

Fundación Juan March

*Mendelssohn  
Schumann*

*Tríos con piano*

FEBRERO 2001

Fundación Juan March

**CICLO**

**MENDELSSOHN-SCHUMANN  
TRÍOS CON PIANO**

**FEBRERO 2001**

## ÍNDICE

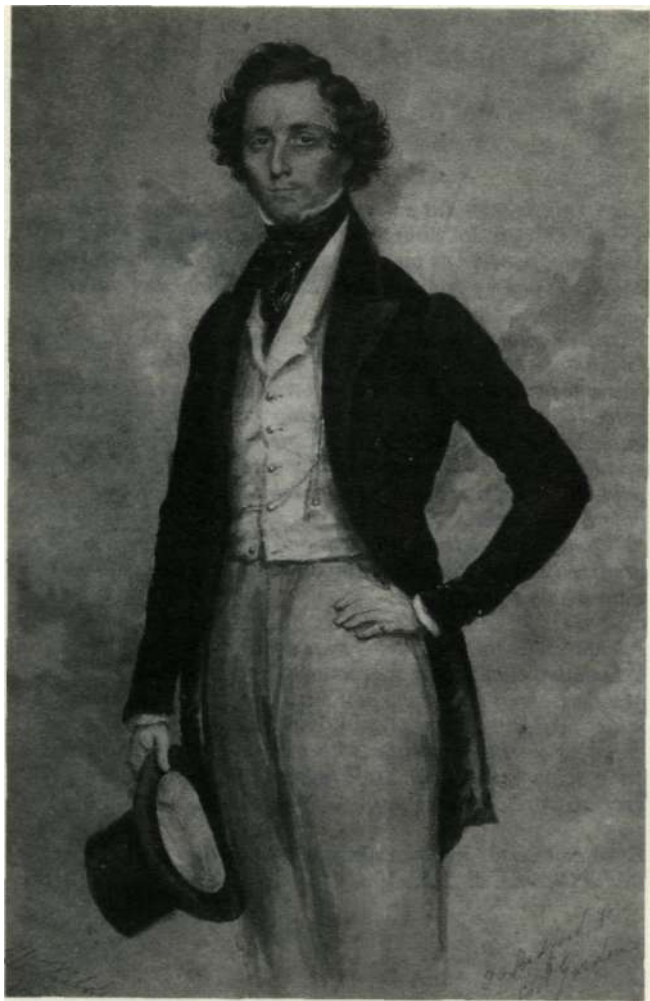
	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Enrique Martínez Miura.....	11
Notas al programa:	
Primer concierto.....	15
Segundo concierto.....	19
Tercer concierto.....	22
Cuarto concierto.....	25
Participantes.....	29

*Las 10 obras reunidas en este ciclo fueron compuestas en apenas 15 años, los últimos del primer Romanticismo en Alemania, por tres de los compositores más importantes de aquella época y por dos mujeres muy relacionadas con ellos.*

*El trío de piano, violín y violonchelo, ensayado ya con mucha fortuna por Mozart en dos ocasiones, por Beethoven en bastantes más y por Schubert en otras dos se convierte ahora, entre 1839 y 1854, en una formación que explora tanto la intimidad de la hausmusik (música para el hogar) como los primeros pasos de lo que más tarde serán los conciertos públicos de música de cámara. Si miran más al primer objetivo, el piano y sus dos amigos sosegarán sus ímpetus "mit innigem Ausdruck" (con íntima expresión), pero si prefieren el segundo utilizarán todos los recursos del nuevo virtuosismo trascendente.*

*Además de la integral de los tríos de Mendelssohn y de Schumann, el ciclo incluye también sendos tríos de Fanny Mendelssohn, la hermana de Félix, y de Clara Schumann, la mujer de Robert, además del primer Trío del joven Brahms, entonces recién "descubierto" por Robert Schumann, y una adaptación para trío de los Estudios en forma de canon escritos por Schumann para piano con pedalero.*

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



Félix Mendelssohn, acuarela de James Warren Child (1830).

## **PROGRAMA GENERAL**

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

I

**Robert Schumann** (1810-1856)

Phantasiestücke, para trío con piano, Op. 88 (1842)

*Romanze en La menor: Nicht schnell, mit innigem Ausdruck*  
(No aprisa, con íntima expresión)

*Humoreske en Fa mayor: Lebhaft (Vivo)*

*Duett en Re menor: Langsam, und mit Ausdruck (Lento y*  
*con expresión)*

*Finale: Im Marsch Tempo (En tiempo de marcha)*

**Clara Schumann** (1817-1896)

Trío en Sol menor, Op. 17 (1846)

*Allegro moderato*

*Scherzo: Tempo di menuetto*

*Andante*

*Allegretto*

II

**Robert Schumann**

Trío nº 1 en Re menor, Op. 63 (1847)

*Mit Energie und Leidenschaft (Con energía y pasión)*

*Lebhaft, doch nicht zu rasch (Animado pero no muy rápido),*  
*en Fa mayor*

*Langsam, mit inniger Empfindung (Lento, con sentimiento*  
*íntimo), en La menor*

*Mit Feuer (Con fuego), en Re mayor*

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

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

I

**Robert Schumann** (1810-1856)

Studien. Seis piezas canónicas, Op. 56 (1845)

(Trans. para Trío de Theodor Kirchner)

*Nicht zu schnell* (No deprisa)

*Mit innigem Ausdruck* (Con íntima expresión)

*Andantino*

*Innig* (Íntimo)

*Nicht zu schnell* (No deprisa)

*Adagio*

**Fanny Mendelssohn - Hensel** (1805-1847)

Trío en Re menor, Op. 11 (1845)

*Allegro molto vivace*

*Andante espressivo*

*Allegretto*

*Allegro moderato*

II

**Félix Mendelssohn - Bartholdy** (1809-1847)

Trío nº 2 en Do menor, Op. 66 (1845)

*Allegro enérgico e con fuoco*

*Andante espressivo, en Mi bemol mayor*

*Scherzo: Molto allegro quasi presto, en Sol menor*

*Finale: Allegro appassionato*

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



PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

**Robert Schumann** (1810-1856)

Trío n° 2 en Fa mayor, Op. 80 (1847)

*Sehr lebhaft (Muy animado)*

*Mit innigem Ausdruck (Con íntima expresión), en Re bemol mayor*

*In massiger Bewegung (Moderado), en Si bemol menor*

*Nicht zu rasch (No demasiado aprisa)*

**II**

**Félix Mendelssohn - Bartholdy** (1809-1847)

Trío n° 1 en Re menor, Op. 49 (1839)

*Molto allegro agitato*

*Andante con moto tranquillo, en Si bemol mayor*

*Scherzo: Leggiero e vivace, en Re mayor*

*Finale: Allegro assai appassionato*

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

Miércoles, 21 de Febrero de 2001. 19,30 horas.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

I

**Robert Schumann** (1810-1856)

Trío nº 3 en Sol menor, Op. 110 (1851)

*Bewegt, doch nicht zu rasch* (Animado, pero no muy aprisa)

*Ziemlich langsam* (Muy lento), en Mi bemol mayor

*Rasch* (Vivo), en Do menor

*Kraftig, mit Humor* (Vigoroso, con humor), en Sol mayor

II

**Johannes Brahms** (1833-1897)

Trío nº 1 en Si mayor, Op. 8 (1854, revisión de 1891)

*Allegro con brío*

*Scherzo: Allegro molto* - *Trío: Meno allegro*, en Si menor

*Adagio*

*Finóle: Allegro*

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

Miércoles, 28 de Febrero de 2001. 19,30 horas.



