



Fundación Juan March

CICLO

ARS GALLICA

**UN SIGLO DE MÚSICA
DE CÁMARA FRANCESA**

OCTUBRE 2004

Fundación Juan March

CICLO

**ARS GALLICA:
UN SIGLO DE
MÚSICA DE
CÁMARA FRANCESA**

OCTUBRE 2004

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general por Alberto González Lapuente	11
Notas al programa	
Primer concierto	15
Segundo concierto	18
Tercer concierto	22
Cuarto concierto	24
Participantes	29

El ciclo Ars Gallica: Un siglo de música de cámara francesa fue pensado como complemento de la exposición Figuras de la Francia moderna, pero la solidez de estas músicas, la nobleza de propósitos de sus autores y la brillantez de los resultados obtenidos hacen su escucha completamente autónoma.

A lo largo del siglo XIX, la Francia moderna quedó progresivamente aislada en lo musical por el enorme empuje de la música instrumental germánica y de la ópera italiana. Lo mismo ocurría en toda Europa, es decir, en todo el mundo, por lo que las reacciones no se hicieron esperar. Aunque en este ciclo oiremos tres obras anteriores, fueron los sucesos de la guerra franco-prusiana y de la Comuna los que provocaron la reacción francesa con la creación en 1871 de la Société Nationale de Musique. Ocupada en los años finales del siglo por César Franck y sus seguidores, una nueva reacción origina la creación de la Société Musicale Indépendente en 1910. Son otros los músicos y los estilos (Debussy y Ravel, nada menos), pero siguen persiguiendo el mismo objetivo: Hacer música francesa reconocible inmediatamente como tal.

Aunque la batalla se dió también en el sinfonismo, en la ópera y en la canción de concierto, este ciclo se ciñe exclusivamente a la música de cámara (o a la versión camerística de una obra en realidad concertante, el Poema de Chausson). Junto a obras muy conocidas, presentamos algunas rarezas, como el Quinteto de Onslow. Son once obras de nueve excelentes compositores que situaron la música instrumental francesa a un altísimo nivel.

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



Claude Debussy
Fotografía Anónima

PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

I

Georges Onslow (1784-1853)

Quinteto nº 15 en Do menor, Op. 38 (1829)

“De la bala” o “Accidente de caza”

Allegro moderato ed espressivo

Dolore: Minuetto non tanto presto

Maggiore (Febbre e Delirio)

Convalescenza: Andante sostenuto

Guarigione: Finale, Allegro

II

Édouard Lalo (1823-1892)

Cuarteto de cuerdas en Mi bemol mayor, Op. 45 (1859)

(revisión de 1883)

Allegro vivo

Andante non troppo

Vivace

Appassionato

Intérpretes: VÍCTOR AMBROA, *violín 1*
ANTONIO CÁRDENAS, *violín 2*
IVÁN MARTÍN, *viola*
JOHN STOKES, *violonchelo 1*
JORGE POZAS, *violonchelo 2* (Onslow)

Miércoles, 6 de Octubre de 2004. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Trío en Fa mayor, Op. 18 (1864)

Allegro vivace

Andante

Scherzo: Presto

Allegro. Molto Allegro

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata para violonchelo y piano (1915)

Prologue. Lent

Sérénade et Finale: Modérément animé. Animé

II

Gabriel Fauré (1845-1924)

Cuarteto en Do menor, Op. 15 (1879)

Allegro molto moderato

Scherzo: Allegro vivo

Adagio

Allegro molto

Intérpretes: TRÍO CLARA SCHUMANN
(Ala Voronkova, *violín*
Suzana Stefanovic, *violonchelo*
Mary Ruiz-Casaux, *piano*)
y ELISABETH ROMERO, *viola*

Miércoles, 13 de Octubre 2004. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

I

Albert Roussel (1869-1937)

Trío, Op. 2 (1902)

Modéré, sans lenteur

Lent

Trés lent. Assez animé

II

Maurice Ravel (1875-1937)

Trío en La (1914)

Modéré

Pantoum: Assez vif

Passacaille: Très large

Final

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

Miércoles, 20 de Octubre de 2004. 19,30 horas.

CUARTO CONCIERTO

I

Gabriel Fauré (1845-1924)

Sonata, Op. 13 nº 1 (1876)

Allegro molto

Andante

Allegro vivo

Allegro quasi presto

Claude Debussy (1860-1918)

Sonata nº 3 (1917)

Allegro vivo

Intermedio

Finale

II

César Franck (1822-1890)

Sonata en La mayor (1886)

Allegro ben moderato

Allegro

Recitativo – Fantasía

Allegretto poco mosso

Ernest Chausson (1855-1899)

Poema, Op. 25 (1896)

Intérpretes: ÁNGEL-JESÚS GARCÍA, *violín*
GERARDO LÓPEZ LAGUNA, *piano*

Miércoles, 27 de Octubre de 2004. 19,30 horas.



**Gabriel Fauré protege y nutre las esperanzas
Caricatura de Georges Villa.**

INTRODUCCIÓN GENERAL

Ars Gallica

La historia necesita fijarse en el tiempo. La del *Ars Gallica* lo hace el 25 de noviembre de 1871. Habrá que volver sobre esta fecha alguna otra vez pues es entonces cuando diversas voluntades se ponen de acuerdo con el fin de inventar una música nueva. Y este asunto de la reunión de varios es importante, porque hasta ese momento, quién más quién menos, luchaba por imponer en solitario lo que únicamente será posible hacer con el empuje de todos. Más claro. Años después, en 1900, el compositor Camille Saint-Saëns lo explicará del siguiente modo: “Antes de 1870, un compositor tan demente como para arriesgarse en el terreno de la música instrumental no tenía otro medio para hacer interpretar sus obras que organizar en persona un concierto e invitar al mismo a sus amigos y a la crítica [...] El auténtico público, es decir, el buen burgués, no reconocía más música que la ópera [italiana] y la *opéra comique* francesa, que incluía obras compuestas para Francia por distinguidos extranjeros. Había un culto universal, una auténtica idolatría, por la ‘melodía’ o, para ser más exactos, por un tonillo que pudiera recordarse con facilidad. Algo tan magnífico como el tema del movimiento lento de la *Octava sinfonía* de Beethoven se le consideraba con toda seriedad ‘álgebra de la música’”. O dicho de otro modo: “No pienso escribir una sonata, y mucho menos un cuarteto, porque no tendrían la más mínima posibilidad de que fueran interpretados”. Gabriel Fauré lo escribe en 1871.

¿Por qué todo ha de cambiar el 25 de noviembre de ese mismo año? Pues porque es entonces cuando se presenta la *Socièté National de Musique* dispuesta a fomentar la creación de una música instrumental, más concretamente, de cámara, pero escrita por autores franceses. Ya matizaremos este dato y sus diversas peculiaridades. Por el momento convendrá observar, aunque sea brevemente, el contexto en el que se consolida *La Nationale*, según denominación popular. El 10 de mayo de 1871 concluye la guerra entre Francia y Alemania (“la guerra franco-prusiana”) ante la que se vive la humillación de la derrota con la pérdida de Alsacia y Lorena, y la ocupación parcial por parte de los prusianos hasta que se vea cumplido el pago de una fuerte indemnización. Al tiempo estalla la insurrección de la Comuna de París de la que surgirá una república monárquica que no conseguirá la restauración y que dará paso a un largo período de cambiante inestabilidad del que, paradójicamente, surge un espíritu nuevo dispuesto a barrer a una sociedad anclada en la frivolidad, la corrupción y la desigualdad. En ese final de siglo, París se convierte en un micro-

cosmos de la Europa de entonces y, al poco, en un centro cultural en el que se establece una tradición vanguardista de las artes. Aparecen los poetas simbolistas, al tiempo que la pintura cambia desde la influencia japonesa que se pone de moda en 1870 hasta la consagración impresionista, cuatro años después. De la dignidad y representación exigida por la burguesía adinerada, surge una libertad despreocupada ante la que no cabe un espíritu que armonice todas las artes. El simbolismo plantea un tono pesimista frente al optimismo del impresionismo o el sentido crítico del naturalismo. Y en paralelo se ponen en marcha los proyectos urbanísticos del barón Georges Hausmann que, entre 1853 y 1870, impone los grandes bulevares, las amplias calles y un centro estratégico alrededor de la Grand Opéra de Charles Garnier inaugurada en 1875 con sus salones, escaleras y espacios para el esparcimiento del público. Lo apuntaba Saint-Saëns, la ópera era el género rey hasta el punto de que la francesa logra mantener su identidad por encima del verismo italiano o el wagnerismo. Sólo hay que recorrer las cátedras del conservatorio y los sillones del *Institut des Beaux-Arts* todos ellos ocupados por operistas. En ese contexto apenas Hector Berlioz, Charles Gounod y Georges Bizet logran imponer algunas partituras orquestales que han de luchar contra la barrera de muchas asociaciones como los *Concerts Populaires de Musique Classique*, dirigidos por Jules Étienne Pasdeloup, que excluían expresamente la música francesa.

