

CICLO

NOVIEMBRE 2007

BARTÓK,
MÚSICA DE
CÁMARA



Fundación Juan March

CICLO
NOVIEMBRE 2007

BARTÓK,
MÚSICA DE CÁMARA

Fundación Juan March

ÍNDICE

- 5 Introducción
- 10 Primer concierto
- 16 Segundo concierto
- 24 Tercer concierto
- 30 Cuarto concierto

Introducción y notas
Tomás Marco

Los conciertos de este ciclo serán transmitidos
en directo por Radio Clásica, de RNE.

No es la primera vez que el gran compositor Bela Bartok es el protagonista de uno de nuestros ciclos de conciertos: En el centenario de su nacimiento en 1881 ya lo hicimos, ofreciéndole incluso obras españolas compuestas en su homenaje, y en 1995 escuchamos la integral de sus seis cuartetos –junto a la de Antón von Webern–; en otras ocasiones, sus obras han sido interpretadas en circunstancias muy variadas. Y la causa estriba en la excelencia de la música que compuso y en lo admirable de su evolución personal. No hacen falta en realidad más excusas.

Como el ruso Stravinsky, como nuestro Manuel de Falla, el compositor húngaro comenzó en clave del neonacionalismo musical que, siguiendo el ejemplo de algunos compositores de la segunda mitad del siglo XIX, se inspiraba directamente en el folclore de su país natal. Bartok, además, fue concienzudo investigador del mismo, recogiendo con su colega Zoltan Kodaly muchas canciones y danzas directamente del pueblo. Algunas de las primeras obras que oiremos en este ciclo surgen de esta actividad, que unas veces le proporciona citas directas y otras simplemente el clima, el perfume. Pero Bartok, como los compositores antes mencionados, no se quedó en este primer estadio, sino que fue modelando una obra más avanzada, más personal y más llena de futuro. Algunas de ellas, como la famosísima Sonata para dos pianos y percusión o tres de sus cuartetos, podrán ser oídas en este ciclo.

En él ofrecemos una muestra de su obra de cámara, incluyendo unas obras pianísticas para enmarcar la Sonata. Desde 1915, con las Danzas populares rumanas (recogidas en una región entonces perteneciente al Imperio austrohúngaro que se desmoronaría tres años después) hasta la Sonata para violín sólo compuesta en USA en 1944, el mismo año de su muerte, he aquí el resumen de tres décadas de actividad creadora que escaló las más altas cimas de la música europea de la primera mitad del siglo XX, y de todos los tiempos.

BARTÓK: MÚSICA DE CÁMARA

Al ser Béla Bartók uno de los máximos representantes de la mejor creación musical en el siglo XX, no resulta extraño que su música de cámara constituya uno de los grandes monumentos de la especialidad en toda la Historia. Ciertamente hay una tendencia, que no es injusta, a hacer pivotar toda esa producción en torno al edificio sin parangón de los seis cuartetos de cuerda, un esfuerzo a lo largo de treinta años que marca de manera muy clara la evolución bartokiana y se constituye en la columna vertebral de su música de cámara. Cuartetos con los que resulta ya casi un lugar común hacer una referencia explícita a los de Beethoven no sólo por la manera en que los desarrollos se constituyen en su parte esencial sino porque, como Beethoven, Bartók innova profundamente la forma de este género, tanto que probablemente no hay otro autor entre el alemán y el húngaro que haya evolucionado de manera tan radical la morfología y estética del cuarteto de cuerda.

Si consideramos que la literatura pianística, de la que Bartók es también un maestro, es o puede ser considerado como otro apartado compositivo –aunque este ciclo dedica una sesión al piano arrojando a una de las más características y revolucionarias composiciones del maestro– veremos cómo ese gran pianista, y autor de numerosas obras pianísticas, deja muy poco espacio a su instrumento a la hora de afrontar la música de cámara. Para él, música de cámara significa fundamentalmente música de cuerda y el piano sólo aparece fugazmente acompañando, por ejemplo, a las sonatas y rapsodias violinísticas o en esa maravilla final que constituye *Contrastes*. Hay, claro está, una fundamental excepción, esa obra excepcional y fuera de toda clasificación que es la *Sonata para dos pianos y percusión*, una de las obras más originales, atrevidas y geniales de toda la música de su siglo. Pero, esa obra aparte, la cuerda juega un papel fundamental en su música de cámara como lo demuestran los ya mencionados seis cuartetos de cuerda.

Bartók nació en 1881 (24 de Marzo) y estudió mayoritariamente en Budapest en un tiempo en el que las máximas corrientes modernas eran el postromanticismo y el impresionismo francés. Antes de finalizar el siglo XIX escribe un *Cuarteto con piano* que nunca publicó y un *Quinteto* no terminado; esas, y otras obras estrenadas, como una *Sonata para violín y piano* que da a conocer en 1904 junto con el violinista Jenő Hubay, o el *Quinteto* ofrecido el mismo año, también con el autor como pianista junto al Cuarteto Prill, no serán apreciadas por él más tarde y, si el completo catálogo de Szöllösy recoge piezas anteriores, el opus 1 para el propio Bartók no llega hasta el nº 25 de Szöllösy, que es la *Rapsodia para piano solo*. De esta manera, la primera obra de cámara que reconoce como tal no será sino el *Cuarteto de Cuerda nº 1* de 1909 que figura en este ciclo. La segunda sería el *Cuarteto de Cuerda nº 2*, seis años posterior. Vendrían luego las dos sonatas violinísticas que surgen de su admiración, y colaboración, con Jelly d'Aranyi, las dos *Rapsodias*, para la misma combinación que surgen de dedicatorias respectivas a Josef Szigeti y Zoltán Székely, precedidas y seguidas respectivamente por los *Cuartetos nº 3 y nº 4*. Se sitúan luego los 44 *Dúos para dos violines* y el *Cuarteto de Cuerda nº 5* muy relacionado con la inmediata *Sonata para dos pianos y percusión*. En la parte final y más dura de su existencia aparecerán el *Cuarteto nº 6*, *Contrastes* y la *Sonata para violín solo* que, en realidad, será su última obra completada ya que dejará sin terminar algunos compases del *Concierto para piano nº 3* y bastantes más cosas del *Concierto para viola y orquesta*, pues si el primero es terminado por Tibor Serly, lo que éste debe hacer con el segundo es una verdadera reconstrucción que debemos creernos por su probada honradez y amor al maestro pero que no es nada seguro que el resultado sea exactamente el que Bartók pretendía.

Puede parecer que la obra de cámara bartokiana no es muy extensa en número pero hay que tener en cuenta que el catálogo total del compositor, incluidas diversas versiones de la misma composición y obras de orientación folklórica, excede en muy poco las cien obras. Sin embargo, de la misma

manera que entre sus obras sinfónicas menudean las piezas maestras, las de cámara arrojan también un altísimo porcentaje de composiciones verdaderamente imprescindibles. En ellas brilla esa manera intensa en que es capaz de fusionar una escritura abundante en cromatismos con un cierto sentido diatónico, y en ocasiones incluso modal, de base, así como la manera en que sabe extraer consecuencias de lo popular, que tan a fondo estudió, sin necesidad de citas concretas y siempre para llegar a conclusiones novísimas. Se ha hablado de “folklore imaginario” (Serge Moreux) o de “folklore sintético” (Jean Gergely) pero también de la necesidad bartokiana de partir de algo preexistente, lo que sea, para prácticamente no dejar rastros del origen (Geörgy Sandor). Es un poco lo que ocurre con sus obras consideradas didácticas, que son igualmente piezas de concierto de la misma manera que las consideradas de concierto sirven perfectamente para enseñar. *Mikrokosmos* o los asombrosos *44 Dúos para dos violines* son ejemplos fehacientes de esa realidad dual pero fascinante y reveladora de un auténtico músico de raza.

