

Fundación Juan March

CICLO

MUSICA DE CAMARA
DEL XIX



Mayo 1988

CICLO

MUSICA DE CAMARA
DEL XIX

Fundación Juan March



CICLO

**MUSICA DE CAMARA
DEL XIX**



Mayo 1988

INDICE

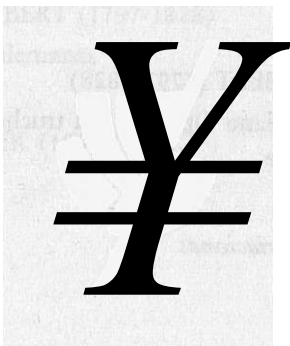
| | Pág- |
|--|------|
| Presentación | 5 |
| Programa general | 7 |
| Introducción general, por Leopoldo Hontañón | 11 |
| Notas al Programa | |
| • Primer Concierto | 14 |
| • Segundo Concierto | 18 |
| • Tercer Concierto | 22 |
| Participantes | 25 |

El ciclo de tres conciertos que hemos programado con el título, un tanto ambiguo, de Música de Cámara del XIX, tiene un común denominador: prácticamente todas las obras incluidas incorporan a los instrumentos de cuerda el sonido grave del contrabajo. La excepción es el segundo de los Sextetos de Brahms, escrito originalmente para dos violines, dos violas y dos violonchelos, pero del que hay referencias de época en las que el segundo violonchelo fue sustituido por un contrabajo, sin cambiar una sola de las notas de su parte: sí cambia, obviamente, el timbre, y por eso es novedad en nuestros conciertos.

Las razones que movieron a los compositores incluidos en el ciclo a incrementar una agrupación tan clásica como el cuarteto de cuerdas fueron diversas. En unos casos, como el de Schubert del Quinteto «La trucha», para desligar al violonchelo de la servidumbre del bajo y permitirle un mayor protagonismo. En otros, como las Sonatas de Rossini, porque estaban destinadas a un gran intérprete del instrumento. En algunos, simplemente, porque esa inclusión les permitía ensanchar la paleta sonora. En otros casos, por fin, les sirvió para tender puentes entre la música camerística más rigurosa y el mundo más ligero de serenatas y danzas.

Pero lo evidente es que estas obras, junto a otras muchas, presentan otra imagen del siglo XIX distinta a la habitual y no menos bella.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

FELIX MENDELSSON (1809-1847)

Sexteto Op. 110, para piano, violín, dos violas, violonchelo y contrabajo

Allegro vivace

Adagio

Menuetto - agitato

Allegro vivace

II

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Quinteto con Piano Op. 114 (La trucha)

Allegro vivace

Andante

Scherzo

Tema con variaciones

Finale

Intérpretes: ENSAMBLE DE MADRID

Andrea Stanics (violín)

Víctor Arrióla (violín)

Santiago Kuschevatzky (viola)

Paul Friedhoff (violonchelo)

Fernando Poblete (contrabajo)

Artistas invitados: Svetlana Arapu (viola)

Enrique Ricci (piano)

Dirección Musical: Fernando Poblete

Miércoles, 18 de mayo de 1988. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

Seis Sonatas a cuatro, para dos violines, violonchelo y
contrabajo

Sonata 1 en Sol mayor

Sonata 3 en Do mayor

II

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Cinco danzas alemanas

LEOS JANACEK (1854-1928)

Suite Idylle

Moderato

Adagio

Presto

Adagio

Andante

ANTONIN DVORAK (1841-1904)

Dos Valses en La mayor y Re mayor, para dos violines,
violonchelo, viola y contrabajo

Intérpretes: Conjunto de Cuerdas «ROSSINI»
Domingo Tomás (primer violín)
Víctor Ardelean (segundo violín)
Emilio Navidad (viola)
Dimitar Furnadjiev (violonchelo)
Andrzej Karasiuk (contrabajo)

Miércoles, 11 de mayo de 1988. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Sexteto Op. 36, versión para dos violines, dos violas,
violonchelo y contrabajo

Allegro non troppo

Scherzo - Allegro ma non troppo

Adagio

Poco allegro

II

ANTONIN DVORAK (1841-1904)

Quinteto Op. 77, para dos violines, viola, violonchelo y
contrabajo

Allegro con fuoco

Scherzo - Allegro vivace

Poco andante

Finale - Allegro assai

Intérpretes: ENSAMBLE DE MADRID

Andrea Stanics (violín)

Víctor Arrióla (violín)

Santiago Kuschevatzky (viola)

Paul Friedhoff (violonchelo)

Fernando Poblete (contrabajo)

Artista invitada: Svetlana Arapu (viola)

Dirección Musical: Fernando Poblete

Miércoles, 18 de mayo de 1988. 19,30 horas.

INTRODUCCION GENERAL

Desde las familias del violín y la *viola da gamba*, al contrabajo.

í Una de las génesis que más confusamente se explican en los 'manuales, diccionarios o historias especializadas sobre instrumentos musicales, probablemente es la de ese contrabajo que ahora vemos en las orquestas sinfónicas y que, en cierto modo, vgasereIjrotajjoQis^^ tenía hace tiempo esa idea, pero se me ha refrescado, y aun *enriquecido*, al preparar estos párrafos introductorios.

La indeterminación comienza ya a la hora de aceptar una clasificación de los instrumentos en la que inscribir a los de cuerda y, por ende, al contrabajo. Fue y es la más comúnmente aceptada la que los divide en tres grandes grupos, de cuerda, de viento y de percusión, subdividiendo a los del primero en cuerda frotada, cuerda punteada y cuerda percutida. Fue y es aceptada, a pesar de las deficiencias científicas y de las limitaciones que se han señalado en ella: entre otras, la heterogeneidad de los respectivos principios ordenadores (cuerpo sonoro en las cuerdas, fuerza propulsora en los vientos, acción productora del sonido en la percusión) y la imposibilidad de acoger en sus tres apartados a todo tipo de instrumentos, tal los electroacústicos.

i ConfocfoTni la clasificación ideada por el musicólogo alemán Curt Sachs —instrumentos idiófonos, areófonos, membránofonos, cordófonos y electrófonos—, ni la que estableció el célebre director del Conservatorio de Bruselas, François-Auguste Gevaert —instrumentos de entonación libre, de entonación variable y de entonación fija—, ambas con indiscutible vocación omnicomprensiva, han tenido la fuerza ni la fortuna precisas jj para deshancar a la anterior. Terminológicamente enrevesada larfe-Sachs, que ademasséT hace luego casuística en exceso con subdivisiones y más subdivisiones, es clara y sencilla la de Gevaert, pero ha sido rebatida con sutileza precisamente en la parcela a que pertenece el instrumento que nos ocupa. Sólo en teoría puede mantenerse —afirman los contradictores de la clasificación del compositor y pedagogo belga— que los llamados instrumentos *de entonación libre*, entre los que se encuentran los que hemos denominado de cuerda frotada, pueden producir sonidos de cualquier frecuencia dentro de su tesitura. La longitud de las cuerdas puede modificarse, en efecto, tanto como se quiera con la sola opresión de los dedos. Pero eso sólo ocurre en teoría. En la práctica, la memoria muscular de esos mismos dedos, que es la que dirige en última instancia la ejecución, los obligará a apoyarse en lugares absolutamente predeterminados; tan predeterminados como si de teclas se tratara. Acojámonos,

pues, a la vieja pero honrada clasificación y consideremos a nuestro amigo el contrabajo como el instrumento más grave de los de cuerda frotada, también llamados de arco.

i Clasificaciones aparte, es aún más curioso comprobar las grandes dosis de dubitación con las que se explica por la mayoría de los autores que abordan el tema la genealogía del contrabajo. Voy a intentar resumir algunas ideas. De las cuatro familias en que se dividen los instrumentos de cuerda frotada o de arco —la del violín, la de las violas, la de las liras y la del rabel—, son sólo las dos primeras las que interesan a nuestro propósito. El violín y su familia, aunque habían iniciado su andadura a mediados del siglo XVI, no se vieron favorecidos por la atención de los grandes compositores, Monteverdi a la cabeza, hasta comienzos del siguiente. Pero desde entonces comenzaron, tan paulatinos como irresistibles, el ascenso y perfeccionamiento de la saga, aupada a la envidiable, privilegiada situación sinfónica de hoy tras los últimos empujones de Richard Wagner y de Gustav Mahler. Son los miembros de esa familia el violín, la viola, el violín-tenor (en total desuso), el violonchelo y el contrabajo.

*Muchos historiadores consideran a las violas como unos instrumentos antecesores del violín, pero tal afirmación es totalmente injustificada. Violas y violines son, desde luego, instrumentos unidos por un cierto parentesco, que crecieron conjuntamente durante dos centurias, o sea desde que la especialidad instrumental violinística compareció en escena. El último y más celebrado bajo de viola de los tiempos modernos, Karl Friedrich Abel, murió en 1789 a los sesenta y dos años. Así comienza Robert Donington el capítulo que dedica a la familia de las violas. Entre ésta y la de los violines existen, sí, notables y evidentes concomitancias de forma y de principios acústicos, pero las diversidades, quizá menos advertibles *prima facie*, son decisivas. Las explica el aludido Donington de este modo: *Difieren, primariamente, en su configuración: la tapa inferior de la caja es plana en la viola y bombeada en el violín. La viola tiene los hombros caídos y, en cambio, el violín los tiene curvados. Los lados son más anchos que en el violín. Pero hay algo más importante y es el peso. Las planchas de madera en la viola son sensiblemente más ligeras y delgadas. Las cuerdas son también más delgadas y más largas y la sonoridad resultante es más apagada. Por otra parte, la tensión general de las cuerdas es inferior a la del violín, lo que representa, junto a una inferior amplitud, que las cuerdas vibren con mayor libertad.**

A los efectos que perseguimos, interesa añadir a estas diferencias, aparte del distinto número de cuerdas, de la existencia de trastes en las violas y de la diversa forma de los respectivos oídos y arcos, la manera también diversa de asir éstos en una y otra familia, por debajo en la de las violas. Cuyos miembros son los siguientes: la viola tiple, el alto de viola, la viola tenor, el bajo de viola —conocido por antonomasia como *viola da gamba*, denominación que se debería hacer extensiva a toda la familia, con lo que se evitarían conflictos terminológicos con la

viola, a secas, de la familia violinística— y el violón, *violone* o doble bajo de viola.

Vamos a seguir, haciéndonos un par de preguntas. ¿Está correctamente enclavado el contrabajo como una suerte de compartimento rigurosamente estanco de la familia de los violines? ¿No es más bien un híbrido de ésta y del doble bajo de viola? He hablado antes de las indecisiones de los tratadistas. Voy a representarlas a todas por la posición un tanto contradictoria de Olazábal en su compendio de *Acústica y organología*, publicado por la Ricordi Americana: tras encuadrar al contrabajo en el escalón último, pero indubitable, de la familia de los violines, afirma con idéntica indubitabilidad un poco más adelante *que pertenece en realidad a la familia cuasi extinta de las violas*. ¿En qué quedamos? En mi opinión, debemos quedar en que el contrabajo es miembro legítimo y muy legítimo del violín, con avances y perfeccionamientos progresivos muy semejantes, y que si presenta ciertas características que lo separan de sus hermanos violinísticos y lo acercan, en cambio, a las *violas da gamba* —concretamente, la forma triangular de la parte superior de la caja; la del fondo, constituida por dos planos contiguos en vez de una sola superficie curva, y el modo de tomar el arco en alguna de las escuelas ejecutoras vigentes—, más se debe a necesidades de orden práctico que a razones de herencia directa.

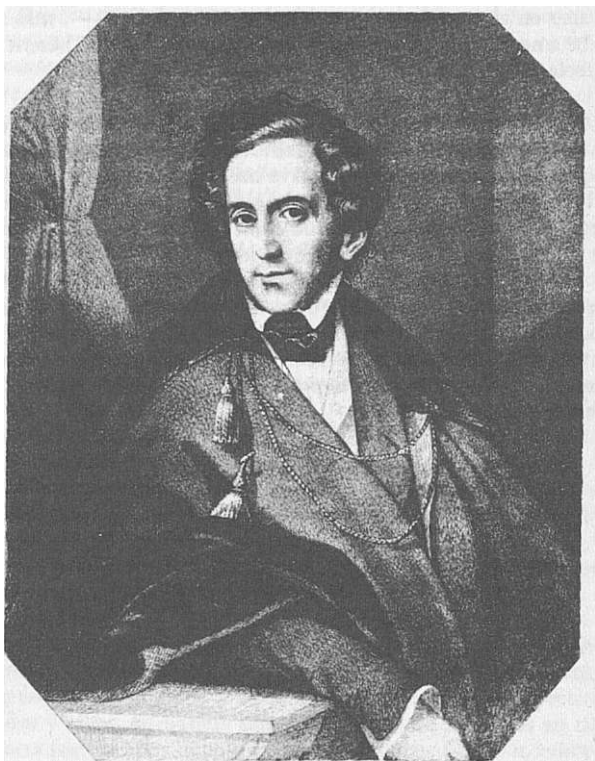
Sean las cosas como fueren, nos falta decir que el contrabajo, en sus primeras y no cortas andaduras, se utilizaba en la gran orquesta para doblar, a una octava baja, la parte de los chelos, si bien en los albores mismos del siglo XIX comenzara ya a independizar su cometido. Y que coincidiendo con el principio de esa marcha en busca de la propia identidad, se abre también su incorporación a las composiciones de cámara, con presencias y exigencias mucho más singularizadas. Esta incorporación se inicia en el archifamoso *Septimino, opus 20* de Ludwig van Beethoven, de 1800, y aparece, creo, rica y conspicuamente representada a lo largo de los tres programas que componen el presente ciclo.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)*Sexteto*, Opus 110

Que la elegancia del lenguaje de Mendelssohn era cosa innata parece fuera de toda duda. Está presente en sus obras desde aquellas tempranas piezas de sus once años, en las que además concurría ya un intuitivo excelente hacer. Los denarios no se enterraron, empero. Esa elegancia, ese buen gusto que llegó con el nacimiento se fue quintaesenciando progresivamente, a la par que se iba también perfeccionando el oficio. Si a tales premisas



unimos una doble, permanente y equilibrada fidelidad —a saber: a la tradición formal y a un sentido aristocrático de lo romántico—, tendremos un boceto artístico de Mendelssohn algo convencional y somero, pero bastante aproximado.

El número de opus que tiene asignado el *Sexteto* que se interpreta en este primer concierto no debe inducir a confusión. Fue compuesto en el año 1824, a los quince del músico, por lo tanto, y cuando en su catálogo estaban ya los dos primeros Cuartetos con piano, de 1822 y 1823, y el de cuerdas de este último año. En seguida, en 1825, escribiría una de las páginas más personales dentro de esa misma parcela: el Octeto de cuerda en Mi bemol mayor, Opus 20. Y luego dejaría pasar muy pocos años de su corta vida sin firmar alguna obra de cámara. La última completa, el Cuarteto en Fa menor, Opus 80, es del propio 1847 final.

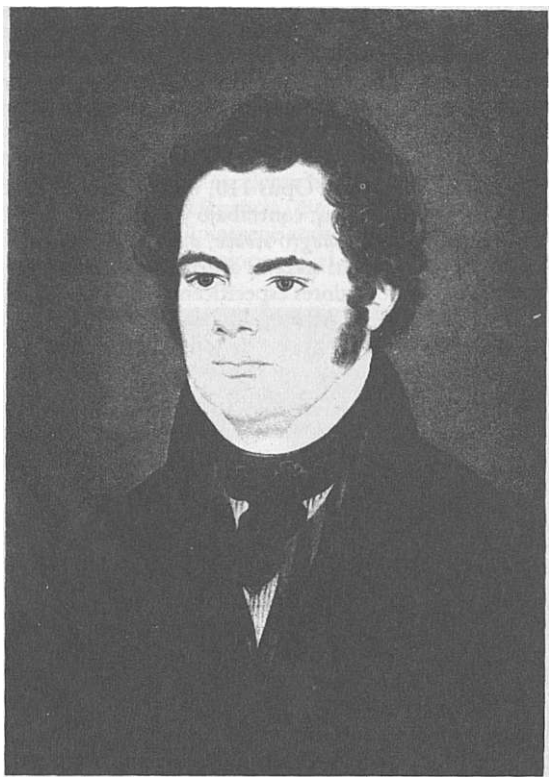
El *Sexteto* en Re mayor, Opus 110, está concebido para violín, dos violas, violonchelo, contrabajo y piano, y se estructura en cuatro movimientos: *allegro vivace*, *adagio*, *menuetto* y *allegro vivace*. En él no están todavía afirmados en su último grado, naturalmente, los valores específicamente camerísticos que sí se advierten ya, como he señalado hace un momento, en el Octeto, pero sí es posible gustar de todos aquellos otros a que he aludido al principio.

FRANZ SCHUBERT (1798-1828)

Quinteto con piano, Opus 114, D. 667 (*La trucha*)

El 1819, año en el que Schubert compuso la que es probablemente su obra de cámara más popular, y aun los dos siguientes, no se distinguieron por ser especialmente fructíferos. Cuando ya transcurría la mitad del primero de ellos, su amigo, el cantante Johann Michael Vogl, le invitó a su pueblo, Steyr, para pasar el verano. Schubert, en los seis meses transcurridos no había escrito más de fuste, aparte algunos *lieder*, que la Obertura de febrero. Pero es que además tampoco en los restantes meses de ese año ni en los dos siguientes hubo profusa aparición de títulos destacados. Y eso aun teniendo en cuenta lo descubierto por Ludwig Scheiber en relación con la Sonata en La mayor, Opus 120, que no fue escrita por Schubert en 1825, como antes se creía, sino en el propio 1819. No puede dejar de señalarse, a este respecto, lo que se presenta como gran paradoja sin que lo sea tanto, ni mucho menos: eran esos años de feliz tranquilidad, mientras que, en cambio, lo fue de pesimismo y angustia especiales el de 1823, riquísimo en frutos geniales.

Después de los conciertos de Beethoven —publicados todos antes de 1810— no cabía ya armar diálogos amables entre el piano y la orquesta. Esto lo comprendió Schubert mejor que nadie. Pero el compositor austríaco eludió el género para establecer el enfrentamiento del teclado y otros instrumentos en el terreno de las que Alfred Einstein apoda *piezas sociables*. Tales, los dúos para violín y piano, los dos tríos con piano y el *Quinteto* que nos ocupa.



Es prácticamente ésta la última página de Schubert de aquéllas en las que pueden hallarse reminiscencias tópicas o influencias de terceros compositores, sean éstos italianos o alemanes. Más: con dos obras que enmarcan en el tiempo a *La trucha* —la ya mencionada Obertura en Mi menor de febrero de 1819, y el movimiento de Cuarteto de cuerda en Do menor de diciembre de 1820—, se produciría en el campo instrumental el brusco viraje estilístico que se había producido en el *liederístico* seis años antes, con *Gretchen am Spinnrade*. En cualquier caso, que el quinteto *La trucha* haya de inscribirse todavía en la primera *manera* de Schubert, de ningún modo veda su consideración de sublime obra de arte.

La trucha —así llamado, como se sabe, por estar constituido su cuarto movimiento por una serie de cinco variaciones sobre el *lied* de 1817 *Die Forelle*, con texto de Christian Daniel Schubart— está escrito para violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano, y obedece a un encargo de Sylvester Paumgartner, el anfitrión de Vogl en Steyr y bastante buen músico aficionado. La nada común formación coincide con la que Hummel había utilizado en 1816, por lo que se ha hablado mucho del carácter de antecedente de la página de éste. Otros, sin embargo, creo que con acierto, encuentran ahí escasa base para explicar la coincidencia; como no hay otras entre las dos obras y, además, el quinteto de Hummel no se editó hasta 1821, se inclinan a buscar esos antecedentes en las antiguas fórmulas de la música *da camera* italianas con bajo continuo.

La tonalidad base del *allegro vivace* inicial, deliciosa sucesión de células típicamente schubertianas, se transforma en Fa mayor en el contrastado *andante* sucesivo, para volverse al La mayor en el vigoroso *scherzo*, con su *trío* en Re mayor. En el *tema con variaciones, andantino*, en Re mayor asimismo, encontramos el primer ejemplo del aprovechamiento por Schubert en variaciones instrumentales de un tema de *lied* propio. Modifica aquí la tonalidad originaria de Re bemol y se preocupa de que quede únicamente expresado el costado de fresca alegría de la canción, para lo que prescinde de toda remisión al dramatismo ínsito en la última estrofa de aquélla. Un final *allegro giusto* bitemático, en La mayor, clausura triunfalmente la formidable página.

