

CICLO

CUATRO QUINTETOS

Junio 1994



CICLO

CUATRO QUINTETOS

Fundación Juan March

CICLO CUATRO QUINTETOS



Junio 1994

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general: por Alberto González Lapuente	12
Notas al Programa:	
Primer concierto	16
Segundo concierto	19
Tercer concierto	24
Cuarto concierto	28
Participantes	33

El título de Cuatro quintetos es un poco ambiguo pero describe la realidad de este ciclo con un poco de ironía: Se desarrolla, efectivamente, en cuatro sesiones, todas ellas constituidas por obras para cinco instrumentos. Pero en realidad hubiera sido más fiel el rótulo de Cinco quintetos, pues serán cinco los conjuntos en quinteto que se desplegarán en el escenario, dos de ellos en el mismo concierto.

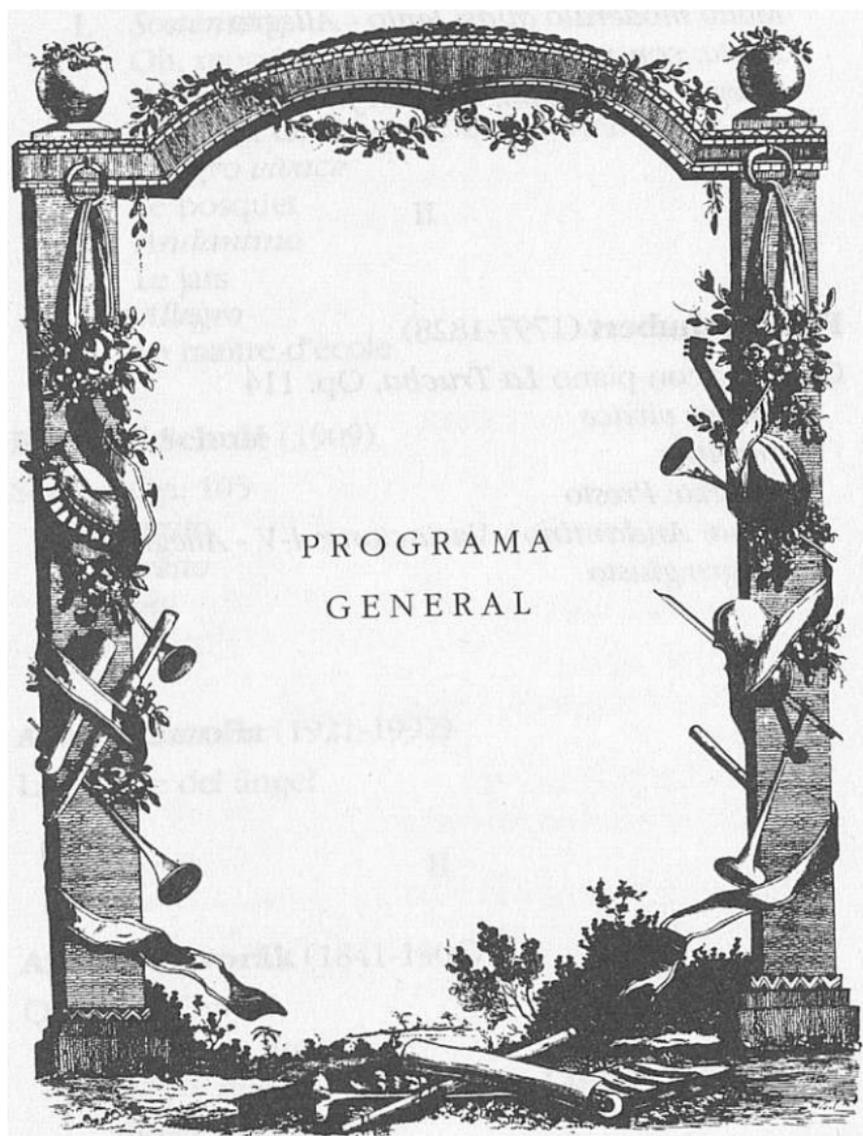
Dado que eran cuatro los elementos que en las viejas teorías constituían el mundo, y cuatro las complejidades del hombre, y cuatro los modos «maestros» de la modalidad gregoriana... fueron cuatro también las voces que conformaron la polifonía clásica, desde la misa de Machaut hasta los madrigales de Rore o Monteverdi. La aparición de una quinta voz, o quinta parte, vino a enriquecer un conjunto con el que muchos músicos habían alcanzado la perfección.

También en la música instrumental, y sobre todo en los instrumentos de cuerda y arco, el cuarteto fue la forma reina del clasicismo, pero ya entonces se ensayó con insistencia la ampliación, bien con dos violas, bien con dos violonchelos, o con la incorporación de un instrumento de distinta familia: pianoforte, clarinete...

En los dos primeros conciertos de este ciclo, dedicados al quinteto de cuerdas, hemos soslayado las dos formaciones habituales en beneficio de otras menos frecuentes. En el primero, el cuarteto de cuerdas clásico dialoga con el piano (Franck), si bien en Schubert (La Trucha) el piano se enfrenta a un cuarteto de cuerdas que pierde uno de los violines y gana un contrabajo para dar mayor lucimiento al violonchelo. En el segundo concierto, al cuarteto de cuerdas habitual se añade siempre el contrabajo, y en una de las obras no como mero «contertulio» sino en papel concertante protagonista (Sonata de Bernard Schulé).

Aunque hay muchas maneras de hacer un quinteto, los dos últimos conciertos de este ciclo se centran en el más habitual de los formados por instrumentos de viento: En el último, en su «organicum» habitual de flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot; en el tercero, sin la flauta, dialogando con el piano.

En conjunto, los cuatro conciertos nos trazan un panorama de más de dos siglos de música, desde los neoclásicos hasta la actualidad, pasando por muchos de los estilos y géneros que conforman la historia de la música moderna.



PROGRAMA
GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

César Franck (1822-1890)

Quinteto en Fa menor

Molto moderato quasi lento - Allegro

Lento, con molto sentimento

Allegro non troppo, ma con fuoco

II

Franz Schubert (1797-1828)

Quinteto con piano *La Trucha*, Op. 114

Allegro vivace

Andante

Scherzo: Presto

Tema: Andantino - Variaciones I-V- Allegretto

Allegro giusto

Intérpretes: Ensamble de Madrid,
y Mark Eduard Fielding, *piano*
Dirección musical: Fernando Poblete

Miércoles, 8 de junio de 1994. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Witold Lutoslawski (1913-1994)

Cinco danzas lúdicas

- I. *Sostenuto*
Oh, mon jeannot
- II. *Allegretto*
He! C'est de Cracovie que je viens
- III. *Allegro vivace*
Le bosquet
- IV. *Andantino*
Le jars
- V. *Allegro*
Le maître d'ècole

Bernard Schulé (1909)

Sonata, Op. 105

- Moderato*
Allegretto
Adagio
Vivace

Astor Piazzolla (1921-1992)

La muerte del ángel

II

Antonin Dvorák (1841-1904)

Quinteto, Op. 77

- Allegro con fuoco*
Scherzo: Allegro vivace - *Trío: L'istesso tempo,*
quasi Allegretto
Poco Andante
Finale: Allegro assai

Intéipretes: Ensamble de Madrid,
Dirección musical: Fernando Poblete

Miércoles, 15 de junio de 1994. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Quinteto en Mi bemol mayor, Op. 16

Grave - Allegro ma non troppo

Andante cantabile

Rondò: Allegro ma non troppo

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Quinteto en Mi bemol mayor, K 452

Largo - Allegro moderato

Larghetto

Allegretto

Jean Frangaix (1912)

Quinteto con piano

Andante tranquillo - Allegro assai

Presto

Tema con variaciones

Tempo di marcia francesa

*Intérpretes: Quintet Cuesta,
y Marisa Blanes, piano*

Miércoles, 22 de junio de 1994. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

