

CICLO DE MIÉRCOLES

---

# OPERISTAS EN EL SALÓN

enero 2008



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

---

**OPERISTAS  
EN EL  
SALÓN**

enero 2008

Fundación Juan March

# ÍNDICE

---

- 5    Introducción
- 12  Primer concierto (9-I-2008)
- 20  Segundo concierto (16-I-2008)
- 26  Tercer concierto (23-I-2008)
- 34  Cuarto concierto (30-I-2008)

Introducción y notas  
**Enrique Martínez Miura**

Los conciertos de este ciclo se transmiten  
en directo por Radio Clásica, de RNE.

*A través de catorce obras escritas por doce compositores entre 1831 (Wagner) y 1897 (Saint-Saëns), es decir, a lo largo de las siete décadas finales del siglo XIX, ofrecemos en este ciclo músicas para piano y para conjuntos de cámara escritas por compositores que pusieron algunos de sus mayores esfuerzos en escribir para el teatro musical, para la ópera. En algunos casos, como Wagner o Verdi, casi en exclusiva; en otros muchos, compartiendo la pasión de la escena con la de otros géneros, como el sinfónico o el de la canción de concierto (Richard Strauss, Chaikovsky)... Aunque hay en estas composiciones algún que otro intento juvenil, propuestas brillantes para el salón burgués, e incluso “pecados de vejez”, hay también entre ellas obras maestras que merecen más atención por sí mismas.*

*En esta ocasión las hemos agrupado para tratar de saber qué escribían estos compositores al margen del teatro, que era lo que, al fin y a la postre, les aseguraba ingresos económicos suficientes para subsistir. Además de las pianísticas que llenan la primera sesión del ciclo, hay algún dúo, cuatro tríos con piano, dos hermosos cuartetos de cuerda y un quinteto. Y los estilos que pasarán ante nuestros oídos irán desde el romanticismo pleno, el nacionalismo musical, el postromanticismo y los estilos fin de siglo que confluirían en el impresionismo o el simbolismo... Muchos mundos, muy distintos entre sí, pero con el denominador común del buen oficio, la búsqueda de la belleza (y de quienes podían subvencionarla) y, en algunos casos, el objetivo bien logrado de una obra de arte que todavía nos conmueve a comienzos del siglo XXI.*



## OPERISTAS EN EL SALÓN

La ópera experimenta en el siglo XIX algunos cambios sustanciales con respecto a la centuria precedente; aparte de la evolución imparable de los estilos —que llevaría del romanticismo temprano a las puertas de la ruptura tonal—, la mutación más sustancial sería de orden sociológico, un proceso que iniciado en el XVIII culminará en el siglo siguiente con la expansión del género a un amplio público mayoritariamente burgués, que encontrará en la ópera su diversión favorita. Otra consecuencia será la superior facilidad que podía encontrar un compositor para dedicarse casi en exclusiva a la escena lírica, en la confianza de ver así garantizados unos ingresos suficientes o incluso muy considerables. La fama de muchos títulos hizo que ciertas músicas operísticas desbordaran el ámbito estrictamente teatral; ya en el XVIII, se conocían los arreglos para grupos de instrumentos de viento que tocaban en los salones de la aristocracia los números más apreciados de una ópera de éxito. Con el romanticismo, las adaptaciones crecieron exponencialmente, en especial las traducciones al mundo reducido —y de fácil acceso privado para el aficionado medio— del piano o las formulaciones para las más variadas combinaciones instrumentales, entre ellas las del trío con piano.

Sin embargo, el presente ciclo plantea la cuestión desde otro ángulo, el de la producción no operística de autores de variable consagración a la escena lírica. Los hay entre ellos de dedicación poco menos que total a la ópera, caso de Verdi y Wagner, los dos grandes ejes —y si no contrapuestos, como quiere la historiografía heroica, al menos claramente separados— de la ópera europea decimonónica. Es muy significativo que la escapada del primero del universo dramático se realizara en un medio sonoro en principio lejanísimo de las tablas teatrales, el del cuarteto de cuerda, reino de la música absoluta, donde podían efectuarse las especulaciones formales más atrevidas, a veces de ardua escucha, y desde luego aspirar a muy pocos oyentes. Esta última expectativa era determinante, como el propio Verdi

reconociera, para un compositor italiano, cuyo hábitat natural, en el primer tercio del siglo XIX, era el ecosistema de la ópera.

El caso del piano, al que Wagner dedicase unas cuantas piezas de juventud hoy sepultadas por el olvido, es muy diferente, aunque sólo fuese por el hecho de que una inmensa mayoría de los compositores trabaja las obras, sea cual sea su destino instrumental definitivo, sobre el teclado. No es de extrañar, por lo tanto, que algunos de esos primeros balbuceos creativos terminasen adoptando la forma redondeada de obras auténticas más o menos conseguidas pero superando la condición de meros ejercicios. Otra cosa es que los pasos posteriores de la carrera de ese autor conviertan tales ejemplos en embriones un punto resecos. Wagner, que no se caracterizaba exactamente por la modestia, distaba de enorgullecerse de hijastros de su ingenio del tipo de la *Fantasía* que oiremos en esta serie. Algo similar le pasaría a Strauss con sus obras para piano. El autor de *Elektra* se diferencia del coloso de Bayreuth en que su producción no estuvo sólo dedicada a la escena lírica, pues a su lado hemos de situar los poemas sinfónicos y los *Lieder* como las manifestaciones más importantes de su arte. Aun reconociendo que no es más que una metáfora, el teclado de su *Sonata en si menor* parece reclamar a gritos los colores de la orquesta.

El piano, por lo tanto, como despegue de una carrera compositiva, como banco de pruebas de la técnica, algo especialmente notorio en el caso de Bizet. El autor que hoy es universalmente identificado con una sola obra, la indudablemente prodigiosa *Carmen*, hizo innumerables arreglos para piano y para piano a cuatro manos de músicas procedentes en muchos casos de la escena lírica. Sus obras originales de tecla revelan a su vez una descarada pertenencia al género, hoy bastante desprestigiado, de la música de salón. Las *Variaciones* que aparecen en este ciclo son en verdad otra cosa, pero no dejan de encuadrarse en la oceánica producción juvenil bizetiana, con la que anegó a pedagogos y virtuosos del instrumento, en la confianza —ampliamente defraudada— de darse a conocer por ese procedimiento.

La vena salonera campa también en la música pianística de Smetana —a la que se entregó el compositor en los años cuarenta y cincuenta—, pero con este autor se plantea una de las preguntas a que tal vez pueda mover el presente ciclo, la de si el estilo de estas obras es o no el mismo que en las óperas de sus autores. La *Fantasia* de Smetana contiene una de las respuestas posibles, ofrece en germen el idioma nacionalista desarrollado mucho más amplia y ricamente en óperas como *La novia vendida*. Fue la pieza para teclado su primera música escrita al regreso de Suecia, luego de desarrollar una importante labor en Gotemburgo, aunque no consiguiera crear la orquesta sinfónica que ansiaba para esta ciudad, que hoy cuenta con una centuria de fama internacional. Seguiría de modo inmediato *Los brandemburgueses en Bohemia* (1863), la primera ópera a la que aplicaba su plan nacionalista.