A veces se ha hablado de expresionismo para señalar la música de Bartók, lo que no puede sostenerse con claridad más allá del *Cuarteto n° 2*. Lo que ocurre es que su música se mantiene a un nivel de expresividad que siempre sobresale, su música intenta siempre tener una cierta semántica, no sólo una importante sintaxis. Pero no es en absoluto un autor puramente, ni principalmente, intuitivo, aunque su intuición sea grande, sino un compositor auténticamente obsesionado con la máxima consecución de una estructura formal sólida, compleja, coherente y en la que brillan con meridiana claridad los aspectos matemáticos de la música. Ello se puede reflejar muchas veces en la macroestructura, como la recurrencia de su famosa “forma en arco” con cinco movimientos en disposición concéntrica (*Cuartetos n° 4 y 5*, por ejemplo) o las numerosas referencias intrincadas simetrías y diversas razones geométricas como la proporción áurea, la serie de Fibonacci y otras expresiones de referencia lógico-formal que están presentes en la mayoría de sus obras. Quizá el punto culminante se encuentre en ese asombroso el primer

movimiento de la *Música para cuerda, percusión y celesta* donde todo este tipo de relaciones han sido detalladamente estudiadas por numerosos analistas.

Pero hay que hacer notar que, de la misma manera en que se producen las fórmulas matemáticas en Bach, el resultado no sólo es natural sino que está alejado aparentemente de toda especulación apriorística y además se escucha con la frescura de lo nuevo pero también con la calidez de lo que es capaz de comunicar sensorialmente.

La referencia a lo sensorial nunca es ociosa en Bartók. Por muy compleja e importante que sea la forma o por muchas autoreferencias geométricas que sus estructuras revelen, lo que verdaderamente priva en él es la consideración del sonido como materia plástica con la que concretar no sólo sus intenciones estructurales sino expresivas. La música de Bartók nace del núcleo central del sonido considerado como una fuerza energética poderosa y expresiva de por sí, capaz de obligarnos no sólo a oír sino a escuchar y de dirigirse a nuestra inteligencia y sensibilidad a través del aprendizaje de nuestros sentidos. Por eso la música de Bartók sirvió para abrir el sentido del oído a otros horizontes nuevos y, a través de él, constituirse en materia artística. No es raro pues que su música nos parezca en ocasiones tan cálida ni que, para algunos, deba pasar por una etapa de adaptación y aprendizaje antes de que pueda exhibir su esplendorosa belleza. No siempre es así, porque habla tan directamente a la sensibilidad que hay personas que pueden obviar toda familiarización previa y disfrutar directamente de ella.

Desde un punto de vista estructural y hasta expresivo, la música de cámara de Bartók no se diferencia profundamente de su producción orquestal o pianística. Sí, en cambio, se diferencia en el tratamiento de las densidades asociadas a los timbres en las que podemos discernir un acercamiento más especializado para poder ofrecer en toda su pureza lo que es camerístico por un lado y lo que es sinfónico (o pianístico)

por otro. Bartók sabe usar el ámbito de la música de cámara en sus verdaderos términos, y tal vez por eso no sólo es uno de los compositores camerísticos más completos del siglo XX sino de cualquier otro momento de la historia musical.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 7 de noviembre de 2007. 19,30 horas

Bela Bartók (1881-1945)

I

Sonata nº 1, Sz. 75, para violín y piano

Allegro appassionato

Adagio

Allegro final

10

II

Sonata nº 2, Sz. 76, para violín y piano

Molto moderato

Allegretto

Primera Rapsodia

Moderato (Lassú)

Allegretto moderato (Friss)

DÚO PALOMARES-WAGEMANS

Joaquín Palomares, violín

Michel Wagemans, piano

ESTE PRIMER CONCIERTO del ciclo de obras camerísticas de Bela Bartók reúne buena parte de su dedicación al violín en el aspecto de la música de cámara ya que nos ofrece las dos *Sonatas para violín y piano* y una de las dos *Rapsodias* que son, a la vez, tan cercanas y tan lejanas de éstas.

Las dos Sonatas surgen seguidas la una de la otra y tienden siempre a ser tratadas globalmente lo que considero que es un error ya que, por muchas similitudes que tengan, no son dos obras iguales sino que cada una guarda una personalidad bien definida. No en vano son composiciones que se insertan ya en el principio de la verdadera madurez del autor ya que su fecha de composición es de 1921-1922. Desde luego, ambas surgen de su admiración, que era también colaboración, por la violinista húngara Jelly d'Aranyi (1893-1966) con la que además realizó varias giras como pianista acompañante. La d'Aranyi era sobrina-nieta del famoso violinista Josef Joachim y alumna de Jenő Hubai. Para ella escribió Ravel su *Tzigane* y Ralph Vaughan Williams su *Concierto Académico*. Su hermana, Adila Fachiri, era también violinista y para ambas escribió Gustav Holst su *Concierto Doble para dos violines*. Modernamente, un cuarteto británico ha tomado como nombre el de Cuarteto D'Aranyi.

La Sonata para violín y piano nº 1 lleva el número 75 en el catálogo de Szöllösy y fue compuesta por Bartók entre Octubre y Diciembre de 1921 (está fechado el final el 12 de Diciembre). La idea era que estuviera lista para una gira inglesa que Jelly d'Aranyi y Bartók realizaban en la primavera del año siguiente. Y así fue. La obra fue estrenada en el Aeolian Hall de Londres el 24 de Marzo de 1922 con la dedicataria al violín y el autor al piano. Sin embargo, aunque en todas partes figura esa fecha, el verdadero estreno tuvo lugar en Viena el 2 de Febrero de 1922 con Mary Dickenson y Eduard Steuermann. Bartók lo consideraba un preestreno pero si por estreno entendemos la primera vez que una obra surge ante un público, sin duda eso se realizó como primicia en esta ocasión.

Se ha dicho que el lenguaje de la obra, como ocurre con la siguiente, es una síntesis entre la influencia de Debussy,

cuyo piano admiraba Bartók, las piezas pianísticas expresionistas de Schönberg y el influjo de la música popular que en esos años el autor transcribía, recogía y estudiaba. Si eso fuera literalmente así, la obra sería un galimatías bien curioso pero no hay tal síntesis sino elementos estilísticos exteriores que sirven a Bartók para organizar su propio lenguaje coherente y unitario. Al fin y al cabo, es lo que, según Sandor, Bartók hizo siempre: partir de sugerencias sonoras exteriores de cualquier tipo y hacer su música personal e intransferible.

Esta sonata está escrita en tres movimientos. El *Allegro appassionato* inicial está escrito en una forma sonata muy libre y personal pero claramente perceptible pese a su carácter rapsódico. Es aquí donde ha querido verse la influencia de Schönberg por su armonía libre, atonal y emparentada con un cierto expresionismo. En cambio el segundo movimiento, es un *Adagio* en forma tripartita donde se ha preferido detectar el sobrevuelo debussysta. Sin embargo, aunque ello pueda afectar ligeramente al piano, hay que destacar la expresión contemplativa del violín en el más puro estilo bartokiano, no menos bartokiano que el salvaje final, un *Allegro* cercano al rondó, que adquiere un cierto color popular lejanamente inspirado en las danzas rumanas y que va acelerando progresivamente su tempo de manera imparable.

En este concierto las dos sonatas violinísticas están separadas por una de las dos **Rapsodias para violín y piano** que Bartók escribiera. Su composición es bastante posterior a las sonatas y también el estilo, ya que precisamente el título rapsodia alude a una forma más libre y más dependiente del material folklórico que usa. Las dos tienen forma bipartita y de las dos existen versiones posteriores para violín y orquesta.

La Sonata para violín y piano nº 2 surge después del buen resultado de la gira con Jelly d'Aranyi y con destino a otra nueva gira por Gran Bretaña.

