nacionales e internacionales.

### **Juan Carlos Cornelles**

Nacido en Castellón, finaliza sus estudios superiores en el Conservatorio Superior de Madrid con Almudena Cano. Realiza cursos de postgrado de piano y música de cámara en la Universidad de Alcalá de Henares con Josep M<sup>a</sup> Colom, Jan Wijn y Ferenc Rados. En la "Guildhall School of Music and Drama" de Londres completa un Master y es invitado como "Professional Accompanist". En Londres estudia con Graham Johnson, Malcom Martineau, Iain Burnside y Robin Bowman. Al mismo tiempo estudia el repertorio de cámara con el "Florestan Trio", el "Tackaks Quartet" y los pianistas Ronan O'Hora, Caroline Palmer y Gordon Back.

Ha actuado junto a instrumentistas y cantantes en España, Portugal, Brasil y en algunas de las salas más importantes de Londres como St. Martin in the Fields, Wigmore Hall o Barbican

---

Hall. Ha participado en el Festival de Santander, Festival de Música de Cámara de Monserrat, Festival Schnitke 2001 en Barbican Centre, Festival Lírico de Callosa d'en Sarriá, Festival Lírico de Albacete, etc... Ha tocado con el violonchelista Mikhail Khomitzer o el saxofonista Claude Delangle (Palau de la música de Valencia). También ha grabado en varias ocasiones para Radio Clásica RNE y la BBC Radio 3 inglesa. Ha participado en la grabación del doble CD (RTVE Música) conmemorativo del 30 aniversario de Radio Clásica RNE.

Es profesor de Piano desde 1993 y ha trabajado en el Conservatorio Superior de Zaragoza, el Profesional "Arturo Soria" de Madrid, la Escuela Superior de Canto de Madrid, y lo hace en la actualidad en el Conservatorio Superior de Castellón.

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

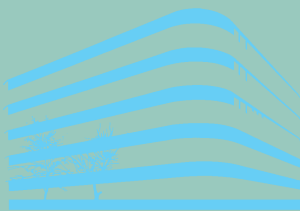
---

### **Domingo del Campo Castel**

Es crítico y ensayista musical, además de licenciado en Derecho y Ciencias Políticas. Es autor de *Música*, manual destinado a la enseñanza, y de monografías sobre Bach, Haydn y Dvorák. Es fundador y colaborador de la revista *Scherzo* y ha escrito en diversas publicaciones especializadas. Para Radio Clásica, de Radio Nacional de España, ha realizado diversos espacios divulgativos, en especial los dedicados a la Historia de la música, el oratorio y la música vocal de Haendel. Es miembro de la *Neue Bachgesellschaft* (Nueva Sociedad Bach).

*Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. En el ámbito de la sociología y la biología, a través de sendos Centros, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.*

# Fundación Juan March



Salón de actos  
Castelló, 77 28006 Madrid  
Entrada libre  
<http://www.march.es>  
E-mail: [Webmast@mail.march.es](mailto:Webmast@mail.march.es).