Y del piano como comienzo al piano como despedida, esfera en la que se sitúa la extraña, terminal producción de los llamados *Pecados de vejez* de Rossini, que el autor del *Barbero de Sevilla* escribiera en sus últimos años parisienses, 1857-1868, para las recepciones sociales sabatinas de su esposa, Olympe Pelissier. Alejado de los teatros, Rossini vivió todavía casi cuarenta años después del estreno de *Guillermo Tell*, sin dar una nueva obra a la escena europea que había dominado como rey indiscutible durante tanto tiempo. Este silencio de Rossini —muy distinto del igualmente enigmático de Sibelius en el siglo XX— ha suscitado una nutrida literatura, mas incapaz, a fin de cuentas, de ofrecer una hipótesis satisfactoria acerca de las causas reales que habrían llevado a un compositor de éxito a dejar su arte en plena madurez; se ha apuntado incluso la posibilidad de que Rossini se viera afectado por serias dudas sobre sus medios técnicos.

Las obras de cámara trazan un panorama variado, que va desde las piezas maestras del repertorio —fundamentalmente, el *Trío* de Chaikovski— a la curiosidad por el difícil encaje en la imagen que tenemos ahora de un determinado autor. De manera muy señalada, a Glinka lo reconocemos en Occidente como el responsable de dos óperas, *Ruslán y Lúdmila* y *Una vida por el zar*, sobre las que se ramificó la escuela musical



rusa. Es muy exagerado afirmar, como se ha hecho, que a Glinka le traía sin cuidado la música absoluta, mas lo cierto es que el numeroso grupo de piecitas, del tipo de variaciones, serenatas, divertimentos y demás, que escribió en sus años de estancia italiana, se genera temáticamente en su totalidad a partir de óperas italianas famosas en la época, como *Anna Bolena*, *I Capuletti e i Montecchi*, *La sonnambula*, y *L'elisir d'amore*. Aun el melodismo del por otro lado bastante atípico *Trío patético* tampoco escapa a la lírica del teatro musical. Lo que hizo, por consiguiente, el compositor al abordar sus obras mayores fue dar la vuelta de tuerca del regreso a los orígenes en cuanto al género operístico, pero con el salto cualitativo de la búsqueda de un estilo identificable como ruso.

Entre los operistas a tiempo total y los que, a pesar de la escasez de obras de este tipo legadas a la posteridad —Lalo, Chausson—, cifran en este género la presunta suma de su arte, se colocan los autores que distribuyeron su trabajo en casi todos los géneros conocidos. Saint-Saëns y Chaikovski, ambos de abundante catálogo, son elocuentes ejemplos de esta clase de compositores. El primero, aunque nació antes que el segundo, le sobrevivió lo bastante como para asistir al surgimiento de un nuevo género musical, el cinematográfico, y hasta escribir para el mismo una de las primeras partituras documentadas, *El asesinato del duque de Guisa* (1908). Saint-Saëns, del que sigue programándose asiduamente tan sólo una ópera, *Sansón y Dalila*, fue uno de los principales faros líricos de la Francia de fines del XIX y principios del XX. Sus músicas para piano y de cámara responden a los mismos parámetros de estilo que las óperas, dentro siempre de un lenguaje seriamente construido y nunca provocador.

Y si el brillo del autor de la otrora omnipresente *Danza macabra* puede antojarse ahora algo pálido, el de Chaikovski se ha mantenido inalterable a lo largo del tiempo, No obstante, nuestra percepción de su obra se ha transformado radicalmente en los últimos años, pues de ser el músico que había escrito unas pocas sinfonías y conciertos programados *ad nauseam* ha pasado a valorárselo cada vez más en los ámbitos que afectan a este ciclo, el de la ópera y la música

de cámara. Sólo un entendimiento estrecho de la historia de la ópera, que se hipnotiza con Wagner y Verdi —una especie de eje lírico norte-sur—, puede ignorar la fundamental aportación de Chaikovski, que se mueve del romanticismo ardiente de *Evgeni Onegin* a la incursión poco menos que surrealista de la historia de fantasmas de *La dama de picas*. Su música de cámara, donde adopta las formas clásicas del Occidente europeo, tiene, además de otros valores, el indudable del carácter fundacional, pues los cuartetos, escritos todos ellos antes de los cuarenta años, se adelantan a los de Borodin.

Otro operista nacional importante fue obviamente Massenet, centrado como Strauss en la escena lírica y la canción, pero a diferencia del alemán no particularmente interesado en la orquesta sinfónica. Tampoco le atrajo gran cosa la música de cámara y su presencia en este ciclo aparece garantizada tan sólo por una de esas carambolas del éxito que someten una música a mutaciones sin fin. El triunfo de la manera massenetiana de entender la ópera alzó una barrera de dificultades sin fin para las generaciones sucesivas de autores franceses. Lalo y Chausson no pueden ser considerados como operistas desde un punto de vista cuantitativo, pero sí en tanto que sus productos únicos, fragmentos o frustraciones aparte, poseen una condición inequívoca de manifiestos estéticos. Lalo se enfrentó con muchos problemas en la lucha por alcanzar con su música las tablas de un teatro; el primer intento, *Fiesque* (1868), nunca fue representado, e incluso su obra más cuajada, *Le roi d'Ys*, sobre una leyenda bretona, compuesta en 1875, no se estrenaría hasta 1888. Por su parte, Ernest Chausson es autor de una sola ópera completa, *Le roi Arthus* (1895), pues los dos ensayos anteriores, *Les caprices de Marianne* (1884) y *Hélène* (1884), permanecerían inacabados. Su acogimiento a una leyenda celta le sitúa en una estela similar a la de Lalo y en todo caso ambos no pueden entenderse sino como respuestas a Wagner parcialmente influidas por aquello que aspiran a superar. Es sintomático de la vida musical francesa de fines del siglo XIX y principios del XX que la ópera de Chausson se estrenase en Bruselas en 1903.

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 9 de enero de 2008. 19,30 horas

---

## I

**Richard Strauss** (1864-1949)

Sonata Op. 5

*1. Allegro molto appassionato*

**Richard Wagner** (1813-1883)

Fantasia en Fa sostenido menor

---

10

## II

**Georges Bizet** (1838-1875)

Variaciones cromáticas de concierto

**Camille Saint-Saëns** (1835-1921)

Valse Canariote Op. 88

(O Canaria ¡gran Canaria!)

**Gioachino Rossini** (1792-1868)

Un Rève

**Bedrich Smetana** (1824-1884)

Fantasia sobre temas del folklore Checo

**MANUEL ESCALANTE**, *piano*

**ESTE PRIMER CONCIERTO** comienza con Richard Strauss que lamentaba en su madurez haber compuesto un número considerable de obras juveniles, porque en sus propias palabras “después de Brahms nadie debería haber escrito algo así”. Muchas de esas composiciones quedaron inéditas y sólo en tiempos recientes han vuelto a atraer algo la atención de algún intérprete. El hecho de que el pianista canadiense Glenn Gould incluyera la **Sonata en si menor** en su plan de trabajo —en su caso no puede hablarse de “repertorio” en sentido tradicional, pues se recluyó en el estudio de grabación—, siendo la última obra que llevase ante los micrófonos, hizo que la página ganase algo de notoriedad. Prueba de esa fiebre creativa temprana es que esta sonata fue la tercera dedicada al teclado, fechándose las dos anteriores en 1877 y 1879. Escrita en 1880-1881 por un adolescente de dieciséis años, revela el esperable cúmulo de influencias de diverso origen, como son las de Mendelssohn, Schumann o la adscripción brahmsiana reconocida por el autor mismo. A otro nivel se sitúa la referencia a Beethoven, porque obviamente el tema inicial de cuatro notas —de presencia obsesiva a lo largo de todo el primer movimiento— rinde un homenaje explícito al famosísimo “del destino” de la *Quinta Sinfonía* del autor de Fidelio. No es ciertamente la sonata una obra de gran alcance, pero revela que Strauss, que diera sobre las teclas blancas y negras sus primeros pasos en la música, conoce el idioma del instrumento y le destina pasajes de bravura muy bien solucionados. Precisamente acerca del primer movimiento —el único que se escucha en la tarde de hoy— afirmaba Ernest Newman: “A pesar de alguna discontinuidad evidente aquí y allá, hay por momentos una fuerza absolutamente sorprendente y una notable coherencia de textura”. El resto de la obra contiene un Adagio a la manera de las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn, un tímido ensayo de movimiento perpetuo en el Scherzo y un Finale de vigorosa rítmica. Fue dedicada al malogrado pianista Josef Giehri, quien la estrenaría.