Bartók la escribe entre Julio y Noviembre de 1922 y el 7 de Mayo de 1923 la dan a conocer en el Queen's Square pero

de nuevo no es sino el estreno oficial pues el real ha tenido lugar en Budapest el 7 de Febrero de 1923 con Imre Waldbauer al violín y el compositor como pianista. La *Sonata n° 2* es para concisa que la primera y mucho más claramente definida. Está compuesta en sólo dos movimientos pero no tiene nada que ver con la estructura de las rapsodias ya que es una obra mucho más experimental con exigencias claras para los intérpretes y los oyentes. Armónicamente oscila entre lo politonal y lo atonal con un uso muy especial de la escala de tonos enteros. El resultado es el de un claro cromatismo general. Pero Bartók utiliza en realidad un único tema que aparecerá en los dos movimientos. El motivo se va variando y se construye como un mosaico de manera que el primer movimiento, *Molto moderato*, lo expone y varía, y el segundo, *Allegretto* lo hace crecer y ramificarse para volver luego hacia la manera en que se trata al comienzo. La sonata cobra así una precisión y una concisión que no tiene la primera y, aunque ello se ha visto como una ventaja de la segunda, en realidad no es pertinente compararlas pues se trata de dos obras de concepción diferente con materiales, formas y expresiones distintas que son igualmente valiosas.

La Rapsodia para violín y piano n° 1 lleva el número 86 en el catálogo de Szöllösy y fue compuesta en 1928 siendo dedicada a Josef Szigeti, otro gran violinista húngaro. Pero además de la versión para orquesta, Bartók llegó a realizar una versión para violonchelo y piano que, curiosamente, fue la primera que se estrenó ya que fue dada a conocer en Budapest el 20 de Marzo de 1929 con Jenó Kerpely y el compositor. La versión violinística sería estrenada en Berlín por Josef Szigeti con Adolphe Hallis al piano, por cierto, más tarde que la *Segunda*, la escrita para Zoltan Székely que la estrenó el 18 de Noviembre de 1928 en Ámsterdam con el pianista Géza Frid.

La *Primera Rapsodia*, al igual que la segunda, tiene una forma bipartita y, como su material es folklórico, Bartók titula los movimientos en húngaro siendo respectivamente *Lassú* y *Friss* (*Moderato* y *Allegro*). La primera parte es lenta y libre mientras la segunda no sólo es más rápida y en forma

de danza sino más estricta. Por su material y características las rapsodias están entre las obras de Bartók de más fácil acceso pero no son en absoluto obras menores sino modelos para un desarrollo posterior. Se distinguen de las sonatas no sólo por el material y estructura sino porque éstas son obras verdaderamente de violín y piano mientras las rapsodias tienen una importante parte de violín y el piano es un acompañamiento. Si las dos rapsodias están compuestas a la vez, las dos sonatas tienen una pequeña separación temporal.

JOAQUÍN PALOMARES

14

Diplomado Superior de Violín y Música de Cámara por los conservatorios de Valencia y Bruselas con los maestros Alos, León Ara, Kleve, de Canck y van den Doorn, completa su formación con V. Klimov, D. Zsigmondi y A. Rosana. Con su debut como solista a los 15 años (Concierto para violín de Beethoven) y participación un año más tarde en el Carl Flesch Violin Competition de Londres, inicia una carrera artística por las mejores salas de Europa y Japón, actuando como solista con las orquestas Nacional de España, RTVE, Valencia, Sinfónica de Asturias, Ciudad de Málaga, Sevilla, Castilla y León, Región de Murcia, Mozartorchester de Viena, de Cámara de Lodz; junto a directores como Serebrier, Chernouschenco, Mester, Colomer, Galduf, Salwarowski, Jurowski, Maazel; participando en prestigiosos Festivales como Santander, Granada, Málaga, Spoleto, Avignon, Guildurance, Herceg Novi, Santorini, S. Fructuoso, junto a intérpretes como A. Rosand, R. Aldulescu, J. Levine, Bruno Canino, C. Delangle, entre otros. CD's y grabaciones para los sellos Prodigital Records (USA), Bravo Artist (España), Master Record CD(España), ASV (Reino Unido)DAHIZ Productions y RNE, que incluyen la obra para violín y piano de Brahms, Bartok, obteniendo nominaciones para los Premios Gramófono 1999 junto al violista P. Cortese y el pianista M. Wagemans por su CD sobre Milhaud.

A los veintidós años ocupó la Cátedra del Conservatorio de Barcelona y desde 1985 la del Conservatorio Superior de Murcia. Es además fundador de la Orquesta Clásica “Ciudad de Murcia”, “The Art Tango Ensemble”, Camerata “Virtuosí”, “Beethoven Klavier Quartett” o Beaux-Arts String Trio. Ha dado Clases Magistrales en el “Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles” (Bélgica), Conservatorio de Reykjavik (Islandia) y en gran parte de los conservatorios españoles. En sus conciertos actúa con un violín Nicolaus Gagliano (Nápoles-1761) y R. Regazzi (Bologna-2003).

MICHEL WAGEMANS

Nacido en Bélgica, estudió en Bruselas y en Viena con Robert Steyaert y Paul Badura Skoda. Ganador de premios importantes en los concursos internacionales de Senigallia, Oporto, Barcelona (Maria Canals), ha tocado como solista en toda Europa, en EEUU, en Sudamérica, y en parte de Asia. En su trayectoria camerística colaboró asiduamente con Jean Pierre Rampal, Janos Starker, y Josef Suk, y actúa habitualmente con Claudi Arimany, Marçal Cervera, Claude Delangle, Eduard Gimenez, Ab Koster, Maxence Larrieu... Es miembro fundador del Beethoven Klavier Quartett y forma dúo estable con el violinista Joaquín Palomares desde 1992.

Su amplia discografía, alabada en revistas especializadas como Diapasón, Le Monde de la Musique, Gramophone, BBC Music Magazine, American Record Guide, CD Compact, Scherzo, Ritmo, está caracterizada por un eclecticismo notable. Grabó CDs dedicados a Brahms, Delius, Elgar, Faure, Gerhard, Granados, Grieg, Milhaud, Mompou, Prokofiev, Scarlatti, Padre Soler, Josep Soler, y Turina. Desde 1992 profesor en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona. Ha impartido masterclasses en diversos conservatorios y dirige junto con Carmen Bustamante y Gonçal Comellas un curso de verano en Gerona.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 14 de noviembre de 2007. 19,30 horas

Bela Bartók (1881-1945)

I

Cuarteto nº 1, Op. 7, Sz. 40

Lento

(Allegretto) Introduzione

Allegro vivace

Cuarteto nº 3, Sz. 85

Prima parte: Moderato

Seconda parte: Allegro

Recapitulazione della prima parte: Moderato

Coda: Allegro

16

II

Cuarteto nº 6, Sz. 114

Mesto. Piu mosso, pesante. Vivace

Mesto. Marcia

Mesto. Burletta: Moderato

Mesto

CUARTETO GRANADOS

David Mata, *violín I*

Marc Oliu, *violín II*

Andoni Mercero, *viola*

Aldo Mata, *violonchelo*

EL SEGUNDO CONCIERTO de este ciclo dedicado a la música de cámara de Béla Bartók está constituido íntegramente por cuartetos de cuerda. Escucharemos exactamente la mitad de los que compusiera el maestro húngaro, tres de los seis, pero, aunque nuestro comentario se centre preferentemente en los que se tocan, no podremos eludir la referencia a los que en esta ocasión no se escuchan ya que el ciclo cuartetístico de Bartók tiene una continuidad y una unidad conceptual muy coherentes. Y no porque se compongan a la vez sino, al contrario, porque representan la vida entera compositiva de su autor.

El siglo XX no ha escatimado buenos cuartetos a lo largo de su desarrollo pero, sin duda, los corpus más importantes de los mismos lo constituyen los logrados por Bartók, los de la Escuela de Viena y, más adelante, los de Shostakovitch. En la parte final del siglo podríamos ver también los ciclos de Elliot Carter, Alfred Schnittke o Wolfgang Rihm pero, sin ninguna duda, el centro neurálgico quizá lo constituyen los seis cuartetos de Bartók.