György Ligeti (1923)

Seis Bagatelas

Allegro con spirito

Rubato lamentoso

Allegro grazioso

Presto ruvido

Adagio mesto (en memoria de Béla Bartok)

Molto vivace - Capriccioso

Darius Milhaud (1892-1974)

La cheminée du roi René, Op. 205

Cortège

Aubade

Jongleurs

La Moussinglade

Joutes sur l'arc

Chasse à Valabre

Madrigal nocturne

II

Samuel Barber (1910)

Summer Music

Slow and indolent - With Motion - Faster - Lively -

Faster - With Motion - Tempo I - Faster - Tempo I -

Joyous and Flowing - Tempo I - As Before

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Quinteto em forma de chôros

Lent - Animé - Très animé - Très lent - Un peu

animé - Animé - Très vite

Intérpretes: Quintet Cuesta

Miércoles, 29 de junio de 1994. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Repasar algunas de las combinaciones instrumentales para cinco instrumentistas usadas a lo largo de la historia, pues a ello se dedica el presente ciclo, nos exige una primera consideración general: al margen de determinadas preocupaciones de carácter técnico, y salvo honrosos ejemplos, resultan ser agrupaciones camerísticas cuya historia corre paralela a cualquiera de las más tradicionales. Por ello, tratando de encontrar un principio, podríamos partir de 1775, fecha en la que Haydn concluye su primer cuarteto de cuerda: el nacimiento de la moderna música de cámara. Bien es cierto que anteriormente se pueden encontrar ejemplos con idénticas agrupaciones instrumentales pero es desde entonces cuando el tratamiento dado a cada uno de los participantes empieza a tener un verdadero carácter dialogante entre iguales antes que dependientes, como sucediera con los curiosos efectos antifonales, entre viento y cuerda, de los *Seis quintetos, Opus 11* para flauta, oboe, violín, viola y bajo de Johann Christian Bach. Hemos de superar la fecha indicada para encontrar tratos similares aún en las combinaciones más originales, desde el mozartiano *Quinteto para flauta, oboe, viola, violonchelo y armónica de cristal*, pasando por el no menos original *Quinteto para oboe, corno inglés, violín, violonchelo y guitarra* de Süßmayer, hasta *Les rêves de Jacob* de Milhaud, para oboe, violín, viola, violonchelo y contrabajo o el *Opus 39* de Prokofiev para oboe, clarinete, violín, viola y contrabajo.

De todas las posibles, sin duda, la combinación de cinco instrumentos con más tradición y solera es la del quinteto de viento. Hay que retornar, de nuevo, al siglo XVIII y recordar la predilección por los conjuntos de viento, las *harmonien*, complemento imprescindible de la música interpretada en el medio social. Ciertamente es que su plantilla era variable y en algunos casos numerosa (en Viena el emperador y archiduque Maximiliano poseía una *Harmonie* con 40 instrumentistas), pero lo frecuente era

encontrarlas en agrupaciones de cuartetos, quintetos, sextetos o, más aún, octetos de dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes. Conjuntos en los que rara vez se empleaba la flauta dada su escritura musical más virtuosística y, por lo tanto, protagonista. Sería coincidiendo con el cambio de estructura de la vida social de finales del XVIII, con el declive de las formas aristocráticas de gobierno, cuando estas agrupaciones inician su disolución en busca de soluciones más *prácticas* y rentables.

En 1808 Antonín Reicha marcha de Viena a París, lugar de bien organizada vida musical, donde se encuentran magníficos instrumentistas de viento. El será el principal responsable de la *fijación* definitiva del quinteto de viento como una nueva combinación instrumental, aunque no el primero en escribir para la formación: Anton Rosetti (c. 1750-1792), Nikolaus Schmitt (muerto hacia 1802) y G. G. Cambini (1746-1825) lo hacen anteriormente, pero los *Seis quintetos Opus 88* de Reicha marcan una nueva era por su gran dificultad técnica y sentido camerístico. Citemos, como homenaje, el nombre de quienes formaron el primer Quinteto Reicha: el flautista Josef Guillou (1787-1853), el oboísta Gustave Vogt (1781-1870), el clarinetista Jacques-Jules Boufil (1783-?), el trompa Louis-François Dauprat (1781-1868) el fagotista Antoine-Nicolas Heniy (1777-1842). A partir de entonces las agrupaciones se suceden (como el famoso Quinteto Harmonie de Viena formado en 1821), a la par que se escribe más y más para el medio: Georges Onslow, Johann Wilhelm Mangold, Martin Joseph Mengal, Henri Brod, P. D. Deshayes, G. G. Cambini, F. R. Gabauer, nombres de la escuela de Reicha, contribuyen con algunos de los cerca de setenta quintetos de viento que se componen en la primera mitad del XIX como prólogo a la interminable lista que llega hasta nuestros días.

Otra combinación de cinco con instrumentos de la misma familia es la del quinteto de cuerdas, cuya historia corre muy en paralelo a la del cuarteto de cuerda, pero con una ligera variante: cierto número de obras mezclan el estilo más puramente camerístico con el sinfónico ya que la transcripción orquestal es más cómoda sobre el soporte de las cinco voces dada su amplitud sonora; siivan de ejemplo las reducciones mozartianas de sus conciertos pianísticos. Las combinaciones por demás, son varias. La más habitual es la formada por dos violines, dos violas, y violonchelo, en la que se otorga un papel más destacado

a la(s) viola(s) que en el cuarteto de cuerda. Haydn con su *Opus 20* marcará también el camino de la modernidad. Tras él Beethoven, Mendelssohn, Bruckner, Brahms, cuyas dos obras son lo mejor del XIX, y Martinu y Milhaud, de los pocos que en el XX han escrito para la combinación.

El Quinteto para dos violines, viola y dos violonchelos manifiesta una curiosa simetría y rica combinación que comenzara a usar Boccherini aunque con claras pretensiones concertantes hacia uno de los dos violonchelos. Destacan el *Quintette de la baile* de Onslow, y la obra maestra de la combinación, el *Quinteto D 956* de Schubert, tras la cual pocos ejemplos más, el de Glazunov y la versión original del famoso *Quinteto en fa menor* de Brahms.

Por último unos pocos quintetos de cuerda en la infrecuente combinación de dos violines, viola, violonchelo y contrabajo, presente en el ciclo. Onslow, mentor de la *mezcla*, dicen que quedó convencido de la nobleza de la combinación al escuchar uno de sus quintetos para violonchelo con la parte más grave interpretada por el virtuoso del contrabajo Dragonetti. El más popular sigue siendo el *Opus 77* de Dvorák, así como una temprana suite de Janáček.

Un problema distinto para la agrupación de cinco instrumentos está en la conjunción con el piano siempre problemático dada la personalidad tímbrica y sonora tan característica. La combinación plantea, además, un sutil problema de acuerdo en la afinación. El piano usa un temperamento igual que *discrepa*, por ejemplo, con la variable afinación de los instrumentos de cuerda, a quienes obliga a adaptar su *voz* frente al poderoso. Los primeros instrumentos *caseros* de teclado (clave, espinetas...) se afinaban de forma más *natural*, resaltando la belleza acústica de aquellas tonalidades más adecuadas al sistema (con pocas alteraciones) en detrimento de la *fealdad* sonora de las más discrepantes. Poseían, además, una atractiva calidad de sonido frente a la brillantez y potencia que presentan los nuevos teclados, cuya sonoridad nacida del golpe del macillo ha sido utilizada y potenciada de forma determinante, en nuestro siglo. Y entre aquellos y estos, las consideraciones acústico-sonoras del XIX, nacidas de la imitación con los instrumentos de viento y la línea de canto: Hans von Büllow en su edición de la sonata

Waldstein de Beethoven incluye *simpáticas* sugerencias interpretativas que el instrumentista ha de seguir tratando de imitar, desde el teclado, diversos instrumentos de viento como el clarinete.