Sería difícil no estar de acuerdo con el propio Wagner en el bajo aprecio que el compositor practicaba por su obra ju-

venil. En carta de Cosima, esposa del compositor, del 17 de diciembre de 1878, al editor Ludwig Strecker, que se interesaba por la prehistoria del creador del *Anillo del nibelungo*, le confesaba que el músico no era muy amante de esas piezas. De hecho, la ***Fantasia en fa sostenido menor*** —catalogada como WWV 22— quedaría inédita hasta 1905. Wagner la había compuesto a los dieciocho años, en Leipzig, cuando pudo estampar la palabra “fine” en el manuscrito el 27 de noviembre de 1831. Por muy olvidada que hoy esté, por mucho que su autor incurriese, estando en la cumbre de la fama, en la broma de negar que había compuesto para piano —aunque en *Mi vida* dice haber quedado bastante satisfecho de ella—, la *Fantasia* en absoluto es una obra de pretensiones limitadas, con sus 374 compases y casi media hora de duración. En un único movimiento de aliento trágico, con secciones internas que recuerdan las partes de una sonata, pero todo ello manejado con gran libertad, Wagner pone en marcha un mecanismo musical de un alcance muy superior al que le permitía dominar su técnica constructiva todavía inmadura. Una idea principal domina la obra de principio a fin y con ella, en gesto pesimista, se esfuma finalmente la música, pero las proporciones chirrían un tanto. Sin embargo, el mundo temático es nítidamente wagneriano ya desde el tema inicial de seis notas con que la obra empieza bajo la indicación “Un poco lento”. Tan es así que algunos de los diseños temáticos de la *Fantasia* pasarían inmediatamente a la primera ópera, *Die Feen* (Las hadas), en 1833-34. La estructura continua misma, por su parte, es en embrión la que el músico aplicará a sus grandes dramas musicales, pero la *Fantasia* aparece todavía atrapada por los furiosos ritmos con puntillo y el desarrollo motivico de Beethoven y los giros melódicos de Schumann.

A diferencia de Strauss y Wagner, la obra para piano de Bizet incluida en el programa, las ***Variaciones cromáticas de concierto***, sale de la pluma de un autor que ya ha compuesto un par de óperas. En 1868, cuando esta página ve la luz, el músico ha dado a la escena *Don Procopio* (1859), *Ivan IV* (1863) y sobre todo *Les pêcheurs de perles* (1863). Por cier-

to que Bizet era plenamente consciente de la grandeza de Wagner como renovador del teatro musical. Estas palabras revelan su sinceridad en la búsqueda de un estilo personal: “El espíritu alemán del siglo XIX se ha encarnado en este hombre, pero entiéndase bien que si creyese que imitaba a Wagner, a pesar de toda mi admiración, no escribiría una sola nota en mi vida. Imitar es de necios, vale más hacerlo mal por uno mismo que copiando a otros”. *Las Variaciones cromáticas* son la obra para piano más importante de Bizet y aparecen en solitario dentro de su género en la música francesa del momento, pues hay que esperar a 1874 para encontrar algo parangonable en las *Variaciones sobre un tema de Beethoven* de Saint-Saëns. Bizet, que tocaba como pianista las *Diabelli* beethovenianas, en absoluto aplica la idea integral de variación del modelo alemán, pues su tema permanece reconocible a lo largo de las catorce transformaciones de la serie, siete en do menor y siete en do mayor. Con todo, la obra es relativamente original e innovadora. Su autor se la dedicó a Stephen Heller, pianista y compositor que escribió más de 150 obras para su instrumento hoy totalmente ignoradas. En 1939, las *Variaciones* fueron orquestadas por Felix Weingartner.

Como salida de las páginas de sucesos de un diario, la primera estancia de Camille Saint-Saëns en Canarias se produjo cuando el compositor escapó de los problemas y el bullicio parisenses en 1889 —la prensa francesa de la época se preguntaba acerca del paradero del compositor—, refugiándose en las Afortunadas bajo el nombre falso “Carlos Sannois”. De ese año a 1909 pasó el músico siete temporadas en Gran Canaria. La tercera de ellas discurrió del 22 de enero al 26 de abril de 1897. El 25 de febrero, en los Salones Tirso de Molina, tuvo lugar un esperadísimo “concierto Saint-Saëns”, en el que el autor de *Sansón y Dalila* actuó como pianista y director. El programa, de enorme duración como entonces se acostumbraba, haría temblar a cualquier organizador de hoy: la obertura de *Raymond* de Thomas, una sonata y el coro de derviches de *Las ruinas de Atenas* de Beethoven, *Preludio y giga*, al piano, de Bach, *Les cyclopes* y *Les tourbillons* de

Rameau, el prelude de *Guzmán el Bueno* de Bretón, la *Serenata para orquesta* —dedicada a Saint-Saëns— de Valle, la *Kermesse* y el vals final de *Fausto* de Gounod, más una buena representación de la música del principal protagonista: *Capricho sobre aires de danza de Gluck*, el coro y la danza de las sacerdotisas de Dagón del acto I y la bacanal del acto III de *Sansón y Dalila*, el *Vals Canariote*, la *Gavota* y el *Vals Mignon* y el cuarteto final de *Enrique VIII*. En el concierto, Saint-Saëns utilizó el instrumento privado de una pianista local, Candelaria Navarro, y a ella aparece dedicada la partitura del **Vals Canariote**, en señal de agradecimiento. La obrita hizo vibrar la fibra sensible de Bernardino Valle, quien en el *Diario de Las Palmas* del día 27 escribía: “El vals canariote, ¡ah, el valse canariote no fotografía solamente al artista, para los que vivimos en estas Islas Afortunadas nos muestra de cuerpo entero toda la preclara figura del gran maestro francés bajo el incógnito nombre de don Carlos Sannois con su bellissimo carácter, su gran corazón, su cariñosa amistad y su afable trato.

Dedicada esta poética cuanto apasionada composición a una aventajada discípula mía de Las Palmas, quiso demostrar con esto la simpatía y afecto que guardaba en su corazón para esta tierra querida; y perpetuar con los primeros compases y estilo de la malagueña canaria, que aquí residía, en los días en que era aclamado como autor de la ópera *Ascanio* por el público del teatro más importante de Europa y en la población más culta del mundo”.