SEGUNDO CONCIERTO

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

Seis sonatas a cuatro:

Sonata número 1, en Sol mayor

Sonata número 3, en Do mayor

Estamos muy acostumbrados a oír hablar de Rossini, no ya única y exclusivamente como compositor operístico, sino como autor limitado a un brevísimo puñado de títulos cómicos. Eso sí, muy divertidos y muy gratos de escuchar. La realidad —la justicia— es, debe ser, muy otra. En primer lugar, es sumamente incompleta en lo que se circunscribe a la escena. Ciertamente que Rossini es, fundamentalmente, un colosal hombre de teatro, pero sus logros no deben circunscribirse a lo bufo. Quizá su claro, desenfadado, suelto estilo se avenga mejor todavía con los enredos picaros, pero de ningún modo está reñido con las narraciones severas. Hasta el punto de que es el conjunto de su trayectoria general, y no un par de títulos, lo que de verdad debe reconocérsele como fundamental para el inmediato desarrollo del teatro lírico —Bellini, Donizetti— en la gran historia de éste.



Pero con ser nombre primordial, y genial, de ópera, tampoco deja de tenerlo en otros campos musicales. Si la *Misa de Gloria*, si la *Pequeña Misa* solemne pueden ejemplificar su quehacer religioso-coral, las dos *Sonatas a cuatro* que se escuchan hoy pueden hacerlo estupendamente con lo instrumental puro.

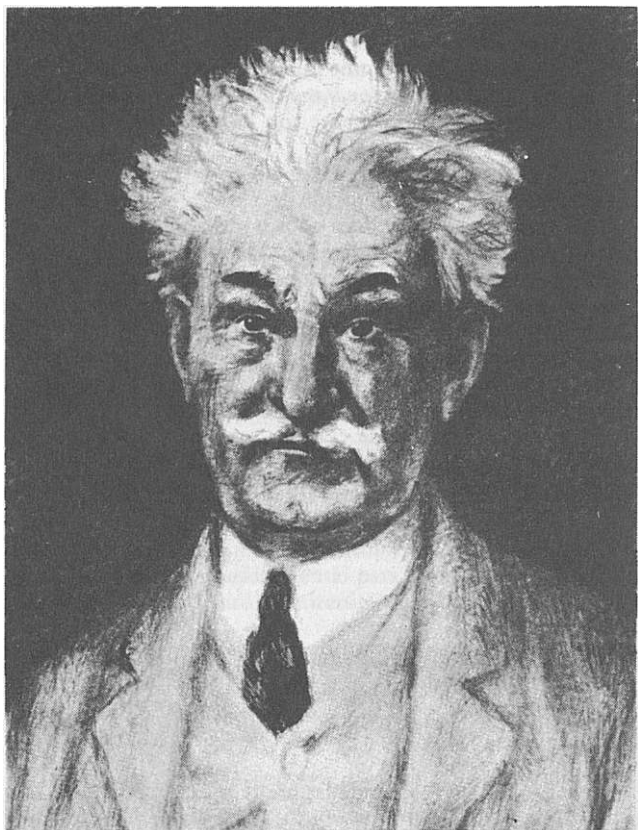
Estas dos *sonatas* forman parte de un grupo de seis que compuso Rossini, bajo la denominación de *Sonate a quattro* en 1804. Es decir, cuando contaba doce años y seis antes de su primer estreno teatral, que fue *La cambiale di matrimonio*. Las seis *sonate* son, en realidad, composiciones de circunstancias. Obedecen a un deseo de quien era por entonces anfitrión del músico, Agostino Triossi, amante y cultivador aficionado del contrabajo, lo que explica la plantilla elegida: dos violines, violonchelo y contrabajo. A pesar de todo reflejan ya, con su fresco discorrir, su vitalidad luminosa y su encanto indudable, la vera efígie rossiniana. La tercera de esas seis *sonatas* —la segunda de las dos que están programadas hoy— reserva, además, una intervención solista para el instrumento protagonista de este ciclo.

FRANZ SCHUBERT (1798-1828)

Cinco danzas alemanas

Si repasamos el catálogo de las obras de Schubert —y tengo a la vista los varios completísimos que incluye Brigitte Massin en su *Pranz Schubert* (Fayard, 1977)—, nos perdemos casi en la cantidad de referencias que encontramos de danzas alemanas o *ländler*, sin contar la también considerable cantidad de *escocesas* y de *valeses*. Se hace imposible recogerlas todas. Baste la alusión al arranque del género, abordado casi siempre para uso y disfrute de amigos y familiares.

Fue en 1821 cuando Schubert publicó por primera vez, como Opus 9, un conjunto de 36 *danzas originales para piano-forte*. Sus tonalidades son muy variadas, su carácter principalmente festivo, con armonías de gran libertad, y normalmente bipartitas, en mitades de ocho compases. Pero Schubert no dejaría de intercalar este tipo de piezas *menores* entre sus trabajos de mayor envergadura hasta el penúltimo año de su vida.



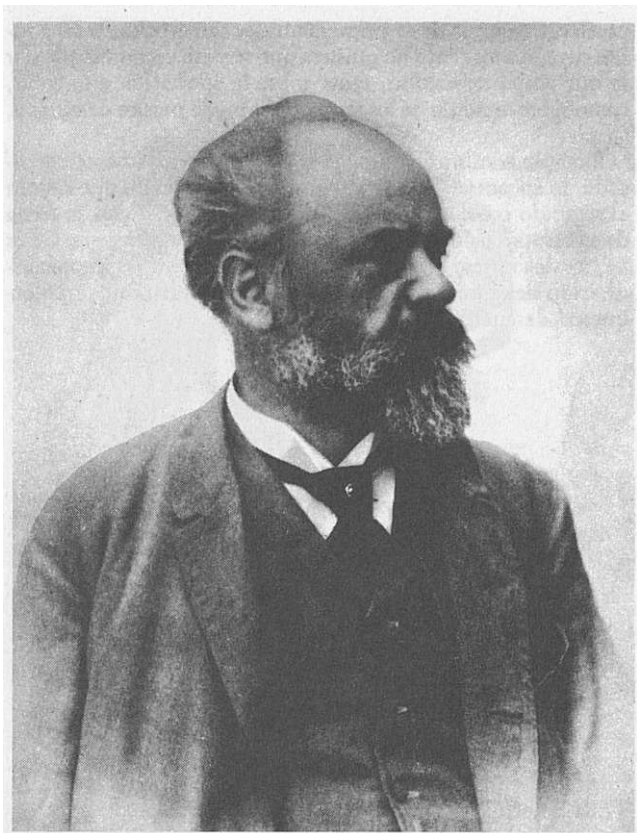
LEOS JANACEK (1854-1928)

Suite Idylle

ANTONIN DVORAK (1841-1904)

Dos valeses, en La mayor y en Re mayor

Es sabido que en el siglo XVII, y aun en los dos siguientes, Moravia y Bohemia eran consideradas como el *conservatorio de Europa*. Lo que propició, todo lo indirectamente que se quiera, que, como señala Stükenschmidt, las obras de Smetana, de Dvorak y de Fibich pudieran marcar *el despertar de la conciencia musical de esos pueblos maravillosamente dotados y darles su impulso creador*. Resultado: que si bien esos tres compositores se encuentran todavía estrechamente vinculados con lo que es y significa el siglo XIX, su labor permite que un contemporáneo suyo, Leos Janacek, pueda ser ya reputado sin forzamientos de ninguna clase como un auténtico producto de nuestra centuria.



No me resisto a copiar lo que el propio Stükenschmidt pregonaba de Janáček: *Construye con motivos breves frases cortas que se repiten sin vacilaciones o con variaciones ligeras que desembocan progresivamente en formas amplias. Es un genio del estilo obligado tratado con espíritu clásico; genio de la polifonía y de la homofonía, que encuentra constantemente en ellas mismas las leyes de su propio límite. Pero por los cambios constantes que hace intervenir en sus caracterizaciones musicales, por ritmos violentos de sus imágenes sonoras, por el valor armónico de su obra, su música es algo verdaderamente fuera de serie. Janáček se nos aparece como una fuerza de la Naturaleza que hace posible ponernos en comunicación con el alma del pueblo checo.*

Si despojamos a esos párrafos de cuanto tienen de hiperbólicos y advenimos que el esqueleto de sus ideas es primordialmente aplicable a lo que es a su vez primordial en la obra del compositor —a saber: su producción vocal, teatral y no teatral—, nos valen, siquiera en la medida suficiente, para centrar la *suite* para breve conjunto de cuerda programada hoy. Que escrita en 1878 y no inscribible, por lo tanto, entre los mejores títulos instrumentales de Janáček, posteriores todos a 1920, sí es un

excelente ejemplo de su primera música camerística; la idea sobre cuyo interés cierto no quisiera que se viera menoscabada por lo que acabo de escribir, tanto sobre la aportación a lo vocal, como sobre lo tardío de los capitales frutos de música de cámara.

Ejemplo asimismo de un nacionalismo extensivamente entendido, lo encontramos en los *Dos valeses* dvorakianos que cierran el segundo concierto del ciclo. Situada sin seguridad la fecha de su composición en febrero de 1880, y numerados como Opus 54, los dos valeses se pueden interpretar también, por propia indicación del autor, con el quinteto base ampliado a grupo orquestal de cuerda.

TERCER CONCIERTO

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Sexteto, Opus 36

En dos ocasiones acudió Brahms a la formación sextetística y en ambas con idéntica participación instrumental limitada a la cuerda: dos violines, dos violas y dos violonchelos. Hubo cinco años de intervalo entre una y otra composición —entre 1860 y 1865—, siendo las respectivas tonalidades y números de opusios de Si bemol mayor y Sol mayor, aquéllas, y 18 y 36, éstos. Cinco años, decía, de intervalo entre sexteto y sexteto. Plazo más bien exiguo, pero suficiente para poder advertir una fundamental, decisiva diferencia entre uno y otro. Mientras que en el primero se han llegado a adivinar manes de Schubert en el primer movimiento, de Beethoven en el *scherzo* y de Haydn en el *finale*, el segundo, el en Sol mayor que oiremos hoy sustituido el segundo chelo por el contrabajo, sobre estar mejor elaborado en la forma, como afirma Karl Geiringer, revela ya bastante más que el precedente la personalidad bramhsiana esencial. Dato en el que se basa el citado musicólogo para explicar el superior retraso del segundo sexteto, en relación con el primero, en ser comprendido y apreciado.



Aunque el carácter general de la pieza es de serena contención, no le faltan a ninguno de los cuatro tiempos sutilezas contrastantes internas que prestan atractiva variedad al todo. Sigo también a Geiringer para entresacar esos detalles. Indecisión tonal entre Sol mayor y Mi bemol mayor —recuérdese la tonalidad del primer sexteto— en el primer movimiento, al que asimismo presta un especial, casi místico, encanto el acompañamiento en corcheas de obstinada oscilación. Progresión en la viveza del clima del *scherzo*, que desde el mortecino inicial llega a la exuberante alegría del *presto giocoso* intermedio. La transición, en el devenir de las cinco variaciones y la coda que conforman el *adagio*, desde un ambiente de angustia e inquietud a otro de pacífico sosiego. La miscelánea, por fin, que se observa en el *poco allegro* de clausura entre la forma sonata y las maneras del *rondó*, con repetición obstinada también, durante todo el movimiento, del mismo motivo.

ANTONIN DVORAK (1841-1904)

Quinteto, Opus 77

El checo Dvorak, popularísimo por su sinfonía *Nuevo Mundo* y también, aunque menos, por su *Serenata para cuerda*, su *Cuarteto Americano* y, quizá, por su Trío *Dumky*, es mucho menos conocido por el resto de su música de cámara. Sin embargo, ni es escasa, ni es mediocre. Ronda la sesentena la relación de títulos con ese carácter, catorce de los cuales corresponden a cuartetos de cuerda. Junto a ellos, combinaciones de múltiples clases, con quintuple presencia catalogada del quinteto. Dos con piano —las *opera* 5 y 81, de 1872 y 1887— y tres de cuerda: en La menor, Opus 1, para dos violines, dos violas y violonchelo, de 1861; en Sol mayor, Opus 77, que se programa esta tarde, escrito para dos violines, viola, violonchelo y contrabajo y terminado en marzo de 1875, y en Mi bemol, Opus 47, para la misma plantilla que el Opus 1 y firmado en agosto de 1893. Es, pues, el *Quinteto* Opus 77 el único fruto salido de la pluma dvorakiana con la formación que él presenta.

Articulado en los cuatro movimientos tradicionales —casi medio siglo después de Mendelssohn, tampoco Dvorak se distinguió precisamente por su iconoclastia formal—, aunque no es este quinteto, desde luego, arquetipo de aprovechamiento temático del acervo popular, como pueden serlo el Trío *Dumky*, el *Sexteto de cuerdas* o el *Cuarteto*, también de cuerda, Opus 51, no deja de presentar otro tipo de particularidades compositivas de interés. No es sino anecdótico que el *poco andante* sea la simple adaptación del *andante religioso* del *Cuarteto de cuerda número 4*, en La menor, de 1870 —asimismo aprovechado para el *Nocturno*, de violín y piano, de 1875—, pero no lo son ni el gusto expresivo que ha derrochado Dvorak en el desarrollo del *scherzo*, lleno de encanto y atractivo, ni la original ordenación de las voces y texturas a lo largo de toda la obra.

Leopoldo Hontañón

PARTICIPANTES



PRIMER Y TERCER CONCIERTOS

ENSAMBLE DE MADRID

El Ensemble de Madrid es un grupo de cuerdas integrado por cinco solistas pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós).

Formado en el año 1984, la juventud del grupo y aun de sus componentes contrasta con la madurez de sus interpretaciones, por lo que ha merecido los elogios de la crítica más rigurosa.

Para la realización de atractivos programas de repertorio su formación se aumenta, invitando metales, maderas, piano o percusión.

Uno de sus propósitos y ya logros en su carrera ha sido la difusión de música compuesta por autores iberoamericanos, tan injustamente desconocidos entre nosotros, habiendo realizado estrenos mundiales y europeos.

Durante la presente temporada 87-88 han grabado dos LP además de numerosos programas para Televisión Española y Radio Nacional de España. Sus programas de variado contenido, su interpretación estricta e imaginativa, su aportación de novedades a un mercado rutinario, han hecho de este grupo de cámara uno de los más solicitados de nuestro mundo musical.

Han actuado en las principales ciudades de España, y colaborado permanentemente con las comunidades de Madrid, Castilla-La Mancha, Andalucía, Rioja y Aragón. Durante el mes de julio realizarán una gira de conciertos organizada por la Comunidad de Venecia (Italia), además de los EE.UU. e Hispanoamérica auspiciados por la OEI (Organización de los Estados Iberoamericanos).

Elogiosas críticas han originado sus versiones del Quinteto Op. 77 para cuerda, de A. Dvorak; el Quinteto en La mayor *La trucha*, y el Octeto Op. 114, de F. Schubert; el Septimino Op. 20, de L. v. Beethoven.

ARTISTAS INVITADOS

SVETLANA ARAPU

Nació en Bucarest (Rumania). Obtuvo su licenciatura de viola en el Conservatorio Cyprian Porumbescu.

En calidad de solista se ha presentado con la Orquesta de Radio y Televisión de Rumania, Orquesta Sinfónica de Guadalajara (México) y Orquesta de la Ciudad de México.

Ha sido viola principal en las orquestas de Guadalajara y Jalisco (México), Filarmónica de la Ciudad de México y Sinfónica de Sacramento (California).

Actualmente es integrante de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós).

ENRIQUE RICCI

Nació en Buenos Aires. Pianista y director, desde 1967 es maestro sustituto del Teatro Colón de Buenos Aires.

Ha dirigido en Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Venezuela, España.

Pianista acompañante de Victoria de los Angeles, Nicolai Gedda, Herman Prey, Alfredo Krauss, Jesse Thomas, A. Navarra, J. Starker, A. Nicolet, Cuarteto Húngaro, Cuarteto Praga, Cuarteto Amadeus.

Desde 1985 es maestro sustituto del elenco del gran Teatro Liceo de Barcelona. Ha dirigido recientemente *Edipo y locusta*, de Josep Soler, *Los cuentos de Hoffman* y *Marina*, protagonizados por A. Krauss.

SEGUNDO CONCIERTO

CONJUNTO DE CUERDAS «ROSSINI»

DOMINGO TOMAS

Nace en Manresa (Barcelona), empezando estudios con su padre y en el Conservatorio de Manresa; después estudia con el maestro Enrique Casals, obteniendo los diplomas del Conservatorio del Liceo de Barcelona. Durante nueve años es segundo concertino de la Orquesta Nacional de Colombia, en Bogotá, pasando después a Suiza, primero en el Musikkollegium de Winterthur y, seguidamente, en la Orquesta de Tonhalle de Zurich. Tiene una larga experiencia en música de cámara. A partir de la temporada 1986-87 se vincula a la Orquesta Nacional de España como concertino.

VICTOR ARDELEAN

Nació en Arad (Rumania) en 1957. Terminó sus estudios en el Conservatorio de Bucarest. Participó en los Cursos Internacionales de Perfeccionamiento de Niza (Francia), donde estudió con C. Fevres.

En 1982 obtuvo el primer premio en el Festival Nacional de Música de Cámara de Bucarest. Ha participado en los concursos internacionales de violín *CarlFlesch* (Londres), *Nicolo Paganini* (Génova) y *Tibor Varga* (Suiza). Obtuvo una mención especial en el Concurso Paganini y el Premio Especial del Jurado en Suiza.

En 1983 forma parte como concertino de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas de Gran Canaria. Desde diciembre de 1984 es segundo concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós).

EMILIO NAVIDAD

Natural de León, estudia violín, viola y armonía con su padre, profesor del Conservatorio de Valladolid, obteniendo el Premio Fin de Carrera. Amplía sus estudios de viola con el eminente profesor François Bapos en el Conservatorio Nacional de Lisboa, estudiando también viola de amore.

Colabora artísticamente en los cursos internacionales de Santiago de Compostela y Granada.

Premio *Ruiz Morales* en Música de Cámara, así como mención de honor en el Concurso Internacional de Arco de Granada en el año 1979-

Entre otras agrupaciones ha pertenecido a la Stavanger Radio Orkesteret (Noruega), Orquesta Sinfónica de RTVE y Grupo Koan.

Actualmente es miembro del Grupo de Cámara de Madrid y de la Orquesta Nacional de España, de la que es viola solista.

DIMITAR FURNADJIEV

Nació en Bulgaria en 1950. Estudia el violonchelo en la Escuela Central Musical y en el Conservatorio Nacional de Bulgaria, en el cual terminó en 1975.

En 1972 y 1974 ganó el primer premio en el Concurso Nacional de Bulgaria. En 1973 ganó un diploma y trofeo en el Concurso *Gaspar Cassadó*, en Florencia, y fue laureado en el Concurso *Pablo Casals* de Budapest.

Ha dado conciertos en Hungría y realizado varias giras por Europa. Actualmente es violonchelista de la Orquesta Nacional de España.

ANDRZEJ KARASIUK

Nació en 1954 en Koszalin (Polonia). Se graduó en 1979 en la Academia de Música de Bydgoszcz, bajo la dirección de W. Kurzawa.

Durante sus estudios participó en varios cursos internacionales de música de cámara, como los de Welkersheim, 1977-1979 y Bayreuth, 1978. Ha asistido a las clases magistrales de K. Stell.

Fue miembro de la Orquesta de Cámara de Bydgoszcz, Capella Bydgostiensis, y concertino de contrabajo de la Orquesta Filarmónica de Walbrzych.

Ha sido solista de contrabajo de la Orquesta Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria, miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós) y colabora con la *Orquesta de Cámara Sexmo* y *Orquesta Nova SchuolaPratensis*. En 1985 ingresó por oposición en la Orquesta Nacional de España.

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

LEOPOLDO HONTAÑÓN

Nació en 1928 en Santander, ciudad en la que realizó los estudios de solfeo y piano con la profesora Remedios Bacigalupi, licenciándose en Derecho, en exámenes libres, por la Universidad de Valladolid. Ingresó posteriormente, por oposición (año 1962), en el Cuerpo de Inspectores del Transporte Terrestre, en el que se encuentra excedente en la actualidad por desempeñar el puesto de director en el área de carretera de la Red Nacional de los Ferrocarriles Españoles.

Es colaborador musical del diario *ABC* de Madrid desde el mes de abril de 1967. Ha sido también comentarista musical de las revistas *ViaLibre* (1974-1979) y *Bellas Artes* (desde 1973 hasta su desaparición en 1979) y ha colaborado en otras especializadas, como *Ritmo* y *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 miembro de jurado en diversos concursos de ese carácter.

Depósito Legal: M. 15.771-1988.

Imprime: G. Jomagar, Pol. Ind. n.º 1, Arroyomolinos, MOSTOLES (Madrid).



Fundación Juan March

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