El protagonismo es evidente, y si en el clasicismo el teclado se maneja con intención concertante (hasta Schubert describe su *Adagio y rondó concertante* para piano con acompañamiento de violín, viola y violonchelo) cuando se pretende la composición de obras puramente camerísticas es necesario buscar con extremada delicadeza aquellas disposiciones en las que el teclado mejor se equilibra. Schumann que demuestra ser un maestro absoluto tiene en los cuartetos y quintetos algunas de sus más grandes realizaciones donde la fusión de los timbres alcanzan momentos sublimes: su *Quinteto con piano en mi bemol mayor Opus 44* es posible que tenga su base en el *Quinteto con piano Opus 1* del príncipe Louis Ferdinand de Prusia, alumno de Beethoven, de quien dijo era «un romántico en el período clásico». En el romanticismo el repertorio del quinteto con piano es pequeño: el más conocido el *D 667* de Schubert, luego Brahms, Dvorák, Dohnányi, Saint-Saens, Fauré, Elgar y César Franck con quien adquiere un sentido moderno, que da entrada al siglo XX en el que destacan Shostakovich, Florent Schmitt, Bloch (con uso de cuartos de tono en las partes de la cuerda), Frazyna Bacewicz, Milhaud y Piston, así como una temprana realización de Webern.

Y por último, la más moderna de las combinaciones: la del quinteto para piano y viento, cuyo primer ejemplo es el mozartiano *K 452*, modelo del *Opus 16* beethoveniano. Combinación poco empleada pero de la que se pueden encontrar obras en los catálogos de Danzi, Spohr, Rimski-Korsakov y Frangaix, y que trae a este ciclo un concierto con sus ejemplos más señeros. A ellos nos remitimos.

Alberto González Lapuente

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

CÉSAR FRANCK

Quinteto en Fa menor, FWV 7

Composición: 1878-1879

Estreno: Société Nationale de Musique, París. 17-1-1880.

Cuarteto Marsick, Camille Saint-Sa ns (piano).

Dedicatoria: «A Camille Saint-Sa ns».

A lo largo de la historia, distintos creadores movidos por una necesidad expresiva han utilizado métodos y procedimientos que modificaban el común de las realizaciones: el doble tema característico de la sonata académica que ya usa Philipp Emanuel Bach en sus sonatas *Württemberg* de 1745; la reaparición cíclica de los temas que utiliza Beethoven en su *Opus 13* y que reaparece en sus últimos cuartetos y sonatas... Procedimientos desechados hasta por sus más acérrimos partidarios, que tomaron por modelo otros aspectos de sus creaciones. Beethoven fue modelo indiscutido de todo un siglo, pero el análisis e interpretación de su obra permitieron muy distintas y varias interpretaciones: tal es su grandeza. Así, van apareciendo autores que redescubren ese *camino* previamente desechado en el devenir histórico: un viejo esquema que, reutilizado, reaviva las viejas fonnulaciones en uso.

Es el caso del *Quinteto* de César Franck, cuyo aspecto inmediato bien podría responder a una descripción usada en tantas ocasiones según la cual el atractivo en su factura sugeriría una escucha placentera: una obra llena de sensibilidad romántica presentada en forma ele tríptico, en la que un movimiento lento de melancólica meditación se recoge entre dos de carácter más dramático. Pero es indispensable tener los oídos despiertos, jugar por los vericuetos de la obra e ir descubriendo cómo el mensaje se transforma con sutiles disfraces una y otra vez. Será entonces cuando alcancemos a comprender su grandeza, aquella que tuvo como modelo al Beethoven ele los últimos cuartetos y sonatas, que Franck redescubrió, a los 57 años, construyendo la que ha quedado como primera de las obras en las que se recurre de forma absoluta al esquema

cíclico. Un método que, desde la economía en el material musical, confiere a la obra una extremada unidad y coherencia, gracias a una melodía que inmediatamente expuesta, recorre los movimientos de la obra, se modifica mediante adornos melódicos y procesos de transformación rítmica convirtiéndose en el motivo principal de los tres movimientos. Hay más: bajo el esqueleto de la *idea*, surgen de forma continua otras secundarias que, no menos importantes, dan a la composición toda su belleza característica. El diálogo cuerdas-piano de la introducción inicial sugiere un tratamiento a la manera de tesis y antítesis, que potencia la característica de cada grupo tímbrico sin pretensiones de empaste absoluto; dos mundos que contrastan en estructura y sonido, que enriquecen la creación.

Decir, por último que el *Quinteto* fue escrito por Franck como expresión de amor hacia su alumna Augusta Holmes nos aporta muy poco; el que Saint-Saëns, intérprete él mismo de la parte pianística en el estreno, no quedara complacido con la obra, un pecado venial...

FRANZ SCHUBERT

Quinteto con piano *La Trucha*, D 667

Composición: Viena, otoño de 1819 (?)

Publicación: 1829 por Joseph Czemy (como *Opus 114*).

Compositor-pianista, Schubert encontró, como tantos otros buenos románticos, su mejor expresión a través de la pequeña forma. Su dedicación a la música de cámara fue el vehículo perfecto de su decir más personal e íntimo lejos del brillo virtuosístico de las grandes formas concertantes. En pocos casos la relación vida-obra adquiere una mayor trascendencia: sólo así se puede entender el perfecto mimetismo entre palabra y música que se muestra en sus *Heder*. Por ello no es vanal referirnos al *Quinteto* como una de las obras *más felices* de su catálogo. Schubert está aquí quintaesenciado, en plenitud de facultades, en una composición en la que una *canción* propia es protagonista a través del sostén camerístico. Música en la que el juego con la propia creación es absoluto. Las variaciones siempre tienen algo de divertimento, aquí, además, sobre un *lied*, que da nombre a la obra y que bajo la aparente sencillez de su construcción contiene su propio juego: la estructura estrófica se rompe en una curiosa

transformación formal en la tercera estrofa con la pretensión de describir la captura del pez mediante una *scena*, un *recitativo en tempo*. Así, entretenimiento, alegría y distensión son elementos del carácter de este *Quinteto* cuya historia nace a principios de julio de 1819. Schubert acompaña a Michael Vogl a Steyr, su ciudad natal, donde pasaría tres meses en una comarca «inconcebiblemente encantadora», situada a unos 145 kilómetros al oeste de Viena. Allí, Sylvester Paumgartner, administrador de una mina e intérprete de instrumentos de viento y el violonchelo, mantenía un selecto club musical (*Accademia*) en su casa. Como correspondía al principal protector y mecenas musical de la ciudad, le encarga la obra según un modelo conocido. En su biblioteca se encontraba un ejemplar de un *Quinteto* de Hummel arreglo de su *Septeto Opus 74* de 1816. El modelo no fue como se ha escrito el *Quinteto con piano Opus 87*, aunque posee la misma distribución instrumental, ya que este no fue publicado hasta 1822. Las diferencias, por lo demás, son obvias: Hummel escribe una obra breve en la que el segundo movimiento es un minueto y el tercero en realidad una introducción lenta para el último. Schubert, por contra, dilata la duración a lo largo de cinco movimientos, coloca un lento (*Andante*) ligero cual divertimento vienés en segundo lugar, escribe un *scherzo* como tercero, continúa con las variaciones, para concluir con un *Allegro giusto*. Destaca, está dicho, el cuarto y sus variaciones, por lo visto sugeridas por el propio Paumgartner. Es posible que así fuera, en cuyo caso debió conocer el original en interpretación de Vogl y Schubert, ya que la obra no se publicó hasta diciembre de 1820. Un dato más: como modelo en el proceso seguido por las variaciones, el *Himno al emperador* de Haydn.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

WITOLD LUTOSLAWSKI

Cinco danzas lúdicas

Repasar la historia de la música polaca es, en gran medida, repasar la biografía de Lutoslawski. Su propia y variada estética nacida, prácticamente, a partir de sus populares y brillantes *Variaciones sinfónicas* de 1938, pasa por una gradual *deformación* del soporte tonal: entonces melodías diatónicas, a menudo basadas en líneas folclóricas, se acompañan de armonías que pierden su sentido funcional tradicional. Es la *enseñanza* del primer grupo de compositores polacos que al amparo de la Asociación de Jóvenes Músicos Polacos en París creada en 1926, se educan en la capital francesa y retornan a su país creando escuela: son Wiechowicz, Woytowicz, Szalowski, Fitelberg, Palester, Perkowski, Spisak... y el propio Lutoslawski. La primera generación, que toma el testigo de aquel grupo de compositores Joven Polonia, en el que destacara Szymanowski, y que al hilo de enseñanzas como la de Richard Strauss pretenden y logran la modernización de la música polaca mediante la modernización a la europea.