Hoy esta música no hace sino recoger un momento histórico concreto y unas circunstancias personales muy determinadas. Una página agradable, que acaso no merecía la condena tajante de Alfred Cortot, quien la tachó de insignificancia.

Y dentro del mundo de las amables naderías se mueve la música rossiniana de sus *Pecados de vejez*. Productos de consumo familiar redoblados por un sentido del humor que empaapa la música misma, pero que también se comunica a unos títulos que anuncian a Erik Satie. Pero la ironía del autor, que se definía a sí mismo como un pianista de cuarta cate-

goría, puede estar tanto en la inesperada dificultad de algunos números como en la búsqueda, a veces nada sencilla, de la auténtica naturaleza de una pieza. *Un rêve*, en si menor, es el nº 10 del cuaderno décimo de los *Pecados*, el llamado *Álbum del castillo*, donde el compositor adopta un tono subjetivo, dejando a un lado por un instante su punzante vena satírica.

Smetana escribió la ***Fantasia sobre canciones folclóricas checas*** en 1862 para uso propio, pues en la época creía que la carrera como virtuoso del teclado era la única posibilidad que se le abría en el mundo de la música. Para nutrir esa parcela nacieron muchas de sus obras para piano, que incluyen las cadencias para conciertos de Mozart y Beethoven y *Der neugierige* (1858) sacado de *La bella molinera* de Schubert. La *Fantasia*, donde la influencia de Chopin se atempera con un naciente y literal nacionalismo checo, fue estrenada por su autor el 21 de agosto de 1862 en un concierto celebrado en Nymburg. Formó parte de una serie de actuaciones para contribuir a la construcción del Teatro Nacional Checo y en tal sentido es la música de piano de este programa más relacionada, bien que oblicuamente, con el mundo de la ópera.

---



**MANUEL ESCALANTE** nació en Mérida (Yucatán, México). Inició los estudios con su madre, y después, con Inés Santa Cruz de Oviedo y Layda Alpuche Navarrete. Posteriormente estudió en Viena, en la Escuela Superior de Música y Arte Dramático con Carmen Graf Adnet, donde obtuvo el título de pianista concertista en 1993. Ha realizado cursos de perfeccionamiento con Reah Sadowsky y en el Mozarteum de Salzburgo con Hams Graf y Carmen Graf Adnet.

Ha dado numerosos conciertos como solista y en grupos de cámara, en México, España, Austria, Italia, Hungría y ha hecho grabaciones para la Radio y Televisión en varios países. Ha actuado como solista en diversas orquestas, como la Orquesta Sinfónica de Yucatán, Orquesta de Cámara de la UADY, Orquesta Sinfónica de Xalapa, Orquesta de Cámara de Bellas Artes de México y Orquesta Sinfónica de Málaga.

Ha participado en Festivales y Concursos Nacionales e Internacionales, obteniendo importantes premios: tercer Premio Nacional 'El Sol' (México), Premio Especial M<sup>a</sup> Teresa Rodríguez (México), semifinalista en el Concurso Internacional de Piano de Capri (Italia), Semifinalista en el Concurso Internacional de Piano Salerno (Italia), segundo premio en el Concurso Internacional de Piano "Palma d'Oro" (Italia), Premio Música Contemporánea en el "Palma d'Oro" (Italia), tercer premio en el Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén" (España), premio "Rosa Sabater" al mejor intérprete de música española, Jaén, Premio Música Contemporánea, Jaén.

Ha impartido cursos en el Centro Estatal de Bellas Artes de Mérida, Yucatán y en la Baja Austria. En noviembre de 1998, el Gobierno del Estado de Yucatán le otorgó la "Medalla Yucatán" en música.



# SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 16 de enero de 2008. 19,30 horas

---

## I

**Jules Massenet** (1842-1912)  
Elegía para violonchelo y piano

**Ernest Chausson** (1855-1899)  
Trío con piano en Sol menor Op. 3

*Pas trop lent*

*Vite*

*Assez lent*

*Anime*

---

18

---

## II

**Camille Saint-Saëns** (1835-1921)  
Quinteto con piano en La menor Op. 14

*Allegro moderato e maestoso*

*Andante sostenuto*

*Presto*

*Allegro assai, ma tranquillo*

### GRUPO DHAMAR

**David Santa Cecilia**, *violín I*

**Pablo de la Carrera**, *violín II*

**Cristina Díaz**, *viola*

**Eduardo Soto**, *violonchelo*

**Isabel Puente**, *piano*

**EL SEGUNDO CONCIERTO** se inicia con La *Elegía* de Massenet, en la versión para violonchelo y piano, tiene una historia un tanto accidentada hasta adoptar esta apariencia de música de cámara con la que figura en el presente concierto. Este sencillo número melódico formaba parte de la música compuesta en 1872 —y estrenada en el Odeón parisiense el día de Reyes de 1873— por el autor de *Werther* como ilustración sonora para la obra teatral *Les erinnyes* (Las erinias), sobre el trágico destino de los Átridas de clásicas resonancias, de Leconte de Lisle. La *Elegía* tomaba ya allí una música preexistente, la perteneciente a las *Diez piezas de género* para piano, de 1866, cuyo quinto número en concreto pasó a ser la invocación de Elektra de la obra teatral. No se detuvo ahí el periplo de esta página, pues Massenet preparó en 1876 una suite de concierto de *Las erinias*, que obviamente incluía la *Elegía*. Luego ésta conoció diversas adaptaciones, entre ellas, por ejemplo, para violín y orquesta, y su sencilla escala descendente, una suerte de marca de fábrica del Massenet afligido, fue reiterada en multitud de partituras y siguió presente en muchas de sus óperas. El solo de violonchelo ya figuraba en la forma orquestal.

En casi todos los sentidos imaginables, el *Trío en sol menor* de Ernest Chausson es una obra de tesis. En primer lugar, demuestra, con poco margen para dudas, la capacidad técnica de un compositor, joven pero en absoluto un niño —que, como un eslabón más de la cadena, tuvo precisamente a Massenet como profesor de orquestación—, para dominar la gran cantidad de problemas técnicos planteados por la desnudez de la música de cámara y el desarrollo de una música a gran escala. Chausson había fracasado en la obtención del Premio de Roma de 1881, por lo que le urgía algún tipo de reconocimiento público y sobre todo el de sus colegas. Prueba también con el *Trío* la viabilidad del método cíclico de manejo del material temático, algo ya ampliamente puesto en práctica por César Franck, pero de lo que se trataba ahora era de llevar a la vía de los hechos, y con una altura estética incuestionable, el franckismo asociado a otra personalidad artística diferenciada y valiosa, o lo que es lo mismo, el franckismo sin Franck.

Escrito durante el verano y el otoño de 1881, el estreno del *Trío en sol menor* tuvo efecto, en el marco de las actividades de la Société Nationale de Musique, en abril del año siguiente. André Messager —compositor él mismo de tendencia más bien ecléctica— defendió la parte del teclado. Luego, la obra no se editó hasta 1919, para caer en el olvido, ser vista con condescendencia y no tocarse prácticamente nunca. En la actualidad, se valora el *Trío* de muy distinta manera, entendiéndose como una pieza capital para la construcción del estilo de Chausson.