Robert y Clara Schumann en un grabado de 1850.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

Los orígenes del trío con piano hunden sus raíces en la gran bifurcación que experimenta la música barroca escrita a tres partes hacia la mitad del siglo XVIII. El elemento decisivo de división es la presencia o no de un instrumento obligado de tecla, familia que entonces basculaba alrededor del clave. Los tríos con clave se practicaban en los centros europeos más destacados donde se cultivaba la música de cámara, entre ellos París, Viena, Londres y Madrid. Casi toda la producción nacida en el momento surge con una idea axial, la del instrumento principal de teclado que adquiere funciones concertantes y dos ejemplares de cuerda que sólo poco a poco alcanzaron un rango de importancia más alto que el de la mera labor secundaria del acompañamiento.

Nuestra concepción moderna de la música de cámara incluye una búsqueda de equilibrio y autonomía entre las partes, parámetros a los que no cabe acoger el repertorio más antiguo del trío con teclado. Algunos sucesos históricos incidieron de manera determinante en la evolución del proceso; acaso fuera el más significativo la eliminación del bajo continuo, en el sentido que conllevó la total determinación escrita por el compositor de las voces activas en una obra musical. No fue simultánea, no obstante, la sustitución del clave por el piano, o fortepiano, si lo clasificamos desde un punto de vista histórico, como forma más antigua del instrumento de tecla golpeada después del clavicordio. La pervivencia del clave durante el rococó y el preclasicismo retrasó el replanteamiento de la dificultad primordial inherente a este género, la ardua, tantas veces fracasada relación de equilibrio entre el teclado y los instrumentos de arco. Con todo y eso, el piano del clasicismo era todavía de una sonoridad no lo bastante poderosa como para tapar a violín y violonchelo. El cambio se produjo, como en tantos otros géneros, con la transición del clasicismo al romanticismo. La obra de Beethoven concebida para trío con piano es ejemplar en varios aspectos: reorienta el repertorio, con demandas extremas -en especial en el *Trío "Archiduque"*- tanto para el teclado como para las cuerdas y disuelve el fantasma del trío como sonata enmascarada para tecla y cuerdas acompañantes más bien superfluas. El crecimiento progresivo de la potencia sonora del piano forzó a un incremento de las solicitudes idiomáticas de violín y chelo, muy primordialmente de este último, que de un puesto más bien secundario, limitado a veces a una simple duplicación de las líneas -por ejemplo, la mano izquierda del teclista- o a la realización de un pobre apoyo en el registro grave, pasó a convertirse en un par de sus colegas.

El trío con piano del romanticismo conecta directamente con el citado legado beethoveniano. Por lo que concierne a la configuración tímbrica, la influencia de Beethoven es casi aplastante; las diferencias irán a centrarse precisamente en el tratamiento del piano. El mundo subjetivo e individualista del compositor romántico encontró en el piano un cauce idóneo para la expresión

personal; aplicado a las formas de cámara como el trío, no dejó de producirse un curioso desplazamiento que transformaría esta forma en poco menos que "miniconciertos para piano".

El presente ciclo centra la evolución del género en un marco geográfico, cultural y hasta temporal muy concreto. Todas las obras pertenecen al romanticismo alemán de finales del decenio de los años treinta a principios de la década de los cincuenta del siglo XIX. La audición integral de los tríos de Mendelssohn y Schumann cierra aún más el círculo humano y musical, siendo así además que las restantes composiciones que completan los programas no escapan a esta red: el *Trío* de Fanny Mendelssohn se relaciona con la obra creativa de Felix, el *Trío* de Clara Schumann sigue los pasos del menor de los Mendelssohn compositores y, desde un plano biográfico, está inextricablemente ligado a Robert Schumann; también presenta concatenaciones -ya que no influjos estilísticos directos- con la música del autor del *Carnaval*. Finalmente, el *Trío* de Brahms es una derivación, aunque formal y compositivamente ya en otro rango, de las preocupaciones de lenguaje que habían conturbado a Schumann en la etapa de creación de sus propios tríos.

Claro que las relaciones personales no explican la naturaleza de la música surgida en este ambiente, pero nos avisan sobre el flujo de intercambio de ideas activo bajo capa de las biografías oficiales que conocemos. Sabemos que los tríos de Mendelssohn ejercieron una poderosa atracción sobre los de Schumann, hasta el punto de que probablemente el primero de éste no habría existido sin la pieza homóloga de aquél. Por su parte, Felix ofrecía toda su música a la consideración de su hermana Fanny, pero muy en especial las obras que contasen con el piano, ya que reconocía que era una pianista mucho más brillante que él mismo. Los préstamos musicales entre los esposos Schumann cuentan con numerosa documentación plasmada tanto en los diarios de ambos como reflejada en temas y procedimientos de las obras respectivas. Por último, es bien patente la costumbre de Johannes Brahms de pedirle consejo a Clara, con la que mantuvo una larga amistad sólo rota con la muerte de la intérprete y compositora.

Este entramado, que podríamos definir casi como doméstico, no es sino la piel más externa de la sociología de la música de la época. Por lo que hace al género de cámara, se vivía una fase de transición que afectaba hondamente a los papeles de los productores y consumidores de música. En los domicilios burgueses seguían practicándose las veladas privadas, que la mayoría de las ocasiones era mucho más fácil promover en torno a un piano que no por medio de un cuarteto de cuerda. Paralelamente, el concierto público iba sustituyendo estas veladas. No existía aún el concierto con música de cámara en exclusiva, por lo que era corriente que, por ejemplo, un trío figurase a continuación de una sinfonía. Pero otra razón vino a imponerse en este trasvase de la actividad musical, la creciente dificultad de las partes del piano, apreciable en los tríos de Mendelssohn, Schumann y Brahms, que tornaron inviable su ejecución a cargo de músicos aficionados.

Un punto muy interesante de la programación del ciclo es la presencia de obras de mujeres compositoras. En los últimos tiempos, vivimos un tan necesario como útil reexamen de la aportación de la mujer al repertorio histórico, del que hasta no hace mucho tiempo sólo formaba parte nominalmente y como una simple curiosidad. Las historiadoras, feministas o no, han tendido a responsabilizar de la ocultación de autoras como Fanny Mendelssohn o Clara Schumann a la acción de los hombres, o en su caso de las figuras -tal como fueron repensadas por la posteridad-, que estuvieron cerca de ellas. Por lo que se refiere a Fanny Mendelssohn, es por completo cierto que su padre y hermano menor estuvieron efectivamente en contra de su labor como compositora, no así como pianista. Ésta parece que era la diferencia en los ambientes puritanos del momento entre una instrucción moderada, por lo tanto aceptable, y otra exagerada para una dama. Por efecto de esta presión, varias de las primeras obras de Fanny fueron editadas bajo el nombre de su hermano. Clara Schumann no tuvo impedimentos de esta naturaleza una vez que contrajo matrimonio con Robert; habría sido la importancia de la obra creativa de éste la que habría ensombrecido la de la propia joven Wieck. Esta postura crítica es plausible, aunque su comprobación requiere un largo estudio sobre los procesos de recepción de los repertorios románticos y la sociología de la composición clasificada por sexos. Por ello, resulta exagerado, o al menos prematuro, un juicio de valor como el de Adkins Chiti cuando asevera sin pruebas que sería la música de Robert Schumann la deudora de la de Clara, ésta la verdaderamente original, a fin de aplicar al caso concreto la tesis de partida de la compositora dejada de lado en favor del compositor, por pertenecer éste al sexo dominante. La situación se complica si, como en el texto citado de Adkins Chiti, la base documental flaquea, pues la escritora afirma que Clara Schumann no compuso nada o casi nada a raíz de su matrimonio, cuando precisamente el *Trío en Sol menor* data de 1846, seis años más tarde de celebrarse la boda.