La llegada de la segunda gran guerra europea supone para Lutoslawski un segundo debut, a partir de 1945, con sus *Variaciones sobre Paganini*, obra superviviente de entre los cientos de transcripciones y arreglos para dos pianos que realizara durante la ocupación alemana junto a Andrej Panujnik y que ambos interpretaban por los cafés. Es el momento en el que de manera seria y rigurosa se interesa por el folclore nativo, que ya conociera desde los tiempos del conservatorio: las *Melodías populares* para piano, de 1945, son ejemplo de ese interés por el colorido armónico, y las pequeñas formas que sirven como micro-experimentos sonoro-instrumentales que le otorgarán esa *sensibilidad formal* tan característica. Es el momento del *Concierto para orquesta* de 1954 y de las nuevas perspectivas personales y nacionales gracias al famoso Otoño de Varsovia; de la redefinición del lenguaje armónico y posteriormente, a partir de los años 60, del rítmico con *Juegos venecianos*.

Pero quedémonos aquí, en este Lutoslawski si no nacionalista, si descriptivista. Porque los cinco movimientos de las *Cinco danzas lúdicas*, que hoy escucharemos, nos llevan por ahí. Sus títulos, mucho más que circunstanciales, son el prólogo a cuanto se *dice* en música. La obra fue publicada en 1947.

BERNARD SCHULÉ

Sonata Opus 105 FBS 105

Composición: Génova, 1977

Estreno: Le Lóele. 14-3-1978. Conjunto Música Orphea de Bale (Thomas Wicky, Esther Suozzi, Kathie Price, Simone Guignard, Christian Sutter).

Dedicatoria: «A Christian Sutter»

De origen suizo, Bernard Schulé, nació en el seno de una familia de tradición musical. Como su padre, ocupó diversos puestos de organista hasta que en 1931 se traslada a París. Allí estudia piano con Alfred Cortot, contrapunto con Nadia Boulanger, con quien tuvo gran amistad y de quienes se conserva numerosa correspondencia, y composición con Paul Dukas, en cuya clase obtuvo el premio máximo. Es entonces (1931-1959) cuando conoce y hace amistad con numerosos colegas que confirman la importancia de París como centro musical: Honegger, de quien sería gran amigo, Copland, Enesco, Prokofiev, Schelling, Stravinski, Frangaix, Janigro, Lipatti, Ponce... así como aquellos que alrededor de la Sociedad de Amigos del Organo hicieron de la capital francesa escuela orgánica de primer orden: Cocherau, Dufourg, Duruflé, Tournemire... Él mismo haría labores de organista: en 1934, de la iglesia luterana de París y, desde 1938 y hasta 1945, de la basílica de Santa Clotilde, primero como suplente de Tournemire, luego como titular.

El retorno a Génova en 1961, sirve para dedicarse a una doble actividad: la pedagógica, que desarrollará en la Escuela Politécnica Universitaria de Lausanne, en la de Zúrich y de Charlotte Locher en Berna y la compositiva, que nunca abandonó. Con un catálogo amplio en el que se dan cabida todos los géneros y estilos, desde música litúrgica hasta la ligera, pasando por la electrónica e incidental, Schulé apela, de una forma clara, por una estética neo-tonal. Por el camino quedan estudios de las distintas técnicas y escrituras, experiencias tonales, dodecafónicas,

procedimientos electroacústicos, así como investigaciones estilísticas de las más variadas procedencias; siempre en constante búsqueda de un lenguaje que responde a la necesidad interior de autenticidad. Conciliador de la *severa* estética germana y la más *lúdica* latina, es autor de evidente inspiración temática, necesaria para la conducción de su discurso musical, concediendo un valor esencial a la línea melódica que reutiliza con libertad. Sirva, como ejemplo, el *Concierto para contrabajo, Opus 81* cuya idea principal proviene de la *Segunda serenata, Opus 80*. Ese concierto titulado *Gong and strings*, compuesto en Génova en 1969, y cuya parte principal y solista se mantendrá en la más grave de la obra que hoy se escucha: la *Sonata, Opus 105 FBS 105*. Estamos, pues, ante una obra camerística de carácter concertante, que fue estrenada en España por el Ensamble de Madrid en 1990 en Santiago de Compostela. El propio autor había entregado la partitura a Fernando Poblete, quien, con su permiso y tras la presentación española, revisó las cadencias de los tres movimientos, quedando en la versión definitiva que ahora se escucha.

ASTOR PIAZZOLLA

La muerte del ángel

Es necesario retroceder a la segunda década del siglo: aquella en la que tiene mucho de protagonista un París que contempla con indignación *La consagración de la primavera*, las novísimas creaciones de Diaghilev, y que huele a pólvora con mecha en Sarajevo; aquella que paró el *choiro* de emigrantes que desde el otro lado del mar buscaban la verdad de cuanto recreaban en su tierra: la Argentina, donde se erigía una oligarquía agro-vacuna, amiga de vivir la *Belle Époque* en los Campos Elíseos, y que llegaba acostumbrada a calzarse, vestirse y adornarse con cuanto de bueno hubiera en el mundo: Holanda, Roma, Suiza, la India o Singapur. La imagen lúdica de ese París se viste de gaucho con botas acharoladas (que más tarde sera patrimonio de Blasco Ibáñez, Rodolfo Valentino y *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*) y baila al ritmo único, inimitable e intransferible del tango. Música que se convierte en emblema de lo argentino en el viejo continente; que para hacerla hay que *mamarla* en origen, que es patrimonio de oleadas de orquestinas que tocan de oreja y emigran con ese bagaje, se instalan en París y re-

corren Europa desde Madrid a Damasco. Una aventura, que en el camino deja rostros que ya son mitos, que lo fueron en su momento, como Carlos Gardel.

Cuanto aquí se resume, nos lo cuenta en sus memorias con detalle, enamoramiento y nostalgia (puro sentimiento porteño) Enrique Cadícamo, uno de sus grandes protagonistas. *La historia del tango en París es* el relato de una época dorada de la que muchos fueron protagonistas. Astor Piazzolla, que *compartió mesa* con Cadícamo, quiso dar el salto: su obra toda conserva la pureza del original, se impregna del ritmo, de esa melancolía escrita con armonías intensamente coloristas que arrebatan, y se marca de algo inimitable... *del estilo Piazzolla*. Escúchese *La muerte del ángel*, con ese primer tema que canta el violín, que recorre la viola y el violonchelo, que en académico tratamiento imitativo desemboca en lamentosa melodía antes de retomar el origen, concluyendo en *stringendo* de la cuerda, y se comprobará cómo la música nos habla en más de una ocasión: aquí del recuerdo a la hija muerta de un gran amigo. Es una parte, sólo un capítulo de un ciclo que gira alrededor del «espíritu celeste», como lo son *Introducción al ángel* y *la Milonga del ángel*.

Ya se ha podido escuchar esta obra en Madrid en versión pianística. La de hoy para quinteto de cuerda es de José Bragató, realizada según el original que Piazzolla entregó al Ensamble que hoy la interpreta y que estrenó en España en 1984.

ANTONIN DVORÁK

Quinteto Opus 77 B 49

Composición: marzo de 1875

Educado en la tradición germana, teniendo como modelos fundamentales a Beethoven y Schubert, Antonin Dvorák inicia su catálogo de obras para cuerdas solas con el *Quinteto* (con dos violas) en *La menor, Opus 1*, y el *Cuarteto en La mayor, Opus 2*. Obras todavía de invención no absolutamente personal, muy sometidas a los patrones heredados y sometidas a la escolástica forma sonata. El acercamiento a la vanguardia romántica encarnada por Wagner y Liszt será causa de nuevas experiencias musicales y crisis personal. EL reflejo en la obra camerística

tiene mucho de sinceridad romántica, es espejo y muestra de la *confusión* que se cierne sobre el autor. Como ejemplo, los dos cuartetos de cuerda que compone en 1870, el escrito en Re mayor y popularmente conocido por usar la melodía del himno nacional en su *scherzo*, y el *Opus 40* en un solo movimiento: *Nocturno*. Será a partir de entonces cuando se abra a una nueva libertad expresiva y claridad formal, momento que coincide con los intentos de Bedrich Smetana (entusiasta y a la vez fuerte crítico con las realizaciones de Wagner y Liszt) de dar principio a la nueva escuela checa que en espíritu, argumento y expresión caracterizará un importante capítulo de los nacionalismos románticos.

En ese ambiente nace el quinteto que ahora se presenta. El motivo de la composición: un concurso para nuevas obras de cámara promovido por el Círculo Artístico de Praga, que da por ganadora, con veredicto absolutamente unánime, a la obra de Dvorák. Se presentó, entonces, con cinco movimientos, el segundo de los cuales (*Intermezzo*), era una versión reducida del segundo movimiento (*Andante religioso*) del cuarteto de cuerda en mi menor (*Intermezzo en Si mayor, Opus 40 B 19*). Dos movimientos lentos que posiblemente *relajaban* en exceso el concepto formal total: Dvorák independiza el segundo de ellos, publicándolo de forma suelta, en 1883, como *Nocturno* para orquesta de cuerda. Pero no es la única transformación de la obra: clasificado, inicialmente, como *Opus 18*, posteriormente altera el orden de catálogo por decisión del editor berlinés Simrock contra el deseo de Dvorák, como *Opus 77*, numeración con la que se edita en 1888.

Obra del todo resplandeciente y personal, sobre las columnas de sus dos luminosos movimientos extremos, se edifica uno de los más bellos tiempos lentos, si no el más, de cuantos escribiera Dvorák.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Quinteto en Mi bemol mayor, Opus 16

Composición: 1796-1797

Publicación: Mollo (Viena, 1801) (La primera edición también incluyó partes de violín, viola y violonchelo para reemplazar a los instrumentos de viento).

Estreno: Concierto de Schuppanzigh. 6-4-1797.

Dedicatoria: «A su alteza monseñor el príncipe reinante (Joseph Johann) zu Schwarzenberg».

Doce años después de la *creación* mozartiana, que se escucha a continuación, Beethoven realiza la composición de su *Quinteto*. Bien es cierto que no faltan similitudes entre las obras; exponerlas no es menos falso por recuente: la misma plantilla, los mismos movimientos con un primero de estaictura similar; la misma tonalidad, el mismo devenir tonal... pero no señalar las diferencias sería injusto con quien no carecía de personalidad para ser original y único. El *modelo* mozartiano, ya se verá, plantea una obra puramente camerística, con exacta regulación de los medios y un piano en labor de amalgamamiento. Por contra Beethoven construye una obra de carácter más sinfónico (estamos a mediados de 1796) y concepto concertante-virtuosístico. La historia nos confirma la intención: el propio autor pondría en práctica en la interpretación lo que en la época era común, el embellecimiento de las líneas, que hasta añadían los editores, y la improvisación en las cadencias o pausas. Especialmente documentada está una interpretación del *Quinteto* con el propio autor al piano: «...Beethoven tocó su quinteto para piano con instrumentos de viento. El célebre oboísta Ramm, de Múnich, tocó también. En el último *allegro* hay a veces un silencio antes de que el tema ataque de nuevo; en uno de estos silencios Beethoven se puso a improvisar; tomó el rondó como tema y se divirtió durante un rato, él y los oyentes; pero para los acompañantes no era lo mismo. Estaban muy contrariados y Ramm, sobre todo, estaba fuera de sí. Esto se veía de una forma muy divertida cuando estos señores, que a cada instante esperaban volver a empezar, ponían continuamente sus instrumen-

tos en su boca y los retiraban muy suavemente. Al fin, Beethoven se sintió satisfecho y volvió a entrar en el acompañamiento del rondó. Los asistentes estaban encantados» (Ferdinand Ries. *Reseña biográfica sobre Ludwig van Beethoven*. París, 1862). El aneglo para cuarteto con piano realizado por el propio Beethoven fue consecuencia de una práctica habitual en la época, no era disgusto por la realización que ya incluía el homenaje implícito al modelo: el tema del *Andante*, extraído del aria de Zerlina *Batti, batti*, de *Don Juan*, el movimiento más camerístico, el más mozartiano.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Quinteto en Mi bemol mayor, K 452

Composición: Viena, completado el 30 de marzo.

Estreno: Previsto para un concierto benéfico en el Burgtheater de Viena el 21-3-1784, se pospondría al 1-4-1784. Wolfgang Amadeus Mozart (piano).

Perfectamente documentada gracias a la colección epistolar entre padre e hijo, el *Quinteto K 452* se comenta, habitualmente, sobre la afirmación del autor en misiva del 20 de abril de 1784: «.. He cosechado grandes honores mediante mis tres conciertos de academia por suscripción... he compuesto dos grandes conciertos (K 450, 451), más un quinteto (K 452) que fue excepcionalmente bien recibido. Considero que es lo mejor que he compuesto en mi vida. Es para un oboe, un clarinete, una trompa, un fagot y el forte piano. ¡Me gustaría que lo hubierais escuchado! ¡Y qué bien lo han interpretado!...». Exclamaciones que pueden sonar exageradas pero nacidas del entusiasmo de un joven Mozart que las escribe con fundadas razones. La oportunidad era única, la realización inédita, la puesta en práctica aniesgada, empero el resultado brillantísimo. El estudio sobre el papel es revelador: la mezcla de cuatro instrumentos de viento y un piano se realiza mediante una solución de aparente y superficial inestabilidad pero que confiere a la obra una contradictoria unidad estilística. Breves intervenciones, sobre motivos que superponiéndose crean temas de considerable longitud: se vence el problema de la mezcla, se equilibra la distinta capacidad de emisión entre el viento y el piano, y se escribe música de cámara de la mejor factura. Una obra maestra de la combinación sonora, que además de perfecto equilibrio expresivo resume todo un

tratado de singularidades camerísticas y concertantes: cada instrumento lo es por sí mismo y frente a los demás en una hábil mezcla de medios procedentes de las populares serenatas para vientos y de las sinfonías concertantes. Pero no todo es novedad; respetuoso con la tradición que se impone a las obras con piano, posee forma en tres movimientos, ejemplo de definición del mejor Mozart cuya permanente originalidad se construye sobre la *osmosis* de cuanto bueno había en el orbe musical.

Una curiosidad, por último: en noviembre de 1990 se vendía en pública subasta un manuscrito mozartiano con música para piano y quinteto de viento. Un folio apaisado de dos páginas con anotaciones de Nissen (marido de la viuda de Mozart y su biógrafo) y Cari Mozait (hijo mayor del compositor). El tipo de papel indica una escribiera de la misma época que el *Quinteto K 452*; la música corresponde a una introducción lenta a un *Allegro* de primer movimiento; el catálogo mozartiano, por fin, lo sitúa en el orden *452a*.

JEAN FRANÇAIX

Quinteto con piano

Composición: 1948

Tan sólo tenía seis años Jean Françaix cuando, en 1917, Cocteau escribió el famoso panfleto *Le coq et l'arlequin*: aforismos y paradojas que con dureza explicaban el ideal del teatro contemporáneo partiendo de *Parade* y acababan con el *encantamiento* de Debussy: «Hoy en día, mientras Debussy esparce delicadamente sus gracias femeninas paseando con Stéphane Mallarmé por el Jardín de la Infanta, Satie continúa por su pequeña senda clásica. Y así llega hoy mismo hasta nosotros, joven entre los jóvenes, encontrando por fin su sitio después de veinte años de trabajo modesto... Satie nos enseña la mayor osadía de nuestra época: ser sencillo...». La defensa de la dimensión lúdica de la música pone, de esta forma, en marcha a un grupo de compositores más unidos por el deseo de *huir* que por la realización de un mismo credo: la adscripción se dilata en el tiempo, así Honegger, Milhaud (estos de forma parcial), Poulenc, Jacques Ibert... y Jean Françaix, se unen llevados por un ideario que impregna su música de sencillez, facilidad, inspiración, abundancia de invención melódica a la par que virtuosis-

mo instrumental. Rasgos que Frangaix manifiesta desde su infancia (su precocidad admirable le permite a los seis años publicar su primera obra para piano, *Pour Jacqueline*) y reafirma casi setenta años después: «Una indefinida pero poderosa fuerza me ha conducido desde que tenía cinco años a escribir música que amigos y enemigos son capaces de identificar desde el primer compás... No soy responsable de esta fuerza creativa... Deseo que mi música pueda gustar, que sea alegre o seria, pero nunca aburrida. Yo hago que mi famosa fuerza me conduzca una y otra vez a la corriente: el género del *aburrimento* está especialmente difundido en los conciertos de hoy...». Así, con escritura y estilo *ingenioso* ha creado un catálogo en el que abundan las obras instrumentales, junto a una ópera, un gran oratorio (*El apocalipsis según San Juan*), diversas canciones y diez ballets. Destacan, particularmente, las obras para conjuntos camerísticos de viento, pero este también es un rasgo muy francés: los instrumentos de viento, menos usados hasta entonces, se recuperan, desde principio de siglo, con una clara intención neoclásica, sin desdeñar un deseo de experimentación sobre unos timbres sugerentes, en muchos casos, recién perfeccionados.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

GYORGY LIGETI

Seis bagatelas

Composición: 1953

Publicación: 1973

Estreno: Södertälje (Suecia). 6-10-1969- Quinteto de viento de la Orquesta Filarmónica de Estocolmo.

En diciembre del pasado año se escuchaban en el escenario de esta misma Fundación dos conciertos programados dentro de un ciclo dedicado a la integral para piano y clave de György Ligeti. Lloren[^] Barber explicaba con precisión en las notas la curiosa gama de *ilusiones* que a lo largo de su vida han icio preocupando al autor húngaro (hoy rumano). Y escuchábamos en el primero de los conciertos una obra perteneciente a su segunda época, aquella en la que «tras huir de un campo de trabajos forzados recibía instrucción musical en Budapest (1945) y en la que sin poderlo remediar veía su vida inmersa en una agobiante situación de estalinismo en la que toda disidencia, incluso estética, era condenada al silencio (1947-1956)». Es entonces, entre 1951 y 1953, cuando ve la luz su *Música ricercata*, colección de once piezas para piano, que pudieron escucharse en ese mismo concierto. Unos años antes de que Ligeti conociera las más recientes tendencias en Occidente o América, pero que demuestra la misma exhaustiva preocupación por el diseño de la estructura de las obras que empezó a manifestar en 1950, tras el abandono de su nativa Hungría. Explica el autor: «Un día me impuse una tarea: ¿qué podría hacer con una sola nota, o con la nota y su octava sustituyéndola; o con un intervalo o su duplicado; o con una estructura rítmica definida sirviendo como elemento básico en una estructura rítmico-interválica?» Con estas propuestas previas y bajo las influencias de cierta inspiración folclòrica y la música de su compatriota Béla Bartók escribe estos once fragmentos, algunos de los cuales tendrían adaptación posterior: el último de ellos (*Omaggio a Frescobaldi*) fue arreglado para órgano en 1953, mientras seis números (3, 5, 7, 8, 9 y 10) lo fueron para quinteto de viento bajo el título de *Seis bagatelas*. Cinco de ellas interpretadas,

como estreno previo, por el Quinteto de viento Jeney en Budapest en septiembre de 1956. La sexta había sido censurada por las autoridades comunistas debido a su mayor carácter disonante. Toda una revelación.

DARIUS MILHAUD

La cheminée du roi René, Opus 205

Composición: Meyens de Sion, abril de 1939

Publicación : 1942.

Estreno: Mills College, Oakland, California. 5-3-1941.
S. Wind Quintet.

Mucho de lo escrito a propósito de Jean Fran[^]aix en el tercer concierto de este ciclo podría ser aplicable a esta popular composición de Darius Milhaud: los rasgos de grandiosidad de las obras de empaque del catálogo se tornan tiernas y nostálgicas con alterna alegría en las suites formadas por piezas breves. Digna herencia de *Les six*. Pero hay más: la preocupación en este quinteto radica en algo externo, argumental, antes que de procedimiento interno. Las melodías, no sujetas a desarrollos temáticos, se renuevan sin cesar a la manera del Milhaud más característico, en el que la tendencia al lirismo permite el descriptivismo antes que el desarrollo dramático. Lo dicho, como se verá, tiene en esta obra plena justificación.

En el año 1939 Milhaud recibía el encargo de componer una partitura para una película en la que también colaborarían Honegger y Désormière. Una sola razón argumental, el amor, contada en forma de tríptico en tres períodos distintos, la Edad Media, 1830 y 1930. Milhaud se encargaría de ilustrar musicalmente el primero de ellos. Poco después, en el verano de ese mismo año, durante sus vacaciones en Suiza arceglaba algunos fragmentos en forma de suite para quinteto de viento. Su título, toda una declaración argumental añadida: *La chimenea del rey Renato*, la calle en su ciudad natal donde se erigía un monumento al príncipe Renato de Anjou (1409-1480), su lugar de recreo y descanso. Conde de Provenza cuyo reino disputó Alfonso V de Aragón (1438-1442) y a quien en 1466, sublevados los catalanes contra Juan II, le ofrecieron la corona de Aragón, su mecenazgo a las artes y especialmente la literatura (él mismo escribió obras como *El Tratado de las formas en que se hacen los torneos* y *El libro del corazón henchido de amor*, además de poesías

y tratados morales) le hicieron especialmente querido. Por ello, Milhaud *describe* diversos fragmentos de su vida, la idea común que unifica la suite, a través de una realización de cierto regusto medieval en la que no falta una curiosa recreación de música trovadoresca provenzal. Así, cada uno de los siete pasajes nos cuenta un imaginario suceso: *la Moussinglade* da nombre e ilustra la residencia real: *Joutes sur l'arc* describe los torneos acuáticos; la caza en su tenitorio en *Chasse á Valabre*, para concluir con un poético madrigal *cantado* en la noche.

SAMUEL BARBER

Summer Music

Composición: 1955-1956

Estreno: Instituto de las Artes, Detroit. 20-3-1956.

Miembros de la Orquesta Sinfónica de Detroit (James Pellerite, Arno Mariotti, Albert Luconi, Charles Sirard, Ray Alongé).

Encargo de la Sociedad de Música de Cámara de Detroit y su presidente Karl Hass.