Coincidiendo con el final de lo que Víctor Hugo llamó el “año terrible” (1870-1871) se crea la *Société Nationale de Musique*, el primero de una serie de proyectos puestos en pie con el propósito de restaurar un espíritu nacional por entonces muy diezmado. El fin es claro: contraponer la seriedad a la frivolidad operística, tratar de apaciguar la influencia de la música alemana (aunque esto no sea más que una declaración inevitable que habrá que poner en cuarentena) mediante la creación de un repertorio instrumental francés regido por los principios del orden y la claridad. La reacción es lógica dada la primacía de la música extranjera fomentada, hasta entonces, por asociaciones como la *Société des derniers quatuors de Beethoven* (1852) y la *Société de Sainte-Cécile* (1848). Pero la música alemana será una fuente de inspiración inevitable y hasta un recurso formal en manos de compositores como Edouard Lalo, que toca a Beethoven, a Schumann y a Haydn mientras es viola del Cuarteto Armingaud, o en espíritus despiertos como el de Paul Dukas capaz de concretar la herencia centroeuropea en su *Sinfonía en Do*.

En cualquier caso la necesidad de aplicar una *Renouveau* tendrá en César Franck y Camille Saint-Saëns a sus principales valedores, dos compositores tan distintos que una vez serinado el impulso inicial acabarán por provocar la primera escisión. La *Société Nationale de Musique* inicia su andadura bajo el le-

ma *Ars Gallica* y alrededor del profesor de canto Romain Bussine, primer presidente, y los compositores Camille Saint-Saëns, vicepresidente, y Alexis de Castillon, secretario. En la junta directiva figurarán Henri Duparc, Charles Lenepveu y el violinista y director de orquesta Jules Auguste Garcin. Entre los primeros asociados estarán Edouard Lalo, César Franck, Gabriel Fauré y Jules Massenet. Y ante ese ambiente unitario hay que señalar la presencia de una personalidad independiente, Emmanuel Chabrier, ajeno a cuanto allí se plantea y mosquetero solitario al tratar de imponer sus obras.

La *Société Nationale de Musique* promoverá la realización de conciertos de cámara y también de algunos orquestales, el más importante el del estreno de *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) de Claude Debussy. Antes, en 1886, los seguidores de César Franck pretenderán abrir la programación a obras no francesas provocando las protestas de Saint-Saëns y Bussine, además de la de sus propios seguidores alentados por Chausson. Franck se erigirá en presidente permaneciendo hasta 1890 cuando será sustituido por su alumno Vincent d'Indy, quien le había acompañado como secretario de la institución. La regresión hacia un repertorio cada vez más conservador llevará a algunos disidentes como Fauré y Ravel a fundar la *Société Musicale Indépendante* en 1910. Para entonces hay un debate de fondo a dilucidar entre lo académico y lo lúdico, la seriedad de antaño o la sencillez del presente en un tiempo, antes y después de la primera gran guerra, en el que lo que importa es mejorar la vida por medio del arte.

Pero tal y como se explicaba al principio, la *Société Nationale de Musique* trascenderá sus propios límites y a la manera de un árbol extenderá las ramas multiplicando el efecto. A partir de ese momento se crean numerosas sociedades de música de cámara como la *Société des Instruments à Vent* (1879), *Société Moderne des Instruments à Vent* (1895) y la *Société Diemer-van Waefelghem* (1895), una pionera en la interpretación de la música antigua con instrumentos originales. En paralelo surgen otras dedicadas a la interpretación del oratorio, a la manera de las inglesas, por ejemplo la *Société de l'Harmonie Sacrée* que presentará obras de Haendel y la *Pasión según San Mateo*. También escuelas privadas como la *École Niedermeyer*, que cuenta entre su profesorado con Saint-Saëns y de la que será alumno Fauré, y que desde tiempo atrás apoya la causa del canto llano y la polifonía sacra tradicional. O la *Schola Cantorum* (1894) fundada por Vincent d'Indy sobre los principios compositivos desarrollados por César Franck. El efecto de la *Société Nationale de Musique* permanece más allá de sus propias realizaciones aun cuando estas bastarían para reconocer el portentoso empeño de unos pioneros con fe. Es lo que este ciclo de cuatro conciertos trata de explicar y que para una mejor comprensión se ordena en la siguiente tabla:

1829 Onslow: *Quinteto núm. 15, opus 38*

1859 Lalo: *Cuarteto, opus 45*

1864 Saint-Saëns: *Trío, opus 18*

1871 Creación de la Société Nationale de Musique
Director: Camille Saint-Saëns

1876 Fauré: *Sonata, opus 13 núm. 1*

1879 Fauré: *Cuarteto con piano, opus 15*

1886 Se nombra presidente a César Franck

1886 Franck: *Sonata para violín y piano*

1890 Muere César Franck

Se nombra presidente a Vicent d'Indy

1896 Chausson: *Poema, opus 25*

1902 Roussel: *Trío, opus 2*

1910 Se funda la Société Musicale Indépendante

1914 Ravel: *Trío*

1915 Debussy: *Sonata para violonchelo y piano*

1917 Debussy: *Sonata para violín y piano*

Alberto González Lapuente

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Georges Onslow (1784-1853)

Quinteto núm. 15 en Do menor, opus 38 “De la bala” o “Accidente de caza”

Compuesto en 1829. Duración aproximada: 26’.

El prólogo a la música de cámara francesa lleva el nombre de Georges Onslow, el “amateur distinguido” según François Fétyis, o “el Beethoven francés”, al decir de sus admiradores. Descendiente de una familia aristocrática, nieto del primer conde Onslow, fue un músico apreciado por Berlioz, Schumann y Mendelssohn. En él la tradición de la música de cámara alemana encuentra una prolongación natural y, lo que es más sorprendente, abundante, bien es cierto que en suelo francés. Sólo por eso es el precursor de esta historia.

De entre todas sus composiciones quizá sea el *Quinteto núm. 15* la más divulgada y la más popular de su tiempo, en buen parte debido a su sentido descriptivo y a la insólita historia que la configura. Jacques E. Halévy la relató en 1855 a partir de los datos facilitados por el propio compositor: “La vida de Onslow podría haber transcurrido de forma serena y acomodada si no llega ser por un serio accidente que interrumpió su trabajo creativo. A pesar de llevar una vida de artista, que él mismo se había impuesto, no renunció a los placeres propios de un caballero inglés. En París, se dedicó completamente a la música, a sus composiciones y a su publicación. Cuando llegaba el otoño se convertía en un cazador apasionado.’

‘En 1829, se organizó una cacería en su honor en la localidad vecina de Nevers. Se planteaba como una empresa arriesgada, cargada por el peligro, pues se buscaba a un viejo verraco salvaje que había sido perseguido sin éxito durante varios días. El día de la caza, Onslow, vestido con el equipo de caza, se unió a sus amigos. Como no olvidaba nunca la composición siempre llevaba un pequeño libro con papel de música para apuntar los temas que pudieran surgir en su imaginación, incluso a mitad de la cacería. Por entonces, Onslow, ya había comenzado a perfilar su último quinteto.’

‘Accedió al lugar asignado y esperó a que el verraco pasara cerca de él. Pero pronto, en medio de la maravillosa tranquilidad del bosque, sus pensamientos se dirigieron a la composición. Olvidando la presencia de otros cazadores, penetró en la profundidad del bosque donde encontró un árbol parti-

do. Se sentó sobre el tocón y comenzó a escribir. De repente sonó un tiro y Onslow cayó a tierra, sangrando.’

‘Durante algún tiempo, su vida colgó de un hilo, pues la herida era profunda y las lesiones internas severas. Una bala le había rasgado el oído y se había alojado en su cuello. Como no pudo quitarse, Onslow llevó consigo, el resto de su vida, el recuerdo desafortunado de este día terrible. El oído quedó dañado y gradualmente perdió la audición. El sufrimiento fue largo y doloroso, aunque logró mantener el coraje, reponerse a la tragedia, consolando, incluso, a su nerviosa esposa, niños y amigos. La música le ayudó en su cura, aminorando la angustia y sirviendo de compañía en las noches de vela. Para mantenerse ocupado y tranquilizar a su familia se impuso la tarea de terminar el nuevo quinteto, componiendo mientras la fiebre le atenazaba y añadiendo nuevos apuntes durante los momentos de tranquilidad. En recuerdo de su tragedia, Onslow incluyó detalles descriptivos en varias partes del trabajo. Por eso [se ven las peripecias de la caza en el primer movimiento y] aparecen títulos [en el *Minuetto*] como “El dolor” o “La fiebre y el delirio”. El *Andante* recuerda “La convalecencia”, mientras el *Final* describe “La recuperación”. Su decimoquinto quinteto es una de sus mejores obras”.

El accidente de Onslow ayudó a promocionar la obra y a incrementar el interés público por su música de cámara. En julio de 1830 se anunció la edición completa de los cuartetos y quintetos de Onslow. Todo un lujo.

Édouard Lalo (1823-1892)

Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor, opus 45

Compuesto entre 1856 y 1859. Estrenado en abril de 1859, por el Cuarteto Armingaud formado por Jules Armingaud y Mas, violines; Édouard Lalo, viola, y Léon Jacquard, violonchelo. Revisado por el compositor en 1883. Se reestrena el 27 de diciembre de 1884 en la *Société National de Musique*. Editado por Maho en colaboración con Breitkopf & Härtel, en 1858. Duración aproximada: 26’

Tras la aventura camerística de Onslow y el entusiasmo de sus fieles, la creación francesa apenas se interesa por la música de cámara. Visto en la distancia, el trabajo de “el Beethoven francés” adquiere una importancia singular. Las opiniones menos entusiastas, siempre a vueltas con el carácter diletante de su obra, apenas se atreven a negar la singularidad del trabajo de un precursor que, bien es cierto, se enfrasca involuntariamente en una aventura todavía apenas vindicada. Onslow escribe por admiración hacia los grandes maestros de la causa romántica antes que por compromiso o deseo de inventar una tradición de cámara francesa. Su trabajo apenas deja rastro y su nombre no pasa de ser una curiosidad. Seguro que para

muchos de los que atiendan a este ciclo incluso un descubrimiento.

Han de pasar tres décadas para que Édouard Lalo escriba su *Cuarteto de cuerda, opus 45*. Aquí el panorama es radicalmente distinto pues el trabajo asienta las bases del género en Francia y otorga a su autor la autoridad suficiente como para que alcance a incorporarse a la *Société National de Musique* con el prestigio de un pionero. El esfuerzo y, sobre todo, la originalidad están detrás de esta obra que inevitablemente ha de partir de modelos alemanes, de Beethoven en particular. Nos interesan de ella ciertos rasgos distintivos. Por ejemplo, la viveza rítmica del primer movimiento, en el que hay ecos de otro avanzado de la creación instrumental francesa como Berlioz, quizá un sustrato español en el tercero y, ante todo, un sentimiento que se torna patético llegando al final y que encuentra un momento excepcional en el segundo movimiento. La realización de esta parte es apenas creíble en el ambiente poco propicio de la Francia de mediados del XIX. Pero ahí está este inspirado fragmento de música que habla entre iguales con muchos otros escritos por Beethoven y que supone una cima creadora que no encontrará parangón hasta 35 años después con el *Cuarteto* de César Franck.

No hay que decir que la crítica del momento, fiel a los dictados más íntimos del oficio, sabrá valorar esta creación considerándola “metafísica musical, búsqueda armónica llevada al extremo, sutilezas rítmicas excesivas” (E. Roche, en *La Presse Musicale* del 1 de mayo de 1859), incidiendo especialmente en el “Adagio nuboso, la armonía trabajosa y atormentada, la concepción indecisa y vaga”. Es fácil comprender que las obras de cámara de Lalo se conocerán antes en Alemania que en Francia.

SEGUNDO CONCIERTO

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Trío núm. 1 en Fa mayor, opus 18

Esbozado durante el verano de 1863, durante un viaje a Auvernia y los Pirineos. Terminado en París en octubre de 1864. Dedicado a A. Lamarche. Estrenado el 29 de diciembre de 1867 por Bosewitz, Telesinsky y Norblin. Duración aproximada: 27'

Aquellos que tuvieran la ocasión de escuchar el primer concierto de este ciclo encontrarán en el *Trío núm. 1, opus 18* de Camille Saint-Saëns una continuación natural. La obra del que será primer director de la *Société National de Musique* es una revelación de las pretensiones que por entonces bullen entre quienes atisban la necesidad de dar cobijo a una expresión artística todavía incipiente. La línea Onslow, Lalo, Saint-Saëns es clara. También habría que engarzar en ella a Napoleón Henri Reber, ausente de este ciclo, pero cuyo compromiso con la todavía escasa creación camerística francesa es fundamental. Obviamente las circunstancias vitales de Saint-Saëns son diferentes a las de estos otros autores. Un vistazo a su catálogo nos los demuestra. En él la música de cámara ocupa un lugar protagonista y tiene la suficiente entidad como para que se convierta en modelo a seguir.

Inevitablemente en la obra de Saint-Saëns, y este *Trío* así lo manifiesta, hay una influencia de modelos románticos centroeuropeos: Schubert, Schumann y Mendelssohn, ante todos. Pero por encima de ella late un espíritu francés que es nuevo y que el compositor propondrá acompañar de una voluntad neoclásica que niega la posibilidad de recrear imágenes, según los principios de una estética de rasgos más decadentes, y sí el deseo de expresar un racionalismo en el que se ha visto el anticipo inconsciente al posterior neoclasicismo a desarrollar en el segundo cuarto del siglo XX. Ejemplos de ello pueden encontrarse en el *Cuarteto con piano, opus 41* (1875), el *Cuarteto de cuerda, opus 112* (1899), amén de la *Sinfonía núm. 3* (1886) o el *Concierto para piano núm. 5* (1896). También en este *Trío* cuya fama se verá acrecentada en el momento en el que Maurice Ravel se ponga a dar forma a su *Trío en La*, obra incluida en la programación del próximo concierto de este ciclo.

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata núm. 1 para violonchelo y piano

Compuesta en Pourville, entre finales de julio y comienzos de agosto de 1915. Dedicada a su mujer, Emma Bardac. Estrenada en París el 4 de marzo de 1916. Editada por Jacques Durand. Duración aproximada: 12'

El valor del anterior *Trío núm. 1* de Saint-Saëns se acrecienta al lado de la *Sonata núm. 1 para violonchelo y piano* de Claude Debussy. Ambas son pilares extremos de un puente de 52 años por el que transita el *Ars Gallica*. Es inevitable que ambas planteen universos estéticos distintos. Frente a la esperanza, resignación; contra la juventud, madurez. En 1915 Debussy es un hombre enfermo. Vive atenazado por el cáncer y ha sufrido ya tres operaciones. El trabajo se convierte en una forma de evasión. Dolorosa, desde luego, pues habrá de repartirse entre los momentos de calma y otros de sufrimiento atenuado por efecto de la morfina. La voluntad de Debussy es firme, pero no es menos importante el apoyo del editor Durand que una y otra vez propone trabajos al compositor. En ese entorno, recibe el encargo de escribir seis sonatas para diversos instrumentos que Debussy plantea en el espíritu de la sonata preclásica y en homenaje a los maestros del siglo XVIII: “nada puede excusarnos de haber olvidado la tradición inscrita en la obra de Rameau, llena de hallazgos geniales, casi únicos”. Las reuniones instrumentales previstas incluyen combinaciones sorprendentes que no llegan a materializarse: oboe, trompa y clave; trompeta, clarinete, fagot y piano; y, por último un conjunto formado por los instrumentos usados en las anteriores sonatas “junto con la amable ayuda de un contrabajo”. Se pretende publicarlas en un solo volumen presentado en la portada con caracteres dieciochescos y la siguiente inscripción: Seis sonatas / para diversos instrumentos / Compuestas por / Claude Debussy / Músico francés. De todas ellas sólo verán la luz tres obras para violonchelo y piano, para flauta, viola y arpa, y para y violín y piano.

Conviene ahora recordar el comentario anterior realizado a propósito del *Trío núm. 1*, pues estas sonatas de Debussy ponen las bases definitivas a un nuevo curso de la música francesa en el que se consolida ese neoclasicismo que se veía incipiente en la obra de Saint-Saëns. La destilación del estilo le llega Debussy tanto por la depuración del suyo propio como por la asimilación de una herencia que demuestra, ya en 1915, la consolidación definitiva del repertorio camerístico francés. En los últimos años de vida del compositor dejan de aparecer los títulos poéticos y fueron sustituidos por otros característicos de las formas abstractas. En paralelo, se produce un retorno a las primeras obras perdiendo la música mucho de su voluptuosidad externa. Es evidente una tendencia a la economía formal y a la textura instrumental. Las tres sonatas, escritas entre 1915 y 1917, son el punto álgido de esta trayectoria.

Quizá fuera esta la razón por la que Debussy abandona la idea de titular la *Sonata para violonchelo y piano* como *Pierrot enfadado con la luna*. Desapareciendo el título se niega la posibilidad de que la obra se explique por su mezcla de humor sarcástico y melancólica poesía antes que por la grandeza de su

peculiar trazo musical. “No me corresponde a mi juzgar su excelencia –explicará Debussy al editor Durad–, pero debo admitir que me gustan sus proporciones y su forma casi clásica, en el buen sentido de la palabra”. Se impone el sentido constructivismo sedimentado sobre el hacer de los viejos maestros. Escúchese a este propósito el comienzo del segundo movimiento, en el que se diluye misteriosamente una “Serenata” evocación de guitarras y mandolinas, y en el que se alcanza a describir una atmósfera de cierta ensoñación que aún se prolonga sobre las imágenes “españolas” del tercer movimiento, “Finale”. También los ritmos barrocos del primer movimiento de esencia rapsódica o la abundancia de *pizzicati* en la escritura del violonchelo más próxima al trazo suelto de antaño que al tradicional lirismo. La sonata romántica para varios instrumentos que ha conseguido establecerse sobre la base de diálogo entre iguales queda rota: “Que el pianista no olvide jamás que no se trata de luchar contra el violonchelo, sino de acompañarlo”.

Gabriel Fauré (1845-1924)

Cuarteto con piano núm. 1 en Do menor, opus 15

Compuesto entre el verano de 1876 en Saint-Adresse y 1879 en París. El último movimiento lo rehizo en 1883. Dedicado al violinista belga Hubert Lèonard. Estrenado en la sala Pleyel de París, dentro de los conciertos de *Société National de Musique*, el 14 de febrero de 1880, por Ovide Musin al violín, Van Waefelghem a la viola, Mariotti al violonchelo y el propio autor al piano. Editado por Hamelle. Duración aproximada: 29’.

La singular irrupción de Gabriel Fauré en el mundo musical francés es una de las mejores demostraciones de que el deseo por promover una música de cámara de trazo identificable no implica la existencia de un pensamiento único. Dispuesto a romper la influencia del emergente clasicismo francés de fin de siglo y el lenguaje cromático de César Franck, Fauré se caracteriza por la bondad lírica de sus composiciones siempre al rebufo de su importante y abundante relación de canciones. La música de cámara ocupará un lugar destacado en los últimos ocho años de vida del autor.

Entre las personas que acogieron al joven Fauré en su primera etapa parisina estaba la familia de un rico industrial, Camille Clerc, conocido por las veladas musicales que organizaba en su casa de París o en las fincas de Villerville y Saint-Adresse, en Normadía. En esta última se empieza a esbozar el *Cuarteto* que una vez terminado será publicado por Hamelle, uno de los pocos editores que aceptaba música de los jóvenes franceses.

Quizá pueda atisbarse en él un espíritu cercano a César Franck, no olvidemos que el *Cuarteto* es contemporáneo del

Quinteto de este último. Pero aún así la personalidad de Fauré es arrolladora. En palabras de Emile Vuillermoz: “La flexibilidad de su escritura pianística es prodigiosa. Envueltos por los arpeggios, los acordes y los trazos insinuantes del piano, los arcos tejen con soltura su trama ceñida y homogénea, en la cual el piano incrusta perlas de cristal. Fauré obtiene así una tela de riqueza y suntuosidad raras”. El prodigio de los temas también tiene su razón de ser. Tras el “Adagio” cabe ver la sombra del fracaso sentimental con Marianne Viardot. Y pese a ello ahí está el segundo movimiento, “la finura de los clavecinistas franceses del siglo XVIII reencontrada en una atmósfera de serenata en la que se presiente ya a Verlaine” (Jean-Michel Nectoux). Interesante momento por cuanto en su final cabe descubrir “una de las claves de la obra” y el anticipo a los “scherzos” de los cuartetos de Debussy (1893) y Ravel (1902).

TERCER CONCIERTO

Albert Roussel (1869-1937)

Trío, opus 2

Compuesto en 1902 y revisado en 1927. Estrenado en París el 14 de abril de 1904. Dedicado a Armand Parent. Publicado por Rouart, Lerolle & Co. Duración aproximada: 28'

Traspasada la frontera del siglo XX, la *Société National de Musique* sigue siendo un vía posible para la promoción y difusión de la música de cámara francesa. Como ya se comentó, la propuesta para admitir obras clásicas y de autores extranjeros lleva a la primera crisis de la entidad, resuelta con la dirección de César Franck. Entonces, la discusión se centra en una cuestión de cantidad, apenas se discute la valía de tal o cual composición. Sin embargo la presencia de Franck produce efectos inevitables, pues el maestro ha creado escuela convirtiéndose en guía estético de toda una generación. La influencia que ejerce a través de la Schola Cantorum ha de prolongarse en la posterior dirección de Vincent d'Indy y en la aparición en el panorama francés de obras como este *Trío, opus 2* de Albert Roussel, claramente escrito al socaire de los dictados de la Schola mientras era alumno de la institución.

Con esta composición, Roussel escribe su primera obra de envergadura poniendo en juego el cromatismo franckiano y la ortodoxia cíclica hasta extremos quizá excesivos. La duración de la obra nace antes de la prolongación reiterada a que tiende el procedimiento que del encaje del mismo dentro de unos límites razonables y proporcionados. La facilidad compositiva de Roussel es evidente, incluso abrumadora en un momento en el que la influencia académica apenas deja entrever el clasicismo que alcanzará su obra a partir de 1925. Y pese a todo en el *Trío, opus 2* queda insertada una lenta y sobria meditación, suficientemente matizada, como para atisbar la grandeza del que será el más grande compositor francés de entreguerras.

Maurice Ravel (1875-1937)

Trío en La

Compuesto en San Juan de Luz, entre el 3 de abril y el 29 de agosto de 1914. Dedicado a André Gédalge. Estrenado en París, el 28 de enero de 1915, en un concierto de la *Société Musicale Indépendante*, Sala Gaveau, por Alfredo Casella al piano, Gabriel Willaume al violín y Louis Feuillard al violonchelo. En el catálogo Durand se menciona a Georges Enesco como violinista del estreno. Publicado por Durand, 1915. Duración aproximada: 26'

El contraste entre el *Trío* de Roussel y este de Ravel es radical. Apenas hay doce años entre ambas obras pero en el ínterin se ha provocado la escisión de la *Société Nationale de Musique* y la creación de la *Société Musicale Indépendante*. Tras la ruptura está la negación del método que alentara César Franck. Por eso frente al trabado engranaje cíclico de la obra de Roussel, el *Trío* de Ravel no es más que una sucesión de movimientos sin aparente relación interna: no hay temas comunes, se extingue la seriedad dejando entrever una propensión lúdica que renueva la vieja batalla contra la sólida apostura de la sonata alemana. Ravel toma como modelo el *Trío con piano núm. 1, opus 18* de Camille Saint-Saëns situándose, al tiempo, en la posición de magisterio que marcara el *Trío* de Fauré.

Ravel y su ascendencia vasca es un tema recurrente. Los más fieles buscan y rebuscan por toda su obra tratando de descubrir algo más que pinceladas de color. Las hay, por supuesto, en el *Trío*. Al fin y al cabo Ravel acaba de escribir una serie de bocetos para un concierto para piano basado en temas vascos que nunca compondrá y aunque sólo sea por la cercanía se cuele el guiño. Pero sólo eso. Roland Manuel, biógrafo y amigo de Ravel, cuyo “retrato” del compositor se edita en España, en 1921, según traducción de Eduardo López Chavarri, lo explica claramente: “Creo difícil determinar el influjo de una continua ascendencia vasca.” Y en ese contexto de marcada indefinición es donde cabe entender el primer movimiento de este *Trío* o más concretamente el tema inicial trazado por el piano, eco rítmico de una danza vasca/quebrada que parece sonar en un aéreo paisaje ajeno a toda localización. El tema se transforma una y otra vez, en tantas elaboraciones y colores que acaban por suavizar el contraste con el segundo tema que surge del violín. Hay en este movimiento un eco de la forma sonata, desleída, cambiante, reciclada en variantes intercambiables que se agotan hasta extinguirse. No puede ser de otro modo.

Lo que viene después es una sucesión de universos de muy distinta ascendencia. El *Scherzo* se sirve del nombre de un canto malayo, “Pantoum”, una declamación que se acompaña de instrumentos y que da forma a la versificación de poemas como *Harmonie du soir* de Baudelaire. Las superposiciones rítmicas y la duración inusitada acaban por dar sentido a esta parte. De inmediato surge el *Pasacaille*, como si de una rememoración del hacer de los antiguos clavecinistas se tratase. Ni aquí, ni en el movimiento anterior, hay vinculación con la sonata centroeuropea. La propia esencia del ritmo *ostinato* que los soporta se contrapone a la esencia constructiva y contrastante de la forma. Todo ello confluye en el *Final* donde se impone una endiablada rítmica ante al que parece inevitable pensar de nuevo en un material de rasgos vascos. Ravel es retratista detallista y velado, capaz de fabricar una obra como este *Trío*, disímil en su discurso, contrastante en su desarrollo, absolutamente coherente en su integridad.

CUARTO CONCIERTO

Gabriel Fauré (1845-1924)

Sonata núm. 1 para violín y piano en La mayor, opus 13

Iniciada en Saint-Adresse, Normandía, el verano de 1875 se concluye a principios de 1876. Dedicada al violinista Paul Viardot. Estrenada en la sala Pleyel de París, en concierto de la *Société National de Musique*, el 27 de enero de 1877, por Marie Tayau al violín y el autor al piano. Editada por Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1878. Duración aproximada: 25'

La labor de la *Société National de Musique* se nota de inmediato. La sucesión de obras capaces de convertirse en modelo para el futuro es continuo. Algo tienen de eso las obras maestras, por ejemplo esta *Sonata, opus 13* de Gabriel Fauré, que en plena efervescencia del género, a 5 años de la fundación de *La National*, mira al futuro prologando en una década la llegada de la gran *Sonata* de César Franck. No hay duda: “es necesario devolver a Gabriel, y no a César, lo que era de Gabriel”, dirá Charles Koechlin poniendo las cosas en su sitio. Para los espectadores de este concierto será fácil comprobarlo pues ambas obras se reúnen en este programa.

Las razones personales tienen su peso. Fauré hace uso de todas las herramientas a su alcance. Agita el tarro de las esencias y, cual si se tratase de iluminar palabras con sonidos de refinado perfil y poética naturaleza, pone en música lo que no es más que un deseo vital. Por aquel entonces, en 1875, visita el salón musical de la familia Viardot, fijándose en la cantante Paulina García Viardot. La frescura y la juventud terminan por dar forma a un sentimiento personal colmado por la alegría. Apenas serán dos años. En 1877, la joven, “una de las mujeres más talentosas que jamás he conocido”, al decir de Clara Schumann, rompe con el compositor, pero la *Sonata* ya ha tomado forma.

Nos interesa el dato para comprender los encajes que decoran la obra y, ante todo, nos importa el carácter atrevido del material temático que está en juego encajado en una estructura clásica entre la que se deja atisbar detalles dignos de Schumann y Saint-Saëns. “Todo Fauré está ya en la partitura... pese a [estas] presencias contradictorias”. Como ya se dijo al comentar el *Cuarteto, opus 15* de este autor, hay que entender la obra en su contexto temporal, a la sombra de un *Société* que ampara la creación contemporánea. De ahí el rechazo de los editores franceses y la necesidad de publicar la obra en Alemania asumiendo un contrato sibilino que deja al autor en una situación absoluta de indefensión.

Camille Saint-Saëns en el *Journal de la Musique* del 7 de abril de 1877 lo explica con claridad: "...uno encuentra en esta sonata todo lo que puede seducir: la novedad de formas, la búsqueda de modulaciones, de curiosas sonoridades, el empleo de los ritmos más imprevistos; y sobre todo esto planea un encanto que envuelve la obra entera y hace aceptar a la mayoría de los no entendidos, como cosa natural, las audacias más imprevistas... Fauré se ha situado de un solo golpe al nivel de los maestros".

Claude Debussy (1860-1918)

Sonata núm. 3 para violín y piano en Sol menor

Compuesta en París entre 1916 y 1917. Estrenada en la sala Gaveau de París, el 5 de mayo de 1917, por Gaston Poulet al violín y el autor al piano. Editada por Durand, 1917. Duración aproximada: 14'

Las circunstancias vitales que rodean la composición de las tres últimas sonatas de Debussy se explicaron al presentar la primera para violonchelo y piano. Dos años después no hay vuelta atrás. Estamos ante un enfermo terminal que se extingue lentamente. El 11 de septiembre de 1916 abandona París para instalarse durante seis semanas en un hotel en Le Moulleau, cerca de Arcachon. Deja atrás las sesiones de radioterapia que tratan infructuosamente de aminorar los efectos de su cáncer intestinal, arrastra consigo una depresión por la catástrofe de la guerra, imágenes recurrentes como el recuerdo desesperante de los toques de trompeta de un cuartel cercano, el ruido de las gotas de lluvia y el frío de un invierno sin carbón. "Esta terrible enfermedad ha destruido mis mejores habilidades, sobre todo la de descubrir nuevas combinaciones sonoras".

Sin embargo, hay un ronroneo en la cabeza de Debussy que de inmediato dispara la inspiración. La *Sonata núm. 3* es una obra "creada en la soledad del mar". El 17 de octubre escribe a su editor, Durand, que ha encontrado el final de la sonata: "Hace poco, en un paseo por Cap Féret, descubrí el germen del final de la sonata para violín... Por desgracia, los dos primeros movimientos no quieren saber nada de ello... Me conocen suficientemente bien para comprender que no les voy a obligar a soportar una compañía desagradable". Por aquel entonces Debussy tiene en la cabeza a Bach, pues su editor, empeñado en impedir que el compositor se abandone a su suerte, le ha propuesto la edición de las sonatas para violín del cantor de Santo Tomás. Debussy se muestra cáustico, como es habitual, buen síntoma: "¡A veces –de hecho, bastante a menudo– su prodigiosa habilidad técnica... resulta insuficiente para llenar el terrible vacío, fruto de su obsesión por desarrollar a cualquier precio ideas mediocres!". Pero el trabajo deja huella y bajo un aparente desinterés, "la he

escrito tan sólo para quitármela de encima, impulsado además por mi editor”, da forma a una obra que es música del futuro.