Como modelo para su obra, Chausson no escogió uno de los muy inmaduros *Tríos con piano* del propio Franck, sino el *Quinteto con piano* del compositor de origen belga, fechado en 1880. Un influjo de segundo orden podría reconocerse en Bach, a quien el autor admiraba profundamente, por el tejido contrapuntístico que sostiene el discurrir de la obra. La preocupación por las formas le conecta con la escuela francesa más próxima a la corriente alemana, bien que las estructuras heredadas Chausson las someta a numerosas alteraciones, en especial por la necesidad de hacer encajar coherentemente las reapariciones del tema cíclico.

Sombríamente se inicia el *Pas trop lent*, en la tonalidad central de sol menor, un movimiento introductorio del esquema fundamentalmente de sonata de la parte rápida, *Animé*. Pueden identificarse hasta cuatro temas principales, siendo muy contrastante el segundo, señalado “douce expresif”. Los procedimientos de desarrollo derivan inequívocamente de las maneras beethovenianas, mientras que la recapitulación aparece enriquecida con nuevas ideas que se oyen en contrapunto. El *Vite*, ligero y con cierto aire campesino, cumple las funciones de un *scherzo*. Sigue un tiempo pausado, *Assez lent* señala Chausson, que fue el que más problemas constructivos le planteara a su autor, pues realizó hasta cuatro planes completamente distintos. El teclado expone el tema cíclico con una oscura coloración de re menor, el violonchelo introduce un nuevo diseño y de inmediato es respondido por el violín, poniéndose en marcha el mecanismo de este gran *lied* instrumental. El complejo *Animé* final sigue el mismo planteamiento orgánico del primer movi-

miento, una introducción más la parte con forma de sonata. El primer tema, muy rítmico y en sol mayor, es completado por otro de naturaleza más melódica. Se sigue en el desarrollo una arquitectura en arco, con una sección central “Plus lent”, donde se oye fragmentado el segundo tema del primer tiempo. La conclusión procede a fusionar todos los elementos temáticos cíclicos.

Las paradojas y las contradicciones rodean a la figura de Saint-Saëns. Adorado y odiado a partes iguales en vida, hoy apenas si se programa su música. Sus obras de música de cámara expresan elocuentemente su posición en la historia del arte sonoro francés. El respeto por las formas clásicas se revela en su caso como el procedimiento más efectivo para dar nueva vida a un género, que era casi inexistente hasta su llegada o que se refocilaba en la trivialidad más absoluta. Mucha de su música de cámara surgió para responder a la necesidad de un repertorio francés para la Société Nationale de Musique, que fundase en 1871 junto a Romain Bussine, un foco del que debía irradiar un *Ars Gallica*, que reaccionase activamente contra la influencia germana. Sentimientos nacionalistas, redoblados de antiwagnerismo, a los que no era en absoluto ajena la derrota de 1870 en la guerra con Prusia.

El ***Quinteto con piano en la menor*** data de una época anterior, en concreto de 1855, cuando vio la luz como una pieza para ser interpretada en un ámbito doméstico. Diez años más tarde, el autor sometió la obra a una revisión a fondo. La composición puede entenderse como una ampliación —de implicaciones casi orquestales— del plan del *Cuarteto con piano* de 1853 que permaneció inédito.

Ideado a gran escala, de escritura y recursos exuberantes, poco menos que sinfónico, el *Quinteto* conserva al menos una significación histórica indudable, pues demuestra que la construcción cíclica era algo que se gestaba en Francia al margen de Franck, hubiera éste o no sacado adelante su método constructivo. Los ritmos y desarrollos son claramente beethovenianos, como en el inicial Allegro moderato e maestoso. En el inmediato Andante sostenuto, el tema

principal posee un ancho aliento; las cuerdas asordinadas, los arpegios del teclado logran crear una atmósfera poética. Tras el Presto, un *scherzo* claramente mendelssohniano, que para algunos comentaristas es el movimiento más flojo de la obra, el Allegro assai, ma tranquillo recobra el pulso, un movimiento éste de gran altura, aunque sólo fuera por el pasaje fugado con destino únicamente a las cuerdas.

---

**GRUPO DHAMAR** creado en 2003, está especializado en la difusión e interpretación de la música española compuesta a partir de 1950. Sus componentes, músicos formados en distintos países (España, EE.UU, Holanda) y de reconocido prestigio, llevan a cabo una labor seria y responsable en el estudio, trabajo y ensayo de las obras a interpretar.

El núcleo de la formación lo constituye el trío Dhamar (David Santacecilia, violín, Eduardo Soto, violonchelo e Isabel Puente, piano) que constantemente realiza una actividad concertística que le ha llevado por Berlín, Praga, Estambul, el Líbano, Lisboa, Santander, Almería, Córdoba, Murcia, y por importantes salas como el Auditorio Nacional de Madrid o la SophienSalle de Berlín, dando a conocer gran parte del repertorio español fuera de España. Así mismo ha realizado grabacio-

nes para los sellos discográficos “Columna Música” y “Tañidos”.

Ha colaborado en muchas ocasiones con compositores jóvenes y otros maestros ya consagrados (Cristóbal Halffter, Luís de Pablo, Guinjoan, Tomás Marco...), y también dedica su tiempo e interés a obras de repertorio para la formación variable del Grupo (violín, cello, piano, flauta, clarinete, saxofón, percusión, etc...). Para ello cuentan con colaboradores habituales como Ana Isabel Gómez Mateos, Adolfo Garcés, Andrés Gomis, Esteban Algora, Neopercusión, Etc. Participa habitualmente en conciertos y actos organizados por el Instituto Cervantes, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Fundación Juan March, Centro Cultural Manuel de Falla de Granada, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Juventudes Musicales de Madrid, entre otros.



# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 23 de enero de 2008. 19,30 horas

---

## I

**Piotr I. Chaikovski** (1840-1893)

Cuarteto de cuerda nº 1 en Re mayor Op. 11

*Moderato e semplice*

*Andante cantabile*

*Scherzo. Allegro non tanto e con fuoco*

*Finale. Allegro giusto*

---

24

## II

**Giusseppe Verdi** (1813-1901)

Cuarteto de cuerda en Mi menor

*Allegro*

*Andantino*

*Prestíssimo*

*Scherzo fuga*

### CUARTETO SARAVASTI

**Gabriel Lauret**, *violín I*

**Diego Sanz**, *violín II*

**Pedro Sanz**, *viola*

**Enrique Vidal**, *violonchelo*

**EN ESTE TERCER CONCIERTO** comenzamos con Chaikovski, el cual había realizado su primera incursión en el género del cuarteto de cuerda con el *Movimiento en si bemol mayor*, un torso intrascendente escrito en octubre de 1865 que hoy es simplemente una curiosidad para los interesados en toda nota salida de la pluma de este autor. Seis años después, en febrero de 1871, compuso con rapidez extraordinaria este **Cuarteto n° 1 en re mayor**, cuya importancia apenas puede exagerarse, puesto que se trata del primero de verdadera entidad de la historia de la música rusa. Paradójicamente, la pieza surgió de una manera puramente casual, pues Chaikovski se vio en la necesidad de aportar más música propia y que fuera nueva con destino a una velada que se le iba a dedicar en su integridad. El objeto de tal sesión no era otro que recaudar fondos, ya que Piotr Ilich acababa de regresar de un viaje por Francia y Austria y su estado financiero no era precisamente boyante.

El estreno del *Cuarteto n° 1* —que el músico dedicó a su amigo el botánico Sergei Alexandrovich Rachinski— supondría finalmente todo un acontecimiento, al que asistieron algunas de las primeras figuras de la intelectualidad rusa, entre ellas Turgeniev, que provocaría cierto revuelo al aparecer ostensiblemente tarde en la sala para escuchar el cuarteto de ese joven músico del que tantos elogios había oído. En gran medida, la obra puede entenderse como un ejemplo de la nueva música que se hacía en Rusia en ese instante, tanto por el carácter irregular de las frases como por la energía de los ritmos.

Pero aquel concierto del 16/28 de marzo de 1871 —la reforma gregoriana del calendario no entraría en vigor en Rusia sino después de la llegada de los *Soviets* al poder, lo que explica que la archifamosa Revolución de Octubre ocurriera en realidad en noviembre—, en la Sala de la Sociedad Nobiliaria Rusa, por muy dedicado a Chaikovski que estuviera no tuvo la principal estrella en el compositor, sino en la cantante favorita del momento, la mezzosoprano Elizaveta Andreievna Lavrovskaja —quien, andando el tiempo, le sugeriría al músico que hiciera una ópera sobre *Evgeni Onegin* de Puchkin—, y el pianista Nikolai Rubinstein. La obra fue

estrenada por un cuarteto de formación casual, en el que figuraban el violinista checo Ferdinand Laub y el violinista austriaco Leon Minkus. Años más tarde, el anecdotario de la obra se incrementó, cuando Tolstoi la oyó por vez primera en diciembre de 1876. Como es bien sabido —al minúsculo suceso se le han dedicado torrentes de tinta, incluso entre nosotros algún modesto arroyo—, al autor de *Guerra y paz* se le saltaron las lágrimas durante la interpretación del tiempo lento.

El *Moderato e semplice*, en re mayor, con el que se inicia el cuarteto, presenta dos temas principales que no están muy contrastados entre sí. La sonoridad resulta un punto estrecha y la atmósfera general se revela incluso un tanto schubertiana. La relativa progresión dramática aporta lo más logrado del movimiento, así como el ajustado desarrollo dentro de la forma sonata.

El segundo tiempo, *Andante cantabile*, en si bemol mayor, con sordina, fue en su época el pasaje que tanta fama le diera a la obra, hasta el punto de independizarse de ella. Abundan los arreglos espurios de este tiempo, pero el mismo Chaikovski hizo uno en febrero de 1888 para violonchelo y orquesta de cuerda —desmintiendo la leyenda de que le molestaba la popularidad de esta parte—, que se estrenó en París, el 28 de febrero de ese año, con Anatoli Brandukov en la parte solista y el compositor en el podio. Emprende su marcha, pues, el *Andante* con una melodía popular ucraniana —un canto de jardinero, *Sidel Vania*— que el compositor había recogido durante una estancia en la finca de su hermana Sacha Davidova en Kamenka, donde pasaba amplias temporadas de descanso. La sección central, sobre el *ostinato* de los *pizzicati*, es por completo trabajo compositivo del autor. La sencillez y claridad del movimiento fue lo que probablemente sedujeran a Tolstoi, enemigo acérrimo de las complejidades y convencionalismos en música —no hay más que comprobar cómo mojó su pluma en vitriolo para escribir sobre el *Siegfried* de Wagner—, y lo que sigue atrayendo todavía hoy a los críticos de la música de cámara de Chaikovski, que aquí se rinden ante su encanto.

El *Scherzo*, marcado *Allegro non tanto e con fuoco* y en la

tonalidad de re menor, es nervioso y ligero, abundante en contrastes. Cuenta con un inesperado toque orientalizante; la asimetría de los acentos es característica de la música popular rusa. El *Trío, en si bemol mayor*, presenta una escritura sincopada, sobresaliendo la línea lírica del violonchelo.

El *Finale, Allegro giusto*, regresa a la tonalidad principal de re mayor; su trazo vigoroso y la forma de sonata redondean esta temprana pieza, que si obviamente no es imprescindible en un género repleto de obras maestras, sí que apunta rasgos del mayor interés. El despliegue contrapuntístico es notable en este movimiento conclusivo, aun cuando la forma de la fuga, que parece a punto de instalarse, se quede en un simple amago.

Verdi compuso su única incursión en la música de cámara —algo así como la contrapartida del wagneriano *Idilio de Sigfrido*, originalmente para trece instrumentos; es decir, en las fronteras de la música de cámara—, el ***Cuarteto en mi menor***, por una confluencia de circunstancias inesperadas. En 1873, cuando se encontraba en Nápoles para el estreno de *Aida* en esa ciudad, se encontró con un retraso de tres semanas por la cancelación de la soprano Teresa Stolz y consiguientemente con mucho tiempo disponible. Sin embargo, esta obra, que desde luego constituye toda una rareza en el catálogo operístico o en todo caso vocal del músico, es mucho más que un simple entretenimiento. La tradición quiere que el autor de *Rigoletto* dijera con respecto a la obra: “No sé si el cuarteto es bonito o feo, sólo sé que es un cuarteto”. Porque efectivamente esta única composición de entidad no asociada a un texto o a un hilo dramático supuso para Verdi la oportunidad de aplicar su conocimiento del género, debido a un profundo y prolongado estudio de los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, sin el cual difícilmente hubiera podido escribir el suyo en únicamente tres semanas. Al día siguiente del estreno napolitano de *Aida*, el *Cuarteto* se oyó en el hotel donde moraba el músico ante ocho amigos; fueron sus intérpretes los hermanos Pinto a los violines, Salvatore, viola, y Giarritiello, violonchelo. A pesar de este origen íntimo y modesto, Casella señaló la importancia histórica de

una obra con la que Verdi indicaba un camino nuevo para los compositores italianos, el cultivo —o más bien retorno al mismo— de las formas instrumentales.

El *Allegro*, en mi menor, contiene temas dotados de función dramática, si bien el segundo es marcadamente contemplativo; no es raro descubrir cierta proximidad de algunas ideas con diseños de *Aida*. Su vitalidad exuberante se canaliza por medio de un desarrollo de contrastes temáticos y melodías cruzadas. En el *Andantino*, en do mayor, encontramos un Verdi nada típico; la estructura es similar a la de un tema con variaciones. El agitado *Prestissimo* es un *scherzo*, en mi menor, que presenta un trío que ha sugerido a muchos comentaristas la idea de una serenata. El final, *Scherzo fuga*, de nuevo en la tonalidad principal, es el movimiento más notable por su originalidad; su tema es una danza alegre y rítmica, la fuga aparece aplicada de manera muy libre.

El **CUARTETO SARAVASTI** está integrado por Profesores Superiores de su especialidad y de Música de Cámara que realizan su labor docente en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y en el Conservatorio Profesional de Música de Elda.

Han realizado estudios en España, Francia, Bélgica y Austria con profesores del prestigio de Kikuei Ikeda, Clive Greensmith, Mikhail Kopelman, Ruben Aharonian, Liviu Stanese, John Harding, Jaap Schröder e Igor Sulyga, miembros de los Cuartetos de Tokio, Borodin, Kopelman, Enesco, Vía Nova, Orlando, Smithson y de Moscú.

En el año 2007 celebraron su décimo aniversario con la edición del disco compacto “Saravasti interpreta a Mozart” para el sello Ibersonic, y una serie de actuaciones en Murcia, Túnez y Madrid. En el año 2006 participó en la celebración del año Mozart, actuando en numerosas salas, como el Teatro Romea de Murcia y la Sala Velázquez del Museo del Prado. Asimismo actuó en el Instituto Cervantes de Nueva York, dentro del ciclo de conciertos “España en la Música de Cámara”.

Son innumerables las instituciones y organismos con los que ha colaborado lo que les lleva a recibir numerosos galardones, entre los que podemos destacar el Primer Premio en el Concurso Nacional de Música de Cámara “Francisco Salzillo” (Murcia 2002), Tercer Premio del Concurso Internacional de Música de Cámara “Guadamora” (Córdoba 2002) y Diploma de Honor en el Torneo Internacional de Música de Cámara de Zaragoza (1999).

En 2001 estrenó obras de Manuel Seco de Arpe y Benito Lauret en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, en 2004 en el Palacio del Almudí de Murcia el cuarteto “Nueva Visión del Minotauro” de Miguel Franco, editado en CD por el sello RTVE-Música, y en 2005 “El Sueño del Milenio” de Antonio Narejos en el Teatro Calderón de Valladolid. En 2003 y 2004 grabó las bandas sonoras originales de “Bodas de Sangre” de F. García Lorca y de “Las bodas de Fígaro” de P. de Beaumarchais, ambas con música de Salvador Martínez para Alquibla Teatro, y participó en directo con esta compañía en el Festival Internacional de Teatro, Música y Danza de San Javier en agosto de 2006.

# CUARTO CONCIERTO

---

Miércoles, 30 de enero de 2008. 19,30 horas

---

## I

**Edouard Laló** (1823-1892)

Trío nº 3, Op. 26 en La menor

*Allegro appassionato*

*Presto*

*Très lent*

*Allegro molto*

**Mijail Glinka** (1804-1857)

Trío pathétique, en Re menor

(vers. para violín, violonchelo y piano)

*Allegro moderato*

*Scherzo: Vivacissimo*

*Largo*

*Allegro con spirito*

30

---

## II

**Piotr I. Chaikovski** (1840-1893)

Trío en La menor, Op. 50 “Elegiaco”

*Pezzo elegiaco*

*Tema con variazioni*

**SERGUEI TESLIA**, violín

**CLAUDIO BARAVIERA**, violonchelo

**VERA ANOSOVA**, piano

**EL CUARTO CONCIERTO** se inicia con el *Trío en la menor*, del que hay acuerdo general entre los estudiosos para situarlo como el tercero de los que compusiera Édouard Lalo, en el lugar más alto de la serie con esta plantilla instrumental. Ello no es en absoluto raro, pues el compositor retomó dicha combinación instrumental casi treinta años después de la anterior incursión en la misma, pues esas dos primeras páginas se datan hacia 1850-52. Representa igualmente parte de la música de cámara francesa más importante del momento, al lado de otra página igualmente significativa, el *Cuarteto con piano n° 1 en do menor* (1879) de Gabriel Fauré. Compuesto en 1879, el estreno tuvo lugar, dentro de las sesiones de la Société Nationale, el 12 de marzo de 1881.

La obra es de relativa originalidad constructiva, pero lo que sí evidencia es un conocimiento profundo de las necesidades de cada instrumento, en tanto que Lalo no sólo era un consumado pianista sino que dominaba también el violín y el violonchelo, como demuestra que el *Trío n° 3* abunde en indicaciones relativas a digitaciones y arcadas. La fluidez melódica y el impulso rítmico son las grandes bazas de su escritura. El inicial *Allegro appassionato*, en la menor, con la forma de una sonata tritemática, establece partes destacadas en los diálogos entre violín y violonchelo. Tras el desarrollo, el ímpetu se sosiega y el movimiento acaba dulcemente. El *Presto*, en re menor, es un colorista *scherzo* de angulosa acentuación y expresión fogosa. Se hizo tan célebre que Lalo procedió a orquestrarlo de manera suntuosa en 1884, dándole simplemente el título de *Scherzo*. El Trío es una suerte de serenata contrastante de claras resonancias populares. La música se remansa en el *Très lent*, en mi mayor, una introvertida meditación que supone el corazón emotivo de la obra. El *Allegro molto* de cierre se instala en la tonalidad de la mayor; con la estructura de una sonata bastante libre, sobresale por el electrizante tratamiento del ritmo, desde la exposición de la idea principal en el “con fuoco” del piano, que proporciona al final de la obra un optimismo revestido de brillantez.



Aunque algunos expertos en música rusa sean especialmente duros con el **Trío patético** de Glinka —al que por ejemplo David Brown tacha sin más de “mediocre”—, lo cierto es que la obra tiene, aparte de otros valores puramente musicales, la importancia histórica de abrir la serie de tríos rusos líricos, sentimentales o aun dramáticos, que culminarían obviamente con el *Trío* de Chaikovski, que figura a continuación, y tendrían prolongación con los de Rachmaninov y Arenski.

Escrito en 1832-33, durante la trienal estancia italiana de Glinka, fue estrenado en Milán a principios de 1833 con el autor al piano. La plantilla original proponía clarinete y fagot junto al teclado, combinación de la que sacaba el autor atractivas mezclas tímbricas, pero posteriormente, en 1878, Balakirev editaría la obra con la versión alternativa de piano, violín y violonchelo.

El primer movimiento, *Allegro moderato*, está algo sobrecargado de retórica, pero es interesante recordar que el citado Brown ve en los cuatro primeros compases una anticipación del *Allegro energico* de la *Sonata* de Liszt. El inmediato *Scherzo* es ingenioso, pero debe soportar un Trío mucho más tópico. En el *Largo*, Glinka imita arias y dúos de ópera y de hecho el material temático procede de óperas italianas de la época. Para el apasionado *Finale, Allegro con spirito*, toma elementos de los tiempos primero y tercero.

**Chaikovski** tenía dudas sobre de la idoneidad de la combinación de piano, violín y violonchelo, que indudablemente plantea siempre graves problemas de equilibrio. A pesar de todo, circunstancias extramusicales le convencieron de la necesidad de esta plantilla para una nueva obra. La razón fundamental: el homenaje a un gran pianista, Nikolai Rubinstein, muerto en París de un ataque al corazón el 30 de marzo de 1881, pues el *Trío* presenta como subtítulo el lema “a la memoria de un gran artista”.

Chaikovski escribió, por lo tanto, una página, en la que lógicamente debía figurar el instrumento que tocara el gran músico que había sido su mentor, para que se interpretase en un concierto de recuerdo a la figura desaparecida. Pero, por otra parte, Nadejda von Meck, la gran mecenas a distancia de

Chaikovski, también le había pedido una pieza que pudiera incluir en el repertorio que tocaba el trío de músicos que tenía a sueldo, en el que por cierto se encontraba un joven prometedor, un tal Claude De Busy [sic] —quien compuso su propio *Trío en sol mayor* en 1880 para tocarlo ante su patrona, obra sólo redescubierta y publicada en 1985—, junto a dos discípulos del mismo Chaikovski, el violinista polaco Wladislaw Pachulski y el violonchelista Peter Danilchenko.

Empezado en Roma en diciembre de 1881, el *Trío en la menor* de Chaikovski estuvo acabado a finales de enero de 1882. Luego de ser revisado en abril de ese mismo año, el estreno tuvo efecto en Moscú, el 18/30 de octubre de 1882, por Sergei Taneiev al piano, el violinista Jan Hrímalý y el violonchelista Wilhelm Fitzenhagen.