La denominada escuela americana, como gustaba llamarla a Copland, contiene a autores nacidos durante las dos primeras décadas del siglo. Bien es cierto que muchos de ellos siguieron el camino iniciado por el propio Copland (nacido en 1900) quien movido por un continuo deseo de conocimiento fue revulsivo para la moderna música norteamericana. Sin embargo, la escuela no es tal o, por lo menos, tiene pocas características propias: bien es cierto que durante la década de los 30 se manifestó una clara dependencia de Copland, pero a partir de la segunda guerra mundial, desde Paul Crestón (de 1906) hasta William Flanagan (de 1926), cada autor buscó sus propias soluciones. Más de un crítico se ha quejado (ya lo hizo William W. Austin) del poco interés en el estudio de estos autores, algunos de los cuales «merecen el mismo estudio que únicamente ha obtenido hasta la fecha (1966) Barber, por ser suficientemente conocido». Esa popularidad del neorromántico que otros argumentan como medio para el descalabro: música elegiaca, lírica y refinada llevada, siempre, por una idea de expresión musical criticada por la falta de estilo. Algo que el propio autor califica, sin embargo, de «valor». Lo cierto es que a Barber le ronda el fantasma del romanticismo en su estilo y lenguaje propios de finales del XLX.

Summer Music es un buen ejemplo de lo expuesto. Como su título indica es una *cálida* recreación de tintes románticos en un solo movimiento aunque compuesta de numerosos fragmentos o secciones en distintos *tempi*, que retornan al punto de inicio en sucesivas ocasiones: *tempo* y modo del fragmento inicial marcado *Slow and indolent*. No hay intención de crear una obra formalmente acabada, más bien unir *lánguidas* emociones personales tan meticulosa como sensiblemente sea posible. La introducción al tema de la obra es una buena imagen de lo dicho. Todo está interiorizado: la obra posee un tono melancólico interrumpido por breves arrebatos, que aparecen en un tono caricaturesco, a veces lírico, a veces tormentoso.

HEITOR VILLA-LOBOS

Quinteto em forma de choros

Composición: 1928

En su segundo libro biográfico, *My Many Years*, el pianista Arturo Rubinstein (como gustaba llamarse en España) relata el divertido encuentro con «un genio» brasileño que se ganaba la vida tocando en el cine: Heitor Villa-Lobos. El encuentro no puede ser más desafortunado: a las muestras de admiración del pianista contesta el compositor con el desprecio: «Los pianistas no se valen de los compositores. Todo lo que quieren es gloria y dinero». Pocos días después a las ocho de la mañana («Mis amigos están ocupados durante el día») recibe de forma imprevista en la habitación del hotel, la visita de un grupo de músicos entre los que está Villa-Lobos: «...Tocaron un cuarteto de cuerda en el que pude escuchar un curioso tratamiento de los instaimentos que le daba a la música un original y refrescante sonido. Después quedé maravillado por una pequeña pieza que él llamó *Choros*, escrita para flauta y clarinete. No era una improvisación; tenía una forma perfecta».

De este modo, como si de una serenata se tratase (algun autor ya ha buscado el símil) escuchó Rubinstein un ejemplo de lo más característico y singular del autor brasileño. Porque estábamos en la década de los 20, cuando Villa-Lobos se dedica a esa monumental colección de clara filiación brasileña que reúne las más diversas combinaciones instrumentales: composiciones a solo (el número

1 para guitarra), pequeño conjunto instrumental (el 2 para flauta y clarinete) y grandes grupos corales e instrumentales (los números 10 y 14). Todas caracterizadas por la espontaneidad y por un sentido de la improvisación natural a la manera de los conjuntos populares brasileños.

Así es el *Quinteto em forma de choros*: una especie de improvisación en la que Villa-Lobos dispone con rigor una gran variedad de *climas* en poco tiempo; una sucesión continua de pequeños movimientos, enlazados entre sí, que van protagonizando cada uno de los instrumentos utilizados de forma particular como si de personajes se tratase, como el fagot-gangster o la flauta-mágica. Pasajes veloces, diseños fugaces o alusiones poéticas. Formas de expresión instrumental que ilustran la capacidad de síntesis musical del compositor brasileño.



PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

ENSAMBLE DE MADRID

Fundado por Fernando Poblete, el conjunto de cuerdas Ensamble de Madrid está integrado por cinco concertistas pertenecientes a la O. S. M. (Orquesta Sinfónica de Madrid). Desde su fundación el grupo ocupa un destacado lugar dentro de la Música de Cámara. La crítica más exigente ha coincidido en sus elogios a la originalidad y madurez interpretativa de este importante grupo.

Fundamentalmente centrado en estos cinco intérpretes, el Ensamble de Madrid modifica su composición de acuerdo con el programa: quintetos de cuerdas, sextetos u octetos para metales, maderas, percusión o piano; invitando para ello a destacados solistas. Esto ha hecho posible la interpretación de obras muy poco escuchadas, si la programación así lo requiere, se transforman repetidas veces al año en el Ensamble Instrumental de Madrid (de 14 a 35 profesores) lo que le permite abarcar un amplio repertorio.

Desde sus inicios, el grupo ha llevado a cabo una intensa labor de difusión de obras de autores iberoamericanos, interpretando composiciones que en Europa eran, hasta hace muy poco, desconocidas.

En el período 1986-1988, el Ensamble de Madrid grabó tres LPS, además de haber realizado numerosos programas para Televisión y Radio Nacional de España. Sus conciertos, ricos en contenido, su interpretación estricta e imaginativa y su aportación de novedades a un mercado caracterizado por la rutina, han hecho a este grupo uno de los más solicitados y apetecibles del mundo musical.

Han actuado en las principales salas, festivales y ciudades de España colaborando permanentemente con las comunidades de Madrid, Castilla-La Mancha, La Rioja, Andalucía, Navarra y Aragón. Además de colaborar permanentemente con instituciones tales como: Ministerio de Cultura, C.D.M.C., Fundación Juan March, Juventudes

Musicales, Sociedades Filarmónicas y Ayuntamientos de España.

Durante toda su trayectoria, el Ensamble de Madrid se ha destacado por su constante búsqueda de nuevos horizontes en el campo musical. Grandes son sus logros al rescatar para los escenarios partituras de gran valor injustamente relegadas al olvido, tanto de autores clásicos universales como de grandes músicos españoles. Este aspecto, unido a la gran calidad de sus interpretaciones, hacen del Ensamble de Madrid uno de los grupos españoles de mayor relieve en nuestro mundo musical y uno de los más solicitados y asiduos en las grandes salas de España.

Elogiosas críticas han recibido sus versiones del Quinteto Opus 77 de A. Dvorak, Quinteto 114 de F. Schubert y el Octeto de F. Schubert, *Las siete últimas palabras en la cruz* de J. Haydn, así como la totalidad de la música de compositores latinoamericanos que interpretan en sus numerosos conciertos.

En junio del presente año el Ensamble de Madrid cumplirá sus primeros diez años de actividad ininterrumpida.

En este concierto está constituido por Víctor Ardelean y Víctor Arrióla (violines), Alan Covacs (viola), Fernando Poblete (contrabajo y dirección) y, como invitada, Hillary Fielding (violonchelo).

MARK FIELDING

Profesor en la Guildhall School of Music y Drama y en el Trinity College of Music de Londres (Inglaterra), ha estudiado con W. Schiller y R. Saxton (composición).

Ha actuado en calidad de solista y música de cámara en Inglaterra, Alemania, Francia y Brasil, y participado activamente con la BBC Radio de Londres y Oxford Radio.

Ha trabajado al lado de notables músicos como: Rafael Vallfisch, Stefan Popov y Brian Hawkins, presentando últimamente un excelente trabajo discográfico con el

violinista Detlef Hahn, con la obra completa para violín y piano de Szymanowski, siendo uno de los más importantes jóvenes acompañantes, concertador y profesor de la nueva generación de músicos ingleses. Ha tocado en las clases magistrales de artistas de la talla de Maurice Gendron, Ruggiero Ricci, Karine Georgian, Steven Isserlis, William Pleeth, Alexander Rudin, Wanda Wilkomirska y algunos otros.

Es también pianista oficial de muchas de las más importantes orquestas inglesas. Ha intervenido en cursos y festivales internacionales de verano como Daitington y Cheltenham.

En la actualidad forma trío con «Tempo Nuovo» y dirige su propia orquesta de cámara The Fielding String Ensemble de Londres, ofreciendo giras en América Latina y en Europa.

Esta es la primera visita a nuestro país, en donde ofrecerá importantes conciertos en diversas ciudades de España, en sus dos facetas: como pianista y director.

SEGUNDO CONCIERTO

ENSAMBLE DE MADRID

Véase: Primer concierto.

TERCER CONCIERTO

QUINTET CUESTA

Fundado en el año 1981, adopta este nombre en recuerdo al gran músico valenciano Francisco Cuesta, cuya muerte prematura le hizo caer en el olvido.

Sus componentes tienen gran experiencia tanto en música de cámara como solistas. En el ámbito docente, todos ellos son profesores de conservatorio en sus respectivas especialidades.

Formados en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, los miembros del Quintet han seguido cursos de perfeccionamiento con profesores de renombre internacional, como Philippa Davis, Emanuel Abbül, Lotar Koch, H. Schellenberger, Anthony Pay, Danielle Damiano, Charles Roossen, Daniel Bourgue.

Desde su creación, el Quintet Cuesta ha intervenido en distintos ciclos de música patrocinados por el Ministerio de Cultura, la Generalitat Valenciana, y ha sido invitado a participar en los Festivales Internacionales de Santander, Monserrat, Tortosa, Semana Internacional de Música de Cámara de Barcelona.

El paso más importante en el desarrollo del Quintet fue su encuentro (en el Stage Internacional de Música de Cámara de Barcelona) con el quinteto inglés «Albion Ensemble», una de las formaciones de viento más prestigiosas de Europa.

A raíz de este encuentro participa en el I, II y IV Stage Internacional de Música de Cámara de Torrebonica (Barcelona), becado por la Fundación Caixa de Pensiones.

Por su labor en dichos Stages ha sido contratado para realizar giras de conciertos por España, y posteriormente ha actuado en la Ghildhall School y en la Royal Academy of Music, y en la ciudad de Birmingham.

El Quintet Cuesta ha sido galardonado en el Concurso Internacional «Montserrat Alavedra», y en la «Academia Chigiana» en Siena (Italia). También ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España, Radio Televisión Española y Radio Nou. Recientemente ha grabado un disco compacto con obras del siglo XX.

JOSÉ M.- SÁEZ FERRIZ (Flauta)

Nacido en Buñol (Valencia), hizo sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con Jesús Campos, alcanzando premios de honor Fin Grado Medio y Fin de Carrera, Premio Mercedes Massí al mejor expediente académico en los grados Medio y Superior del Conservatorio de Valencia.

Hizo cursos de perfeccionamiento con los profesores Adorján, Ljungar, Freivogel y Turpin, y amplió estudios en la Guildhall School of Music de Londres, con la profesora Philippa Davies.

Ha sido flauta solista de la Wasbe, y es miembro del grupo de música antigua Zelenka Ensemble. En 1980 funda el Quintet Francisco Cuesta. En la actualidad es profesor de flauta en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

JESÚS FUSTER PALMER (Oboe)

Nacido en Buñol (Valencia), hizo sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con Vicente Martí y Francisco Salanova, alcanzando premios de honor Fin de Grado Medio y Fin de Grado Superior del Conservatorio.

Hizo cursos de perfeccionamiento con los profesores Sirueck y Pizzamiglio y becado por el Ministerio de Cultura, amplió estudios en el Rotterdam Conservatorium de Holanda, donde obtuvo la calificación Suma cum Laude en virtuosismo (clase del profesor Emanuel Abul).

Primer Premio en el Concurso Nacional de Música de Cámara López Chavarri (1989), es desde 1985 profesor de oboe en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

JOSEP CERVERO MARTÍNEZ (Clarinete)

Nacido en Manises (Valencia), hizo sus estudios musicales con José M. Micó, Vicente Asencio, Lucas Conejero y Juan Vercher. Es primer premio Unión Musical Española y premio extraordinario del Conservatorio de Valencia.

Hizo cursos de perfeccionamiento en Viena, Niza, Montgenèvre (Francia) y Sión (Suiza), con los profesores Boeykens, Damiens, Deplus, Didonato y Friedli.

Miembro del Grup Instrumental de Valencia, ha estrenado numerosas obras de compositores contemporáneos valencianos y ha actuado en el Palacio de Bellas Artes de México, en el Ateneo Rumano de Bucarest y en Radio France de París.

Ha sido clarinete solista de la Orquesta Sinfónica de Valencia y del grupo Pro Música Instrumentali Ensemble. Desde 1984 es catedrático del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

JULIO PALLAS MAGRANER (Fagot)

Nacido en Tavernes de Valldigna (Valencia), hizo sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con José Enguñanós, alcanzando premios de honor Fin de Grado Medio y Fin de Grado Superior del Conservatorio.

Hizo cursos de perfeccionamiento con los profesores Meszaros, Danzi, Damiano, Menghini y Wárnock.

Es miembro de los grupos Pro Música Instrumentali Ensemble y Zelenka Ensemble. Ha colaborado con la agrupación instrumental Mare Nostaim en varios conciertos celebrados en la ciudad de New York.

Ha sido profesor especial del Conservatorio Mestre Veit de Carcaixent, y solista de la Orquesta Sinfónica de Valencia. En la actualidad es profesor de fagot en el Conservatorio de Música de Almansa (Albacete).

BERNAT RIOS FURIO (Trompa)

Nacido en Alzira (Valencia), hizo sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Mención de Honor Fin de Carrera.

Ha sido trompa solista de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE).

Hizo cursos de perfeccionamiento con los profesores Zarzo, Jhonson, Geatreud, Rimon, Bourgue, Friedrich y Vlatkovic. Ha ampliado esaidios en los conservatorios de La Haya (Holanda) y Versailles (Francia) con los profesores Zarzo y Bourgue, alcanzando el premio de honor Fin de Carrera del Conservatorio de Versailles.

De 1985 a 1991 ha sido trompa solista ele la Orquesta de Málaga y profesor del Conservatorio de dicha ciudad. En la actualidad es profesor de trompa del Conservatorio de Cullera (Valencia).

MARISA BLANES

Nace en Alcoy. Estudia en los conservatorios de Alicante y de Valencia, donde obtiene bajo la dirección de Mario Monreal el Premio Extraordinario Final de Grado Medio y el Premio Unión Musical Española.

Participa en varios concursos de verano en Italia, Alemania y Francia, donde recibe lecciones de Jeanne-Marie Dañé, Aldo Ciccolini, Vitali Margulis y Alexei Nassedkin.

De 1984 a 1986, con una Beca de la Fundación Alexander Von Humboldt, amplia estudios en Alemania, donde asiste a las clases magistrales de piano de David Levine en el Robert Schumann Institut (Düsseldorf) y a las

clases de música de cámara del Quarteto Amadeus en la Escuela Superior de Música de Colonia.

En 1986 la Sociedad Richard Wagner le concede un premio en los festivales de Bayreuth. En 1987 obtiene por unanimidad del jurado Suma cura Laude en virtuosismo. En 1988 obtiene una de las becas de la Fundación García Rogel.

Actualmente es profesora del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia.

CUARTO CONCIERTO

QUINTET CUESTA

Véase: Tercer concierto.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

Realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo premios extraordinarios en Historia de la Música y Musicología. Trabaja también con Susana Marín, Pedro Espinosa y Luis Lozano Virumbrales.

En la actualidad es jefe de promoción de la Orquesta y Coro Nacionales de España, director técnico de la serie *Catálogos de compositores españoles* que edita la Sociedad General de Autores de España (SGAE) y miembro del grupo Alfonso X el Sabio.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas, situada entre las más importantes de
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

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

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

mSBSSSMÊÊÊÊ



Fundación Juan March

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