El **Cuarteto nº 1** fue catalogado por Bartók como su opus 7 y figura como Sz. 40 en el catálogo de Szöllösy. Es la primera obra de este concierto y también la que abre el ciclo de los cuartetos. Tuvo un proceso de redacción relativamente largo pues sus primeros esbozos datan de 1907 pero se escribe a lo largo de todo 1908 y lleva como fecha de finalización el 27 de Enero de 1909. Todavía habría que esperar más de un año para su estreno que tuvo lugar en Budapest el 19 de Marzo de 1910 gracias al esfuerzo y dedicación de el que entonces era un joven cuarteto, el Waldbauer-Kerpely que por muchos años defendió la obra bartokiano y estrenó varios de los cuartetos. En aquella ocasión también se estrenó ese *Quinteto* que Bartók no publicaría y en el que él mismo actuó como pianista. Se puede decir que es la primera obra verdaderamente importante que sale de la pluma del autor y es rigurosamente contemporánea del *Segundo Cuarteto* de Schönberg y anterior a los primeros cuartetos de Berg y Webern. Bartók pretende expresamente recoger la herencia de los cuartetos beethovenianos y llevarla mucho más

lejos para insertarla en una modernidad investigativa. En su lenguaje hay algunos elementos que sin duda vienen del mundo debussyista pero la complejidad formal es netamente alemana y reemprende la línea Beethoven-Brahms mientras la armonía toma buena nota de que Wagner ha existido y ha asestado un golpe final a la tonalidad. Pero la parte germánica de esta música se refiere también al uso generalizado del contrapunto y a la densidad de las voces que a veces nos recuerdan que Max Reger era entonces un compositor muy famoso y estimado. La obra es tripartita con un *Lento Moderato*, *Allegro* y *Allegro Vivace* en una aceleración progresiva que se ve marcada en la transición entre primer y segundo movimiento como “poco a poco acelerando”. Toda la primera parte es de carácter contrapuntístico fugado y se basa en un tema que usa mucho durante ese período y que deriva de su enamoramiento tormentoso de Stefi Geyer para quien escribiera el *Concierto para violín y orquesta n° 1*, Sz. 36. El episodio siguiente es melódico libremente con una clara indecisión tonal que le hace emplear un gran cromatismo. El material va convergiendo hacia el segundo movimiento, *Allegro*, que es básicamente una forma sonata sobre dos temas melódicos que se trabajan muy elaboradamente en el desarrollo antes de una nueva transición, aquí llamada *Introduzione*, que conduce al tercer movimiento donde domina la temática enraizada en lo popular con sus síncopas rítmicas y una armonía modal más clara. Es como si Bartók intentara (y lograra) una difícil síntesis entre la música artística y la popular. En conjunto es una obra poderosa, de gran inventiva que se despidió del postromanticismo hacia la modernidad.

Ocho años separan este primer trabajo cuartetístico del *Cuarteto n° 2 opus 17*, Sz. 67, que no se escucha en este programa. También fue estrenado por el Cuarteto Waldbauer-Kerpely en Budapest el 3 de Marzo de 1918. La obra son también tres movimientos, en este caso dos lentos encuadrando a un interesante *Allegro molto capriccioso*. Obra muy madura que anuncia los progresos de personalización que ha ido sufriendo su autor en este tiempo.

El **Cuarteto nº 3, Sz. 85**, que sí figura en el programa, es una obra formidable. Se redacta en 1928 en la etapa de madurez plena del autor y es estrenado el 19 de Febrero de 1929 en Londres por los fieles amigos del Cuarteto Waldbauer-Kerpely. Sin embargo fue una sesión sin público radiada por la BBC de manera que la presentación ante el público es la que realizan el 21 de Febrero en Frankfurt am Main los miembros del Cuarteto Kolisch tan importante para la difusión de las música nuevas de aquella época. La obra sigue el esquema formal de la *Sonata para violín y piano nº 2* en dos partes pero éstas se subdividen a su vez de manera que para muchos la obra tiene cuatro partes ya que después de la segunda parte hay una recapitulación de la primera y luego una coda. Bartók dedicó la obra a la Musical Fund Society de Philadelphia que le había otorgado un premio en 1928.

Este cuarteto es el menos largo de los seis de Bartók pero es muy concentrado y de una forma verdaderamente asombrosa que se establece en torno a pequeña células temáticas con una densidad contrapuntística extrema y una gran tensión expresiva de los cromatismos. La primera parte tiende a una progresiva ralentificación mientras la segunda es como un espejo que acelera. En la primera, el tema es objeto, nada más exponerse, de un tratamiento fugado. Armónicamente se basa en un salto de cuarta y otro de novena. En la segunda, hay dos temas, el primero de ellos expuesto por el violonchelo en triples cuerdas. La música es mucho más diatónica pero se ve interrumpida por la recapitulación de la primera parte mientras la coda intensifica el material de la segunda con nerviosos cambios de color que acaban en una sucesión de quintas.

El Cuarteto nº 4, Sz. 91 y el Cuarteto nº 5, Sz. 102 no figuran en este concierto pero son dos absolutas obras maestras. El cuarto fue estrenado el 20 de Marzo de 1929 en Budapest siempre por el Cuarteto Waldbauer-Kerperly aunque estaba dedicado al Cuarteto Pro Arte. Es una obra en una magistral forma de arco en cinco movimientos que representa una cima del arte bartokiano. El quinto, el más difícil y genial de la colección, está considerado junto a la *Música para cuerda*

percusión y celesta y la *Sonata para dos pianos y percusión* como la cumbre de la etapa media de la madurez del compositor. Fue encargado por la mecenas norteamericana Elisabeth Sprague-Coolidge, a quien está dedicado, y lo estrenó el Cuarteto Kolisch en Washington el 8 de Abril de 1935. También posee una forma en arco en cinco movimientos y está intensamente trabajado y lleno de nuevos recursos instrumentales y expresivos que lo hacen verdaderamente único.

El **Cuarteto nº 6, Sz. 114** termina este concierto y también la serie cuartetística de Bartók. Es además la última de las obras que el compositor termina en Europa antes de emprender un exilio que no deseaba y que temía. Con razón, pues su último periplo americano estuvo marcado por la enfermedad, la pobreza y finalmente la muerte. La obra se distancia cinco años del anterior cuarteto y fue comenzada en 1939 en Suiza, en la localidad de Saanen donde era invitado del director y mecenas Paul Sacher que le había encargado la *Música para cuerda, percusión y celesta*. En principio, la obra estaba destinada al Cuarteto Húngaro pero la partitura marchó inestrenada a los Estados Unidos en la maleta del compositor emigrante. Allí fue estrenada finalmente el 20 de Enero de 1941 en New York gracias a los buenos oficios del Cuarteto Kolisch.

Las circunstancias de composición no fueron fáciles. Por un lado, la amenaza nazi sobre Europa de la que Bartók ya había prevenido años antes, luego, la invasión de Polonia el 1 de Septiembre de 1939 y la grave enfermedad de su madre que moriría en Diciembre y por cuya presencia Bartók temía emigrar pues creía, como así fue, que no retornaría vivo. Nos hayamos ante una obra que encarna el dolor y que, aunque conserva rastros de la forma en arco, se desarrolla en cuatro complejos movimientos que progresivamente se van haciendo más lentos. Cada uno de los movimientos se inicia con un mismo motivo, una especie de leit-motiv pero que se presenta de forma diferente cada vez. Se ha dicho que en los esbozos de la obra Bartók pensó que el cuarto movimiento fuera vivo y de carácter popular pero la manera en que el tema recurrente se va imponiendo, el compositor abandonó

la idea para establecer esta especie de dolorosa confesión que no ha dejado de relacionarse con la *Suite lírica* de Berg. También se ha hablado de su parentesco con el opus 135 de Beethoven y su pregunta aceptada (¿Debe ser? Debe ser). En todo caso Bartók nunca renuncia a su familiaridad formal con el genial sordo de Bonn. También se han buscado similitudes con el *opus 127* y la *Gran Fuga* pero el mundo expresivo es el de la desolación y el desaliento que, tras la agria *Burletta* acaba en el cuarto movimiento donde el tema recurrente se hace desgarrador con timbres tan determinados como la indicación “senza colore” o “lontano” que conducen a un adiós definitivo y sin retorno. Más tarde, en América, Bartók tendrá la idea de escribir un séptimo cuarteto que nunca llevará a cabo. Tal vez porque poco podía añadir a esta imagen de la desolación.

DAVID MATA

Nació en Madrid en 1969, donde inicia sus estudios con Francisco Martín. Posteriormente estudia con Frischenschlanger en la Hochschule de Viena becado por el Ministerio de Cultura, y con José Luis García Asensio en Londres, becado por Juventudes Musicales. En 1985 ingresa en la JONDE y asiste a los cursos de verano del College Summer Conservatory of Colorado (EE.UU., 1991, 1992, 1993). En 1993 colabora como profesor asistente en el Courtenay Youth Music Center, British Columbia (Canadá) y obtiene el primer premio por unanimidad en el Concurso de Música de Cámara de JJMM como miembro del dúo La Folía con el violonchelista Aldo Mata. Ha estudiado en la Escuela Superior de Música Reina Sofía con José Luis García Asensio. De entre sus actuaciones destacan las celebradas por Radio Clásica en la RABASF. En la actualidad es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

MARC OLIU

Nació en Girona en 1977. Estudia con Gonçal Comellas en el C.S.M. del Liceo, y desde 1998, becado por el Ministerio de Cultura y por la Generalitat de Catalunya, en la Hochschule für Musik “Hanns Eisler” de Berlín, con Ulf Wallin; hizo un postgrado de música de cámara en la Hochschule für Musik de Detmold con Ulrike Mathé y el Auryn Quartett. Ha recibido consejos de N.Kneser, E.Schönweiss, Mi-Kyung Lee, G.Nikolitch, E.Kufferath y el Cuarteto Alban Berg entre otros. Ha sido concertino de la JONDE, y miembro de la European Union Youth Orchestra. Ha colaborado periódicamente con la Deutsches Symphonie-Orchester Berlín, desde 2002 con la Orquesta de Cadaqués y desde 2003 con la Camerata de la Mancha. Fue primer violín del Cuarteto Arché en 2002. Obtuvo un Accéssit en el concurso “El Primer Palau” del Palau de la Música Catalana (2001). Desde diciembre 2005 es profesor de violín del Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

ANDONI MERCERO

Nació en San Sebastián en 1974, estudió en la Escuela Reina Sofía de Madrid con Zakhar Bron y en la Universidad de Toronto con David Zafer. Posteriormente estudia viola en Berlín con Carol Rodland y, en Amsterdam, violín barroco con L.v. Dael y viola con J. Kussmaul. Ha participado en cursos con Y. Menuhin, R. Schmitt, V. Hagen, K. Kashkashian, W. Levin, R. Gwilt, E. Gatti o J. Ogg. Ha obtenido el Premio Nacional Pablo Sarasate (1994), y premios en los concursos de violín Isidro Gyenes (1995), Ciudad de Soria (1995) y Julio Cardona en Portugal (1997 y 1998). Fue violinista del Trío Alzugaray, viola fundador del Cuarteto Casals y miembro de Barcelona 216, Proyecto Gerhard y ensemble TAIMA de Granada. Ha sido viola solista en las orquestas Sinfónica Giuseppe Verdi en Milán, RTVE, Euskadi, Barcelona y Ciudad de Granada. Ha actuado como solista con la Camerata Strumentale di Prato y la Orquesta de Cámara de Mantua. Ha sido profesor del Curso de verano de Lucena y de la JONDE. Actualmente es profesor de cuarteto de cuerda en Musikene.

ALDO MATA

Nació en Madrid en 1973, estudia con María de Macedo y con Elías Arizcuren; en la Escuela Reina Sofía con Iván Monighetti; y cursó Master Classes con Rostropovich, Gutmann, Helmerson, Claret, Greenhouse, J. L. García e Isserlis. Obtiene en 1996 el Master "cum laude" del Chicago Musical College con Kim Scholes. Y se doctoró por la Universidad de Indiana (Bloomington) con Janos Starker, Tsuyoshi Tsutsumi y Leonard Hokanson, con una tesis dedicada a los Cuartetos Prusianos de Mozart. Premiado en el concurso nacional de JJMM, Concerto Competition del Chicago Musical College, finalista del Searle Competition, Popper Competition, etc. En 2001 es violonchelo copríncipal de la Orquesta de Castilla y León y en 2002 es catedrático de violonchelo del Conservatorio Superior de Salamanca. Toca un violonchelo construido por Gand&Bernardel en París en 1889.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 21 de noviembre de 2007. 19,30 horas

Bela Bartók (1881-1945)

I

44 Dúos para dos violines, Sz. 98, primera parte

Danza rutena-Canción rutena-Juegos-Canción de cuna-Preludio y canon-Canción del heno-Año Nuevo nº 2-Año Nuevo nº 3-Canción rumana-Danza del cojo-Canción eslovaca-Canción de la cosecha-Danza rumana nº 40-Menuetto-Danza de los primos-Cuento-Rondó-Canción alternada-Canción de la novia-Canción nupcial-Canción del solsticio de verano-Danza transilvana.

24

Sonata para violín solo, Sz. 117

*Tempo di ciaccona
Fuga, risoluto non troppo vivo
Melodía, adagio
Presto*

II

44 Dúos para dos violines, Sz. 98, segunda parte

Marcha húngara nº 17-Marcha húngara nº 18-Danza rumana nº 38-Tristeza-Burlesca nº 26-Canción danza-Canción húngara nº 25-Danza serbia-Año Nuevo nº 1-Burlesca nº 24-Pizzicato-Danza de los mosquitos-Canción árabe-Scherzo-Canción de una estrofa-Canción eslovaca-Canción húngara nº 6-Juego-Canción del soldado-Año Nuevo nº 4-Burlesca nº 16-Gaita y variación.

DÚO DE VIOLINES DE MUNICH
Luis Michal y Martha Carfi

EL TERCER CONCIERTO del presente ciclo nos lleva a la presencia absoluta del violín sin ninguna referencia a otros instrumentos. Los maravillosos *44 Dúos para dos violines* que escucharemos en dos partes, y la sensacional Sonata para violín solo constituyen otra cima de la escritura camerística de Béla Bartók.

Los *44 Dúos para dos violines Sz. 96* nacieron en 1931 con el mismo significado que tuvieron las piezas del *Mikrokosmos* pianístico u otras piezas también para piano que jalonan la trayectoria bartokiana. Bartók dice en el prólogo para qué los compuso: “Para que los alumnos de los primeros cursos de estudio puedan tocar obras en las que encuentren la simplicidad natural de la música del pueblo y sus particularidades melódicas y rítmicas”. Dicho así parece que nos encontramos ante ejercicios sobre música popular facilitada pero no es la realidad ni mucho menos ya que otro de los objetivos es la de entreabrir la entrada en la música moderna a los jóvenes estudiantes y hacer piezas que tengan por sí mismas un valor musical sin por ello dejar de ser didácticas. Como los estudios de los compositores verdaderamente grandes, son piezas que sirven para funciones didácticas tanto como para ser escuchadas por el público de concierto ajeno a esas preocupaciones e interesado en escuchar buena música.

Aunque la factura para dos violines parezca muy novedosa, lo cierto es que en el barroco no dejamos de encontrar estudios y otras piezas para dos violines si bien en pocos casos trascienden hacia el concierto. Después de Bartók, un autor como Luciano Berio le dará la réplica en otro contexto con una serie igualmente magistral de dúos violinísticos.