El problema del equilibrio entre las partes está resuelto razonablemente en la obra, aunque el piano adquiriera un papel un tanto concertante, que puede entenderse ya como un homenaje a Rubinstein, en un sentido simbólico, ya como auténtico eje vertebrador, en el puramente constructivo.

Música de hondo patetismo, refinada escritura instrumental y dimensiones poco menos que sinfónicas, la que es sin duda la obra maestra de Chaikovski en el género de la música de cámara ofrece una estructura en dos amplios movimientos: *Pezzo elegiaco*, un tiempo de sonata en la menor, y *Tema con variazioni*, un movimiento que se subdivide a su vez en dos partes. Esta forma en dos grandes bloques, sonata más variaciones, contaba con un antecedente clave en el repertorio general, la *Sonata para piano n° 32 en do menor* op. 111 de Beethoven, que es sencillamente imposible que Chaikovski no tuviera en cuenta.

El primer movimiento, *Pezzo elegiaco*, en principio un sonata bitemática, se ramifica en realidad hasta contener cuatro temas principales y varios derivados; esta sobreabundancia de motivos y un generoso empleo de cambios de velocidad dan al segmento un curso ligeramente rapsódico, sin que ello afecte a su carácter unitario. Cada tema es brevemente desplegado inmediatamente después de su presentación,

pero el desarrollo en sentido estricto ofrece un grado de elaboración máximo. A su vez, la recapitulación es de una longitud similar a la de la exposición. La ligera supremacía del piano y la exigencia al límite de los dos instrumentos de cuerda dan al tiempo sonoridades casi orquestales.

El segundo movimiento, *Tema con variazioni*, está integrado por la presentación del motivo principal (Andante con moto) y once variaciones, más una última variación que se expande como Finale (Allegretto risoluto e con fuoco) y coda (Andante con moto-Lugubre). Este tiempo representa un desafío sin igual en la literatura del trío con piano. El talento y la forma de las variaciones fueron escogidos de acuerdo con acontecimientos de la vida de Nikolai Rubinstein y sus preferencias musicales; se trata, por lo tanto de un retrato sonoro que recuerda al intérprete y profesor desaparecido. El tema inicial, dotado de innegable encanto, va revistiéndose de un ropaje diferente en cada variación, un recorrido que, abstracción hecha de las alusiones biográficas, supone en realidad toda una investigación de la forma, pues cada episodio de variación adopta una diferente: mazurca, vals, fuga, scherzo... La sexta variación, Tempo di Valse, es típica de los valeses de Chaikovski; la décima, Tempo di Mazurka, constituye todo un homenaje a Rubinstein como pianista por su inocultable carácter chopiniano, puesto que el fallecido se había destacado como intérprete de la música del compositor polaco. En la sección conclusiva, reaparece con efecto anímico demoledor el tema principal del primer movimiento junto a restallantes acordes y arpeggios. Las impresionantes últimas notas del piano no pueden ser una metáfora más clara de los últimos latidos del corazón de Rubinstein.

**SERGUEI TESLIA** nace en Novosibirsc (Siberia), estudió con Galina Tuchaminova, en Kiev (Ucrania), con Olga Parkhomenko, y en el Instituto Estatal de Gnesin en Moscú con Valentín Berlinski y con Vladimir Spivakov.

En 1986 obtiene plaza como miembro de los Virtuosos de Moscú, con quienes ha participado en múltiples giras por todo el mundo.

En 1990 se traslada a España, donde ha sido concertino de la Orquesta Sinfónica de Sevilla, fue el impulsor de la creación de su Orquesta de Cámara, y con frecuencia ha actuado como solista con ambas. Ha realizado grabaciones de CD en Rusia, España y en Radio Nacional. Ha participado en el Festival Promenade en Oldenburg (Alemania), New European Strings con Dimitri Sitkovetski, Ensemble Laureate con Vasco Vasiliev, entre otros. Ha colaborado con la Joven Orquesta de Andalucía, y con la Joven Orquesta Nacional de España. También fue integrante de Solistas de Sevilla, grupo de música contemporánea.

A partir de marzo de 2002 forma parte de la Orquesta Nacional de España como primer concertino.

**CLAUDIO BARAVIERA**, violoncellista argentino, estudió en Buenos Aires con José Puglisi, donde fue premiado por diversas entidades e integró la Orquesta Juvenil de Radio Nacional y la Orquesta Filarmónica del Teatro Colón.

Continuó sus estudios en Moscú con Liev Ievgráfov, obteniendo del Instituto Musical Pedagógico Gniesen el diploma de Maestro de Artes.

Ha sido violoncello solista de la Orquesta de Cámara Mayo, estrenando obras de compositores argentinos compuestas para su instrumento, ha colaborado como solista con las principales orquestas del país, y ha actuado en recitales con piano y con orquesta en Rusia, Estados Unidos, España, Holanda, Puerto Rico, Canadá, Venezuela, México y Uruguay.

Desde 1991 hasta 2001 ha sido primer violoncello solista de la Orquesta Sinfónica Nacional. Fue distinguido por la Fundación Konex con el diploma al Mérito 1999 como uno de los cuatro mejores cuerdistas de la década.

Actualmente es miembro de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, y realiza una intensa labor camerística y pedagógica.

**VERA ANOSOVA**, pianista rusa, estudió en el Instituto Musical Pedagógico Gniesen de Moscú con Alexander Satz.

Finalizados los estudios superiores de música obtuvo el título “Master of Arts” pasando a desempeñarse como profesora en el Instituto de Artes Krasnoyark. Paralelamente a su labor pedagógica ha realizado una actividad como solista e integrando diversos conjuntos de cámara de Rusia.

Desde 1985 se radica en Argentina, donde se presentó ofreciendo conciertos en Buenos Aires y en el interior del país. En 1986 actuó como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional estrenando en Argentina el concierto número 3 de Piotr Chaikovski. Realizó numerosos conciertos integrando diferentes grupos de cámara y presentaciones en dúo con artistas nacionales y extranjeros. Actuó como solista con la Orquesta de Cámara Mayo en diversas oportunidades, estrenando en la temporada 1996 el concierto Grosso número 1 de Alfred Schnittke.

En la actualidad, reside en Sevilla, España, donde desarrolla una intensa labor pedagógica.

El autor de la introducción y notas al programa, **ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA** (Valencia, 1953). Crítico musical y ensayista. Fue colaborador de la revista Ritmo de 1978 a 1985 y de Radio Clásica de RNE de 1984 a 1991. Desde 1986 es Redactor Jefe de la revista de música Scherzo. En 1995 ganó el Premio Ciudad de Irún de ensayo en castellano por su libro El pintor Valdés Leal (San Sebastián, Kutxa, 1996). También ha publicado los libros Bach (Barcelona, Península, 1997 y 2001), La música de cámara (Madrid, Acento, 1998), Chaikovski (Barcelona, Península, 2003) y La música precolombina (Barcelona, Paidós, 2004). Recientemente, se ha editado Diálogos imaginarios, el libro-programa correspondiente al Liceo de Cámara de la temporada 2004-5.

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

---

MINIMALISMO: UN MÉTODO

8, 13, 20 y 27 de febrero de 2008

---

**Fundación Juan March**

Castelló, 77. 28006 Madrid · [www.march.es](http://www.march.es) · [webmast@mail.march.es](mailto:webmast@mail.march.es)  
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo