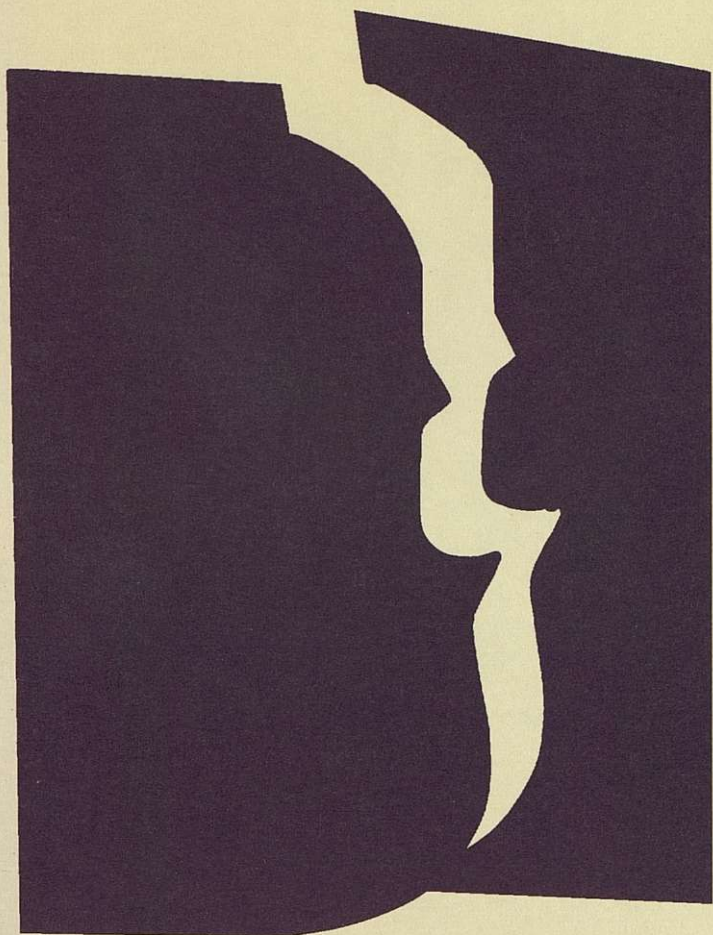


Fundación Juan March

CICLO
**EL VIOLONCHELO
ROMÁNTICO**

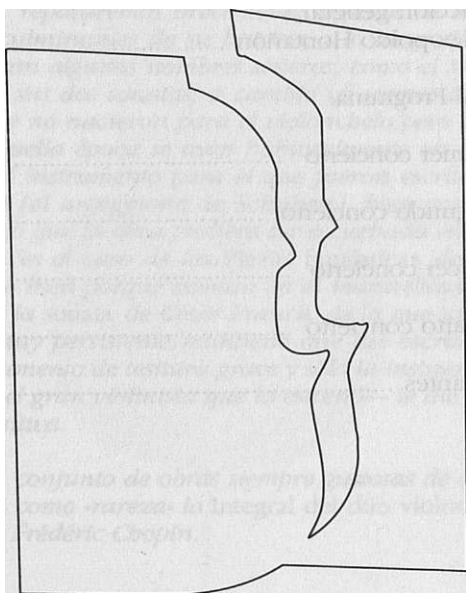
Junio 1993



Fundación Juan March

CICLO

EL VIOLONCHELO ROMÁNTICO



Junio 1993

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general.....	5
Introducción general, por Leopoldo Hontañón.....	10
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	13
• Segundo concierto.....	16
• Tercer concierto.....	20
• Cuarto concierto.....	22
Participantes.....	25

El violonchelo es instrumento muy usual en nuestros programas. En diversos ciclos hemos explorado su pasado barroco (las seis Suites para violonchelo solo de J. S. Bach), el nacimiento de su dúo con el piano (Integral de las sonatas beethovenianas), su consolidación a lo largo del siglo XIX (ciclo Brahms, Integral de la obra de cámara con piano) y en nuestro tiempo (El violonchelo español en el siglo XX, abril de 1985; las sonatas de Prokofiev en la Integral de su música de cámara, octubre-noviembre de 1991), entre otros muchos ciclos, tanto de miércoles como de sábados (Alrededor del violonchelo, febrero de 1990).

En éste que cierra nuestro curso, y a lo largo de cuatro recitales, repasaremos brevemente algunos de los momentos culminantes de su historia a lo largo del siglo XIX. Faltan algunos nombres señeros, como el Mendelssohn de sus dos sonatas; a cambio ofrecemos algunas obras que no nacieron para el violonchelo pero que ya desde aquella época se oyen habitualmente en él bien porque el instrumento para el que fueron escritas desapareció (el arpeggione de Schubert), bien porque el autor dejó que la obra pudiera ser escuchada en él «ad libitum» (es el caso de las Piezas fantásticas de Schumann), o bien porque suenan en él maravillosamente, como en la sonata de César Franck, de la que una tradición muy persistente mantiene que fue escrita para un instrumento de tesitura grave y sólo la insistencia de Ysayé —el gran violinista que la estrenó— le dio la forma definitiva.

Un buen conjunto de obras siempre gustosas de oír que incluyen como <rareza• la Integral del dúo violonchelopiano de Frédéric Chopin.



PROGRAMA
GENERAL

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Sonata en La menor, D 821 *Arpeggiane*

Allegro moderato

Adagio

Allegretto

II

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Primera sonata en Mi menor, Op. 38

Allegro non troppo

Allegro quasi menuetto

Allegro

Intérpretes: Suzana Stefanovic, *violonchelo*
Mac McClure, *piano*

Miércoles, 23 de junio de 1993. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata n.º 5 en Re mayor, Op. 102 n.º 2

Allegro con brio

Adagio con molto sentimento d'affetto

Allegro fugato

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Phantasiestücke, Op. 73

Zart und mit Ausdruck

Lebhaft, leicht

Rasch und mit Feuer

II

CÉSAR FRANCK (1822-1890)

Sonata en La mayor

Allegretto ben moderato

Allegro

Recitativo-Fantasia

Allegretto poco mosso

Intérpretes: Mikhail Khomitser, *violonchelo*
Luis Regó, *piano*

Miércoles, 23 de junio de 1993. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Tercera sonata en La mayor, Op. 69

Allegro ma non tanto

Scherzo (Allegro molto)

Adagio cantabile (Allegro vivace)

Cuarta sonata en Do mayor, Op. 102 n.º 1

Andante. Allegro vivace

Adagio. Allegro vivace

II

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Segunda sonata en Fa mayor, Op. 99

Allegro vivace

Adagio affettuoso

Allegro passionato (Scherzo)

Allegro molto

Intérpretes: Pedro Corostola, *violonchelo*
Manuel Carra, *piano*

Miércoles, 16 de junio de 1993- 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

I

Polonaise brillante, Op. 3

Introduction (Lento)

Alla polacca (Allegro con spirito)

Grand duo concertant para violonchelo y piano,
sobre temas de *Robert le Diable*, compuesto por
F. Chopin y August Franck.

Estudio, Op. 10 n.º 6, transcrito por Alexander Glazunov

Estudio, Op. 25 n.º 7, transcrito por Alexander Glazunov

II

Sonata, Op. 65, para violonchelo y piano

Allegro moderato

Scherzo (Allegro con brío)

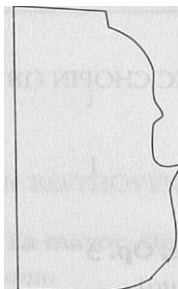
Largo

Finale (Allegro)

Intérpretes: Paul Friedhoff, *violonchelo*
Eugenia Gabrieluk, *piano*

Miércoles, 23 de junio de 1993. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL



El plazo que abarcan las obras programadas en este ciclo discurre entre el año 1808, en el que Beethoven concluyó su *Tercera Sonata*, que es la página más antigua entre las seleccionadas, y el de 1886, que fue en el que Johannes Brahms y César Franck coincidieron en firmar, respectivamente, las que eran segunda de las del primero y la violinística del segundo, las obras de este ciclo más cercanas a nosotros en el tiempo. Esos casi ochenta años coinciden con el período de la historia de la música en el que se termina de gestar, madura, se desarrolla y abre su crepúsculo el Romanticismo. En menos palabras: el período en el que comúnmente se suele centrar aquel movimiento alemán.

No haría falta, para comprobarlo y ratificarlo, acudir a cita alguna, tan significativos son los nombres de los compositores seleccionados para este ciclo; así y todo, vayan un puñado de ellas pertenecientes a tan conspicuo especialista, tan querido en esta casa, como Federico Sopena. *En la vida atormentada de Beethoven se cumple una transición definitiva: del músico con librea al artista tal como el romanticismo lo entiende*, escribió Sopena. Que en otros momentos añade: *La segunda época beethoveniana, de 1801 a 1815, marca la más bella muestra de madurez artística: una madurez montada sobre continuas inquietudes de renovaciones formales... El sentido de estas reformas, paralelas a la aparición del lied sonata en el segundo tiempo, a la definitiva supresión del minué a favor del scherzo, y la fusión del antiguo rondó con la forma sonata, consiste en dar una entrada cada vez mayor al elemento expresivo, de manera que el juego de la*

forma sonata se acerque cada vez más a la forma natural de un proceso psicológico. Así, el diálogo temático se hace ya «confesión», término que define la música romántica.

No será ocioso recordar que ya había habido antecedentes prerrománticos musicales en el XVIII. Porque, en rigor, sólo como antecedentes, por muy claros que ellas fueran, pueden citarse las influencias que produjo en Mozart y Haydn el movimiento *Sturm und drang*, así denominado por la obra de ese título de Klinger estrenada en 1776. Pero el Romanticismo propiamente dicho apareció con el siglo siguiente y, más o menos, se extinguió con él. La generación de los Reger, Wolf o Mahler, que ya se cuele en el siglo XX, sólo puede merecer, si es caso, el rótulo de «postromántica». Son Brahms y Franck, los compositores más jóvenes de esta serie, los que clausuran de hecho el histórico período. Y ello conviviendo ya plenamente con los «nacionalismos». Téngase en cuenta que, por ejemplo, el *Peer Gynt* es de 1876, y *La novia vendida* de diez años antes.

Y el violonchelo, por su parte, con brillante y sazónada existencia hoy mismo, ¿coincidió en su aparición con el movimiento romántico? No. Lo había hecho bastante antes. Nos sitúa en el trance la publicación, en 1740, del libro *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*, del abogado y aficionado a la música francés Hubert le Blanc. Y nos sitúa porque tal publicación no era sino una ardorosa y exaltada defensa de la viola da gamba frente al violonchelo principalmente, que poco a poco le arrebatava adeptos a aquélla. No es que el chelo acabara de nacer cuando el libro se publicó, lo había hecho hacía algún tiempo; pero sí es harto indicativa de su progresiva pujanza en Francia —en Italia se había impuesto sin apenas lucha— la actitud defensiva de le Blanc. Con todo, y de ahí la propiedad de este ciclo, hasta *las obras para violonchelo y piano de Beethoven no pudo desarrollar este instrumento de cuerda sus propias características estéticas*. Tal escribe Knut Franke, que añade: *No fue casualidad el que las generaciones románticas se volvieran al sensible lenguaje del violonchelo, pues no hay instrumento capaz de traducir con semejante intensidad, sonoridad melódica y melancólica resignación, facetas expresivas predilectas del Romanticismo.*

Quizá aparezca ya clara la cuestión de lo dicho hasta aquí, pero no vendrá mal, me parece, insistir en que, contra lo que pudiera deducirse de forma y tamaño, no ha derivado ni es heredero el violonchelo moderno de la vieja viola da gamba. Son ambos, esto sí, instrumentos de arco. Y aunque hasta bien entrado el siglo XIX el violonchelo era tocado de idéntica manera a como lo era la viola, y sólo desde entonces se comenzó a tocar colocándolo entre las rodillas y con un ariete metálico movable sobre el que se hace descansar la caja, en rigor el violonchelo no debe ser inscrito en la familia de las violas, sino en la del violín. La denominación italiana original correspondiente, «violoncello», no significa otra cosa que «pequeño violone», es decir, pequeño contrabajo, el instrumento más grave de la familia del violín desde su nacimiento.

Leopoldo Hontañón

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

FRANZ SCHUBERT

Sonata en La menor D. 821 («Arpeggione»)

Cuando, entrado el último trimestre de 1824, Schubert volvió a instalarse, y ya para siempre, en su amadísima Viena, se abriría el último período feliz de su vida. La cicatería con la que el destino le dosificaba los días placenteros bien se encargaría de que este coletazo de dicha apenas le durara un año, pero, en todo caso, le proporcionó al músico el humor suficiente para organizar de nuevo alguna que otra «schubertiada» y —lo más importante por lo que a la posterioridad se refiere— para concluir esta *Sonata*, amable y un punto edulcorada, pero de inefable belleza al cabo.

Fue escrita para piano y arpeggione en noviembre de 1824, aunque su publicación no tuvo lugar hasta 1871, ya con transcripción añadida para violonchelo, utilizable «ad libitum». Me parece que exagera un poco Alfred Einstein a la hora de subrayar, sobre el encanto irrefragable de esta *Sonata*, aquellos costados de amabilidad y almibaramiento, pero también creo que, aplicando el correspondiente coeficiente corrector, este párrafo suyo resume muy bien antecedentes y aun talante de la obra telonera de este ciclo: *El arpeggione, conocido también atinadamente como guitarra de amor, descendía de la viola da gamba, con traste de seis cuerdas. Fue invención del fabricante de instrumentos vienés Hohann Georg Stauffer, y lo popularizó el violonchelista Vincez Schuster; uno de éstos, o ambos a la vez, encargaron a Schubert que escribiera esta obra. Habría sido una tontería por su parte gastar sus energías más de la cuenta en esta ocasión y con este instrumento anticuado. En vez de ello escribió algo agradable y melodioso, un primer movimiento suavemente melancólico, un breve adagio de transición en Mi mayor y un finale que es a la vez un rondó y un divertimento. Explotó al máximo lo que daba de sí*

el registro de este instrumento, aunque no sus posibilidades en cuanto al doble pisado y al (basta el acorde final) juego de acordes.

En cualquier caso, y como subraya Brigitte Massin, esta sonata, que fue estrenada en casa del propio Schuster con el autor al piano, tiene la especial significación de que es la única obra a dúo de Schubert que pueden tener en su repertorio los violonchelistas. Por más que, como bien demuestran los excelsos cuartetos en La menor (D. 804) y en Re menor (D. 810, *La muerte y la doncella*), rigurosamente contemporáneos de la sonata que nos ocupa, y también la celeridad con que fue escrita —el manuscrito es sumamente descuidado— no pasará la composición de ésta de ser un mero entretenimiento, a caballo entre la curiosidad y el deseo de complacer al encomendante.

JOHANNES BRAHMS

Primera Sonata, en Mi menor, Op. 38

Fueron dos las ocasiones en que Brahms reservó el protagonismo de sus sonatas al dúo violonchelo y piano. Y ambas separadas entre sí por más de veinte años. Su *Primera Sonata* dedicada a esa formación, la que completa este primer concierto, le ocupó los años 1862 a 1865, mientras que la *Segunda Sonata* pertenece a 1886. Para situarnos mejor: cuando acabó la primera faltaban más de diez años para que Brahms escribiera su *Primera Sinfonía*, mientras que la *Segunda Sonata* es un año posterior a su *Cuarta* y su última sinfonía.

No me parece por ello fuera de lugar recordar ahora, siquiera someramente, la profunda transformación que fue experimentando en sus gustos, en su carácter, en su pensamiento —el «progresivo» le llamó Arnold Schoenberg— a medida que avanzaba su carrera de compositor. Se comprenderá mejor así todo lo que les separa a sus dos *Sonatas* de chelo y piano.

Y ello, aunque en rigor —y aceptando la división de la existencia creadora de Brahms en cuatro etapas: 1851-55, 1856-65, 1876-90 y 1891-96—, la gran meta-

morfosis estilística se produjera en el cuarto período en relación con los anteriores (su lenguaje divino *más serio, más taciturno, aunque también más espontáneo*, se ha escrito), tampoco dejó de haber transformación entre las demás, aparte naturalmente de los lógicos avances en el mismo perfeccionamiento de escritura. De ahí que, aparte de que se reconozca en ella una «genuina composición brahmsiana», con equilibrio bien medido entre el «pachos» romántico y la solidez constructiva, a la *Primera Sonata* no se le han dejado de poner algunos peros. Esto es lo que escribe de ella Karl Geiringer: *En 1862 Brahms compuso los dos primeros movimientos de su Sonata en Mi menor, Op. 38, para violonchelo y piano, junto a un adagio, desechado más tarde. El finale fue escrito en junio de 1865. De acuerdo con su evolución artística, considerada como un todo, Brahms dominó la forma del dúo para piano e instrumentos de cuerda tras haber escrito primeramente conjuntos camerísticos, como tríos, cuartetos y sextetos. En los dos primeros movimientos de su Sonata en Mi menor, el violonchelo es tratado con firmeza, sacando partido de su sonoridad y mostrando la experiencia ya adquirida en la composición de música de cámara. El finale añadido posteriormente y compuesto en el estilo fugado, no es demasiado afortunado, pues en esta parte el instrumento solista no siempre puede defenderse fácilmente del brillante tratamiento dado al piano.*

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata n.º 5, en Re mayor, Op. 102, n.º 2

Como repetidamente ha sido señalado por estudiosos y comentaristas, las cinco *Sonatas para pianoforte y violonchelo* de Beethoven —las dos de la Op. 5, la Op. 69 y las dos de la Op. 102— constituyen la aportación conjunta más relevante que se ha hecho al instrumento tras las seis *Suites* que Bach dedicó a solo. A ellas habrían de añadirse las tres series en las que Beethoven utilizó el mismo dúo para componer variaciones sobre temas operísticos de Haendel y Mozart; pero en muy segundo término.

Nótese que he hablado de *Sonatas* beethovenianas para pianoforte y violonchelo. Lo hago así porque ese fue el título que el autor les dio. Un poco, sin duda, por la inercia terminológica dieciochesca, toda vez que, sin desconocer la enorme importancia de la parte del teclado y su notable peso armónico y de textura, el violonchelo —sobre todo en los tres ejemplos que se han seleccionado para este ciclo— desempeña cometidos solísticos auténticos.

Las dos sonatas que conforman la Op. 102 fueron escritas durante el verano —*hacia el mes de julio*, aparece dicho de puño y letra del compositor en la partitura de la primera—, en la casa de campo que la condesa María de Erdódy, protectora del músico y dedicataria de ambas, poseía en Jedlersee. Constituyen ya ejemplo del tercer estilo o «manera» beethoveniano, y se ha llegado a decir que representan lo único de verdadero valor que él compuso en todo el célebre año del Congreso de Viena. La que se interpreta en este segundo concierto —la n.º 2 de la Op. 102, última de la colección, en Re mayor— presenta la particularidad de disponer de un movimiento lento completo, lo que no ocurre en ninguna de las otras cuatro. Por otro lado,

también es dato de interés el empleo del «fugato» conclusivo, por cuanto supone adelanto claro de la inclinación del último Beethoven por las formas contrapuntísticas tradicionales.

ROBERT SCHUMANN

Phantasiestücke, Op. 73

Aparte de su *Concierto*, Op. 129, del año 1850, Schumann sólo dedicó originariamente protagonismo al violonchelo en sus *Cinco piezas populares*, Op. 102, de un año antes. Porque las *Phantasiestücke* que cierran la primera parte de este segundo concierto, habían sido concebidas y escritas en primera instancia, también en 1849, para clarinete y piano. Fue, ése de 1849, año de luces y sombras en la vida del músico de Zwickau. Frente a la alegría que le proporcionó Liszt al dirigir en Weimar, y con considerable éxito, sus *Nuevas escenas del Fausto*, el orgullo de haber culminado la puesta en marcha de la *Bachgesellschaft*, o la satisfacción de obtener el puesto de director musical en Düsseldorf, están la decepción por haber sido rechazado para suceder a Wagner como vicedirector de la Ópera de Dresde, cuando aquél hubo de huir por su participación en los sucesos revolucionarios de 1848, el enorme golpe que para él supuso la muerte de Chopin, los desequilibrios nerviosos, en fin, y los trastornos progresivos de su mente.

No impidieron, sin embargo, tantos sinsabores, que él mismo pudiera llegar a calificar ese período, no sin un punto de exageración, al menos cualitativa, como «el año más fecundo de sus existencia». Es verdad que había arrancado viendo nacer en sus primeros días dos movimientos —adagio y allegro— para trompa y piano, las *Fantasías* que ahora tratamos y la *Pieza de concierto* para cuatro trompas y orquesta; y que se había visto completado con «marchas» para piano, el *Canto de liberación*, los *Cinco cantos de caza para voz de hombre*, y las ya citadas *Cinco piezas populares*, el *Requiem por Mignon*, las también citadas *Nuevas escenas del Fausto*, *Doce piezas para cuatro mános*, varios «Heder»... Pero me parece que tal montante

de títulos, con ser notabilísimo, debe ceder ante los frutos de los años 1840 y 1841, pongo por ejemplo, llamados «liederístico» y «sinfónico» respectivamente.

Según el mismo Schumann escribe en su diario, terminó estas *Phantasiestücke* en sólo dos días del mes de febrero, y fue el primer ciclo completo que concluyó en ese año de 1849. El clima de lirismo melancólico y elegante de estas tres piezas —tierna y expresiva la primera, animada y ligera la segunda, y rápida, fogosa la tercera, si bien deben tocarse las tres sin solución de continuidad— puede conseguirse perfectamente en el violonchelo siempre que se atine con un fraseo «cantabile», bien respirado, y con un «vibrato» justo. Sólo los arpeggios virtuosísticos de la pieza final pueden representar para el chelo alguna dificultad de dicción.

CÉSAR FRANCK

Sonata en La mayor

En cuantificación relativa, no puede afirmarse que sea abundante la música de cámara del compositor francés, de origen belga, César Franck. Y si la contabilización se contrae a su *decenio dorado*, el último de su vida, sólo nos encontramos con tres páginas de ese carácter: el *Quinteto*, de 1879, la *Sonata para violín y piano en La mayor*, de 1886, y el *Cuarteto*, de 1889-Suficiente, en todo caso. Porque como se ha dicho sin hipérbole, con éstos únicos títulos Franck cimentó con firmeza decisiva la música de cámara francesa. Se dirá que se vio bien arropado por la postura plural y beligerante de la Société Nationale de Musique, empeñada desde 1871 en dotar a la música francesa en general de una solidez y seriedad germánicas, pero a ello podrá contestarse que había sido el propio Franck uno de los fundadores de tal sociedad.

Se preguntará ahora qué tiene que ver el violonchelo como protagonista con todo esto. La respuesta es que la *Sonata en La mayor, para violonchelo y piano*, hoy programada, es una y la misma que la de violín y piano de 1886 que he citado hace un momento. O, bueno, transcripción de la violinística que había si-

do compuesta por Franck aprovechando las vacaciones veraniegas de aquel año, y cuyo estreno protagonizaría el dedicatario de la obra, el célebre Eugène Ysayè, en el concierto de la Société Nationale de 31 de diciembre del año siguiente.

La *Sonata* violinística de que tratamos carece de número de opus, como tantas páginas de Franck, por lo que tampoco se ha dado ninguno a la transcrita. La cual permite apreciar igual que la originaria, y en toda su dimensión, en qué gran medida es la obra modelo destacadísimo del sistema cíclico de presentación y ordenación temáticas características del compositor. Destacado ejemplo, digo, por cuanto el dominio de tales supuestos de disposición formal interna —que venían siendo experimentados por él en trabajos muy anteriores— le permitían ya compaginarlos, a pesar de su apariencia de rigor constructiva, con resultados de espontaneidad lírica y soltura discursiva tan veraces como los que definen a esta *Sonata*.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata n.º 3, en La mayor, Op. 69**Sonata n.º 4, en Do mayor, Op. 102, n.º 1**

A las consideraciones generales sobre las *Sonatas* beethovenianas para violonchelo hechas en el comentario al segundo concierto de este ciclo —y a las que me remito desde aquí—, podría añadirse el dato complementario de que encierran, ellas solas, muestras de los tres períodos en que comunmente se divide la existencia creadora del compositor. Había tenido oportunidad de escribir también que las dos *Sonatas* de la Op. 102 eran ejemplo del tercero, siquiera en sus comienzos. Pues bien, la de la Op. 69, con la que se inicia este tercer concierto, lo es, y muy de lleno, del segundo.

Fue escrita, efectivamente, entre los años 1807 y 1808, y publicada en el siguiente por Breitkopt und Hartel. Asusta pensar que las obras que completaban la remesa vendida en aquella ocasión por Beethoven a los editores eran los dos *Tríos con piano* de la Op. 70 y las *Sinfonías Quinta y Sexta*. En cuanto a alguna característica particular que distinga a esta *Sonata en la mayor*, puede señalarse la de que, así como la en *Re mayor* comentada a propósito del segundo concierto, ofrecía la singularidad de poseer un movimiento intermedio lento sin mixturas, ésta de la Op. 69 lo tiene, también con carácter único respecto al resto de la colección, en forma de «scherzo» con «trío»; trío que a su vez viene caracterizado por las expresivas dobles cuerdas que se le piden al chelo.

A diferencia de las otras dos *Sonatas* beethovenianas programadas en este ciclo, que constaban de tres movimientos cada una, la n.º 2 de la Op. 102, en *Do mayor*, cuarta de la serie, se articula únicamente en dos. Sucede, sin embargo, que las dos disponen de

sendas amplias introducciones —«andante» y «adagio»— que, en unión de los correspondientes cuerpos principales en «allegro vivace» de cada tiempo, proporcionan más que suficiente contenido y enjundia a la obra.

JOHANNES BRAHMS

Segunda Sonata, en Fa mayor, Op. 99

También aquí me voy a permitir reenviar al lector a las breves apostillas introductoras de la *Primera* de las *Sonatas* chelísticas de Brahms, programada en el concierto de arranque de este ciclo. Se hablaba allí de la mayor madurez que lógicamente habría de albergarse en la *Segunda*, que se oirá como cierre de este tercer concierto. Y esa madurez se refleja principalmente en el perfecto talante sinfónico con el que el músico quiso teñirla, y la tiñó. Lo que aquí sí viene a justificar en mayor medida que en Beethoven, la denominación, también empleada por Brahms, de *Sonatas para piano y violonchelo*.

La que ahora se comenta, nutre todo su carácter apasionado y tenso —que sólo cede en el «allegro molto» final, un «rondó» de inspiración popular— del propio tratamiento que se da en el arranque al tema principal del «allegro vivace»: una suerte de fanfarria confiada al chelo que avanza sobre incesante tremolar del piano. En cuanto al «adagio affettuoso», cuyos tintes meditativos no le privan de la tensión interior, se discute si no provendrá del tiempo lento que Brahms tuvo pensado incluir en su *Sonata en Mi menor*. En todo caso, se trataría de la reelaboración de un material más bien primario, poco trabajado.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

FRÉDÉRIC CHOPIN

Aunque no puede ocultarse que la obra violonchelística de Chopin es absolutamente marginal comparada con su genial producción estrictamente pianística, no podría faltar su nombre en un ciclo que se apoya en la dicotomía violonchelo-romanticismo. En el fondo, y aunque sus aportaciones a este instrumento revisten más consistencia que las chopinianas, casi sucede otro tanto con los casos de Schubert y Schumann. Allá donde se hable de romanticismo, deberán aparecer siempre.

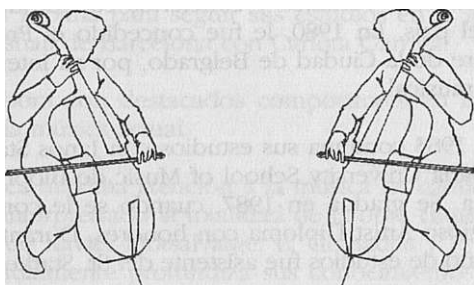
Son tres las incursiones que el compositor polaco hizo por los terrenos del chelo, al que, como no podía ser menos, también hace que le preceda el piano al titularlas. Se revisa en este concierto, pues, toda su producción. Salvo la mucho más ambiciosa *Sonata*, fruto de los tiempos maduros —fue terminada en el año 1846, sólo tres años antes de la muerte del músico—, los otros dos lo son de su muy primera época. La *Polonaise*, de 1829, antes de que Chopin cumpliera los 20 años —un año después añadiría una «introducción»— y el *Grand Dúo*, de 1832. Piezas ambas de las que nada hacía pensar, ciertamente, que su autor habría de ser uno de los más finos y sensibles inventores de música de la historia. Ni siquiera con la ayuda de su amigo violonchelista Auguste Franchomme —¿o quizás por culpa de ella?— logró que, al menos en ese *Grand Dúo* brillaran ideas de la nobleza y del encanto que habrían de llegar enseguida. Bien es cierto que la elección de partida, *Robert le Diable*, de Meyerbeer, ponía las cosas difíciles. En cualquier caso, arregló el *Dúo* para piano a cuatro manos, y lo publicó en 1833 como Op. 15.

En cuanto a la *Polonesa*, fue escrita para el príncipe Radziwill y su hija Wanda, ambos chelistas aficionados, y dedicada al excelente concertista vienés Joseph Merk. De todos modos, la obra no contaba con el apre-

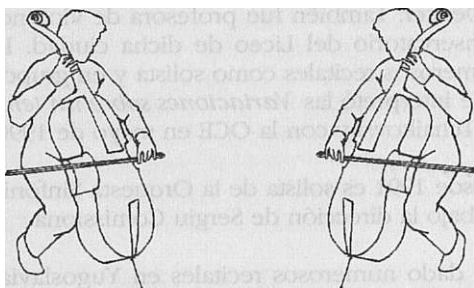
ció de su autor, que llegó a escribir: *He compuesto una alia pollaca con acompañamiento de violonchelo. No es más que una bagatela para el salón y las damas. Quería que la estudiaara la princesa Wanda, la hija del príncipe, que también toca el violonchelo. Es todavía muy joven, alrededor de los 17 años, es hermosa y resulta una verdadera dicha ayudarla a colocar como es debido sus deliciosos dedos.*

Otra cosa es ya la *Sonata* Op. 65. Dedicada precisamente al Franchomme del *Grand Dúo*, se articula en cuatro movimientos: Allegro moderato, Scherzo, Allegro con brio, largo y Finale, Allegro. Como ya se ha escrito, Chopin derrama en ella todo el encanto de su escritura para piano, con ornamentación especialmente rica, pero añadiendo tal asombroso sentido de las peculiaridades del violonchelo que hace olvidar que el compositor poseyera «únicamente» una sensibilidad pianística.

El concierto se completa con sendos arreglos de Alexander Glazunov para violonchelo y piano de los *Estudios para piano solo* Op. 10, n.º 6 y Op. 25, n.º 7. Que en la concepción del músico polaco la denominación de «estudio» trascienda con mucho los estrechos límites terminológicos de sus contemporáneos, hace que anteponga a menudo en su materialización las cuestiones artístico-musicales y de expresión a las puramente pedagógicas. De suerte que en muchas de las páginas de este carácter es posible, sin forzamientos mayores, el traslado de la intencionalidad y aun de la prosodia pianística a otras tan separadas de ellas por las características expresivas, como las del violonchelo. Dos de esos ejemplos son los que hoy redondean la primera parte del programa. Chopin escribió sus dos series de *Estudios*, ambas de doce, de forma sucesiva. Entre 1829 y 1832 la Op. 10, que dedicó a Franz Liszt, y entre 1832 y 1836 la Op. 25, dedicada a María d'Agoult. El n.º 6 de la primera serie, Andante, puede llevarnos ya en su origen a una atmósfera «nocturnal» —con una encantadora melodía en la mano derecha pedida con «molta espressione», subrayada en la izquierda con un diseño «sempre legatissimo»—, notablemente ensanchada en la versión para chelo. En cuanto el n.º 7 de la Op. 25, Lento, su carácter de honda expresividad le hace asimismo apto para el arreglo, aunque en la versión primigenia pianística se aborde, muy específicamente, la problemática técnica del empleo del pulgar sobre las teclas negras.



PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

SUZANA STEFANOVIC

Nació en 1966 en Belgrado y comenzó sus estudios de violonchelo a los siete años con Relja Cetkovic, ganando primeros premios en los concursos para estudiantes de música yugoslavos y participa en numerosos festivales, recitales y conciertos con orquesta por todo el país. En 1980, le fue concedido el Premio de Octubre de la Ciudad de Belgrado, por su intensa actividad musical.

En 1983 continua sus estudios con Janos Starker en la Indiana University School of Music de Bloomington, Indiana. Se gradúa en 1987, cuando se le concede el prestigioso Artist Diploma con honores. Durante su último año de estudios fue asistente del Sr. Starker.

En 1987, gana el Primer Premio para violonchelo en el 21 Concurso de Artistas Musicales de Yugoslavia.

Entre 1988 y 1991 fue asistente solista de la Orquesta Ciudad de Barcelona, bajo la dirección de Franz-Paul Decker. También fue profesora de violonchelo en el Conservatorio del Liceo de dicha ciudad. Participó en numerosos recitales como solista y en grupos de cámara, e interpretó las *Variaciones sobre un tema Rococó* de Tchaikovsky con la OCE en mayo de 1990.

Desde 1991 es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE bajo la dirección de Sergiu Comissiona.

Ha dado numerosos recitales en Yugoslavia, Suiza, Estados Unidos y España, actuando también con las Orquestas Filarmónicas de Belgrado, Zagreb, Sarajevo, Slopje, Orquesta Sinfónica Europea y Solistas de Zagreb.

Paralelamente con su carrera concertista, desarrolla una importante actividad educativa.

MAC McCLURE

Nace en Sarasota, Florida. Empezó a estudiar el piano con Consuelo Colomer en 1983 en Sevilla, donde estaba becado para completar sus estudios de filología. Al año siguiente regresó a los EEUU para terminar la carrera de Filología e Historia de la Música. En 1986 vuelve a España para seguir sus estudios en la Academia Marshall de Barcelona con Carlota Garriga.

Colabora con destacados compositores en la difusión de la música actual.

Dedica máxima atención a la música de cámara habiendo interpretado la totalidad de la obra camerística y vocal de Xavier Motsalvatge, E. Granados y F. Mom-pou. Actualmente profundiza sus conocimientos en el repertorio clásico y español en la Academia Marshall, donde asiste a las clases que periódicamente imparte Alicia de Laroche.

SEGUNDO CONCIERTO

MIKHAIL KHOMITSER

Nace en Kharkov en el seno de una familia de músicos. Discípulo del maestro Knushevitsky, gana el Primer Premio en los concursos internacionales «Vigan» de Praga, 1955, «Tchaikovsky» de Moscú, 1962 y Pablo Casals de Budapest, 1963-

En 1960 inicia su actividad pedagógica en la cátedra del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, y en países como Finlandia, Francia, Alemania, Yugoslavia y España, siendo profesor invitado de la Academia Sibellius de Helsinki durante el curso 1986-87. Además ha sido miembro de los jurados respectivos de los concursos internacionales de Ginebra, 1986, Scheveningen, 1989 y 1991, así como del Concurso Tchaikovsky de Moscú, 1978, 1982, 1986 y 1990. Su presencia en festivales internacionales es muy notable, destacando uno celebrado en Estonia durante el verano de 1989, que fue dedicado monográficamente a su figura. Un segundo «Monofest» tuvo lugar en Moscú al año siguiente con el mismo protagonista.

Como intérprete destacan sus múltiples grabaciones discográficas, su fructífera unión a D. Bashkirov e I. Bezrodny —con los que formó un trío, considerado el mejor por muchos durante los seis años que duró—, sus actuaciones con directores de la talla de Y. Temirkanov, K. Masur, Z. Mehta, J. Krips, K. Sanderling, G. Rozhdestvensky, y sus colaboraciones con artistas de la categoría de D. Oistrakh, I. Oistrakh, K. Richter y B. Davidovich.

En su repertorio se incluyen obras de Z. Kodaly, A. Khachaturian y D. Shostakovich, versiones que fueron aprobadas y aplaudidas en su momento por los propios compositores. También ha sido el primero en interpretar en la Unión Soviética los conciertos de B. Bartók, H. Dutilleux, B. Martinu y muchos otros autores.

Ha sido condecorado con el título honorífico «Artista del Pueblo», y nombrado, además, Solista de la Filarmonía de Moscú.

LUIS REGO

Nace en Bilbao y cursa sus estudios musicales en el Conservatorio de San Sebastián, obteniendo el Primer Premio Fin de Carrera de Piano. En Madrid estudia Derecho en la Universidad Central, y Composición, Órgano y Piano en el Real Conservatorio Superior de Música con Joaquín Turma, Jesús Guridi y José Cubiles, obteniendo cinco titulaciones, el Primer Premio de Virtuosisimo en Piano, Premio de Honor en Música de Cámara y el Premio Extraordinario del Conservatorio.

En París estudia Piano y Música de Cámara en el Conservatorio Nacional con Marcel Ciampi, Gastón Poulet, André Levy y Jacques Février; luego con Magda Tagliaferro y Robert Casadesus. Con posterioridad lo hace en la Academia Chigiana de Siena. Ha sido galardonado con el Premio Jaén y en el Concurso de Interpretación de Música Española de Tenerife. En 1987 le es concedido por unanimidad el Primer Premio de Dúos en el Concurso Internacional Yamaha.

Ha sido profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, director y fundador del Conservatorio de Cuenca, colaborador de Radio Nacional de España (Premio Ondas en equipo en 1970), profesor de la Escuela Oficial de Radiodifusión y Televisión, y de Bachillerato a Distancia. En la actualidad ejerce la Cátedra de Música de Cámara del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Su actividad como intérprete abarca más de 50 países de Europa, América, África y Oriente, colaborando en el estreno mundial de más de 100 obras de música de cámara. Ha participado en los festivales de Santander, Granada, Lugo, Vigo, La Coruña, Tenerife, Burgos, Toledo, Bilbao, San Sebastián, Ibérico, Hispalense, Cuenca, Puerto Rico, París, Saintes, Bonaguil, Gulbenkian, Epidaurus, Atenas, Ferentino y Spoleto. Ha grabado discos para Ensayo, Dial, Movieplay, RCA, y CBS.

TERCER CONCIERTO

PEDRO COROSTOLA

Realizó sus estudios en el Conservatorio de Música de San Sebastián, finalizándolos con primeros premios en Violonchelo, Oboe y Música de Cámara. Ingresó en el Conservatorio Nacional de Música de París, obteniendo el Primer Premio de dicho Conservatorio, además de otros galardones. Perfecciona sus estudios en la Academia Musicale Chigiana de Siena con Navarra, Cassadó y Casals, consiguiendo el Primer Premio del Concurso Internacional «Gaspar Cassadó», instituido por el propio gran chelista.

Gana por oposición la Cátedra de Violonchelo del Conservatorio de Música de San Sebastián, que más tarde abandona para ser solista de las orquestas de la Emisora Nacional de Lisboa, Nacional de España y Sinfónica de la Radio Televisión Española.

En ningún momento deja sus actividades de conciertos y música de cámara, y así como formó parte del Trío de Lisboa, en la actualidad es integrante del Trío de Madrid desde su fundación, formando también dúo con el pianista Manuel Carra. Ha realizado giras de conciertos y recitales por Europa, América y África, y participado en los más importantes festivales musicales en España, Portugal, Francia e Italia, así como estrenado obras de los más relevantes compositores españoles.

Actualmente es catedrático de Violonchelo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha participado como profesor en los cursos de verano «Manuel de Falla» de Granada, Música en Compostela, Quincena Musical de San Sebastián y Música de Cámara de Santander, siendo llamado en diversas ocasiones para formar parte del Tribunal de los Concursos Internacionales de Moscú («Tschaikovsky»), Munich y Florencia («Cassadó»),

Ha grabado para las casas Columbia, RCA y Ensayo.

MANUEL CARRA

Nació en Málaga en 1931- Realizó sus estudios en los Conservatorios de Málaga y Madrid (Cubiles), donde finalizó con Primer Premio de Virtuosisimo y Premio Extraordinario.

Amplió sus estudios en París con L. Levy (piano) y O. Messiaen (análisis) en Darmstadt, y en Siena con R. Gerlin (clavicémbalo).

Desde 1952 desarrolla una actividad concertística ininterrumpida, dando conciertos en toda España, así como en Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Suecia, Italia, Turquía, Marruecos, Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y otras repúblicas de América.

Ha actuado con las principales orquestas españolas (Orquesta Nacional y Orquesta Sinfónica de la RTVE de Madrid, Orquesta Municipal de Barcelona, Orquesta Filarmónica de Sevilla) y con otras orquestas europeas (Orquesta Sinfónica de la ORTF de Strasbourg, Orquesta Sinfónica de la RAI de Torino, Orquesta Sinfónica de la Sudwestfunk).

Es catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha dado cursos de interpretación de música española en los Cursos Internacionales de Verano de Saint-Hubert (Bélgica).

Es escritor sobre temas musicales, colaborador habitual de Radio Nacional de España (en donde desempeñó durante algunos años las funciones de jefe del Departamento de Música) y en algunas publicaciones culturales o musicales españolas. Como compositor, es autor de varias obras para piano, dos pianos, orquesta, canto y piano.

Ha sido becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March para realizar trabajos sobre técnica e interpretación pianísticas.

CUARTO CONCIERTO

PAUL FRIEDHOFF

Nacido en Portland (Estados Unidos), realizó sus estudios musicales en la Universidad de Indiana y en Essen (Alemania), estudiando Violonchelo con Mihaly Virizlay, Vladimir Orlov, Margal Ceivera y Janos Starker, y Música de Cámara con Pressler, Seboek, Pimrose y Janzer.

Ha sido miembro del Cuarteto «Costa Rica» en Sudamérica, del Trío «Queenkhoven» en Holanda, del Cuarteto «Sevan» y del Trío «Allegro» en Bélgica. Ha sido chelo solista con las orquestas Sinfónica Nacional de Costa Rica, Filarmónica de Indiana, Filarmónica de Flandes, Orquesta de Cámara de Bniselas, Orquesta de Cámara de Amberes y Concertgebouw de Amsterdam, desarrollando también una actividad pedagógica como profesor de Violonchelo en la Universidad de Costa Rica y profesor asistente de Janos Starker en la Universidad de Indiana.

Ha realizado grabaciones para radiotelevisiones belga y española. Actualmente es solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

EUGENIA GABRDELUK

De nacionalidad española, ingresó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en 1988 en la Cátedra de Joaquín Soriano, con quien actualmente continúa sus estudios.

Ha participado en numerosos recitales como solista y con la formación camerística Ensamble de Madrid.

Ha obtenido el Primer Premio del Concurso Académico de la Fundación «Jacinto e Inocencio Guerrero», y el Primer Premio del Concurso Nacional de Piano de Juventudes Musicales de Granada.

Ha estrenado obras de compositores españoles como José María Benavente, José Luis Turina, Rafael Ca-vestany y otros.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

LEOPOLDO HONTAÑÓN

Nace en 1928 en Santander, donde realizó los estudios de solfeo y piano con la profesora Remedios Bacigalupi. Se licenció en Derecho por la Universidad de Valladolid, ingresando posteriormente por oposición en el Cuerpo de Inspectores del Transporte Terrestre.

Ha sido colaborador musical fijo del diario ABC de Madrid (1967-1992), así como de las revistas «Via libre» (1974-1979) y «Bellas Artes» (desde 1973 hasta su desaparición en 1979). Desde el mes de junio de 1992 ha comenzado su colaboración fija con la revista especializada «Scherzo».

Es coautor de la obra *Iniciación a la música* y autor de diversas monografías sobre autores españoles, así como de numerosos ensayos y artículos sobre temas musicales, habiendo participado en calidad de jurado en numerosos concursos de ese carácter.

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

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



Fundación Juan March

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