Los dúos bartokianos se reparten en cuatro cuadernos que básicamente usan melodías y ritmos populares procedentes del folklore húngaro pero también con incursiones en los folklores rumanos, búlgaros, serbios y eslovacos e incluso un tema árabe que era algo que Bartók también estudió muy bien y que aparece de vez en cuando en su obra orquestal. La obra no sólo tuvo su destino en la enseñanza sino que sabemos que, desde el principio, estuvo en las salas de concierto. Así, incluso tuvo un estreno oficial en Budapest el 20 de Ene-

ro de 1932 con Imre Waldbauer y György Hannover aunque parece que no fue integral. La obra había nacido porque el profesor de violín Erich Döflein estaba redactando un método para el instrumento en el que quería incluir algún dúo fácil. Se lo pidió a Bartók que envió el que hoy es el número 44 pero Döflein lo encontró difícil y le pidió otros que Bartók fue enviando pero la obra adquirió un volumen y una configuración propios muy lejos del inicial interés de Döflein. Los títulos individuales de las piezas ilustran elocuentemente sobre su contenido, orientación y material pero no sobre la maravillosa manera en que Bartók presenta estas piezas sencillas con todos los recursos compositivos que poseía. En realidad, recorriendo estos dúos se obtiene una visión muy clara de cuál era el credo musical y compositivo de Bartók pero también de los mecanismos de que disponía para llevarlos a término. Verdaderas obras maestras de la miniatura que demuestran como lo sublime y lo profundo no tienen porqué estar asociados ni a la longitud ni a la pesantez.

La Sonata para violín solo Sz. 117 fue compuesta por Bartók un año antes de su muerte y culmina en cierta manera su gran dedicación camerística a los instrumentos de cuerda. Ya Johann Sebastian Bach había demostrado con sus sonatas y partitas la capacidad polifónica del violín, pero tras obras tan abrumadoras como su *Chacona*, pocos compositores no violinistas se atrevieron a intentar la gran forma para violín solo. La de Bartók surgió por un encargo del entonces joven virtuoso Yehudi Menuhin que lo pagó de su propio bolsillo intentando ayudar a un gran maestro que pasaba grandes penurias en los Estados Unidos. La obra la escribe en Asheville en 1944 y el 26 de Noviembre de ese año Menuhin la da a conocer en New York. La composición es amplia y sólida y se desarrolla en cuatro movimientos. Se abre con un *Tempo de Ciaccona* que voluntariamente se acerca a la estructura de la de Bach de manera que se nos aparece como un tema con variaciones que milagrosamente acaba por convertirse en una forma sonata con dos temas, uno claramente polifónico en acordes y otro melódico aunque muy cromático. Sigue una *Fuga* con una escritura ultravirtuosa en la que el sujeto

es una simple tercera menor pero que se desarrolla a cuatro voces, la segunda con un intervalo de quinta, la tercera de octava y la cuarta de décima lo que desencadena un tejido polifónico verdaderamente extraordinario y de una dificultad extrema para el intérprete. Tras un pasaje en *glissandi* de quintas, la fuga termina de nuevo con el inicial intervalo de tercera menor.

Los dos movimientos últimos contrastan vivamente con los dos primeros, pues si estos son de un complejo contrapunto, los dos últimos se nos antojan transparentes. *La Melodía* del tercer movimiento adquiere forma de Lied con un cierto aire nostálgico y un ambiente misterioso ya que hay que tocarla con sordina lo que le da cierto aire de nocturno. El *Presto* del final suele ser descrito como un rondó pero en realidad viene a ser una especie de movimiento perpetuo en tres partes en la que la central hace referencia al primer movimiento aunque la materia oscila entre el aire de danza y el carácter lírico. Bartók utilizó en este movimiento cuartos de tono que justificó ante Menuhin como “efectos de color sin significado orgánico” y escribió un pasaje alternativo sin ellos que es el que usó Menuhin para el estreno y el que se publicó en la primera edición. Pero sin duda los cuartos de tono, que hoy no asustan a nadie, le dan un sabor especial al pasaje y se conservaron en la edición de las obras completas en 1981. Los intérpretes de hoy oscilan entre una y otra solución aunque se va imponiendo la idea original de Bartók. El autor era consciente de las enormes dificultades interpretativas de la obra y ello se refleja en su correspondencia con Menuhin sobre la obra que se encuentra en los límites del virtuosismo de su época pero que es una formidable composición tanto en lo estructural como en lo expresivo y en los avances técnicos para el violín.

LUIS MICHAL

Violinista de padres checos nacido en Buenos Aires, inició sus estudios de violín con su padre, pedagogo diplomado en Praga, continuándolos con Ljerko Spiller y perfeccionándose en Suiza con J. Szigeti y Yehudi Menuhin.

Laureado en varios concursos nacionales, entre ellos el 1er Premio “Ciudad de Buenos Aires”. Se traslada a Europa obteniendo sucesivamente los puestos de 1er Concertino de la Orquesta Sinfónica de la Radio Suiza, de la Ópera de Berlín y de la Ópera de Munich, posición en la que colaboró durante más de 20 años con grandes directores como Karl Böhm, Mutti, Petre, Maazel, Markevitch, Carlos Kleiber, Kubelik, Neumann y los que fueran sus jefes directos Wolfgang Sawallisch y Zubin Mehta.

Como músico de cámara actuó, en octetos, tríos y cuartetos junto a Cassadó, Fischer-Diskau, Gendron, Menuhin y Wolfgang Sawallisch, quien fue su partner en recitales de sonatas. Como Director titular y Solista de la Orquesta de Cámara de Baviera ha realizado ya tres giras por toda España, incluyendo el Festival Internacional de las Islas Canarias. Fue solista con orquestas como la Filarmónica Checa, Sinfónica de la Radio de Baviera, Filarmónica de Munich, Sinfónica de Basilea, Sinfónica del Estado de Baviera, Orquesta de la Ópera de Berlín y Filarmónica del Teatro Colón, bajo la dirección entre otros de Penderecki, Neumann, Sawallisch y Kubelik.

MARTHA CARFI

Violinista de origen italiano nacida en Argentina, inició sus estudios de violín con su padre, continuándolos con su tío Humberto Carfi, ambos egresados del Conservatorio Santa Cecilia en Roma. Cursos de solista y música de cámara con Ljerko Spiller en el Collegium Musicum de Buenos Aires. Ganadora de varios concursos nacionales, obtuvo el Primer Premio “Ciudad de Buenos Aires”. Radicada en Europa, obtiene el Diploma de Solista en la Musik-Akademie de Basilea (Prof. A. Zöldy) asistiendo a cursos de perfeccionamiento con Hepzibah y Yehudi Menuhin.

Ha formado parte de varios conjuntos de cámara en Basilea, Berlín, Munich y Buenos Aires, actuando como solista repetidas veces con la Orquesta de Cámara de Baviera en giras por Alemania, Italia (Festivales del Ravenna y Lanciano) y varias giras por España, incluyendo el Festival Internacional de Canarias.