No es este el lugar para desarrollar la idea, pero una vez más el mañana se gana a base de retroceder para coger carrerilla y saltar con más fuerza. Ya hemos mencionado a Bach. También hay que fijarse en la reinención del pasado a través del descubrimiento de esa “grâce profonde” o “émotion sans épilepsie” que da sentido a buena parte de lo más profundo de la música francesa. Debussy, algo crípticamente, dirá que “ese tipo de música precisa una alquimia especial, a la que hay que ofrecer un querida pequeña comodidad como sacrificio expiatorio”. El arte terminal y quintaesenciado de estos últimos días de vida se traduce en gestos rapsódicos, en una impresión de libertad que desconcierta a las mentes acomodadas en la “secuencia” lineal de la música. Quizá el mar rompiendo sea una imagen de la que Debussy sea incapaz de olvidarse.

César Franck (1822-1890)

Sonata en La mayor para violín y piano

Compuesta durante el verano de 1886. Dedicada al violinista Eugène Ysaÿe. Estrenada, en la versión para violín y piano, en el Círculo Artístico de Bruselas, el 16 de diciembre de 1886, por Eugène Ysaÿe y Mme. Bordes-Pène al piano. Se interpreta para la *Société National de Musique* el 24 de diciembre de ese año. Duración aproximada: 28’

El nombramiento de César Franck como presidente de la *Société National de Musique*, en 1886, deja al descubierto una discusión de fondo que a la postre será causa de la escisión de la entidad. Convencidos, unos y otros, de que es posible hacer una música de cámara francesa (las obras previas de Lalo, Saint-Saëns y Fauré así lo confirman) lo que ahora se discute tiene mucho que ver con el cómo. El debate corre en paralelo a aquel que separa en centroeuropa a los moderados de los defensores de la música del futuro, o sea Franz Liszt y Richard Wagner contra Robert Schumann y Johannes Brahms. Aunque lo cierto es que ni este último ni el propio Franck tomarán parte activa en el encuentro más allá de la seguridad en sus propias obras. Y el asunto, que tanta tinta derramará, se nos aparece ahora lleno de matices. Lejos de encasillarse en fórmulas ya practicadas, Franck se enfrenta a la dificultad de adaptar la estructura de la sonata clásica a un lenguaje ajeno a ella. De entrada el cromatismo franckiano parece poco adecuado a los requerimientos tonales de la forma. De ahí que esta sonata, al igual que otras obras fundamentales escritas en sus últimos doce años de vida (el *Quinteto con piano* de 1879, las *Variaciones sinfónicas*, para piano y orquesta, de 1885, la *Sinfonía en Re* de 1888 y el *Cuarteto de*

cuerda de 1889) supongan una aportación distintiva a la historia de la forma.

En efecto, César Franck representa para la Francia una de las posibles músicas del mañana por la sencilla razón de que plantea géneros conocidos desde supuestos estéticos reformadores. La *Sonata para violín y piano* es un buen ejemplo pues en ella se desarrolla de manera intachable un procedimiento de carácter cíclico que establece la continuidad al discurso musical a partir de un idea reincidente. Tras este presupuesto constructivo puede verse el *Leitmotiv* wagneriano, pero también la *idée fixe* de Berlioz, si bien Franck reconduce estos supuestos hasta extremar la coherencia y la variación temática. Y lo consigue con tal rotundidad que el tema característico del que parte la composición se enuncia desde el mismo comienzo de la obra, casi sin tiempo a asentar la escucha. Se trata de un pequeña idea, basada en un intervalo de tercera que expone el violín tras un mínimo apoyo del piano y al que este replica incrementando la intensidad y encarrilando el discurso. A partir de ahí toda la sonata va moldeando este tema que llega al tercer movimiento reconvertido en “una de las realizaciones más osadas de Franck”, tan cargada de lirismo como de imaginación. La naturalidad de la imbricación es pasmosa y hace de esta sonata uno de los ejemplos más notables del peculiar lenguaje de su autor y uno de los logros fundamentales del *Ars Gallica*.

Ernest Chausson (1855-1899)

Poema, opus 25

Concebido a finales de 1892 y terminado en Glion, el 29 de junio de 1896. Estrenado oficialmente en Nancy, el 27 de diciembre de 1896, por el violinista Eugène Ysaÿe en la versión original para violín y orquesta. Hubo un estreno previo en el Cau Ferrat de Sitges el 6 de ese mismo mes y año por Eugène Ysaÿe acompañado al piano por Enrique Granados. Duración aproximada: 15’

En paralelo al *Trío* de Roussel, escuchado en el concierto anterior, el *Poema* de Chausson incide en la disparidad de planteamientos que, en los últimos años del XIX, está llevando a *La Nationale* hacia su fin. En aquel caso a través de la autoafirmación de un joven compositor que apenas deja entrever todavía su auténtica personalidad en una obra muy marcada por las enseñanzas de su maestro d’Indy. En este mediante una obra de madurez que, de forma estricta, niega la verdadera naturaleza del género camerístico. El *Poema* es en realidad una obra para violín y orquesta que encuentra en la transcripción para violín y piano una forma de divulgación. El dato curioso que se señala en la ficha que antecede este comentario y según el cual el verdadero estreno de la obra se hizo en configuración de cámara no deja de ser una anécdota en el historial de una

obra que ha circulado cómodamente desde el mismo día de su presentación pública.

El *Poema* surge al socaire de la lectura del relato de Ivan Turgueniev, *El canto del amor triunfante*, en el que se refleja la pasión del escritor por la cantante española Paulina Viardot, inspiradora también del *Cuarteto con piano núm. 1* de Fauré, presente en este ciclo. Desde el mismo momento de su estreno sorprendió su originalidad sonora y el aliento expresivo, dejando frío a un público más acostumbrado al fácil virtuosismo y a la grandeza sinfónica. La elegancia de ideas y motivos, de estados de ánimo muy diferentes pero conectados entre sí, sirve para concretar musicalmente una complejidad de sentimiento cambiante y contrario, digno del sueño hipnotizador de la protagonista hechizada por la música del violín indio que hace sonar su extraño enamorado. Debussy escribirá, en 1913: “El *Poema* contiene las mejores cualidades de Chausson. La libertad de su forma no contraría jamás la armoniosa proporción. Nada más conmovedor que la dulce ensoñación del final, cuando la música dando de lado toda descripción, toda anécdota, se torna sentimiento mismo que inspira la emoción. Son minutos muy raros en la vida de un artista”. Otra curiosidad: el *Poema* se edita gracias a la intermediación de Isaac Albéniz quien simulará un anticipo de los derechos de autor que, en realidad, provenían de su propio bolsillo.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Víctor Ambroa

Nació en Madrid. Estudió con su abuelo Victoriano Martín y en el Real Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal. Más tarde estudió en Londres con José Luis García Asensio. Ha ganado el Primer Premio del Concurso Nacional “Miguel Ángel Colmenero” (Jaén, 1980) y el Segundo Premio del “Concurso Nacional de Interpretación Musical” (Madrid, 1984).

Ha sido miembro de la Joven Orquesta de la Comunidad Económica Europea. Entre los años 1993 y 1998 fue director titular de la Joven Orquesta Sinfónica patrocinada por la Fundación Coca-Cola España. Desde 1993 hasta 1999 fue profesor asistente de violín y práctica orquestal en la Escuela Superior de Música “Reina Sofía” en Madrid.

Es concertino-director de la Orquesta de Cámara Andrés Segovia que fundó en 1989, miembro permanente de la Orquesta de Cadaqués, profesor de violín en el Conservatorio Profesional de Música de Majadahonda (Madrid), concertino de la Orquesta Clásica de Madrid y desde el año 1998 miembro del grupo “Sartory Cámara”. Es invitado por orquestas jóvenes españolas (JONDE, O.J.A., Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid), para impartir cursos y clases. Desde 2000 colabora como profesor en el Summer Music on the Shannon, Curso y Festival organizados por la Universidad de Limerik (Irlanda).

Ha participado en numerosas grabaciones para películas como *El hijo de la novia*, *Más pena que Gloria*, *El florido pensil*, *Historia de un beso* y *Carmen*. En 2002 ha grabado un CD, con Paquito d’Rivera, Nacha Guevara y los actores Javier Gurruchaga y Vladimir Cruz, con *La Historia del Soldado* de Igor Stravinski, premiado recientemente con el “Grammy Latino 2003” al mejor disco de música clásica. Desde 2002 es componente del grupo “Ensamble Nuevo Tango”, grabando el disco “Tango Directo”.

Antonio Cárdenas Plaza

Nace en Madrid. Realiza sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Vitoria-Gasteiz con los profesores Víctor Martín e Isabel Vilá y obtiene las máximas calificaciones en las especialidades de violín y música de cámara. Recibe clases de los maestros Lorand Fényves, Erich Höbart, Jessé Levine, Jose Luis García Asensio, Zakhar Bronn, Cuarteto Endellion, Cuarteto Unesco de París y otros.

Primer Premio en el concurso de música de cámara Luigi Boccherini. Es profesor invitado en los cursos de verano celebrados en Castilla-LaMancha (Alcazar de San Juan).

Colabora con el grupo Cámara XXI, las orquestas de Cadaqués y Andrés Segovia. Ha pertenecido a la Joven Orquesta Nacional de España y la Joven Orquesta de Vitoria-Gasteiz en calidad de concertino; a la Orquesta de R.T.V.E. y en la actualidad es miembro de la Orquesta Nacional de España, Orquesta de Cámara Reina Sofía y Cuarteto Rabel.

Iván Martín

Se gradúa en 1996 en el Harid Conservatory de Florida (USA). Posteriormente recibe la beca Fulbright para cursar estudios superiores en "The Juilliard School" con Heidi Castleman. Durante su estancia de 6 años en EEUU recibe clases de Eric Shumsky, Victoria Chiang, Tokyo String Quartet, Karen Tuttle, Paul Neubauer y Tobby Appel entre otros.

Desde 1994 ha realizado numerosos recitales y conciertos de solista en Montreal, Boca Ratón, Miami, Palm Beach, New York, Denver, Toronto, San Jose, Madrid, Santo Domingo y Valencia. Como músico de orquesta, ha sido violista principal de la Opera Lírica de Nueva York (1996-97), Harid Philharmonia, Turiae Camerata, Grup Instrumental de Valencia y Florida Philharmonic entre otras. Ha colaborado con las orquestas de Cadaqués, RTVE, JONDE, US-Japan Concert Society, Aspen Concert Orchestra, Miami City Ballet, Juilliard Orchestra.

En 1999 crea la sociedad de cámara Sartory Cámara con la que realiza una amplia labor en España y un programa de intercambio cultural entre Madrid y Taipei (Taiwan) en colaboración con la Fundación Internacional de Intercambios Culturales de Europa. Es coordinador asistente de la orquesta de cuerdas Ensamble America (New York).

John Stokes

Nació en London (Canadá). Estudió en EE.UU. en el "Philadelphia Colleges of the Performing Arts" con Lorne Munroe y Mihaly Virizlay graduándose en 1987. Posteriormente fue al Royal Conservatory of Music de Toronto en Canadá. Durante este tiempo el inició una larga relación con el prestigioso "Banff Centre of the Arts" colaborando con artistas internacionales como Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), Andrew Dawes (Orford String Quartet) y Lluís Claret, con quien estudió posteriormente en Barcelona.

Como solista ha tocado con la Orquesta de la Comunidad de Madrid, Windsor Symphony Orchestra, Orquesta Municipal de Caracas y la Orquesta de Cámara Andrés Segovia. Ha sido solista de la Philadelphia Youth Orchestra, Windsor Chamber

Orchestra, Orquesta de Cámara de la Sinfónica de Tenerife, co-solista de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y desde 1998 es chelo solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Es miembro fundador de “Sartory Cámara” con la que ha ofrecido conciertos en la Fundación Juan March al igual que en otros lugares de España. En 2002 realizaron una gira por Chile, Uruguay y Argentina que culminó con un concierto en la Sala Dorada en el Teatro Colón en Buenos Aires. También fue miembro fundador de “Cuarteto Picasso”, el cual ha actuado en la Fundación Juan March, el Museo Thyssen y el Museo Reina Sofía entre otros, interpretando conciertos monográficos de Ginastera, Britten y participando en los Ciclos Integrales de Beethoven y Shostakovich.

Jorge Pozas

Profesor de violonchelo en el Conservatorio de Majadahonda de Madrid y miembro de la Orquesta de Cadaqués, estudió en el Conservatorio de Valladolid, su ciudad natal, y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con Carlos Baena y Pedro Corostola. Amplió su formación en el Sweelinck Conservatorium de Ámsterdam y en la Guildhall School of Music & Drama de Londres, con Elías Arizcuren, Stefan Popov y Charles Tunell.

Ha sido violoncello solista de la Joven Orquesta Nacional de España, y miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE, Concerto Ibérico de Ámsterdam y la Orquesta Ciudad de Valladolid. Es miembro fundador de Sartory Cámara y del Cuarteto Tarapiela, grupos con el que ha actuado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Teatro de la Universidad de Santiago de Chile, la Fundación Juan March, Palacio Labia de Venecia o el Instituto Cervantes de Paris.

Colabora asiduamente con diferentes agrupaciones de cámara. Ha sido profesor de la JONDE, Joven Orquesta Sinfónica de la Fundación Coca Cola España, y en los cursos del Festival de Música de Quintanar de la Orden, así como director del curso para jóvenes intérpretes de Jarandilla de la Vera. Desde el año 2000 estudia “luthería” con los maestros Antonio González en Madrid y Collin Nicholls en Londres.

SEGUNDO CONCIERTO

Trío Clara Schumann

Creado el 20 de mayo de 1996, en que se cumplían cien años exactos de la muerte de Clara Schumann, ha interpretado más de cuarenta conciertos por toda España, especializándose en la obra de Brahms, los Schumann y otras obras del gran repertorio romántico. También presta especial atención a la difusión de obras españolas conocidas, como los Tríos de Turina, y no tan frecuentemente tocadas, como el Trío de Arbós y el Cuarteto con piano de Julio Garreta.

Ala Voronkova

Nació en Kiev. Se graduó en la Escuela Central Especial de Moscú y más tarde estudió en el Conservatorio Chaikovski de Moscú, con Y. Yankelevich. Terminó sus estudios de posgrado en 1979, en el Instituto Gniesini de Moscú. En 1976 ganó el concurso internacional para músicos jóvenes Concertino Praga, y en 1977 obtuvo el primer premio del Concurso de violinistas de Rusia.

Desde 1979 hasta 1990 fue miembro de la orquesta del Teatro Bolshoi y también fue solista de la Filarmónica de Moscú.

En 1991 se trasladó a Barcelona y desde entonces ha ofrecido numerosos conciertos en España, América del Sur, Francia, Suiza y Oriente medio, como solista y como miembro del Dúo Voronkov (violín y piano), el Cuarteto Glinka y el Trío Clara Schumann. Ha realizado grabaciones para las radios Nacional de España, Cataluña Música y Radio Nacional de Suiza. Periódicamente colabora como concertino invitada del Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

Ha grabado discos con obras de Xavier Turull, Eduard Toldrà, E. Granados, J. Rodrigo, Pavel Juon y Xavier Montsalvatge.

Suzana Stefanovic

Nació en Belgrado, donde fue alumna de Relja Cetkovic. Posteriormente estudió en EE.UU. con Janos Starker, de quien llegaría a ser asistente. Ganó numerosos premios en su país, donde tocó recitales y actuó con las orquestas Filarmónicas de Belgrado, Zagreb, Sarajevo, Los Solistas de Zagreb y otros.

Reside en España desde 1988. Fue asistente solista de la Orquesta Ciudad de Barcelona y profesora del Conservatorio del Liceo de la misma ciudad. Desde 1991 es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, y actualmente profesora del Conservatorio de Guadalajara.

Ha actuado como solista con las Orquestas Ciudad de Barcelona, Sinfónica de la RTVE, de la Comunidad de Madrid y de Cámara Europea, interpretando obras de Tchaikowsky, Haydn, Beethoven, Brahms y Françaix. Ha estrenado obras dedicadas a ella de Tarverna-Bech, Iges, Olavide, Greco, Torres y Bustamante. Gracias a la generosidad de D. Pablo Palma, Suzana Stefanovic toca un violonchelo de Gaetano Guadagnini de 1827.

Mary Ruiz-Casaux

Formada al lado de su padre, el ilustre violonchelista Juan Ruiz Casaux, de quien fue colaboradora habitual, estudió con él música de cámara. Discípula en el piano de Enrique Aroca, obtuvo su título en el Conservatorio de Madrid, consiguiendo el Primer Premio de Virtuosisimo. Recibió clases de Harry Kauffman y Tristán Riselin, habiendo trabajado posteriormente en Londres con María Curzio.

Sus actuaciones profesionales han cubierto, junto a España, los países de mayor tradición musical, en particular Francia, Inglaterra, Bélgica, Suiza, Italia, Grecia y Rumanía. En 1984 asumió la dirección artística de la Asociación Española de Música de Cámara, fundada por su padre en 1951, entidad pionera en el cultivo y la difusión de la música de cámara en España.

Elisabeth Romero

Nacida en Colombia, donde inicia sus estudios musicales a la edad de 10 años. A los 14 se incorpora a la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Participa en eventos juveniles, representando a su país en el Festival Americano de Venezuela. En 1979 gana una beca para trabajar en el Conservatorio de Moscú, donde permanece durante 8 años estudiando con Mijail Tolpigo.

De regreso a su país es nombrada viola solista de la Orquesta Sinfónica de Colombia, actuando simultáneamente en diversas ciudades tanto como solista como formando parte de grupos de cámara.

En 1980 el maestro Luis Remartínez le invita a integrarse en la Orquesta Sinfónica de Baleares en calidad de viola solista. Desde 1992 es también solista de la Camerata Sa Nostra. Es colaboradora habitual del Trío Clara Schumann.

TERCER CONCIERTO

Trío Bellas Artes

Creado en enero del año 2000 con dos músicos de la Orquesta del Teatro Real, concertino y solista de violonchelo respectivamente, la larga trayectoria en la tradición de la música rusa de Natalia Maslennikova, como la de Rafael Khismatulín hicieron que el grupo se especializara en obras de grandes compositores rusos. Desde entonces, el Trío “Bellas Artes” ha dado numerosos conciertos incluyendo casi todo el repertorio para trío de maestros como Tchaikovsky, Glinka, Arensky, Liadov, Rimsky Korsakov, Rachmaninoff, Schnittke y Shostakovich. También toca obras del repertorio clásico como Beethoven, Brahms, Schubert y Mendelssohn.

Rafael Khismatulín

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. Desde 1999 es Concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Ha realizado diversas grabaciones como solista para el sello Melodía, con la Orquesta Kirov en el sello Philips y para Radio y Televisión.

Paul Friedhoff

Nació en Portland (USA). Estudió en la Universidad de Indiana y en Essen (Alemania), con Vladimir Orlov, Marçal Cervera y Janos Starker y en música de cámara, Pressler, Schoek, Primrose y Janzer. Ha sido miembro del Cuarteto y del Trío Ministerio de Cultura de Costa Rica, del trío “Queekhoven” en Holanda y del Cuarteto Sevan y 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 sido profesor en las Universidades de Costa Rica, Indiana y Alcalá de Henares. Ha realizado grabaciones para la radio y televisión belga y española. Actualmente es solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y miembro de los conjuntos Ensamble de Madrid, Quinteto Rossini, Cuarteto Babel y fundador del Cuarteto de Cellos de Madrid.

Natalia Maslennikova

Realizó sus estudios en Rusia en el Colegio de Música de Voronegh 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.

CUARTO CONCIERTO

Ángel-Jesús García Martín

Nacido en Aldeanueva de la Vera (Cáceres), estudió en el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona y en el Conservatorio Superior de Música de París con René Benedetti y Christian Ferrás con una beca de la Fundación Juan March. También recibió lecciones de Leonid Kogan y Tibor Varga.

En 1966, entró en la Orquesta Filarmónica de Amsterdam. En 1970, se trasladó a Alemania para iniciar un periplo de 18 años, siempre de primer Concertino de las Orquestas de Radio Orchester Stuttgart (1970-73); Teatro de la Opera de Stuttgart (1973-77); Filarmónica de Munich (1977-83); y Orquesta Estatal de Baviera (Teatro de la Opera de Munich, 1983-88). Fue igualmente primer concertino de la Orquesta del Festival de Bayreuth durante 16 veranos de 1974 a 1989. En 1988, retornó a España de primer Concertino de las Orquestas Sinfónicas de Madrid (Orquesta Arbós) y Sinfónica de RTVE. Desde 1995 ocupa ese mismo cargo en la OBC de Barcelona.

Ha actuado en Festivales de gran prestigio, como Granada, Santander, etc., impartiendo también numerosos cursos de perfeccionamiento y de adiestramiento de Orquestas no sólo juveniles como las de Jove Orquesta de Valencia y de Cataluña, sino también de profesionales, como las de Euskadi, OBC y Sinfónica de Madrid.

Ha grabado el concierto de Jesús de Monasterio, bajo la dirección de Frühbek de Burgos, el de Rodolfo Halffter, con García Asensio y la Orquesta de RTVE. También en 6 CD la obra completa de Sarasate, 3 con el pianista Gerardo López Laguna, y 3 con la Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona. Asimismo grabó las obras para violín de Jordi Cervelló.

Toca con un violín Giuseppe Gagliano de Nápoles, de mediados del siglo XVIII, y con un arco James Tubbs, Londres, de finales del XIX.

Gerardo López Laguna

Natural de Sigüenza (Guadalajara), inició estudios musicales con su abuelo materno, organista en dicha ciudad, continuándolos con Pedro Lerma en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo el título de Profesor Superior de Piano. En dicho centro ingresa por oposición como Profesor de Piano. Es Diplomado como Profesor de Educación General Básica, especialidad Ciencias Humanas. Insignia de Oro de la Ciudad de Sigüenza, Consejero de la Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Placa al Mérito Provincial, otorgada por la Diputación de Guadalajara, Popular del periódico

“Nueva Alcarria”. Premiado en “The Second Tees-Side International Eistedford”, Middlesbrough.

Ha actuado en Portugal, Francia, Inglaterra, Escocia, Suiza, Italia, Holanda, Rusia, Puerto Rico, México, Brasil, y en los más importantes festivales y salas de concierto de España, como el Teatro Real y el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Dedicó especial atención a la música de cámara. Es miembro de los grupos LIM y Tritono. También ha tocado con la Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de R.T.V.E., Orquesta Clásica de Madrid, Orquesta de Cámara Española, Orquesta Villa de Madrid, Solistas de la Orquesta Sinfónica de Galicia, Banda Sinfónica Municipal de Madrid y Hungarian Virtuosi. Viene colaborando regularmente desde hace años con la Orquesta Nacional de España ocupando actualmente la plaza de piano solista.

Ha realizado numerosas grabaciones para RNE, TVE, RAI, “Cadena de las Américas”, “Radio Classique” y de discos. Cabe destacar la grabación de varios CD´s con el LIM, con música de compositores españoles del siglo XX, y la integral de Pablo Sarasate con el violinista Ángel Jesús García. Como cembalista también ha grabado obras de M. de Falla (Concerto), E Halffter (Pastorales), J. Villa Rojo (Recordando a Falla), entre otras.

En la actualidad hace compatible su labor concertística con la docente como profesor numerario del Conservatorio Profesional de Música Amaniel, en Madrid.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Alberto González Lapuente

Realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En la actualidad colabora en el diario ABC y en Radio Clásica de RNE.

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