Por cierto, quizá no esté de más recordar que Fanny y Clara entablaron una breve amistad. Se conocieron a principios de 1847, cuando los Schumann pasaron por Berlín en gira de conciertos. Por desgracia, Fanny Mendelssohn murió muy poco después, el 14 de mayo de 1847, de una hemorragia cerebral mientras tocaba el piano. Es de dominio público que esta muerte afectó profundamente a su hermano Felix, quien le dedicó su *Cuarteto en Fa menor op. 80* como acongojado requiem instrumental, pero no es tan conocido que para Clara supuso igualmente la dolorosa pérdida de un sostén humano que le era imprescindible.

Dentro de la producción de las dos compositoras, sus tríos con piano representan hitos en las respectivas obras de cámara, si bien todo juicio debe considerarse provisional, porque los catálogos de ambas no han sido estudiados y divulgados a fondo.

En los tríos de Felix Mendelssohn, sale a la superficie el pianista virtuoso que favorece a su instrumento, pero que no se despreocupa de escribir partes sustanciosas para las cuerdas. Se renueva en ellos, por lo demás, la sinceridad juvenil del extraordi-

nario *Octeto* (1825). Con sus claroscuros, ideal clásico y ardor romántico parecen en conflicto en el *Primero*, en tanto que el *Segundo* es paradigmático en cuanto a balance de logros y fallos; dramático y oscuro, pero menos coherente en lo formal.

Los tríos de Robert Schumann tienen, a todas luces, un alcance estético limitado, aunque sean piezas románticas y apasionadas. Hoy nos resulta difícil ver un sentido autobiográfico en estas tres obras y no digamos ya "una conversación con el más allá" (Brion), que entra directamente en el terreno de lo delirante. Ciñéndose a los datos objetivos, es interesante rastrear el proceso creativo que llevó a Schumann a componer para más instrumentos -*Cuarteto con piano*, *Quinteto con piano* (1842)- antes que para menos. El equilibrio entre el teclado y las cuerdas no está conseguido casi más que esporádicamente, en parte porque el creador pudo centrarse sobre todo en sus inquietudes fundamentales de la sonoridad y el colorido instrumental, recursos de los que llega a abusar.

Ahora bien, el que la crítica moderna sea por lo general inflexible con los tríos con piano de Schumann no implica que pasaran inadvertidos en su momento; antes al contrario, hay toda una estela de músicas de este tipo aplastadas por el peso del tiempo. Deben recordarse, en primer lugar, los siete tríos de Carl Reinecke, muy influidos por Schumann. Tres editó Woldemar Bargiel, medio hermano de Clara Schumann, de los que el *Primero en Fa mayor op. 6* (1856) está dedicado a Robert. También recogen las historias especializadas el *Trío en Sol menor op. 1* (1856) de Hans Bronsart, obra muy apreciada por Liszt, y el *Trío en Si bemol menor* (1856) de Robert Volkmann, que aun en su convencionalismo armónico representa una composición turbulenta y apasionada, que fue muy valorada por Liszt, su dedicatario, Wagner y Hans von Bülow.

Pero naturalmente este trasfondo histórico de la evolución del trío con piano empalidece frente al verdadero continuador de la línea procedente de Beethoven y que pasa por Schubert, Mendelssohn y Schumann: Brahms. Un gran arco se cerraría con sus creaciones, donde las exigencias para las dos cuerdas aumentaron no menos que las del piano, cuyo despliegue de capacidades se había multiplicado por varias veces cuando el género del trío llegó a sus manos.

**Enrique Martínez Miura**

## NOTAS AL PROGRAMA

### PRIMER CONCIERTO

Schumann se introdujo por vez primera en el género del trío con piano no mediante una pieza camerística que siguiese las normas formales establecidas por la tradición, sino con una pequeña colección de piezas breves e independientes que recibieron el título conjunto de *Phantasiestücke*, op. 88. Concebidas a fines del fértil año de 1842, todo parece indicar que las dudas asaltaron al músico con respecto a esta colección, a la que sometió a una reescritura por extenso y sólo publicaría mucho más tarde, en 1850. Brion ha colocado las *Phantasiestücke* en la misma vena que las piezas del tipo que los cuentos románticos o populares. Páginas ligeras, caprichosas -o incluso "viñetas musicales", como las ha llamado Ostwald con cierto humor-, donde el material no es elaborado o sometido a desarrollo y se juega principalmente la baza del encanto directo, ya que no las formales o de técnica compositiva. Desde el punto de vista personal, es posible que Schumann estuviera demasiado fatigado al acabar el año 1842 como para acometer un gran empeño estructural para trío y por ello optase por estas breves impresiones de orden fantástico o imaginativo, que en la práctica le servirían para familiarizarse con las necesidades de escritura para los tres instrumentos; el tratamiento de la plantilla, por su parte, no oculta un protagonismo desmedido del piano, a excepción del dúo. Obra menor, en suma, pero que brinda momentos delicados y cantables de atractivo indudable.

La primera piececita es la titulada Romanze. Nicht schnell, mit innigem Ausdruck (Romanza. No rápido, con íntima expresión). Se basa en la repetición de un único tema; por ambiente y tonalidad, ha recordado a algunos estudiosos la atmósfera general de la *Sinfonía "Escocesa"* de Mendelssohn, mas este parece ser uno de esos casos en que el estudio saca más de lo que hay, dada la diferencia de proporciones y alcance entre el supuesto modelo y la secuela. En la Humoreske. Lebhaft (Humoresca. Vivaz), más extensa, se suceden varias secciones inconexas, experimentando el material un grado mínimo de desarrollo. Con pocas dudas, el tiempo más atractivo es el tercero, Duett. Langsam, und mit Ausdruck (Dúo. Lento y con expresión), en que violín y violonchelo se entregan a imitaciones mutuas con un tema lírico como objeto, sobre un acompañamiento del piano -que aquí pasa a situarse en un segundo plano- muy sencillo. Con el Finale. Im Marsch Tempo (Final. A tiempo de marcha), la obra concluye con una ingenua marchita.