Como dúo estable con Luis Michal desarrolla desde hace años una carrera internacional que incluye actuaciones como solista, entre otras, con las Sinfónicas de la RTVE (Teatro Real), Euskadi, Jerusalén, Dortmund, Hamburgo, Friburgo, Winterthur, Saarbrücken y con las orquestas de la Radio de Praga, Tonkünstler de Viena, Komische Oper Berlín, Beethovenhalle de Bonn y las Filarmónicas de Hradec Králove (Rep. Checa) y de Graz (Austria). Giras como “Dúo de Violines de Munich” por Alemania, Italia, Austria, España, Rusia, países bálticos, Israel, Latinoamérica, Rep. Checa y estreno de muchas obras contemporáneas en la Bienal de Munich y en el ciclo de “Música viva”.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 28 de noviembre de 2007. 19,30 horas

Bela Bartók (1881-1945)

I

Seis Danzas populares rumanas, Sz. 56

Allegro moderato

Brâul: Allegro

Andante

Danza de Butschum: Moderato

Polea: Allegro

Maruntelum: Allegro

30

Suite, Op. 14, Sz.62

Allegro

Scherzo

Toccata

Lento

Piano: Ana Guijarro

15 Cantos campesinos húngaros, Sz. 71

Cuatro Endechas

Scherzo

Balada (tema con variaciones)

Nueve Antiguas danzas

Allegro bárbaro, Sz. 49

Piano: Sebastián Maríné

II

Sonata para 2 pianos y percusión, Sz. 110

Assai lento / Allegro molto

Lento ma non troppo

Allegro non troppo

Ana Guijarro y Sebastián Mariné, piano
Juanjo Guillem y Juanjo Rubio, percusión

EL CUARTO CONCIERTO, último del presente ciclo combina la más extraordinaria de las obras camerísticas de Bartók en las que se usa el piano, la genial *Sonata para dos pianos y percusión*, con otras obras pianísticas del autor que si, de manera estricta, no serían realmente música de cámara, ilustran muy bien el contexto en que la obra camerística se produce.

Las **Danzas populares rumanas Sz. 56** figuran entre las obras más conocidas de Bartók pero no tanto en su versión original, que es la pianística, como en una gran variedad de transcripciones para diversos instrumentos y formaciones entre los que están la orquesta y la orquesta de cuerda. La obra la compuso Bartók en 1915 y no se está seguro de su fecha de estreno. Se trata de una suite de seis piezas que comienza plácidamente y va ganando a cada paso en complejidad rítmica y dinámica de manera que se plantea como un crescendo continuo de metros y expresiones.

32

Cronológicamente, la **Suite op. 14** de Bartók es la obra pianística que sucede al *Allegro bárbaro* y precede en diez años la única e importante *Sonata*. Se trata, sin duda, de una de las obras más difundidas del autor y lo merece por la manera en que la perfección de la factura se alía con la delicadeza de una música siempre atractiva y de fácil llegada. En cierta manera, representa una búsqueda de equilibrio creativo por parte del mismo autor pues la obra se compone en 1916, justo en el momento en que está produciendo uno de sus trabajos más desgarradores y experimentales, el ballet *El príncipe de madera*. Pero, pese a la normalidad de factura de la pieza, Bartók tardaría tres años en estrenarla y lo hizo en un recital de piano propio celebrado en Budapest el 21 de Abril de 1919.

La obra se compone de cuatro piezas pero ello no autoriza, como han hecho algunos musicólogos, a hablar de una sonatina sino que participa de ese carácter formal menos trabado que es la suite y que, precisamente, es el título que Bartók quiere darle. El *Allegretto* inicial se ha solido poner como ejemplo de ese presunto “folklore imaginario” que acuñara Serge Moreux pero no se excluye hoy día que pueda tener

fuentes más concretas. El *Scherzo* es una pieza viva y atractiva que esconde un verdadero experimento pues, antes de la creación del dodecafonismo, juega con todas las combinaciones posibles de una serie de diez notas. El *Allegro molto* que sigue ha sido en ocasiones llamado *Toccata* pero es más bien un movimiento perpetuo bastante ácido que enlaza con el cuarto, un *Sostenuto* o *Finale* en el que se ha querido ver toda la concentración expresiva de la pieza que en su brevedad realiza un trabajo formal admirable.

15 Cantos campesinos húngaros Sz.71, fue redactada por Bartók entre 1914 y 1918 como resultado de sus estudios de campo sobre el folklore húngaro. El material había sido recogido desde 1907 en diversos distritos campesinos de Hungría y Transilvania pero no son simples armonizaciones de cantos populares sino adaptaciones de ese material a un instrumento “sabio” como es el piano. De los quince motivos usados, los cuatro primeros son viejas lamentaciones mientras el quinto es un *scherzo* y el seis una *Balada* que el autor indica “quasi tema con variazioni”. Los números siete al quince son una serie de danzas rápidas que culminan en un aire procedente de la gaita centroeuropea. En 1933, Bartók orquestó nueve de estas piezas con el título de *Canciones campesinas húngaras*. La versión pianística fue estrenada en Budapest por el propio Bartók el 5 de Marzo de 1929.

El ***Allegro bárbaro Sz. 49*** es sin duda una de las piezas más conocidas, características y exitosas del piano de Bartók, pero ello no fue siempre así. La obra está escrita en 1911 pero no se estrenaría hasta diez años después cuando el propio autor la interpreta en Budapest el 27 de Febrero de 1911. El título orienta hacia la energía martilleante de la pieza y llegó a ser entendido como una provocación. Bartók usa el piano como un instrumento de percusión, algo muy nuevo en aquel entonces que Prokofiev haría poco después y Strawinsky llevaría a su paroxismo en *Las Bodas*. La obra tiene una clara estructura tripartita y una tonalidad básica clara en fa sostenido, sus novedades rítmicas y de sonoridad energética han sido asimiladas hace mucho tiempo y hoy día

la obra aparece como un clásico de éxito asegurado.

La ***Sonata para dos pianos y percusión Sz. 110*** es para muchos no sólo la culminación de la música de cámara de Bartók sino que, junto al *Cuarteto n° 5* y la *Música para cuerda, percusión y celesta* representa la triada de obras maestras del autor. Obras sin duda cercanas en el tiempo y en el estilo y absolutamente geniales pero hoy el elenco de obras máximas bartokianas habría que abrirlo bastante más. La obra se compuso en 1937 por encargo de la sección de Basilea de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) que quería festejar su décimo aniversario y eligió para ello a Bartók tras la impresión que causó en esa ciudad la *Música para cuerda, percusión y celesta* que Paul Sacher le acababa de encargar y estrenar. Basilea fue así el lugar del estreno que se celebró el 16 de Enero de 1938 con el autor y Ditta Pasztory como pianista y los percusionistas Fritz Schliessser y Philip Rühlig. La obra era verdaderamente pionera pues si la percusión se ha convertido en el gran instrumento evolutivo del siglo XX, en aquél entonces el proceso estaba en pleno desarrollo y sólo hacía ocho años que Edgard Varèse se había atrevido con *Ionisation* a crear una obra sólo para instrumentos de percusión. Bartók va a usar mucho los aspectos percusivos de los pianos y les añade timbales, bombo, cajas, platos suspendidos y chocados, tam-tam, triangulo y xilófono.

La idea de asociar los pianos a la percusión (que Stravinsky llevó a cabo en *Las bodas* junto al coro y las voces solistas) preocupaba a Bartók hacía tiempo y en el movimiento lento de su *Concierto para piano y orquesta n° 1, Sz. 83* de 1926 lo había realizado con brillantez. La nueva obra va a exponer muy claramente un sistema armónico ni tonal ni atonal que se basa en ejes pivotes muchas veces basados en el tritono así como sus preocupaciones por la estructuración simétrica y matemática que formalmente hace un uso continuo de la sección áurea.

El primer movimiento tiene una introducción *Assai lento* para desembocar en el *Allegro molto* que es una forma sonata basada en agrupaciones temáticas y con un desarrollo ab-

solamente personal que llevará al tema de la introducción antes de ampliar el primer tema. Bartók usa métricamente los llamados ritmos búlgaros (nueve corcheas subdivididas en tres partes desiguales). La recapitulación, con un segundo tema en inversión, conduce a una coda en fugato antes de retomar el tema principal.

La percusión introduce el *Lento ma non troppo* que se relaciona con los movimientos lentos de los cuartetos cuarto y quinto. Las percusiones van estructurando los colores hasta llegar a un climax tras el que los pianos recorren toda la extensión del teclado en glissandi. La forma es básicamente la de Lied. El final es un *Allegro non troppo* que combina sabiamente la forma sonata con el rondó. El tema se introduce usando el xilófono y, como en muchos finales de Bartók, el diatonismo va ganando terreno sobre el cromatismo, pero entre la exposición y la reexposición aún nos ofrecerá un nuevo grupo temático con imitaciones sobre el primer tema. Una coda en misterioso pianísimo dará fin a una obra singular y maestra. La obra fue transcrita por Bartók en 1940 como *Concierto para dos pianos y orquesta* pero el verdadero brillo de la obra está en su genial versión original.

ANA GUIJARRO

Nace en Madrid, donde estudia con Antonio Lucas Moreno y Carmen Díez Martín. En 1977, becaria de la Academia Española en Roma, trabaja con Guido Agosti, y en 1978 en l'École Normale de Musique de París con Marian Rybicki, obteniendo en 1981 el Diplôme Supérieur d'Éxecution. Ha obtenido el premio María Canals juvenil (Ars Nova, en 1973); finalista en el Concurso Internacional Jaén (1976), Mención de Honor en el Concurso Internacional de Santander Paloma O'Shea (1978), Diploma de Honor en el Concurso Internacional F. Chopin (Varsovia, 1980) entre otros.

Ha actuado en España, Inglaterra, Francia, Austria, Italia, Polonia, Portugal, así como en E.E.U.U. y Canadá. Ha tocado como solista con la Orquesta Nacional de Oporto, Montreal Chamber Players, London Symphony, y con las orquestas más importantes de España, bajo la batuta de los más prestigiosos directores. Destacan, así mismo, sus nujmemrosas actuaciones con grupos de cámara.

Ha grabado en CD toda la obra para piano de Manuel Castillo, y tiene numerosas grabaciones para RTVE, Canal Sur TV, RAI, y Radio polaca. Miembro del jurado de Concursos Nacionales e Internacionales, imparte clases magistrales de Piano y Música de Cámara tanto en España como en otros países. Ha participado en cursos y festivales internacionales como Nueva generación Musical "Valle de Arlanza", Lucena, Calpe, así como en los cursos de Música de Cámara organizados por la Universidad Colgate en el estado de Nueva York, Fundación Euterpe de León, Cursos de especialización musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá, Escuela de Música "Berenguela" de Santiago, y Curso Internacional de Música "Matisse" de San Lorenzo de El Escorial

En la actualidad es catedrática de piano y Jefe de Departamento en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

SEBASTIÁN MARINÉ

Nació en Granada en 1957 y estudió Piano con R. Solís, Composición con R. Alís y A. G^a Abril, y Dirección de Orquesta con I. G^a Polo y E. G^a Asensio en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Al mismo tiempo, se licenció en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid.

Ha realizado conciertos por Europa, América y Asia, tanto de piano solo como formando dúo con destacadas figuras instrumentales y vocales. Ha actuado como solista con la ONE, Sinfónica de RTVE, Sinfónica de Madrid, de Sevilla, de Baleares, Comunidad de Madrid, Ciudad de Granada, de Valladolid, de Asturias, bajo la batuta de los más prestigiosos directores.

Ha estrenado los conciertos para piano y orquesta que le han escrito Valentín Ruiz, Rafael Cavestany y Fernando Aguirre. Ha grabado tres CDs con música española para saxofón y piano y otro con las sonatas para piano solo y para clarinete y piano de Robert Stevenson. Ha dirigido a las Orquestas de RTVE, Sinfónica de Madrid, Comunidad de Madrid, Sinfónica de Tenerife, Ópera Cómica de Madrid, de Cámara Andrés Segovia, Solistas de Cámara de Madrid, de Cámara y Coro Ars Nova, Gaudeamus, Grupo Divertimento. Actualmente es el director titular de la Orquesta de Cámara SIC y del Grupo de Música Contemporánea del R.C.S.M.M. Ha compuesto tanto ópera como música sinfónica y de cámara, y su catálogo está formado actualmente por más de medio centenar de obras. También ha compuesto la banda sonora de las películas de Mario Camus desde 1992.

Ha dictado cursos de análisis para profesores de música en la Universidad de Alcalá de Henares y en diversos Conservatorios. Desde 1979 es profesor en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, así como también, desde su fundación en 1991, en la Escuela Superior de Música "Reina Sofía".

JUANJO GUILLEM

Nació en Catarroja (Valencia) en 1965, y estudió en los Conservatorios Superiores de Música de Valencia, Barcelona, Madrid, CNR de Estrasburgo (Francia) y RNCM de Manchester (Inglaterra). Ha sido miembro de la Orquesta del Gran Teatre del Liceu, Sinfónica de Madrid y actualmente es principal percusionista y timbalero de la Orquesta Nacional de España. Como solista, ha dado recitales en España, Europa, Asia y América. Compositores como José Luis Turina, Jesús Torres, Mauricio Sotelo, Alicia Díaz, Pedro Guajardo, Thierry Pecou, Consuelo Díez, Julio Sanz, Rafael Reina, Miguel Ruiz y Tomás Garrido, le han dedicado obras. Ha estrenado un gran número de conciertos para percusión y orquesta con las más prestigiosas orquestas. Además ha sido percusionista acompañante de la Real Escuela Superior de Danza y a participar en numerosos espectáculos de danza contemporánea, flamenco, teatro, pintura, video-creación, y escultura.

Su labor pedagógica se desarrolla en los Conservatorios de Madrid y Zaragoza, siendo importante su participación en gran número de cursos dentro y fuera de España.

En 1994 creó con Juanjo Rubio el Centro de Estudios NEOPERCUSIÓN (dedicado a la enseñanza y desarrollo de la percusión), y es miembro del grupo URBETHNIC (Música étnica y electrónica) grabando 4 CDs, algunos de los cuales incluyen piezas compuestas por él mismo, y con los que ha actuado en Festivales de Granada, Otoño Musical Soriano, Galicia, Santander, Alicante, Perpiñán, Quicena Musical Donostiarra, Madrid en Danza, entre otros. Juanjo Guillem toca exclusivamente con instrumentos de percusión Zildjian, Mallettech, Novapercusio y Remo.

JUANJO RUBIO

Realiza sus estudios en el Conservatorio de Madrid, donde obtiene el Título de Profesor Superior de Percusión. Beca-do por la Comunidad de Madrid y por la Fundación “Gil d’Avila”, hace su postgraduado en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, donde le otorgan el diploma de solista *Uitvoerend Musicus*.

Ha trabajado con el Grupo KOAN, Orquesta Reina Sofía, Grupo Círculo, Sax Ensemble, Plural Ensemble y Pan-Ku de los cuales ha sido miembro fundador, el grupo de metales *Nederlands Blazers Ensemble*, y la *Royal Concertgebow Orkest* entre otras. Como solista ha actuado en el Centro de Arte Reina Sofía, el Palau de Valencia, la Convención de la Asociación Francesa de Percusionistas (Conservatorio de París), el II Festival de Música Contemporánea de Madrid (COMA 2000), el Ciclo de Cámara del Teatro Real de Madrid, el Festival de Música Contemporánea de Alicante, además de los conciertos para dúo de Percusión y Orquesta acompañado por la Orquesta Sinfónica de Madrid (2000) y por la Orquesta Sinfónica de Baleares (2001).

Ha participado como profesor en diversos cursos como *Ritmo Vital*; *Ritmo y Percusión*; *Jornadas Internacionales de Música* (Universidad Autónoma de Madrid); curso de la Orquesta Joven de Andalucía; de la Orquesta de Estudiantes de la Comunidad de Madrid; de la Federación de Sociedades Musicales de Valencia, curso Internacional de San Javier, así como en el Centro NEOPERCUSIÓN que junto a Juanjo Guillem funda en 1994.

Es solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Titular del Teatro Real de Madrid, actividad que compagina con las del grupo Neopercusión.

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.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMO CICLO
CUARTETOS NEOCLÁSICOS ESPAÑOLES

5, 12 y 19 de Diciembre de 2007

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · webmast@mail.march.es
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo