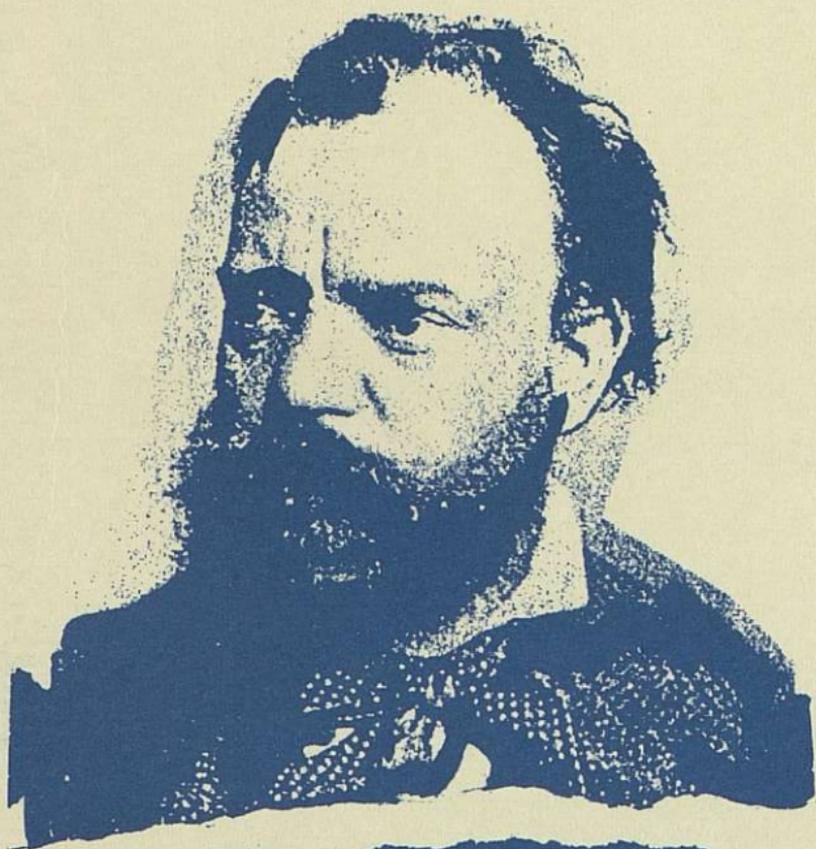


Fundación Juan March



CICLO

**GRANDES TRÍOS
CHECOSLOVACOS CON LA
INTEGRAL DE DVOŘÁK**

Octubre-Noviembre 1992

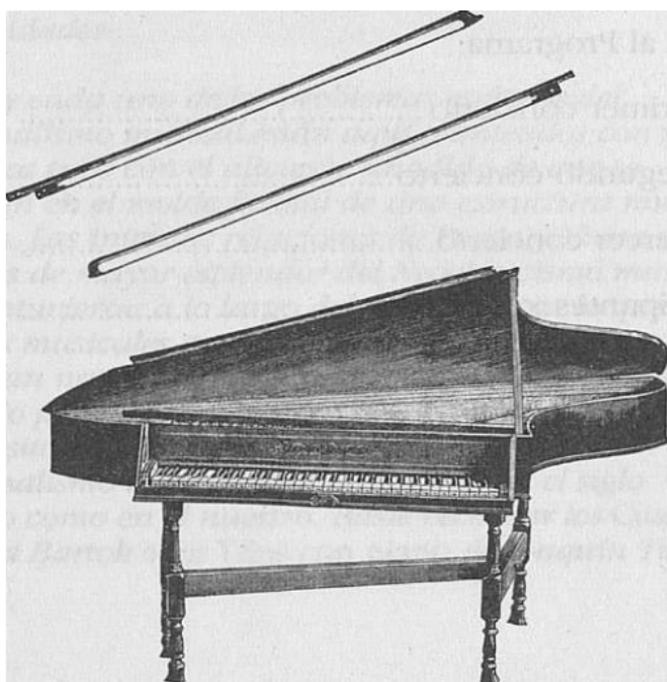
CICLO

GRANDES TRÍOS
CHECOSLOVACOS CON LA
INTEGRAL DE DVORÁK

Fundación Juan March

CICLO

GRANDES TRÍOS CHECOSLOVACOS CON LA INTEGRAL DE DVORÁK



Octubre-Noviembre 1992

ÍNDICE

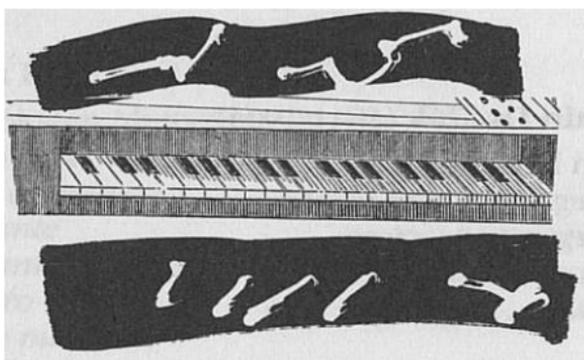
	Pág.
Presentación.....	5
Programa general	
Introducción general, por Alberto González Lapuente.....	11
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	16
• Segundo concierto	19
• Tercer concierto.....	22
Participantes.....	27

Estos tres conciertos, sobre el eje fundamental de la totalidad de los Tríos con piano de Antonín Dvorák, permiten un pequeño pero sustancial repaso a casi un siglo de música «checa» o, para ser más precisos, «bohemia». Hemos aceptado sin embargo la titulación propuesta por los intérpretes (Grandes Tríos Checoslovacos) para no interferir en lo más mínimo las actualísimas vicisitudes históricas que atraviesa un estado que, como tal, nació a la historia en 1918, tras la primera gran guerra.

Las especiales cualidades musicales de los habitantes de la región de Bohemia fueron bien resaltadas en toda Europa ya desde el siglo XVII. Pero se limitaban, generalmente, al mero consumo de habilidades de rango secundario. Smetana primero, Dvorák después y luego Suk o Martinu, entre otros, consiguieron elevar a primera categoría estética lo que antes de ellos eran sólo «curiosidades».

Todos y cada uno de los problemas estéticos del nacionalismo musical están aquí planteados con suma agudeza pero con el aliciente añadido de que se exponen en el molde formal de una estructura musical clásica. Las intensas relaciones de Praga y Viena en los tiempos de mayor esplendor del Neoclasicismo musical se mantuvieron a lo largo del siglo XIX, por lo que las formas musicales austríacas y germánicas sirvieron con gran naturalidad para expresar las nuevas ideas. Ejemplo perfecto de simbiosis que otros muchos compositores también relacionados con el nacionalismo musical siguieron tanto en el siglo pasado como en el nuestro. Baste recordar los Cuartetos de Bela Bartok o los Tríos con piano de Joaquín Turina.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Josef Suk (1874-1935)

Trío en Do menor, Op. 2 (1889. Rev. 1891)

Allegro

Andante

Vivace

Bohuslav Martinu (1890-1959)

Bergerettes para violín, violonchelo y piano (1939)

Poco allegro

Allegro con brío

Andantino

Allegro

Moderato

II

Antonín Dvorák (1841-1904)

Trío en Fa menor, Op. 65 (1883)

Allegro ma non troppo

Allegretto gracioso

Poco adagio

Finale: Allegro con brio

Intérpretes: Antonín Dvorák Trío

(Jiri Hurnik, *violín*

Frantisek Maly, *piano*

Daniel Veis, *violonchelo*)

Miércoles, 21 de octubre de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Antonín Dvorák (1841-1904)

Trío en Sol menor, Op. 26 (1876)

Allegro moderato

Largo

Scherzo: Presto

Filiale: Allegro non tanto

Bohuslav Martinu (1890-1959)

Trío n.º 3 en Do mayor (1951)

Allegro moderato

Andante

Allegro

II

Antonín Dvorák (1841-1904)

Trío Dumky en Mi menor, Op. 90 (1891)

Lento maestoso

Poco adagio

Andante

Andante moderato

Allegro

Lento maestoso

Intérpretes: Antonín Dvorák Trío

(Jiri Hurnik, *violín*)

Frantisek Maly, *piano*

Daniel Veis, *violonchelo*)

Miércoles, 21 de octubre de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Antonia Dvorak (1841-1904)

Trio en Si bemol mayor, Op. 21 (1875)

Allegro molto

Adagio molto e mesto

Allegretto scherzando

Finale: Allegro vivace

Bohuslav Martinu (1890-1959)

Trio n.º 2 en Re menor (1950)

Allegro moderato

Adagio

Allegro

II

Bediich Smetana (1824-1884)

Trio en Sol menor, Op. 15 (1855. Rev. 1880)

Moderato assai

Allegro ma non agitato

Finale: Presto

Intérpretes: **Antonin Dvorak Trio**

(Jiri Hurnik, *violín*)

Frantisek Maly, *piano*

Daniel Veis, *violonchelo*)

Miércoles, 4 de noviembre de 1992. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

SMETANA, DVORÁK, SUK, MARTINU

Se me ha dicho muchas veces que el pueblo bohemio era el más musical de toda Alemania o, quizá, de toda Europa; y un eminente compositor alemán que actualmente se encuentra en Londres, me dijo en una ocasión que si los bohemios hubiesen gozado de las mismas oportunidades que los italianos, les habrían superado con creces.

Charles Burney:
An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands (1773)

En 1944, aprovechando la programación del Festival de Praga, se conmemoró el 120 aniversario del nacimiento del padre de la música bohemia: Bedřich Smetana. Mera justificación que rápidamente desembocó en un auténtico acto de exaltación nacional, de reivindicación de los valores patrios y protesta ante la ocupación alemana. De este modo, quien hasta entonces permanecía en los textos como figura de estudio se convirtió, de nuevo, en materia viva, en portador de la esencia nacional a través de su arte y en aglutinador de un sentimiento vernáculo.

Posiblemente no sea éste el momento de analizar cuánto de «verdadero» tienen los nacionalismos musicales en la imagen que dibujan, hasta qué punto no son sino un perfume quintaesenciado de los rasgos más fácilmente identificables de un pueblo, y si éstos no derivan en muchos casos hacia la «postal para turistas», más auténtica para el viajero romántico que para el autóctono. Lo que parece cierto es que en la mayoría de los casos el juego retratista no se construye sino con unos mínimos elementos que se repiten una y otra vez, y que tienen la virtud de que acabemos viendo el original con los ojos del propio retrato. En el ciclo que presentamos están esos elementos, pues aunque hay un primer denominador común a través de un caso particular del género camerístico, el del trío para piano, violín y violonchelo (no olvidemos que los compositores checos fueron los pioneros de la música de salón propia del romanticismo: Václav Jan Tomásek -1774-1850- y su alumno Jan Václav Vorisek -1791-1825- anticiparon los *Impromptus*

schubertianos tan característicos), las obras a escuchar pertenecen a quienes, uno tras otro, han dibujado a través de la tradición musical culta la que, para nosotros, es imagen musical de Checoslovaquia.

Hasta 1918 no se crea la moderna Checoslovaquia, nacida de la unificación de Bohemia, Moravia y Eslovaquia, regiones bien definidas y diferenciadas. Desde tiempo atrás, fundamentalmente desde el siglo XVIII, desde Bohemia algunos compositores de segunda estaban emigrando y teniendo cierta consideración en Europa: Josef Myslivecek (1737-1781), llamado en Nápoles «el bohemio divino»; Florion Leopold Gassmann (1729-1774), profesor de Salieri; o Jan Zach (1699-1773), amigo de Tartini y Gluck, y cuya música de cámara refleja un primer intento de nacionalismo checo que ha de situarse en línea directa con la primera auténtica generación de compositores nacida en el siglo XIX.

Hemos de considerar que Smetana es el primer compositor nativo bohemio consciente de crear un arte musical específicamente nacional, pero no nacido de un estilo nacional al que se adaptó: su idioma personal aglutina una serie de elementos dispersos, alguno a imitación del folclore bohemio. Bulle en el fondo la idea política nacionalista, sin olvidar que tanto Smetana como sus sucesores fueron hombres de su tiempo incorporados a una estética superior con rasgos comunes y unificadores: el romanticismo. Sólo así podremos entender la aptitud de Smetana ante polémicas como la suscitada con el conservador Ladislau Rieger sobre si definir el elemento «bohemio» de la música se debía hacer mediante imitaciones de auténticas canciones populares o si esto sólo serviría para componer «graciosos *quodlibefr*.

Abierta la polémica, lo cierto es que triunfaron las tesis de Smetana, y sus opiniones crearon escuela hasta bien entrado el siglo XX. Antonín Dvorák, primer viola de la Orquesta del Teatro Provisional de Praga cuando en 1866 se nombró a Smetana su director, fue otro de los fundadores de la moderna escuela nacionalista checa, reconciliando el lenguaje musical de tradición europea con un idioma nacional, y siempre luchador por su imagen oriunda: cuando en 1885 el editor berlinés Simrock envió a Dvorák las pruebas de su *Séptima sinfonía*, éste comprobó cómo los acentos sobre la a y la r de su nombre habían sido omitidos. Dvorák contestó: *Qué tienen que hacer los políticos con nosotros: dejamos ser felices para que podamos dedicarnos exclusivamente a nuestro arte. Y esperar que las naciones que elevan su arte*

nunca perezcan, incluso por pequeñas que sean. Pero yo podría, igualmente, decir que un artista también tiene una tierra natal a la que debe convicción y amor.

La misma «convicción y amor» que tuvieron Smetana, Dvorák y sus continuadores: Suk con sus nuevas maneras tomadas de los impresionistas franceses, ya dentro de la nueva generación de compositores checos del XX, y Martinu casi como último representante que intentando alejarse volvía una y otra vez a sus orígenes como justificación creadora. Todos integradores, en sus obras, de las canciones y formas de danza de su tierra, presentándolas a través de su personal tratamiento melódico, armónico y rítmico: reconciliación entre el lenguaje musical de tradición europea y un idioma nacional absorbiendo influencias folclóricas.

Pero recordemos que Checoslovaquia es país de formación reciente y que en él conviven culturas disímiles que se pueden resumir en dos estilos bien diferenciados: en Bohemia las melodías presentan una regularidad en la construcción, definición tonal, períodos rítmicos bien definidos y forma simétrica, en su mayoría con un carácter danzable; por contra, en Moravia y Silesia se puede observar una construcción melódica libre, armónica y rítmicamente reminiscente de la cultura musical carpetana. Nos referimos al primer caso, pues es el utilizado como fundamento para los constructores de la cultura musical que ahora identificamos como checoslovaca.

Hasta el siglo XIX, en la región de Bohemia la mayoría de las melodías se construían sobre un ritmo ternario. Una de las danzas que ahora nos parecen más características es de uso moderno: la «polka», cuya imposición puso de moda el uso de los ritmos de dos tiempos. Aunque de origen complejo, el asentamiento en aquellas tierras se realizó con relativa facilidad, probablemente debido a su simple expresividad y atractivo ritmo. Otra de las más características, el «furiant», ocupa una especial posición entre las danzas bohemias: su texto, referido a cuestiones campesinas, está formado por dos secciones de dos pies métricos sobre un compás ternario. Pero la más definitoria y popular es, sin duda, la «dumka», cuya etimología ucraniana define una clase de canción folclórica narrativa con carácter de lamento, en la que el cantante relata heroicos momentos del pasado. Dvorák, el más genial de sus traductores, subtítulo numerosas obras instrumentales con este nombre, en las que pervive el carácter elegíaco, y que maneja alternando mo-

mentos melancólicos con secciones de alegres momentos danzantes. Estando más influido por las implicaciones del título que por el contenido narrativo (en la lengua eslava el verbo «dumat» significa pensar, meditar, ponderar...), las «dumkas» de Dvorák engloban los dos temperamentos extremos: cobijo de tristeza en contraste con un abandono salvaje, desesperanza con espera...

Alberto González Lapuente



NOTAS
AL
PROGRAMA



PRIMER CONCIERTO

JOSEF SUK

*Trío para piano, violín y violonchelo
en Do menor, Op. 2*

La audición de este *Trío* de Josef Suk nos acerca hacia la segunda generación de compositores eminentemente checos y, a su vez, exponente de la nueva escuela de compositores que empieza a romper con las maneras auténticamente románticas. Yerno de Dvorák, profesor del Conservatorio de Praga, Suk fue un buen instrumentista de violín, participando como segundo instrumento del famoso Cuarteto Bohemio. Pese a ello, escribió poca música de cámara, la mayoría nacida en sus años de estudio, aunque con probaturas en las más diversas formaciones: cuarteto de cuerda, cuarteto con piano, quinteto de cuerda con piano y trío de cuerda con piano.

Se podría calificar al «primer» Suk como el típico artista subjetivo, para el que la vida de los músicos había de ser su única fuente de inspiración, sin aceptar ningún estímulo exterior. Algunas de sus mejores obras, compuestas en este período, le valieron el calificativo de sucesor de Dvorák, pero tras la muerte de su esposa Ottilie, en 1905, cambió de actitud, ampliando la intimidad de su mensaje hacia conceptos más universales. Se convirtió, de esta manera, en uno de los más consistentes ejemplos de música absoluta: no escribió ninguna canción u ópera, sólo algunos pequeños coros sobre textos populares y música melodramática para dos cuentos de hadas del poeta checo Julius Zeyer, aunque, como en la mayoría de los compositores nativos, la influencia literaria no dejó de ser una mera circunstancia y el sello nacional deriva antes del «perfume» de los elementos folclóricos más característicos.

La mayor parte de su música de cámara pertenece al primer período, aunque las dos primeras, el *Cuarteto de cuerda con piano en La menor, Op. 1*, y el *Trío para piano, violín y violonchelo en Do menor, Op. 2*, parecen más cercanas al último Suk, ajeno a las influencias de su maestro de composición Antonín Dvorák: uso de un complejo lenguaje politonal a través de un lírico romanticismo de sello personal.

El *Trío, Op. 2*, fue compuesto en 1889, aunque sufrió una posterior revisión entre 1890 y 1891.

BOHUSIAV MARTINU

Bergerettes para violín, violonchelo y piano

Martinu es uno de los compositores más prolíficos de cuantos han existido en el siglo XX. Figura internacional a partir de 1931, su estancia en Francia hasta 1940 le orientó hacia el impresionismo, creando una música marcadamente melódica de formas clásicas. Se ha criticado en ocasiones no la rapidez con que componía, sino la despreocupación ante la depuración del trabajo, revisando raramente sus obras, lo que ha hecho que dispongamos actualmente de un catálogo de obras ciertamente muy irregular. No estamos ante la obra de un innovador, ante alguien preocupado por crear escuela, y sí ante un creador de métodos absolutamente personales, que supo no perder los acentos checos natales. Adoptó en sus obras, especialmente en las canciones y cantatas, elementos folclóricos propios del sustrato de Bohemia y Moravia, coloreadas con un indudable refinado sentido tímbrico.

En ésta su primera aportación a la música de cámara para piano, violín y violonchelo, rompe desde la misma denominación de la obra el sentido clásico del término, *Trío*, para descubrirnos toda la esencia de la obra a través de su título, *Bergerette*, el nombre de cierto aire de danza pastoral de moda en la Francia del XVIII. Las de Martinu están compuestas en París en 1939, en la misma época que las *Promenades* para violín, violonchelo y clave, uno de los momentos más tensos de su vida, justo antes de verse forzado a abandonar su país de adopción, Francia, y refugiarse en los Estados Unidos. Todas las piezas se interpretan con *da capo*, y, excepto la cuarta, tienen una sección de trío central que contrasta en tempo y estilo con el resto de la obra. La vuelta a sus orígenes se plantea en la última de ellas, en la que rememora su propia cantata sobre textos folclóricos *Kytice*, de 1937.

ANTONÍN DVORÁK

Trío para piano, violín y violonchelo n.º 3
en *Fa menor*, Op. 65

Compuesto entre antes del 4 de febrero y mayo de 1883, este *Trío* pasa por ser una de las obras de cámara más refinadas del catálogo de Dvorák: una curiosa mezcla de circunstancias encuentran en esta obra su resolución. Por un lado, el conflicto: 1883 es fecha clave en la biografía del autor, pues por primera vez se le presenta

la oportunidad de realizar una carrera internacional bajo la protección de diversos teatros de ópera de Alemania y Viena que le reclaman. Decisión a la que se opone el deseo de permanecer en su tierra natal, donde ya era todo un compositor emblemático. Antes de tomar una determinación, que ahora sabemos inclinada hacia la segunda posibilidad, inició la composición del *Trío*, que refleja la duda ante el futuro. Pero, por otro lado, tenemos en la partitura un buen ejemplo del característico estilo épico que, bañado de la influencia brahmsiana, se resumirá, dos años después, en la *Séptima sinfonía*, y que aquí se resuelve mediante una magnífica escritura de las partes intermedias, cuya importancia Dvorák conocía bien desde su puesto de instrumentista de viola.

Obra de grandeza, por tanto, en la que su desarrollo formal no elude una cierta tendencia sinfónica, a la que Dvorák dedicó largo tiempo, incluyendo numerosas rectificaciones. Así, el tiempo lento, escrito inicialmente en segundo lugar, pasó a ocupar el tercer puesto, mientras que en su lugar se situaba un scherzo: escrito en la remota clave de Do sostenido menor (evidencia del conflicto), tiene su anticipación tonal en el desarrollo del primer movimiento, y su posterior utilización en parte del último movimiento.

Se han destacado diversos aspectos de procedimiento que, además, otorgan relevancia a esta obra. Por un lado, una remarcada tendencia a la aparición del primer tema en forma original o modificada, que tiene en el final del segundo movimiento, o como elemento de conducción del *Finale*, sus citas más evidentes. En este último caso, y bajo la base rítmica de la «*furiant*», abriendo la música hacia el modo mayor con el que concluye la obra y Dvorák señalaba una vía de esperanza hacia su futuro.

El *Trío para piano, violín y violonchelo n° 3 en Fa menor, Op. 65*, catalogado por Burghauser como B 130, se estrenó en Mladá Boleslav el 27 de octubre de 1883 por Antonín Dvorák, Ferdinand Lachner y Alois Nenida.

SEGUNDO CONCIERTO

ANTONÍN DVORÁK

*Trío para piano, violín y violonchelo n.º 2
en Sol menor, Op. 26*

Un año después de la composición del *Trío n.º 1, Op. 21*, exactamente, entre el 4 y el 20 de enero de 1876, compone Dvorák el que será segundo *Trío* del actual catálogo. Posiblemente el más programático de la serie, nacido del dolor y el recuerdo de su hija Josefa, quien había fallecido con tan sólo dos días de edad. Así, la obra de cámara se convierte en pequeño homenaje, del mismo modo que el más ambicioso, descarnado y descriptivo *Stabat Mater, Op. 58*, iniciado en el mismo momento, nos habla de año y medio de infortunio: once meses después moría envenenada su otra hija, Ruzena, y el 8 de septiembre, enfermo de viruela, moría también su primogénito, de tres años y medio de edad, Otokar.

Igual que hiciera Smetana veinte años antes, Dvorák se enfrenta a una situación similar, que resuelve partiendo de elementos comunes. De nuevo el mismo mundo tonal (Sol menor), y una composición que se mueve entre el dolor, evidente en el primer movimiento a través de diversos motivos rítmicos en conflicto, y el recuerdo, en forma de retrato musical: el *Largo* y el *Scherzo*, los mejores momentos de la obra, contienen esos fragmentos musicales que, como en el caso de Smetana, son imágenes, recuerdos memorísticos dibujados en música. La concesión en el último movimiento al ritmo de polka, de forma paralela al *Trío Op. 21*, es característica de este primer período creativo en el que se mezclan, de manera interesante, las maneras románticas con el encendido sentimiento patrio.

Estrenado en Turnov, el 29 de junio de 1879, por Antonín Dvorák, Ferdinand Lachner y Alois Neruda, está clasificado actualmente por Burghauser, en su catálogo temático, con el número B 56.

BOHUSLAV MARTTNU

Trío para piano, violín y violonchelo n.º 3 en Do mayor

Un año después de la composición del *Trío n.º 2*, Martinu escribe esta obra, cuyas circunstancias son muy

similares. Hasta 1953 permaneció como profesor de la Universidad de Princeton, además de docente de la Escuela Mannes de Nueva York, para la que compuso esta obra entre el 21 de abril y el 15 de mayo de 1951. Época de rasgos comunes y conocidos a través de la escucha del *Trío* precedente: por un lado, el sentimiento no tanto nacionalista como nostálgico, que se acentuó a partir de la década de los 30 con motivo de los acontecimientos internacionales, y por otro su asimilación de las estructuras y formas clásicas, que en estos dos *Tríos* están centradas en una influencia mucho más directa de la música de Haydn.

Sin embargo, hay en esta obra un componente nuevo característico de este período americano, que aquí es más destacable que en la composición anterior. El uso de la disonancia y un duro lenguaje como medio expresivo, casi programático, característico de sus obras escritas durante la guerra, se suaviza y simplifica haciéndose mucho más lírico y preocupado de la reflexión sobre el procedimiento musical por sí mismo. Se acentúa una técnica ya apuntada en el *Trío n.º 2*, consistente en construir un desarrollo a partir de una célula que se imita, cambia y modifica hasta crear la estructura completa de la obra. Así nace y crece este *Trío para piano, violín y violonchelo n.º 3 en Do mayor*, que curiosamente utiliza esta tonalidad como punto de inicio, aunque finaliza en la de Fa mayor.

Dedicado a Leopold Mannes, se estrenó en Nueva York el 25 de febrero de 1952 por el Trío Mannes.

ANTONÍN DVORÁK

Trío para piano, violín y violonchelo n.º 4 en Mi menor, Op. 90 <•Dumky>

La más extensa, una de las más características del catálogo camerístico y última partitura de Dvorák para esta formación, fue compuesta entre noviembre de 1890 y el 12 de febrero de 1891, y es, sin duda, uno de los mejores ejemplos del grado de asimilación del lenguaje «popular» a su escritura personal. Por primera vez rompe la estructura tradicional para componer una serie de seis movimientos, cada uno de los cuales es una particular asimilación de una «dumka», que Dvorák une mediante el tradicional recurso de la forma sonata: la sensación es de que no nos encontramos ante una obra de cámara en el sentido formal tradicional, pero las relaciones e implicaciones de los distintos movimientos descubren un

sentido interior absolutamente clásico. Los tres primeros movimientos, por ejemplo, cuya interpretación se hace sin solución de continuidad («attacca súbito»), forman una unidad propia, una relación coherente y lógicamente contrastante. Se huye, así, de lo que en apariencia es una suite de danzas (aquí bajo un ritmo y carácter común), cuya interpretación podría desgajarse del conjunto para crear una verdadera forma tradicional en la que cada movimiento sustituye a un momento característico del esquema.

La primera «dumka», que asume el papel de exposición del primer movimiento, tiene dos temas profundamente contrastantes que determinarán el futuro de la obra: el primero dicho por el violín es contestado en forma de canon por el violonchelo. Aparece entonces el segundo, en el que la contrastante vitalidad rítmica, característica de buena parte de la obra, queda perfectamente asentada. La cuarta, quinta y sexta danzas asumen el papel respectivamente de tiempo lento, scherzo y rondó final. Los momentos lentos, melancólicos, se alternan de esta forma con los rápidos y fogosos en estructuras de dos y tres partes, que mantienen el característico sentido de lamento que tiene en origen esta canción folclórica.

La obra se estrenó en Praga con motivo de la concepción a Dvorák del título honorífico de Doctor en Filosofía por la Universidad de aquella ciudad, el 11 de abril de 1891 por Antonín Dvorák, el violinista Ferdinand Lachner y el chelista Hanus Wihan, para quien escribiría unos años después su *Concierto para violonchelo y orquesta*. En la catalogación de Burghauser se clasifica con el número B 16.

TERCER CONCIERTO

ANTONÍN DVORÁK

*Trío para piano, violín y violonchelo n.º
en Si bemol mayor, Op. 21*

Actualmente, en el catálogo de obras Dvorák contamos con casi 40 pertenecientes al género de la música de cámara. Sabemos, sin embargo, que hay otras muchas, perdidas actualmente, que fueron compuestas en su juventud. Entre ellas, tres posibles tríos con piano: dos fechados en 1871 o 1872 y uno posiblemente anterior a ellos. Queda por tanto este *Opus 21* como el primero de los cuatro que han llegado hasta nosotros.

Compuesto entre marzo y posiblemente abril de 1875, el *Trío para piano, violín y violonchelo n.º en Si bemol mayor*, se sitúa en la frontera del primer estilo del compositor bohemio, cuando aún era evidente la dependencia de los modelos románticos absolutos: Beethoven y Schubert a la cabeza. En 1875 Dvorák tenía treinta y tres años, y comenzaba entonces a recibir el reconocimiento interior a su labor artística: la concesión del Premio del Estado Austriaco confirmaba al heredero de Smetana como nuevo patriarca de la música de su tierra, que tuvo en ese año uno de los más prolíficos de su vida.

Dvorák, recordemos, fue en su juventud viola de la orquesta del Teatro Nacional de Praga, y también buen pianista, aunque nunca un gran virtuoso (el *Concierto para piano en Sol menor, Op. 33*, es un buen ejemplo de sus carencias con el instrumento). Algo evidente en esta composición, bien proporcionada, en la que a falta de una depuración, que sí encontraremos en las siguientes obras del ciclo, abundan los pasajes en los que el teclado asume un papel claramente dependiente con numerosos momentos de escritura paralela que, por otro lado, manifiesta ya una clara tendencia al característico «estilo melódico» de Dvorák. El material musical que presenta el primer movimiento, de carácter evidentemente lírico, contrasta con momentos de gran pasión, anticipando tres movimientos con lo más sustancial del futuro Dvorák: el aire de «dumka» empleado en el segundo movimiento o el más danzante y rítmico aire de «polka» en el puesto del scherzo.

Estrenado en Praga el 17 de febrero de 1877 por el trio formado por Slavkovsky, Ondřícek y Sládek, sufriría una posterior revisión en 1880. Actualmente está catalogado por Burghauser con el número B 51.

BOHUSLAV MARTINU

*Trío para piano, violín y violonchelo n.º 2
en Re menor*

Tras su estancia en París y perseguido por los nazis, Martinu hubo de abandonar la capital francesa el 10 de junio de 1940 con la intención de trasladarse a los Estados Unidos. Tras numerosas peripecias y dramáticos y novelescos incidentes, consiguió llegar a Lisboa, desde donde embarcó para América. Allí llegó el 31 de marzo de 1941. Era aquél un mundo ajeno del que no conocía ni la lengua, pero donde consiguió subsistir gracias a diversos encargos entre los que figuran el de Koussevitzky para la realización de su *Primera sinfonía*. En catálogo se combinan éstos con las obras vocales de raíz y tradición nacionalista que reiniciara en la década de los 30. Al concluir la guerra mundial, Martinu regresó de nuevo a Europa, realizando diversos viajes, hasta su nueva estancia en Nueva York, entre 1948 y 1953, como docente en la Universidad de Princeton.

Son estos años los que agrupan más cantidad de obras de cámara, entre las que se encuentran los *Tríos para piano, violín y violonchelo en Re menor y Do mayor* (números 2 y 3), buen ejemplo de la tendencia a las obras de aspecto «a la antigua» que iniciara en Portugal durante su marcha a los Estados Unidos: la *Fantasia y Toccata para piano*, la *Sinfonietta giocosa* y la *Sonata da camera* son buenos ejemplos de ello. En este *Trío n.º 2* la manera es más clásica, y la influencia de Haydn evidente y no ajena al encargo con destino a los actos de inauguración de la Biblioteca Haydn de Cambridge, Massachusetts. Destacables de la obra son su segundo movimiento, poseído de una atmósfera lírica muy atractiva, y el *Allegro* final, escrito en ese habitual estilo toccata de los últimos movimientos de Martinu de esa época, con una sección central contrastante.

El *Trío para piano, violín y violonchelo n.º 2 en Re menor* de Bohuslav Martinu fue estrenado en Cambridge, Massachusetts, el 14 de mayo de 1950, y está dedicado al Instituto de Tecnología de Massachusetts.

BEDRICH SMETANA

*Trío para piano, violín y violonchelo
en Sol menor, Op. 15*

La pérdida de mi hija mayor, una niña extraordinariamente agraciada, me inspiró mi composición camerística en 1855. En el invierno del mismo año el Trío fue interpretado públicamente en Praga sin demasiada resonancia. Los críticos lo condenaron duramente, pero un año más tarde, cuando lo volvimos a interpretar para Liszt en mi casa, éste me abrazó y expresó sus felicitaciones a mi esposa.

Carta de Smetana a un amigo (1877)

Comparativamente con el resto de su catálogo de obras, Smetana compuso poca música de cámara (un solo *Trío con piano* es la única aportación localizable para este ciclo), y el recurso al género suele estar obligado por circunstancias ajenas capaces de motivar el hecho creador. De nuevo, y como sucederá años después con el *Trío n.º 2* de Dvořák, es la tragedia en la familia, la muerte de su hija, la que motiva la obra a través del «desnudo y descarnado» trío con piano, que anticipa en muchos aspectos el más biográfico *Cuarteto de cuerda en Mi menor «De mi vida»*. Obras profundamente introspectivas, entre las que circulan elementos comunes de fácil localización.

El 6 de septiembre de 1855 moría víctima de la escarlatina su hija favorita Bedriská, a quien el autor llamaba *Fritzi*. Tenía tan sólo cuatro años y medio y ya había mostrado una enorme precocidad musical: *A la edad de tres años canta canciones demostrando tener un magnífico oído para la afinación, y dando la impresión de entender el texto remarcadamente bien para una niña de su edad. Ya toca el piano de forma esperanzada. Estoy seguro de que tiene un talento innato para la música.* Siguiendo el relato de su diario, sabemos que por aquel entonces solían reunirse a ensayar en casa del compositor los miembros de un trío recién formado del que Smetana formaba parte como pianista: el virtuoso del violín Otto von Königslow (1824-1898) y el chelista Julius Goltermann (1825-1876), para quienes cada ensayo se convertía en una especie de concierto privado a la atenta Bedriská. Así, tras su muerte, Smetana compone el *Trío*, que iniciado en septiembre de 1855, quedaría acabado el 22 de noviembre del mismo año.

Hemos de considerar la obra como su primera materia artística de hecho, si bien el libro de apuntes de Smetana revela que anteriormente había iniciado diversas composiciones de cámara incluyendo un cuarteto que, en realidad, era más bien un ejercicio de composición. La consideración o no de tales trabajos fue incluso dudosa para el propio autor, quien originalmente otorgó al *Trío* el Op. 9, aunque posteriormente consideró como válidas obras de juventud a las que catalogó hasta el Op. 20. De forma definitiva, algún tiempo después abandonó el procedimiento y, de hecho, las pocas obras publicadas durante su vida dejaron de referirse por el número de opus.

Se inicia la obra con un movimiento en forma de sonata que encierra lo más convencional de la composición. Zdeněk Nejedlý, autoridad sobre el músico bohemio, cree que hay que esperar al segundo movimiento para localizar los momentos más destacables, pues en realidad éste es un «retrato musical oscurecido por la sombra de la muerte»: una sección principal más alegre, quizá una recolección de las «alegres niñerías de Bedriská», en contraste con los momentos de seriedad que el autor llama *Alternativos* y entre los que se puede detectar la influencia de Schumann, particularmente en el primero de ellos. El *Trío* concluye con un Rondó, en el que el tema principal (en realidad algo más, pues se trata de 118 compases) está tomado de su incompleta *Sonata para piano en Sol menor*, escrita en 1846 mientras todavía estudiaba con su tutor Josef Proksch. Un segundo tema dibuja una sentida marcha fúnebre.

En total tres movimientos escritos en la desoladora tonalidad de Sol menor que se estrenaron en la sala Konvikt, de Praga, el 3 de diciembre de 1855 por el trío formado por Smetana, von Königslow y Goltermann. Recibida como la primera obra seria de un joven compositor, de carácter demasiado rapsódico e inspirada en la obra de Schumann, se revisó la partitura en mayo de 1857 siguiendo, tal vez, alguna indicación de Liszt. Así se reestrenó en Goteborg el 12 de febrero de 1858 por Smetana, Capek y Meissner. Una definitiva revisión en 1880 concluyó la obra tal y como ahora la escuchamos.



PRIMERO, SEGUNDO Y TERCER CONCIERTOS

ANTONÍN DVORÁK TRÍO

Todo instrumentista tiende a considerar la música de cámara como complemento valioso de su proceso creativo, parte inseparable dentro de su actividad profesional.

El criptograma de esta agrupación podría significar Anno Domini. Anno Domini de 1987, fecha de nacimiento de su común actividad como Trío.

Sin embargo, dicho criptograma tiene un significado muy diferente para estos artistas.

Ellos quieren expresar que, en su opinión, Antonín Dvořák, cuya música constituye la base de su repertorio, es una de las más importantes fuentes del sentimiento musical checo.

Así pues deciden, a través de un estudio en profundidad de la obra de Dvořák, alcanzar la comprensión y la quintaesencia de toda composición musical.

FRANTISEK MALY

Considerado como uno de los más destacados intérpretes checos de su generación. Estudia en la Academia de las Artes bajo la dirección del profesor Josef Páleníček, donde se gradúa.

Es ganador de las competiciones internacionales de piano de Bolzano, París (1969 y 1973), Seregno... Toma parte como intérprete invitado en los cursos internacionales de Weimar, Zurich, Estoril (Portugal).

Es muy frecuente su colaboración como pianista invitado con orquestas de Suecia, Alemania, Dinamarca, Portugal, Bélgica, Polonia, Alemania y Rusia.

Ha grabado recientemente un LP sobre la obra de Chopin.

DANIEL VEIS

Nace en 1954. Tras solamente tres años de conservatorio es admitido en la Academia de las Artes de Praga; después de dos años obtiene una beca y pasa al Conservatorio de Moscú, donde completa sus estudios bajo la dirección de Natalia Sahkovskaja, graduándose en 1979.

Es ganador en 1976 del Primer Premio en la competición internacional «Primavera de Praga».

En 1978 es galardonado con la Medalla de Plata del Concurso «Tchaikovsky» de Moscú.

Ha actuado como solista invitado en Inglaterra, Bulgaria, Rusia, Alemania, Hungría, España, Estados Unidos...

Desde 1989 actúa como solista de las más prestigiosas orquestas del país, como Filarmónica Checa, Filarmónica de Brno, Filarmónica Eslovaca y Orquesta de Cámara de Praga.

JIKI ÍIUKMK

Nace en 1961 en Ostrava, en cuyo Conservatorio se gradúa, pasando posteriormente a la Academia de las Artes de Praga, donde completa sus estudios con el profesor Václav Snítíl, obteniendo su graduación en dicha Academia en 1987.

Participa en numerosas competiciones y obtiene el Segundo Premio de la V. Humel en Zagreb (Yugoslavia), el Premio Especial de la Filarmónica de Zagreb en 1987 y en ese mismo año gana también la Competición Internacional «Primavera de Praga».

Es en la actualidad violín solista de la Orquesta Sinfónica de Praga, siendo frecuentes sus grabaciones para Radio Praga y TV checoslovaca.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

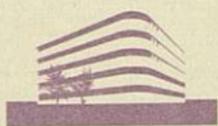
ALBERTO GONZÁLEZ IAPUENTE

Realizó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid obteniendo premios extraordinarios en las especialidades de Historia de la Música y Musicología. Posteriormente trabajó con Susana Marín, Pedro Espinosa y Luis Lozano Virumbrales. En la actualidad es miembro del Grupo de Música «Alfonso X el Sabio» y director técnico de la serie *Catálogos de compositores españoles*, que edita la Sociedad General de Autores de España (SGAE). Trabaja en RNE, Radio 2.

*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.