Según todos los estudiosos de la obra compositiva de Clara Schumann, su *Trío en Sol menor* op. 17 sería una de las páginas más logradas de su producción. Las sombras que hasta hace muy poco tiempo han ocultado su figura como creadora -nunca dejó de recordársela, en cambio, como pianista o como amiga y consejera de Brahms-, debidas en gran medida a la polarización de



casi todas las miradas sobre su marido Robert, han empezado a desvanecerse. En tal sentido, se estudia su aportación, se programan sus obras en conciertos y varias de las composiciones salidas de su pluma se encuentran ya en grabaciones discográficas. Con respecto al trío que nos ocupa, un historiador especializado en los avatares de este género camerístico como Smallman ha resaltado que la invención melódica se halla en la obra nítidamente perfilada y el estilo armónico de la autora aparece repleto de recursos. No hay garantías de que Robert estudiara este trío compuesto por su mujer -posibilidad sobre la que especula el citado musicólogo-, aunque la verdad es que Clara Schumann esquivó algunos de los obstáculos con los que tropezó el creador de la *Sinfonía "Renana"*. El *Trío en Sol menor* no sobresale por una marca de originalidad, pero los cánones del trío romántico, en la línea Beethoven-Schubert-Mendelssohn, son explotados con notable eficacia técnica. La distribución del material entre la plantilla instrumental es un total acierto, pues aun en su condición de pianista virtuosa, Clara Schumann no privilegió el papel de su instrumento en esta obra, sino que antes al contrario consiguió un medido equilibrio entre el teclado y las dos cuerdas, problema que Robert no siempre pudo resolver a satisfacción en sus páginas análogas. Las duplicaciones superfluas, en las que su esposo incurría a menudo, destacadamente en el *Segundo Trío*, ella las evita por regla general.

Chissell, biógrafa de Clara Schumann, narra las circunstancias familiares y personales en que nació la obra, que desde un punto de vista de progreso de la construcción musical misma pueden apreciarse plausiblemente en el continuado trabajo de revisión que denota el manuscrito (conservado en la casa Schumann de Zwickau). El primer ensayo tuvo lugar el 2 de octubre de 1846 y el estreno, con la autora siempre al piano, el 18 de noviembre. Las páginas de su diario revelan que la compositora mantuvo una postura de severa autocrítica para con sus obras; el trío le parecía cada vez más inocente y, al recibir la obra impresa -por Breitkopf & Haertel- en septiembre de 1847, no pudo sino reconocer que opinaba que este trío era "afeminado y sentimental", en comparación con el *Trío en Re menor* de Robert, desde luego el más enérgico de los de su marido. Así y todo, la obra se tocó varias veces en concierto público con la autora al piano, antes de que hacia finales del siglo XIX la opinión crítica oficial acabara por verla como un producto débil y modesto de alguien que era una magnífica pianista y excelente intérprete de música de cámara.

El juego inevitable de la identificación de influencias ha llevado a un desmenuzamiento, tal vez no muy bien cimentado, del lenguaje que subyace en el *Trío en Sol menor*. Así, por ejemplo, Hinson rastrea rasgos idiomáticos que le parecen procedentes de Haydn y Weber, en tanto que lo más personal de la música de Clara estaría en unos interesantes ritmos y las modulaciones, servidas con una delicada paleta.

El Allegro Moderato inicial ofrece un tema lírico en Sol menor; el segundo tema, a base de acordes, ha sido señalado por Chissell como el punto más cercano de la partitura a la música

del mismo Robert Schumann. Evidentemente, el matrimonio intercambiaba ideas musicales, pero la adjudicación de un motivo concreto a uno de ellos no es tarea sencilla. En el desarrollo, Clara se comporta con una habilidad contrapuntística de la que no siempre pueden hacer ostentación las obras de Robert. En el Scherzo. Tempo di Menuetto, en Si mayor, se mira sobre todo al universo del sortilegio de Mendelssohn; el ritmo se basa aquí en un canto escocés. Puede que el Andante, en Sol mayor, contenga la armonización más convencional, pero no por ello es un movimiento sin interés. Presenta una sección central más agitada, en tonalidad menor, y llama la atención que el violonchelo tenga un papel destacado en la sucesión de variaciones. El Allegretto, en Sol menor, está compuesto en forma de sonata; el primer tema es una transformación del motivo inicial que se oye en el Andante precedente. La elaboración hasta la entrada del pasaje fugado es una buena prueba de oficio compositivo y cierta originalidad; de hecho, Robert emplearía un fugato con una función estructural semejante en su *Trío n.º 3*, aun cuando en un primer momento parece que manifestó que esta sección era un tanto académica.

Entre junio y noviembre de 1847, Schumann se entregó compulsivamente en Dresde a la escritura de sus dos primeros tríos con piano, *Op. 63* y *80*. Sabemos que su método de trabajo consistía en centrarse en una forma concreta, un género o una distribución instrumental durante un período de tiempo prolongado, a fin de profundizar en el problema y obtener los mejores resultados posibles. Los biógrafos de Schumann identifican algunos años de la vida del músico por la entrega febril a determinado campo; así, el año 1840 fue el del Lied; 1841, el de la sinfonía y 1842, el de la música de cámara. Los tríos aparecen así separados de esta última fecha. La plantilla de piano, violín y violonchelo le representó de inmediato dificultades casi insalvables. Desde luego, su situación anímica y vital pudo pesar enormemente en semejante malogro, pues ya por esta época su energía empezó a mostrar signos de decadencia -que en el *Tercer Trío* se harían por demás evidentes-, pero no deben obviarse las propias deficiencias técnicas del autor, que a lo largo de toda su obra toman diferentes aspectos, en especial en las grandes formas. En este caso, su condición de pianista, si bien no en ejercicio, vino a jugarle una mala pasada. En efecto, la escritura instrumental del *Trío n.º 1*, abocetado entre el 3 y el 16 de junio, pero acabado el 7 de septiembre, nos ofrece un teclado de textura muy rica, un violín muy apegado al mismo, que no consigue librarse de su atracción gravitatoria, y un violonchelo con una función secundaria, que ocasionalmente se dedica a realizar imitaciones en un registro grave.

El primer movimiento, en la tonalidad principal, *Mit Energie und Leidenschaft* (Con energía y pasión) contiene una textura un poco opaca, debido sobre todo a que los tres instrumentos están tocando casi constantemente. Secuencia tumultuosa y enérgica, que según el curioso análisis de Abraham se basa en un tema oculto, que Schumann sólo habría puesto por escrito en las anotaciones preliminares. El desarrollo prueba el sentido del color y una preocupación omnipresente por obtener un alto grado de

flexibilidad rítmica. En segundo lugar, está el movimiento que hace las veces de scherzo, *Lebhaft, doch nicht zu rasch* (Vivaz, no demasiado rápido), en fa mayor, de acusada intensidad emocional y angustioso dinamismo. Un ritmo insistente es aportado por el piano, que las dos cuerdas adoptan en diálogo a distancia de octava. Contrariamente al resto de la obra, el material temático parece más idiomático para violín y violonchelo que para el piano. Aunque Schumann renunció a preparar el tiempo lento anunciando su motivo principal en un segundo trío del scherzo, que no llegó a pasar del estado de apunte, no hay duda de que el tercer movimiento, *Langsam, mit inniger Empfindung* (Lento, con íntimo sentimiento), en la menor, constituye el centro poético del *Trío en re menor*. Su ubicación como tercer tiempo y precedido por el scherzo era una posibilidad que contaba con el ejemplo inimitable del *Trío "Archiduque"* de Beethoven. Este lento de Schumann adquiere la forma de un Lied tripartito, siguiendo en ello a Mendelssohn, que alcanza cotas expresivas profundas y concentradas. El piano crea un rico tejido armónico, con frecuencia salpicado de cromatismos. Sobre este fondo, las cuerdas exponen amplias secciones con un ritmo y un fraseo bastante libres, que confieren a la música una apariencia improvisatoria. La seriedad del clima anterior se evapora rápidamente en el *Mit Feuer* (Fogoso), fluido y vigoroso en la brillante tonalidad de Re mayor. Ulrich considera que se trata de uno de los instantes más acabados del lado robusto de la creatividad schumanniana; no le falta razón, en todo caso, cuando señala la debilidad de las secciones de transición.

## NOTAS AL PROGRAMA

### SEGUNDO CONCIERTO

Los *Studien op. 56* de Schumann consisten en seis breves piezas de carácter didáctico. Fueron escritas en 1845 y dedicadas a Johann Gottfried Kuntsch, profesor de niñez del compositor. En origen, esta música estaba destinada al Pedal-Flügel, un piano con pedalero, cuya función era la de sustituir al órgano en la intimidad doméstica, a fin de poder estudiar o componer con su uso. Estas piezas se tocan o hasta se han grabado con verdaderos órganos de iglesia, lo que desvirtúa un tanto su naturaleza, pues para este medio resultan de escritura algo pobre. La función primitiva pensada por Schumann explica elocuentemente la reducida dimensión desplegada por los *Estudios*, que vieron la luz tan sólo como materia de estudio casero para los alumnos de la escuela de órgano de Leipzig. Todos presentan una escritura en canon que Schumann trata con cierta libertad; la melodía se perfila con claridad sobre acordes de acompañamiento en el teclado, en tanto que el pedal brinda sencillas notas de apoyatura armónica.

Es interesante comprobar cómo este producto más bien menor de la creatividad de Schumann ha atraído la atención de otros compositores; así, existen transcripciones para piano a cuatro manos de los *Estudios* debidas a Bizet (edición Durand de fecha ignota) y Debussy (1891). Ahora bien, el arreglo que aquí nos interesa es el de Theodor Kirchner, trabajo en que las piezas canónicas figuran instrumentadas para trío con piano. Kirchner es hoy una figura por completo olvidada; niño prodigio, que era ya un organista formado a la asombrosa edad de ocho años y que compuso una obra ingente integrada por más de mil piezas. La biografía de Kirchner estuvo muy ligada a los dos protagonistas de este ciclo. De Mendelssohn recibió importantes consejos y el autor de *El sueño de una noche de verano* lo recomendó calurosamente para el puesto de organista en Winthertur, responsabilidad que ostentó de 1843 a 1862. Entre 1883 y 1890 fue profesor de música de cámara en el Conservatorio de Dresde; de las necesidades de esta labor procede acaso su transcripción para trío de los *Estudios* de Schumann. Personalmente, perteneció al círculo del compositor y la propia música de Kirchner estuvo tan influida por la de aquél que casi es posible referirse a un caso de mimetismo estilístico. Su adaptación de las piezas canónicas no conforman una música de cámara en sentido estricto, sino que colorean y rellenan el original schumanniano.

Pese a que la figura de Fanny Mendelssohn está casi con seguridad destinada a proporcionar aún muchas sorpresas, a medida que se avance en el conocimiento de su legado musical, se ha convertido en un lugar común el reconocer en el *Trío en Re menor op. 11* su obra más importante. La autora estuvo ocupada en la redacción de esta pieza desde mediados del otoño de 1846 a marzo de 1847; su primera audición tuvo lugar en Berlín, el

11 de abril de 1847, en el curso de uno de los "domingos musicales", sesiones privadas a las que acudía la crema de la música y la intelectualidad de la ciudad, en el domicilio de casada de Fanny, entonces situado en la calle Leipzig, n.º3. La primera edición, ya póstuma, la sacó al mercado Breitkopf & Haertel, de Leipzig, en 1850. El trío es una página que plantea un nivel elevado de virtuosismo instrumental, destacadamente en el caso del piano, el cauce habitual de expresión de la compositora. El conocimiento de las necesidades del teclado es bien palpable, fruto de una intérprete cuya categoría tal vez pueda columbrarse del dato relativo a su emisión de un juicio negativo sobre el mismo Chopin, que Felix le insta a reconsiderar, en carta desde Leipzig del 6 de octubre de 1835, alegando que pudo haber escuchado al artista polaco no precisamente en uno de sus mejores días. Lo cierto es que desde el piano emanan verdaderas cascadas de notas que chocan contra las ricas sonoridades de las líneas de violín y chelo. Sobresale el *Trío* más que nada por la complejidad de las modulaciones armónicas, aunque si es o no una música más apasionada que la de Felix Mendelssohn -como afirman algunos panegiristas de Fanny- es un asunto sujeto a controversia.

En el Allegro molto vivace, en la tonalidad principal, Fanny acomete con éxito el tratamiento de la gran forma; el tema principal puede considerarse bastante cercano al del comienzo de la *Sinfonía "de la Reforma"* de su hermano. A su vez, el Andante espressivo, en La mayor, es una cantilena asimilable a una referencia italiana. Sigue sin pausa el Allegretto en Re mayor, un Lied que de acuerdo con algunos analistas podría estar basado en asociaciones pictóricas de cuadros de paisajes nuevamente italianos. El elemento cantable de los dos tiempos centrales deja paso en el final Allegro moderato, en Re menor, a una música que despliega una energía danzante, levemente cingara. Con un rasgo original, el movimiento se inicia con una cadencia del piano; en él se denota el estudio de Bach por parte de Fanny y no faltan en su discurrir unas pinceladas dramáticas que ceden para que la obra acabe en un Re mayor jubiloso.

Aunque con una apariencia de mayor seriedad que el primero, el *Trío en Do menor op. 66* de Mendelssohn parece -hasta donde está documentado- haberle costado menos esfuerzos a su autor. Abordada su escritura en febrero de 1845, puesto que la mención más antigua con la que contamos se halla en una carta a Karl Klingemann del 15 de febrero de 1845. Debió de estar terminado a finales de la primavera o principios del verano de ese año, pero las fechas son meramente conjeturales, pues carecemos de una documentación tan detallada sobre esta obra como la que rodea a la que le precedió. Ahora bien, para el 20 de abril, cuando se data una carta a Fanny en la que se refiere a la obra como algo escurridiza para los dedos -el comentario va claramente dirigido de pianista a pianista- pero no realmente difícil de tocar, el trío tenía que estar ya muy avanzado. Once días después, el impresor recibió una versión que no sabemos si era ya la definitiva. La edición que vio la luz, dedicada a Louis Spohr, de Breitkopf & Haertel, es de febrero de 1846. La influencia de Beethoven es aquí notable, por el dramatismo, la intensidad y

hasta por el colorido externo. Sin embargo, ello no implica que Mendelssohn no hiciera aportación alguna al género; antes al contrario, son muy notables sus progresos por lo menos en dos campos sustanciales del camerismo, la independencia de las voces y la integración temática. A ello ha de sumarse que la visión individual de los instrumentos posibilita asimismo la concepción de conjunto.

Se abre el Allegro enérgico e con fuoco, en Do menor, con un tema enfático y sinuoso. Le sigue una frase incansable, a modo de interrogación; sólo entonces entra el expresivo y cantable segundo tema. El rico manejo contrapuntístico de ambos temas, donde tal vez pudiera apreciarse el estudio de la música de Bach, otorga complejidad a un movimiento de dramatismo casi sinfónico. Tras la descarga de tensión del primer tiempo, el Andante espressivo, en Mi bemol mayor, puede antojarse una secuencia musical de una entidad notoriamente menor. Sin embargo, tal vez debería juzgarse en el cuadro del plan global de la obra: cumple razonablemente bien con la función de crear un contraste de reposo por medio de un *Lied ohne Worte* expresivo y en el que sobresale su contemplativo segundo tema. En cambio, el Scherzo: Molto allegro quasi presto, en Sol menor -con el trío en Sol mayor-, aunque no deja de incurrir en la repetición de algunos de los tópicos personales, o por qué no, los hallazgos, es uno de los grandes scherzos virtuosistas del autor por su inagotable ligereza y continuo movimiento. El Finale: Allegro appassionato, en Do menor, es otra vez un pasaje de compleja construcción con tintes heroicos y trágicos. Un primer tema agitado se entremezcla hábilmente con el segundo de apariencia un poco más tranquila. La cita hacia la mitad del movimiento del coral *Herr Gott, Die Loben alle wir*, melodía conocida desde el salterio de Ginebra de 1551 y que Mendelssohn modifica ligeramente, pero no "inventa", como a veces se propone, posee obviamente resonancias relativas a las creencias personales del músico, pero desde una perspectiva sólo de la construcción musical incorpora un elemento que aumenta todavía más el grandioso efecto del final.

## NOTAS AL PROGRAMA

## TERCER CONCIERTO

Al igual que el primero, el *Trío n° 2 en Fa mayor op. 80* de Robert Schumann fue escrito casi en su totalidad en Dresde en 1847; en concreto, de agosto al 1 de noviembre, de acuerdo con las anotaciones en el diario del artista. Sin embargo, hubo de interrumpir el trío para componer *Genoveva* y *Manfred*, por lo que únicamente lo ultimó en la primavera de 1849. Como otras muchas obras salidas de su pluma, ésta surgió como una declaración de amor y gratitud hacia Clara, su esposa. Así lo prueba la autócita de un Lied basado en palabras del poeta Joseph Eichendorff. La misma Clara Schumann estrenó la obra, en la sala del Gewandhaus de Leipzig, el 22 de febrero de 1850, junto al violinista Ferdinand David y el chelista Julius Rietz, y la continuó tocando toda su existencia.

Acerca del balance de virtudes y defectos de los dos primeros tríos de Schumann, no hay acuerdo en la literatura historiográfica especializada. Para algunos críticos, el *Trío n°2* es más compacto y directo que el primero, mientras que otros autores consideran que su tono más amable lo coloca como una composición de rango inferior. El estilo es plenamente romántico y la obra no carece de fogosidad; late sobre todo en ella algo de fuerza en los tiempos internos, pero finalmente se impone una impresión alegre y extrovertida. En carta a Cari Reinecke, Schumann le expresó su idea de que este trío producía, con respecto al anterior, "una atracción más rápida y gratificante". Ciertamente, la instrumentación es menos densa y la textura más ligera, aun cuando siguen observándose algunas imperfecciones, como el hecho de duplicarse algunas líneas de manera innecesaria, lo que es más perceptible en los movimientos externos.

Se abre el *Trío en Fa mayor* con el tiempo *Sehr lebhaft* (Muy animado), en la tonalidad principal y el segundo tema en Do mayor. La forma de sonata merece un tratamiento de cierta libertad, con peculiaridades e interrupciones que sólo pueden clasificarse como schumannescas. El hecho de que el segundo tema proceda del Lied *Dein Bildnis wunderselig op. 39, n°2* (1840, perteneciente al ciclo *Liederkreis*, con texto de Eichendorff) es con toda probabilidad un mensaje amoroso dirigido a Clara. Uno de los instantes más originales del movimiento se produce al cesar un pasaje de gran intensidad, que se ve detenido por unos pocos compases de carácter soñador, donde Schumann se entrega a la meditación y casi hace cesar el pulso rítmico, situación que vuelve a darse en el último tiempo. De nuevo, el ejemplo de Mendelssohn es decisivo para la composición del lento *Mit inigem Ausdruck* (Con íntima expresión), en Re bemol mayor, situado ahora en el más tradicional segundo lugar. Se parte ciertamente del concepto de la "romanza sin palabras", pero revisitiéndolo de una estructura y un tejido más complejos. Es factible afirmar que estamos frente a un dúo de los instrumentos de

cuerda, con el piano asumiendo un papel acompañante. Sin duda, es la parte más original del *Trío en Fa mayor*, aunque ha suscitado algunas críticas por su arquitectura -Ulrich llegó a tacharlo de "informe"-, pues lo más probable es que Schumann se centrara sobre todo en el logro de una impresión que en el de una forma. In massiger Bewegung (Con movimiento moderado), en Si bemol menor, es un intermedio lúdico y algo melancólico que sustituye aquí al tradicional Scherzo. El gracioso tema es tratado en canon a dúo con una variedad de combinaciones, mezclando los dos instrumentos de cuerda con el teclado (mano derecha, acompañamiento en la izquierda, que percute muchas veces acordes con puntillo). Para esta música delicada y de atractivo colorido, Schumann pudo haberse basado en el scherzo canónico del *Trío en Mi bemol mayor D. 929* de Schubert, composición muy admirada por el autor de *Kreisleriana*. Se regresa a la tonalidad principal con el Nicht zu rasch (No demasiado rápido), un tiempo que ha sido definido como "divertimento" y también como "una suerte de moto perpetuo". La energía y el optimismo confluyen igualmente con una de las preocupaciones fundamentales de Schumann en su música de cámara, la escritura contrapuntística, que cobra aquí contornos poderosos, en particular en la sección de desarrollo. Con todo, el compositor vuelve a caer en el señalado defecto de la duplicación superflua de algunas líneas.

Como otros muchos tópicos sobre la figura de Mendelssohn, el que afirma que componía sin esfuerzo alguno se desmorona, si se indaga mínimamente la historia del proceso creativo del *Trío n° 1 en Re menor op. 49*. En efecto, esta obra, que supuso el reencuentro con el género después de un primer *Trío con piano en Do menor* bastante insatisfactorio e inédito de 1820, renovó para el autor de *Paulus* los problemas del equilibrio entre el teclado y los dos arcos, a los que finalmente dio una solución bastante acertada. Mas no sin trabajo, como revela el hecho de que el *Trío* pasara no ya por fases de revisión sino por auténticos estados distintos de escritura. Empezado en febrero de 1839, una primera redacción estuvo concluida el 18 de julio de ese año y la segunda, con alteraciones básicas, el 13 de septiembre. El 23 del mismo mes dio por concluida la obra, "el trío maestro de nuestra época", en apreciación de Schumann tantas veces citada, que fue impresa en 1840. Más accesible, con una carga menor de dificultades que su pareja, este *Trío en Re menor* representa una de las mejores combinaciones del piano con otros instrumentos de toda la música de cámara de Mendelssohn. La atmósfera general es de un lirismo que entra frecuentemente en una zona elegiaca.

Los dos temas principales del primer movimiento, Molto allegro agitato, en la tonalidad básica, son introducidos por el violonchelo, para ser recogidos a continuación por el violín y el piano. Es probable que el segundo tema no ofrezca suficiente semejanza con el primero, pero la página convence por su apasionado romanticismo, raro en Mendelssohn. El Andante con moto tranquilo, en Si bemol mayor, se despliega como una romanza sin palabras desde el propio piano. Aun con el contraste de una



sección central de tono más dramático, el movimiento se impone como un gesto de serenidad y paz. En el Scherzo: *Leggiero e vivace*, Mendelssohn se lanza a un jugueteo continuo de los instrumentos, creando uno de esos instantes fantásticos que parecen basarse en la imaginería romántica y legendaria. Con un enfoque menos literario, hay que fijarse en la habilidad de la instrumentación. Se regresa a la tonalidad principal de Re menor en el Finale: *Allegro assai appassionato*, un cierre tempestuoso, aunque el piano introduzca el tema de danza en *pianísimo*. Al contrario que en el primer tiempo, ahora el segundo tema es incluso más importante que el primero.

## NOTAS AL PROGRAMA

## CUARTO CONCIERTO

El *Trío n° 3 en Sol menor op. 110* de Schumann fue redactado en Düsseldorf del 2 al 9 de octubre de 1851. Todos los comentaristas están de acuerdo en que esta obra es muy inferior a las otras dos anteriores del mismo tipo. Las desigualdades internas del *Tercer Trío* son patentes, con momentos de humor y energía verdaderamente característicos en el autor, al lado de secciones que caen en la irrelevancia, e incluso muchos atractivos detalles de invención pierden efectividad a causa de un trabajo compositivo exagerado que los torna artificiosos. Estas irregularidades han sido interpretadas, por ejemplo por Chissell, incluso como señales del colapso mental que Schumann sufriría en 1854.

La obra está dedicada a Niels Gade, compositor danés conocido y apreciado por Schumann. Éste cita en sus escritos la obertura *Recuerdos de Ossian* y, como director, estrenó, en Düsseldorf, el 24 de octubre de 1850, el poema dramático *Comala* de aquél. Schumann definía la música de Gade como poseedora de un estilo "netamente septentrional", pero bajo la influencia de la música alemana -cuyo arte sonoro, en una postura más bien patrioterica, le parecía sin igual-, en especial de Mendelssohn y Schubert.

El *Trío n°3* presenta conexiones con las dos sonatas para violín y piano del mismo año, pero la invención es más débil. Smallman ha conjeturado -no hay documentos al respecto- que los músicos que estrenaron el *Trío n°2* (la esposa de Schumann, David y Rietz) pudieron haberle expuesto al compositor algunas críticas acerca de los problemas de equilibrio entre las partes. Sea como fuere, estas deficiencias no fueron ya subsanadas en el último acercamiento de Schumann al género del trío con piano. La obra, además, se ve perjudicada por la densidad de la escritura y lo formulario en la progresión de las ideas. Todo procede de un mismo germen temático, que si proporciona organicidad y coherencia obliga al autor a moverse dentro de unos límites de invención muy rígidos.

En el *Bewegt, doch nicht zu rasch* (Animado pero no demasiado rápido), en la tonalidad principal, se les brinda a las cuerdas un papel preponderante, en tanto que el piano tiene a su disposición un material de acompañamiento. El sombrío, apasionado primer tema recuerda todavía los momentos de mayor fuerza de la ideación schumanniana. Ahora bien, lo repetitivo de los procedimientos hace pensar en que algunas ideas carecían ya de posibilidades de crecimiento. La impresión total del movimiento es posiblemente fragmentaria. El fugato que aparece en el desarrollo se alza como una de las secuencias más logradas; pudo ser tomado por Robert del recurso análogo empleado por Clara en el desarrollo del Finale de su trío. La desintegración de los motivos hasta el desvanecimiento de la música es igualmente una conclusión efectiva. El tiempo lento, *Ziemlich langsam* (Bastante lento), en mi bemol mayor, es un Lied con una sección central en recitativo pro-

gresivamente acelerado. Desafortunadamente, la indudable imaginación poética desplegada se ve muy dañada por el declive innegable de las facultades creativas de Schumann, que en este pasaje llega a crear un todo aquejado de confusión. El estilo de la música confiada a los dos instrumentos de cuerda -salvo en la sección contrastante- es de índole claramente vocal, aun con ribetes operísticos. Sigue el tiempo indicado Rasch (Vivo), en Do menor, un scherzo sobre un tema breve. Se oye una idea reminiscente de la *Cuarta Sinfonía* (tema principal del primer movimiento), pero en general el tratamiento de las ideas es bastante insustancial; esto se hace patente en la segunda de las secciones de trío, una marcha en la senda de la del *Trío en Si bemol mayor D. 898* de Schubert, si bien carente por completo de la gracia del modelo. Se cierra la obra con el *Kraftig, mit Humor* (Vigoroso, con humor), en Sol mayor, un rondó con un tema principal que conecta con el primer motivo del movimiento inicial y es también afín al tema de apertura del *Quinteto con piano*. Este final ha sido severamente criticado -y no sin razón- por los analistas; en opinión de Chissell, la construcción se torna deslavazada y para Smallman constituye la prueba viva de la situación de cansancio y desesperación que aquejaba a Schumann, quien sólo habría plasmado un "rondó grotescamente repetitivo".

La primera obra de música de cámara de Brahms publicada fue el *Trío n° 1 en Si mayor op. 8*; debe hacerse la salvedad relativa a la imprenta, pues es bien sabido que el compositor destruyó varias composiciones del género camerístico cuyo número y características resultan por completo imposibles de averiguar. La pieza nace en 1853 -Brahms anota enero de 1854 como la fecha de conclusión-, en un momento de estrecha vinculación con los Schumann, lo que centra la obra en el contexto del tema principal del presente ciclo.

Sobre la primera versión del trío hay una literatura tan extensa como contradictoria, pero incluso autoridades tan conocedoras como Geiringer, quien reconoce su frescura y tenue coloración, vienen a coincidir en que el probable defecto de la partitura debe localizarse en el impulso juvenil, una creatividad exuberante que Brahms todavía no había aprendido a limitar, con lo que se enfrentó al problema que tantos autores primerizos no saben resolver, el querer decirlo todo lo antes posible. Se entiende así el juicio de Ulrich, al que el trío de 1854 le parece una obra "larga y extravagante". No obstante, de un tiempo a esta parte se ha iniciado un cierto proceso de revisión crítica de esta versión primitiva del trío. Algunos datos históricos son por sí mismos significativos: para todos los analistas está clara la postura de Brahms de búsqueda de engarce a la tradición; ahora bien, como ha indicado Keys, la tonalidad elegida de Si mayor contaba con escasos o nulos precedentes en la tradición clásica para una composición de estas características, lo que es un indicio elocuente del ansia por abrirse un camino personal. Todo el trío está en Si; en modo mayor los movimientos impares; en menor, los pares. En semejante línea, esta versión a gran escala le merece a Frisch una valoración positiva, habida cuenta de lo que considera un delicado equilibrio entre los principios de transformación y desarrollo.

Esta versión original del *Trío en Si mayor* tuvo una rápida y amplia difusión, a raíz del estreno en el Dodsworth's Hall de Nueva York, el 27 de noviembre de 1855, por el pianista William Mason, curiosamente un discípulo de Liszt, el violinista Theodor Thomas y el chelista Carl Bergmann. En Europa, se oyó en Breslau el 18 de diciembre siguiente.

A instancias de Hanslick, Brahms emprendió la revisión del trío, de cara a una nueva edición, en el verano de 1889, ya que reconocía que presentaba "muchas dificultades innecesarias y ciertos devaneos formales". Esta labor, que fue editada en 1891, acabó por convertirse en toda una recomposición que redujo la duración de la obra en un tercio, le otorgó una superior coherencia estructural y tal vez le sustrajo -como opinaban varios de los allegados del músico- algo de su espontaneidad juvenil. Brahms conceptuaba esta versión como "definitiva" y en la práctica es la que suele tocarse actualmente.

La composición empieza con el Allegro con brío, en la versión original señalado como Allegro con moto; el compás de 4/4 se convierte también en 2/4. Se inicia con una amplia melodía introducida por el piano, al que se suma el chelo cuatro compases después, en tanto que el violín permanece en silencio durante dieciséis. Este magnífico tema de apertura es todo lo que permanece de la primera versión, que tiene hasta cinco temas y alcanza casi los 500 compases. Entre las partes sacrificadas están el segundo desarrollo en escritura fugada y la cita sacada del ciclo de lieder *Am die ferne Geliebte* de Beethoven. En la redacción de 1891, el primer tema se eleva hasta un climax en fortísimo para dar paso al segundo tema, en Sol sostenido menor. La coda, señalada Tranquillo, brinda el dulce canto de las cuerdas sobre el murmullo del acompañamiento del piano, pero el movimiento se cierra al fin con vigor. Se encuentra en segundo lugar el Scherzo. Allegro molto. Trio. Meno allegro, una danza juguetona que no deja de brindar concomitancias con los scherzos de Mendelssohn. El primer estado de la música sigue en este caso inalterado, salvo por una nueva coda que acaba en pianísimo; la sección central de trío es un vals. El Adagio se despliega como un Lied ternario que se basa en un tema de coral expuesto inicialmente por el piano, mientras que el chelo se hace cargo de un segundo motivo melódico. Brahms saca aquí un partido extraordinario del recurso de aislar o agrupar a los instrumentos. Con respecto al original, desaparece la cita del Lied *Am Meer* de Schubert y se inserta una sección media por completo nueva, habiendo sido eliminada la primitiva larga secuencia en allegro. En esta parte central sustitutiva, el chelo toca en un registro agudo y, al regresar el material del comienzo, una figura en tresillos del piano conecta partes separadas del comienzo. El Allegro final -de la indicación primera se eliminan las palabras "molto agitato"- se caracteriza por su turbulenta movilidad. La encantadora frase del violonchelo del inicio procede de la versión anterior, pero el segundo tema, que por cierto Clara Schumann encontraba "repelente", es totalmente nuevo. Formalmente, el último tiempo es muy típico de los finales brahmsianos, puesto que combina sonata y rondó y contiene tres temas. Reducido en su extensión, el efecto resulta mucho más conciso.

## REFERENCIAS

- Patricia Adkins Chiti, *Las mujeres en la música*. Traducción de Inés Marichalar. Madrid, Alianza, 1995.
- Marcel Brion, *Schumann y el alma romántica*. Traducción de Pablo Manén. Buenos Aires, Hachette, 1956.
- Joan Chissell, *Clara Schumann*. Traducción de Lilian Schmidt. Buenos Aires, Javier Vergara, 1985.
- Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*. Nueva York, Books & Music, 1987.
- Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1984.
- Karl Geiringer, *Brahms. Su vida y su obra*. Traducción de Pablo Sela Hoffmann y Juan García Barquero. Madrid, Altalena, 1984.
- Maurice Hinson, *The Piano in Chamber Ensemble*. Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- Ivor Keys, *Johannes Brahms*. Londres, Christopher Helm, 1989.
- Felix Mendelssohn, *Letters*. Edición de G. Selden-Goth. Nueva York, Pantheon, 1945.
- Michael Musgrave, *Brahms 2. Biographical, documentary and analytical studies*. Cambridge University Press, 1987.
- Peter F. Ostwald, *Schumann: Music and Madness*. Londres, Victor Gollancz, 1985.
- Papeles íntimos de Clara y Roberto Schumann*. Selección, traducción y notas de F. Izquierdo. Valencia, Horizontes, 1945.
- Alec Robertson (ed.), *La música de cámara*. Traducción de Guillermo Arce. Madrid, Taurus, 1985.
- Claude Rostand, *Johannes Brahms*. París, Fayard, 1984.
- Robert Schumann, *Escritos sobre la música y los músicos*. Traducción de Eduardo López-Chávarri. Barcelona, Hijos de Paluzié, 1918.
- Basil Smallman, *The Piano Trio. Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford, Clarendon Press, 1990.
- François-René Tranchefort (dir.), *Guía de la música de cámara*. Versión española y adaptación de José Luis García del Busto. Madrid, Alianza, 1995.
- Homer Ulrich, *Chamber Music*. Nueva York y Londres, Columbia University Press, 1966.

## **PARTICIPANTES**

## TRÍO ARBÓS

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

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

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

### Miguel Borrego

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

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

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

### José Miguel Gómez

Nació en Málaga en 1969. Inicia sus estudios de violonchelo en el Conservatorio de dicha ciudad con Antonio Campos, continuándolos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Pedro Corostola. Posteriormente se traslada a Londres donde, becado por la Junta de Andalucía, el Ministerio de Cultura, el Banco de España y Juventudes Musicales de Madrid, realiza el *Advanced Solo Studies Course* en la *Guildhall School of Music and Drama*, bajo la dirección de Stefan Popov.

Ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), Orquesta Sinfónica de Málaga y primer violonchelo de la Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid.

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

### **Juan Carlos Garvayo**

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

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

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

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

### **Enrique Martínez Miura**

Crítico musical y ensayista (Valencia, 1953). Ha colaborado en diversas publicaciones musicales, revistas de carácter cultural y en Radio Clásica de Radio Nacional de España. Desde 1986 es Redactor Jefe de la revista *Scherzo*.

En 1995, obtiene el Premio Ciudad de Irún de ensayo en castellano con su libro *El pintor Valdés Leal* (San Sebastián, Fundación Kutxa, 1996). Asimismo, ha publicado los libros *Bach* (Barcelona, Península, 1997) y *La música de cámara* (Madrid, Acento, 1998).



*La Fundación Juan March,  
creada en 1955,  
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos,  
recitales didácticos para jóvenes  
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),  
conciertos en homenaje a destacadas figuras,  
aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical  
se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid  
tiene abierta a los investigadores  
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



## Fundación Juan March

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