

A decorative archway with floral and musical motifs. The arch is supported by two pillars, each topped with a vase of fruit. The pillars are adorned with various musical instruments, including trumpets, trombones, and saxophones, along with floral arrangements. The arch itself is decorated with a garland of leaves and flowers. The entire scene is set against a light background with a small landscape at the base of the pillars.

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO DE SONATAS PARA  
VIOLONCELLO Y PIANO  
DE

BEETHOVEN

Febrero 1981

CICLO DE  
SONATAS PARA VIOLONCELLO Y PIANO  
DE BEETHOVEN

NOTAS AL PROGRAMA DE  
ENRIQUE FRANCO  
Y CECILIO DE RODA

Con este breve ciclo de las sonatas completas de Beethoven para violoncello y piano, la Fundación Juan March prosigue la serie de Conciertos iniciados el pasado curso, en los que se ofrecieron las 10 sonatas para violín y piano (enero de 1980) y las 32 sonatas para piano (abril-junio de 1980).

Menos conocidas tal vez, menos numerosas, las sonatas para violoncello y piano tienen un doble interés, al margen de completar la audición en nuestra sala de esta forma musical en Beethoven. En primer lugar, porque este diálogo del cello con el piano-forte nace para la historia de la música precisamente con las dos sonatas Op. 5; el violoncello, nacido de la familia del violín, hacía ya años que ocupaba su puesto en la orquesta clásica y aún en la barroca, y para él se habían escrito obras a solofías suites de Bach), conciertos con orquesta (los de Haydn) y papeles importantes en tríos y cuartetos. Pero aún no había dialogado •con otro instrumento con total independencia e igual importancia. Por otra parte, en las cinco sonatas encontramos buenos ejemplos de cada una de las tres épocas en que convencionalmente suele dividirse la obra beethoveniana, por lo que son excelente guión para repasar con brevedad la evolución del músico.

Una observación final sobre las notas al programa. Enrique Franco, a quien se las habíamos encargado, nos sugirió la idea de reproducir las que escribiera en 1906 el gran crítico musical Cecilio de Roda. Hemos aceptado con gusto, a pesar de su carácter un tanto «descriptivo», tanto por su rareza bibliográfica como porque esta reedición nos permite restituir a nuestra cultura musical un nombre injustamente olvidado.

# INDICE

	<b>Página</b>
<i>Allegro final</i> , de José Hierro. . . . .	5
Cronología básica. . . . .	8
<b>Primer concierto.</b> . . . . .	<b>11</b>
Programa	
<b>Segundo concierto.</b> . . . . .	<b>17</b>
Programa . . . . .	21
Notas al Programa, por Enrique Franco. . . . .	22
Comentarios de Cecilio de Roda	
Primera Sonata. . . . .	28
Segunda Sonata. . . . .	30
Tercera Sonata. . . . .	33
Cuarta Sonata. . . . .	36
Quinta Sonata. . . . .	38
Participantes. . . . .	41



#### ALLEGRO FINAL

Estaba a punto de alcanzar  
el gran silencio. Acariciaba  
el terciopelo de las olas,  
los metales de la distancia.  
Entornaba la medianoche  
sus claros párpados de agua.

Y, de pronto, resucitáis.  
Y, de pronto, asaltáis murallas,  
devastáis con hacha y antorcha,  
sombras transidas de nostalgia.

Era todo maravilloso  
hace un instante. Planeaba  
por el espacio, sin más roce  
que el de la estrella, sin más alas  
que la negrura, sin más hora  
que la hora eterna de las almas.  
Y, de pronto, resucitáis.  
Algo —¿fue un trueno, un mar?— estalla  
desde el tiempo, desde los hombres,  
desde el fuego que los abrasa.

Calor, tañido a medianoche,  
en Viena... Un hombre, con la espalda  
encorvada por muchos bronce,  
de pesadumbre... En Viena... Ramas  
y arpas acunan el ayer  
que él acunara con sus lágrimas.

Estáis, aquí, los prodigiosos  
olvidados... Sopláis las ascuas  
del corazón con bocas vírgenes,  
hombres, sombras, ondas, montañas;  
estáis aquí. Seguíis su estela  
sobre el río que lo arrebatara.

Habrá sonado un rumor de élitros:  
se liberan vuestras entrañas.  
Cálidas palmas lo devuelven  
al solar que lo encadenara.  
Os miro en vuestra oscuridad.  
Quizá devolvéis las miradas.  
Y sois cuerpos desconocidos  
en que la noche se remansa.  
Lo devolvéis al tiempo, al yunque  
de las penas, a la garganta  
del ruiseñor: espejos donde  
se mira la desesperanza.  
Cuerpos en pena, moradores  
del recuerdo y de la nostalgia...

En Viena, un hombre sordo, un viejo  
melancólico, el que adoraba  
a la Alegría, un solitario,  
un hombre que había creído con toda su alma,  
con todo el ardiente volcán de su vida...  
un hombre desnudo que había dudado y erraba  
por lo secreto y callado y helado y oscuro  
para olvidar lo que a golpes de espuma le habían robado  
las aguas.

Un solitario buscando en los hombres al hombre,  
al hombre en sí mismo, una página  
en negro... ¿quién besa al que es hoy, al perdido  
jamás recobrado? ¿Quién roba su luz remansada a esta  
estatua?

Estos rostros tuvieron un nombre. Ya son  
ardientes ajenos. Este hombre pisaba  
la lumbre del mundo, y hoy pisa la noche del mundo.  
Quiere llorar, y el silencio le abrasa las lágrimas.

Estábais aquí, y acechábais detrás del silencio,  
ardientes ajenos, cubiertos los rostros de máscaras,  
árbol del gozo que arroja una sombra de olvido y tristeza,  
mina del mismo metal que sonara en su alma...  
En Viena... aquí estábais, poniendo un cadáver en pie,  
hundiendo un cuchillo en su carne apagada.

*José* Hierro



## LUDWIG VAN BEETHOVEN

- 1770 Nace en Bonn el 16 de diciembre.
- 1778 Primera actuación pública en Colonia.
- 1781 Primeras obras.
- 1782 Primera impresión de una de sus obras, Nueve variaciones para piano sobre una marcha de E. Ch. Dressler. Estudia con el organista de la corte de Bonn, Ch. G. Neefe.
- 1784 Segundo organista y viola de la capilla electoral.
- 1787 Primer viaje a Viena. Conoce a Mozart. Muerte de su madre.
- 1789 Estudiante en la Universidad de Bonn.
- 1792 Se establece en Viena. Muerte de su padre.
- 1793 Es alumno de Haydn y de Schenk, y a partir de 1794 lo será de Albrechtsberger y Salieri.
- 1795 Primera aparición pública en Viena, con un concierto para piano (probablemente la primera versión del Segundo Concierto Op. 19).
- 1796 Viaje a Praga, Dresde, Leipzig y Berlín. **Dos Sonatas Op. 5 para cello y piano.**
- 1798 Primeras manifestaciones de su sordera. Sonata Patética Op. 13.
- 1799 Cuartetos Op. 18. Septimino.
- 1800 Primera academia por su cuenta, en la que estrena la Primera Sinfonía Op. 21. Concierto número 3 Op. 37.
- 1801 Sonata Claro de Luna Op. 27 núm. 2.
- 1802 Testamento de Heiligenstadt. Segunda Sinfonía Op. 36.
- 1803 Contactos con el teatro. Estreno del Oratorio Cristo en el Monte de los Olivos Op. 85. Sonata a Kreutzer.
- 1804 Primera audición privada de la Tercera Sinfonía (Heroica) Op. 55. Sonata Appassionata.
- 1805 Primera ejecución de la ópera Fidelio. Concierto número 4 Op. 58.
- 1806 Huésped del príncipe Lichnowsky en el castillo de Graetz, cerca de Troppau. Cuarta Sinfonía Op. 60. Concierto para violín Op. 61. Cuartetos Op. 59.

- 1807 En Hungría, con los Esterhazy. Misa en Do Op. 86.
- 1808 Es nombrado director de orquesta en Kassel. Estreno de la Quinta Sinfonía Op. 67 y de la Sexta Sinfonía (*Pastoral*) Op. 68 (22 de diciembre). **Tercera Sonata Op. 69 para cello y piano.**
- 1809 Pensión vitalicia a condición de no abandonar Viena. Concierto «Emperador» Op. 73.
- 1810 Egmont Op. 84.
- 1811 Trío del Archiduque.
- 1812 Encuentro con Goethe en Teplitz. Séptima Sinfonía Op. 92 y Octava Sinfonía Op. 93.
- 1813 Exito triunfal con la llamada Sinfonía de la batalla de la Victoria Op. 91 (*La Victoria de Wellington*).
- 1815 Muerte de su hermano Karl. Comienzan los arreglos para conseguir la tutela de su sobrino Karl. **Sonatas cuarta y quinta Op. 102 para cello y piano.**
- 1816 Muere el último de sus protectores. Graves dolencias. An die ferne Geliebte Op. 98 (*A la amada ausente*).
- 1817 Novena Sinfonía, comienzos.
- 1819 Sonata para piano Op. 106 (*Hammerklavier*). Comienza la Missa Solemnis.
- 1822 Compone la mayor parte de las Variaciones Diabelli Op. 120. Primeros esbozos para el Op. 127, el primero de los últimos cuartetos para cuerda compuestos hasta 1826.
- 1824 Estreno de la Missa Solemnis Op. 123, en San Petersburgo (18 de abril) y de la Novena Sinfonía Op. 125, en Viena (7 de mayo).
- 1825 Cuartetos Op. 130 y 132.
- 1826 Cuartetos Op. 131 y 135.
- 1827 Fallece en Viena el 26 de marzo.



CICLO DE SONATAS  
PARA VIOLONCELLO Y PIANO  
DE  
**BEETHOVEN**  
**1**

*violoncello*  
PEDRO COROSTOLA

*piano*  
MANUEL CARRA

Miércoles, 18 de febrero. 19,30 horas



Debo decirles que soy músico y que mi patria es Alemania. Una ciudad de mediana importancia me vio nacer. No tengo la menor idea de cuáles eran las disposiciones de mis padres respecto a mi porvenir; pero en cambio, recuerdo que una tarde, habiendo oído una Sinfonía de

Beethoven, tuve por la noche un ataque de fiebre, enfermado y, al sanar, me encontré con que era músico. Esta circunstancia puede explicar la preferencia que he dado constantemente a la obra de Beethoven, sea cual sea la buena música que más tarde haya podido conocer. Mi más vivo placer, a partir de aquel instante, fue sumergirme en el estudio íntimo de aquel genio poderoso, hasta que me creí, como se dice, identificado con él, hasta que mi espíritu, vivificado por inspiraciones más y más sublimes, me pareció haberse transfigurado en una partícula de aquel raro y maravilloso espíritu; hasta que, en fin, llegué a un estado de exaltación que muchos calificaron de demencia.

Deseo aprender las reglas para encontrar el mejor camino de romperlas.

BEETHOVEN

Toca el clave con mucho fuego y energía, leyendo perfectamente a primera vista cualquier composición, y ejecuta con destreza *El clave bien temperado*, de J. S. Bach. Este pequeño genio merece protección y ayuda para poder viajar, pues si continúa como ha empezado será posiblemente un segundo Mozart.

NEEFE (1784)

P R O G R A M A

PRIMER CONCIERTO

I

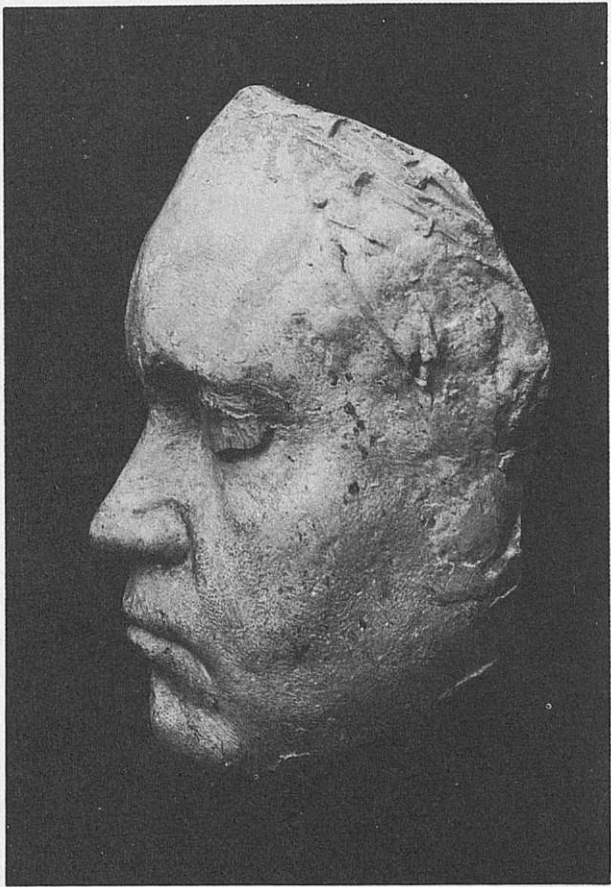
Primera Sonata en Fa Mayor, Op. 5, nùm. 1

Adagio sostenuto. Allegro  
Rondo. Allegro vivace

II

Tercera Sonata en La Mayor, Op. 69

Allegro ma non tanto  
Scherzo. Allegro molto  
Adagio cantabile. Allegro vivace





CICLO DE SONATAS  
PARA VIOLONCELLO Y PIANO  
DE  
**BEETHOVEN**

**2**

*violoncello*  
PEDRO COROSTOLA

*piano*  
MANUEL CARRA

Miércoles, 25 de febrero. 19,30 horas



Esta admirable facultad de ser siempre nuevo sin salir de lo verdadero y de lo bello se concibe hasta cierto punto en los trozos de movimiento vivaz; el pensamiento ayudado entonces con el poder del ritmo, puede salir fácilmente de los caminos ya andados, pero donde ya no se

comprende esto es en los adagios, es en esas meditaciones extrahumanas donde el genio panteísta de Beethoven gusta tanto de sumergirse. Allí hay más pasión, más cuadros terrenales, más himnos a la alegría, al amor, a la gloria, más cantos infantiles, más dulce poesía, mayores ímpetus mordaces o cómicos, más de esos terribles chispazos de furia, de esos acentos de odio que los arrebatos de un sufrimiento secreto le arrancan con tanta frecuencia; porque en su corazón no cabe el desprecio: no es de nuestra calidad, la ha olvidado y vive fuera de nuestra atmósfera; tranquilo y solitario nada en el éter, como esas águilas de los Andes que planean a alturas donde los otros seres no encuentran más que la asfixia y la muerte; su corazón pasea su vista por el espacio, vuela a todos los soles, cantando a la naturaleza infinita. Por así decirlo: el genio de este hombre se remontaba a tales alturas a impulsos de su voluntad.

Se dice que el arte es largo y la vida breve. Pero es al revés: la vida es larga y el arte corto. Si su aliento nos eleva hasta los dioses, no es más que un favor momentáneo.

BEETHOVEN

Nunca he visto un artista más concentrado, más enérgico, más sensible (...). Su talento me admira, pero, desgraciadamente, su personalidad es indómita. Sin duda, no le falta razón al encontrar detestable el mundo, pero, verdaderamente, no le hace por ello más agradable ni para él ni para los demás.

GOETHE (1812)

P R O G R A M A

SEGUNDO CONCIERTO

I

Segunda Sonata en Sol Menor, Op. 5, num. 2

Adagio sostenuto ed espressivo. Alle-  
gro molto più tosto presto  
Rondo,. Allegro

II

Cuarta Sonata en Do Mayor, Op. 102, num. 1

Andante. Allegro vivace  
Adagio. Allegro Vivace

Quinta Sonata en Re Mayor, Op. 102, num. 2

Allegro con brio  
Adagio con molto sentimento  
d'affetto  
Allegro fugato

## NOTAS AL PROGRAMA

### LAS SONATAS PARA PIANO Y VIOLONCELLO, DE BEETHOVEN

Homenaje a Cecilio de Roda

Nunca fue cosa frecuente la programación de las cinco sonatas de Beethoven para piano y violoncello. Cuando nace la Sociedad Filarmónica, animada por una inequívoca y entusiasta vocación beethoveniana, espera al quinto curso (1905-1906) para hacerlas escuchar en versiones de Eduardo Risler y André Hekking. El mismo Risler, años más tarde, frecuentaría el ciclo en colaboración con Pablo Casals, cuya ideología humanística y estética así como sus renovaciones técnicas encontraron perfecto cauce en las dos sonatas de la Op. 102. Y pasando de las evocaciones históricas a la memoria de lo vivido: Gaspar Casadó y Luigi Dallapíccola, tocando en el Conservatorio (1954) esas dos mismas sonatas de modo ejemplar. El gran discípulo de Casals unió su profunda capacidad afectiva, la fuerza inextinguible de su arco al ataque rebelde, furioso, del compositor italiano. Para Dallapiccola, Beethoven interpretó su época y creó su estilo: *«la época de la Revolución francesa, de la reafirmación del valor de la personalidad, de la dignidad y de la libertad humana»*.

Beethoven dedicó al violoncello y piano, aparte las cinco sonatas, las siguiente obras: «Doce variaciones sobre un tema de Händel», dedicadas a la Princesa von Lichnowsky (1796-1797): se trata de un motivo triunfal de «Judas Macabeo» («Seht er kommt mit Preis gekrönt»). Doce variaciones sobre el tema «Ein Mädchen oder Weibchen», de «Il flauto mágico», de Mozart (1797-1798). Siete variaciones sobre el tema «Bei Männern, welche Liebe fühlen», de «Il flauto mágico», dedicadas a la Condesa Browne, que se suponen de 1801.

A lo anterior hay que añadir la transcripción de la «Sonata para trompa y piano», en Fa Mayor, dedicada en 1806 a la Baronesa von Braun. Y, en fin, mencionar el «Triple concierto para piano, violín y violoncello», Op. 56, no sólo por la importancia de la parte violoncellística sino por un escrito de Gaspar Cassadó, publicado en el Boletín de la Academia Musical Chigiana de Siena, en Septiembre de 1948, en el que afirma: «Críticos autorizados sostienen que Beethoven había ideado originariamente el hoy «Triple Concierto» sólo para violoncello y orquesta. En efecto, la parte del violoncello es mucho más importante que la del violín o el piano. ¿Por qué Beethoven no realizó su primera idea? Parece que el autor, después de haber sometido ciertos pasajes al juicio de algunos amigos violoncellistas y encontrarlos éstos de excesiva dificultad, se decidió a dividir la ejecución con otros dos solistas». No hay que dudar de las fuentes de Cassadó, pero resulta bastante insólita semejante actitud por parte de Beethoven.

Si a través de las sinfonías, los cuartetos y, sobre todo, las sonatas para piano, puede seguirse la evolución de Beethoven de modo puntual y detallado, en el caso de las sonatas para violoncello y piano, por la brevedad de su número y por las fechas de composición, esa evolución se presenta de un modo sumario. En efecto, las dos primeras sonatas, Op. 5, datan de 1796; la tercera, Op. 69, de 1808 y las dos últimas, Op. 102, de 1815, con lo que tenemos representados los tres estilos de Lenz, correspondientes a otras tantas etapas creadoras.

Hasta en la Op. 5, temprana y, por lo tanto, ligada todavía a la tradición, Beethoven plantea una nueva consideración de la relación entre el violoncello y el piano. Se acabó la mera función acompañante, el papel de simple apoyo armónico por parte del instrumento de tecla; se inaugura una nueva aventura en la historia musical, a cargo del violoncello, al que Beethoven solicita, progresivamente, lo que sus antecesores no se habían atrevido a pedirle. Lleva razón Dallapiccola cuando insiste sobre el particular: «Se ha dicho y escrito mil veces que Beethoven había sentido el piano Steinway (yo preferiría decir un piano del que entonces no disponíamos); mucho menos

se ha hablado de la transformación aportada por Beethoven a otros instrumentos».

Lo que sirve tanto para la orquesta cuanto para la música de cámara. Y puede reducirse en un concepto: personalidad. No sólo los temas pasaron a tener personalidad en Beethoven; también los instrumentos. La forma «sonata» a dúo duplica, entonces, su valor dramático al enfrentar dos «personalidades» tan diversas como un violín o un violoncello y un piano y al enfrentar los distintos caracteres del material temático.

Mas no avancemos. Es demasiado pronto y bastante da Beethoven en las dos «sonatas» cuyo bajo número de Opus puede llevarnos a engaño. Importa la fecha, 1796, pues quiere decir que ya han nacido los dos primeros conciertos pianísticos, la cantata «Adelaida» y la escena y aria «Ah, pérfido».

Las sonatas 1 y 2, en Fa mayor y Sol menor, respectivamente, fueron escritas probablemente durante el invierno 1795-96 y estrenadas, al año siguiente, por el mismo Beethoven y el violoncellista Jean Pierre Duport (1741-1818), que había actuado en la orquesta de Federico el Grande y ahora ocupaba el puesto de primer violoncellista al servicio de quien había sido su discípulo: el rey Federico Guillermo II. La anécdota del regalo recibido de su Rey —una caja de oro llena de «luisas»— y la satisfacción con que Beethoven decía: «no se trata de algo corriente; es igual al regalo que se hace a los embajadores», viene a dar razón a Martín Cooper en su análisis sobre las actitudes y comportamientos sociales y políticos del compositor. Durante gran parte de su vida fueron, cuando menos, contradictorios.

\* \* \* \*

## CECILIO DE RODA

No continuaremos, por nuestra cuenta, el comentario y análisis de las sonatas beethovenianas para piano y «cello», cuando el propósito inicial es reproducir las «notas de programa» escritas por Cecilio de Roda para la Sociedad Filarmónica Madrileña, con lo que adjuntarnos a la audición del ciclo un modesto homenaje a quien fue, acaso, el fundador de la crítica musical entre nosotros, entendida con aire europeo por el tono y la exigencia, el orden y el rigor.

Nació Roda en Albuñol, provincia de Granada, el 24 de Octubre de 1865. Cursa las carreras de Derecho, Filosofía y Letras y, en Madrid, tiene como profesor de música, principalmente, a D. Valentín Arín. En una posición que le permite gran libertad de movimientos, se dedica con pasión a la música, desde todos los puntos de vista: la práctica individual o en grupos de cámara, el ensayo, la crítica en prensa diaria ( en «La Justicia», primero, en «La Epoca», después), la promoción y organización (Ateneo, Sociedad Filarmónica) y la formación de una formidable biblioteca musical, con documentos de incalculable valor, entre ellos un «Cuaderno de autógrafos de Beethoven», de 1825, que le donara la Marquesa Viuda de Bogaraya a la muerte de su marido, quien lo recibió de un ilustre melómano austríaco. Dicho manuscrito, de comprobada autenticidad, fue publicado por Roda en la Revista Musical Italiana, 1907, que imprimían los célebres «Fratelli Bocca Editori», y se refiere a los Cuartetos Op. 130 y 132 y la «Gran Fuga», amén de esbozos y estudios menores sobre otras obras.

Músico viajero, Cecilio de Roda visitó los principales centros europeos y hasta hizo el salto del Atlántico para conocer Estados Unidos y algunos países de Hispanoamérica. Su sólida preparación cultural y su permanente contacto con el mundo musical de su tiempo, contribuyeron, sin duda, al nuevo aire que la crítica española adquiría en Roda del que, de algún modo, sería deudor y continuador Adolfo Salazar.

En sus conferencias y escritos, dos temas parecen dominar: lo español, con interesantes inquietudes en nuestro pasado, y el romanticismo alemán al que sirvió desde la Filarmónica, prodi-



gando la obra beethoveniana en proporción considerable. El 27 de Mayo de 1906 pronuncia su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, en la que ocupó la vacante dejada por José María Esperanza y Sola y abordó el tema «La evolución de la música». Le contestó Amos Salvador, quién tras los datos biográficos acostumbrados, subrayó de modo particular un rasgo de la personalidad de Roda: «... su entusiasmo y afición a la música es contagioso y nadie puede tratarlo sin oírle a cada instante disertar sobre estas materias, suministrando noticias las más recientes, dando a conocer documentos y haciendo leer a sus amigos artículos de revistas y libros antiguos y curiosos».

En el Ateneo, cuya Presidencia de la Sección Musical desempeñó, dió a conocer sus trabajos sobre «los instrumentos músicos y las danzas del Quijote» que, pasado el tiempo, alcanzarían una resonancia trascendental, ya que Manuel de Falla, buen amigo de Roda, tomó algunos de los ejemplos expuestos en el Ateneo como punto de partida para su «Retablo de Maese Pedro».

Otros trabajos a citar, aparte las aludidas «notas» a los programas de la Filarmónica que redactaría durante lustros, son «La música profana en el reinado de Carlos I», «Progresos y decadencias de la música española», «Las tonadillas del siglo XVIII», «La sinfonía moderna», «Tres músicos españoles», «Las sonatas y cuartetos de Beethoven» v la que sería su última publicación, «El Año Musical» (1911). Cuando Roda muere en Madrid, el 27 de Noviembre de 1912, a los cuarenta y siete años de edad, dirigía el Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

Hace algún tiempo adquirí en un anticuario un delicioso álbum de postales, reflejó de las actividades musicales «de salón» organizadas por los Roda (Cecilio y su hermano José, ingeniero y buen pianista) durante el año 1902. Dibujadas a mano por los mismos Roda, aparecen retratos y caricaturas de los artistas que intervenían, así como los programas, tan varios como largos. Allí encontramos a los pianistas M. Salvador, G. Dampierre, Juanita Cassinello, los dos Roda, Amos Salvador, Araceli Cate Roda y Margarita Ramirez: a los violinistas Fernández Bordas, Blanco Recio y C. Iñigo, a la's cantantes María Luisa Ra-

mirez, María Gorostiza y Teresa G. de Iñigo. También descubrimos a Cecilio de Roda como compositor en páginas como el «Lied». Junto a ellas, las que dejan testimonio de los viajes musicales de los Roda y demás componentes del grupo. Y es que el «contacto» con la música era necesidad imperiosa para quien tan a fondo la estudió, razonó y defendió hasta convertirse en protagonista de la formación musical de los madrileños.

El ciclo de sonatas para violoncello y piano de Beethoven para el que Roda escribió las «notas» que ahora reeditamos, fue interpretado en el Teatro Español, los días 19 y 21 de Abril de 1906, por el frecuente colaborador de la Filarmónica Eduardo Risler y el violoncellista André Hekking (Burdeos, 1887).

**Enrique Franco**

## COMENTARIOS DE CECILIO DE RODA

### PRIMERA SONATA EN FA MAYOR, OP. 5, N.º 1

Como la número 2, fue compuesta en 1796, probablemente durante la estancia de Beethoven en Berlín, donde fue muy bien recibido y muy agasajado por el rey Federico Guillermo II, en presencia del cual se cree que fueron ejecutadas, por vez primera, estas dos composiciones. El rey regaló a Beethoven una caja llena de luises de oro, que él mostraba siempre con orgullo añadiendo: «No es una caja cualquiera, es un regalo como el que se hace a los embajadores».

Ambas sonatas fueron publicadas en Viena al año siguiente (1797) con el siguiente título: *Deux Grandes Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncelle obligé. Composées et dédiées à Sa Majesté Frédéric Guillaume II, Roi de Prusse par Louis van Beethoven. Oeuvre 5.*

Consta de dos tiempos, precedido el primero de una introducción en movimiento lento, que sin alcanzar las proporciones que tiene en la sonata segunda, es, como en ella, de bastante importancia. El plan de ambas es casi completamente el mismo.

Respecto del carácter ofrece notable contraste con la segunda, pues mientras la número dos está dominada por un sentimiento doloroso y pesimista, esta se desarrolla en una tranquilidad apacible y suave. La descendencia mozartiana, se acusa, por lo tanto, no sólo en la forma y en los procedimientos, sino también en la naturaleza de las ideas, que tienen algo de perfume y del sentimiento de Mozart.

#### Adagio sostenuto. Allegro

**Adagio sostenuto.**— Tiene el carácter de introducción al *Allegro*, y lo inician al unísono el violoncello y el



piano con el motivo que repetido en tonalidad distinta da entrada, en el primer instrumento, a una corta frase de gran ternura, que inmediatamente pasa al piano en un color más elegiaco. Todo el resto de la introducción se desarrolla en fantasía, y preparando la entrada del

**Allegro.**—El tema principal, franco y gracioso, de emanación mozartiana, lo ataca el piano sobre el martilleo constante de corcheas en el acorde de fa mayor,

ejecutadas por el violoncello y la mano izquierda del piano.



El piano solo continúa su exposición, que reproduce inmediatamente el violoncello.

Ambos instrumentos intervienen graciosamente en el período de transición, preparando la tonalidad de do mayor. El violoncello ataca el segundo tema seguido



de un complemento característico, en décimas, por los dos instrumentos. El piano repite el segundo tema con un complemento distinto, y el período de cadencia, de grandes proporciones, se desarrolla con motivos diversos, entre los que descuella uno que tiene cierta analogía con el primer complemento del segundo tema.

La parte central o de trabajo temático se inicia con la repetición por el piano del tema primero, en *la* mayor: la intervención del violoncello se resuelve en imitaciones dialogadas entre ambos instrumentos, y en las que después de llegar al fortísimo, bruscamente pasan al matiz piano, apuntando el violoncello en su región más grave un dibujo derivado del segundo compás del primer tema, entre arpegiados acordes del piano. Otro corto episodio constituido por un canto noble y severo encomendado a este último instrumento conduce directamente a la reproducción de la parte expositiva, cuyo primer tema aborda, como antes, el piano, aunque trasladado a la octava superior.

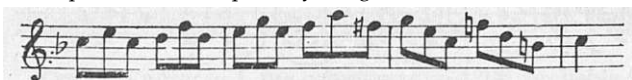
Al terminar esta parte de reproducción, ahora enriquecida con un mayor interés, sigue la coda que se inicia por un apunte del tema principal. Unos pocos compases en *adagio*, otros en *presto*, preparan una última aparición del tema, sobre la cual se pronuncia la cadencia final.

### Allegro vivace

Está en forma de rondó, y compuesto con temas breves y parecidos. El principal lo ataca el violoncello y



termina su exposición el piano. Una corta transición conduce al tema segundo, compuesto de cuatro compases, primero en el piano y luego en el violoncello. Si-



gue un episodio juguetón que acaba indicando el tema principal en la tonalidad de la bemol, tras de la cual vuelve a presentarse en la de origen. Esta nueva exposición conduce al tema central, en si bemol menor, tierno y característico que repetido por el violoncello.



continúa desarrollándose, hasta que un nuevo episodio iniciado por el piano en arpegios (sol bemol) prepara la vuelta del tema principal más adornado que en las exposiciones anteriores y con él. la de toda la primera parte, con arreglo al modelo clásico. Antes de la nueva reaparición del tema, reproduce el episodio que sirvió para enlazar la parte central con la de reproducción, presentándose ahora el motivo en terceras, en pianísimo. sobre un trino de piano, y sin el contrapunto que siempre ha venido acompañándole. Fragmentos de él aparecen interesantemente como característicos de la *coda*.

## SEGUNDA SONATA EN SOL MENOR, OP. 5, N.º 2

Las indicaciones históricas que preceden a la sonata en fu mayor son igualmente aplicables a ésta, que con ella forma una sola obra.

La segunda se compone también de dos tiempos, dos *allegros*, precedido el primero de una larga introducción en tiempo lento. No puede ser considerada ni por sus dimensiones ni por su carácter como una sonatina, o sonata pequeña. El mismo autor la calificó en el título antes copiado de gran sonata y realmente es acreedora a este nombre por la elevación y el sentimiento dramático que domina en el primer tiempo, por la importancia de sus temas, por la manera de conducirlos y desarrollarlos, y hasta por el interés de la *coda* con que termina. La falta de *andante* sólo puede atribuirse a lo que antes se ha indicado, a la falta de condiciones del violoncello para cantar.

El rondó forma un gran contraste con el tiempo inicial, y en él aparece un cierto sentimiento mozartiano, en contraposición con el íntimo y trágico; genuinamente beethoveniano, de la introducción y del primer *allegro*.

Ambos tiempos son de una gran pureza de forma, acusando la tendencia del primer período de la vida de Beethoven, cuando su arte se limita a continuar el de sus predecesores, sin otra alteración que la de impregnar las ideas en ese sentimiento pesimista que tanto las caracteriza.

### Adagio sostenuto ed espressivo. Allegro molto

**Adagio sostenuto ed espressivo.**—Si por su carácter y por su enlace con el *allegro* debe ser considerado como una preparación para el mismo, por sus dimensiones, mayor que lo que en general suelen tener estas introducciones, y por el sentimiento dramático y apasionado, casi pudiera considerársele con individualidad propia. Lo abre ni piano con el tema rítmico



Al sexto compás el violoncello inicia en sol menor una frase melódica dolorosamente apasionada, amplia, que repartida entre los dos instrumentos sigue desarrollándose hasta interrumpirla el tema inicial en mi bemol. El dibujo rítmico del primer compás sirve de pretexto para un diálogo entre los dos instrumentos, hasta que la melodía del violoncello vuelve a presentarse, en la bemol. Una nueva aparición del tema rítmico prepara el enlace con el

**Allegro molto, più tosto presto.**—El primer tema continúa en el sentimiento doloroso de la introducción. Iniciado por el violoncello y continuado



por ambos instrumentos es sustituido bien pronto por una melodía larga y apasionada, en sol menor, con ese color dramático tan caracterizado en Beethoven.

El segundo tema, en si bemol mayor, lo expone íntegramente el piano y recogido después por el violoncello, va perdiendo por modificaciones sucesivas su carácter de serenidad, hasta extinguirse en pianísimo sobre un calderón. Con elementos de la segunda parte de



este segundo tema está hecho la mayor parte del período de cadencia, que termina con unos acordes en si bemol.

El último dibujo arpegiado continua sosteniéndose durante algunos compases y persistiendo como acom-

pañamiento del primer tema, trabajado ahora temáticamente, y unido a algún fragmento de la melodía expuesta al principio por el violoncello.

Este instrumento ataca de nuevo el tema principal, acompañado ahora en su primera presentación de una armonía menos sencilla de la que sirvió para exponerlo, y comenzando así la reproducción de la primera parte, en la cual la melodía larga y apasionada aparece en mi bemol y sin la importancia que revistió al principio; el segundo tema se presenta en sol mayor, según la costumbre clásica y el período de cadencia se enlaza con la *coda* en la que interviene como factor principal el final del primer tema; hasta que una nueva aparición del principio del mismo en do menor prepara la tonalidad de sol mayor del Rondo.

### Rondo: Allegro

Rondo: El tema principal lo expone el piano.



Una corta transición conduce al segundo tema, en re mayor, iniciado por el mismo instrumento y reproducido por el violoncello al que sigue un pequeño episo-



odio preparando la vuelta del primer tema, iniciado por el violoncello y continuado por el piano con un acompañamiento más movido que en la primera presentación. Otro período intermedio lleva a la parte central, en do mayor, donde el nuevo tema, juguetón y característico pasa del piano al otro instrumento, y vuelve a



presentarse cortado por distintos intermedios, hasta que un apunte del tema principal, en la bemol, prepara la reproducción del mismo en la tonalidad inicial y con ella la de la primera parte más recargada de adornos. con su segundo tema, en sol mayor, y la nueva aparición del primero, continuando aquí, trabajándolo temáticamente y haciendo intervenir en la *coda* algún motivo nuevo, para terminar con una última indicación, en el violoncello, del tema considerablemente simplificado.

## TERCERA SONATA EN LA MAYOR, OP. 69

Es generalmente conocida con el nombre de gran sonata, y fue compuesta en el año 1808, al mismo tiempo que la Sinfonía pastoral (Op. 68). La primera edición se publicó en el mes de Abril de 1809 por la casa Breitkopf & Härtel con el título de : *Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle composée et dédiée à Monsieur le Baron de Gleichenstein par Louis van Beethoven.*

En estos años la vida de Beethoven casi la absorbe su amor por Teresa Malfatti. De ella y de su hermana, jóvenes encantadoras, pianistas excelentes, artistas de verdadero talento, se habían enamorado Beethoven y el barón de Gleichenstein, gran amigo del primero y su confidente principal en esta época. Beethoven le toma como consultor para vestirse a la moda, para elegir sus trajes y sus sombreros, le escribe constantemente con cualquier pretexto, siempre lleno de dudas, pues mientras el barón era correspondido por la hermana de Teresa, con la que se casó poco después, el gran compositor no alcanzaba una respuesta definitiva.

Algún párrafo de las cartas dirigidas por Beethoven a su amigo evidencia claramente el estado de su espíritu: «O tu vives en un mar sereno y tranquilo (le dice por los meses en que componía esta sonata) o estás ya al abrigo del puerto, y o no sientes las torturas del amigo que se encuentra en la tempestad o no tienes corazón. ¿Qué pensarán de mi en la estrella de Venus Urania? ¿Cómo me juzgarán sin verme?... Me ocultas algo, quieres contentarme, y me haces más daño con tus vaguedades, que con la verdad, por fatal que sea... ¡No puedo confiar a la pluma lo que me pasa!».

En esta situación de incertidumbre vive Beethoven hasta 1810, en que decidido a salir de dudas, encarga a su amigo Wegeler el arreglo de los documentos para casarse con Teresa Malfatti. Wegeler no recibió respuesta a su envío. El proyecto tan acariciado se había deshecho por completo, y la ilusión mayor de toda la vida de Beethoven había venido al suelo por desamor de Teresa o por la oposición de sus padres. Poco antes había escrito Beethoven en uno de sus cuadernos de apuntes, un día que, en Baden, vió pasar a su adorada. «¡No! ¡Sólo el amor puede dulcificar las amargas de mi vida! ¡Dios mío, haz que haya encontrado al fin, aquella cuyo cariño me fortifique en la virtud!»

Esta sonata es hermana de la Sinfonía pastoral, por la tranquilidad que en ella domina, por la serenidad con que se desarrolla en general. Como la mayor parte de las otras, carece de *Andante*, pues no puede merecer este nombre el breve *Adagio* que precede al último tiempo. En cambio el Scherzo, tiempo central, se desenvuelve en la forma de mayor amplitud que empleó



Beethoven en movimiento de esta clase. La gracia y la frescura de la primera parte de este Scherzo, lo humorístico de todo él, el tema y la disposición del trío, en el que parece verse una sonrisa de ironía o de burla inocente, hacen de este tiempo el punto culminante de esta hermosa obra.

### Allegro ma non tanto

El violoncello sólo inicia el tema principal, en *la* mayor, en un sentimiento He dulzura continuado por el



piano y terminado en las dos primeras exposiciones por una corta cadencia. Al terminar la segunda ataca piano esta transformación del tema, y tras un corto

episodio de transición surge el segundo tema, en *mi* mayor, en la mano izquierda del piano, acompañado de una imitación del mismo en la derecha y de escalas en el violoncello, tema que repetido i-or este instrumento



conduce a una frase apasionada que inicia el piano y reproduce el violoncello en su región más grave. Él



período de cadencia, de muy breves proporciones, termina esta parte expositiva.

El trabajo temático comienza sobre las tres primeras notas del tema inicial, desarrollándose después principalmente sobre la transformación del mismo antes apuntada en imitaciones y diálogos cada vez más interesantes. Una nueva aparición de él en su forma primera (en *fa* sostenido menor) prepara la vuelta de la primera parte, con una sola exposición del mismo.

A la terminación de la cadencia comienza la coda con un nuevo episodio en pianísimo sobre dicho tema, episodio que se resuelve, tras un gran crescendo en la forma inicial del mismo, y descendiendo la sonoridad va apagándose poco a poco hasta el acorde final.

## Scherzo. Allegro molto

El tema de la primera parte, en la menor, lo ataca el



piano. Lo característico de su ritmo, la gracia y la facilidad con que se desarrolla, el interés con que lo acompaña en cada nueva presentación, es siempre genuinamente beethoveniano. No tiene repeticiones de sus períodos, como en la generalidad de los minuetos y scherzos, y como curiosidad del mecanismo pianístico, ofrece el de ser una de las primeras obras en que Beethoven emplea el cambio de dedo sobre una nota ligada. La primera parte termina con la repetición constante de las notas *si-la*, sobre las que el violoncello en doble cuerda ataca el trío en la mayor.



Lo mismo el trío que la primera parte se desarrolla con una cierta libertad dentro del patrón clásico. Como en los scherzos de las sinfonías cuarta y séptima, reproduce el trío después de la repetición de la primera parte; y aquí vuelve a repetir íntegramente de nuevo esta última terminando con una corta y graciosa coda en la que el tema se desvanece en un esfumado pianísimo.

## Adagio cantabile. Allegro vivace

**Adagio cantabile.**—En mi mayor, muy breve, y compuesto de una sola frase de ternura que apunta el piano



y repite el violoncello, el cual sobre una corta cadencia ataca el

**Allegro vivace.**—En pianísimo, con el tema, sencillo y franco acompañado por el piano, quien lo repite en



su región aguda, siempre dulcemente. Un episodio muy movido conduce al segundo tema repartido entre los dos instrumentos y a la terminación del cual vuelve a



continuar desarrollándose en tiempo, muy animado, sobre escalas y figuraciones en semicorcheas de ambos instrumentos.

El trabajo temático se inicia con alteraciones del primer tema, en pianísimo, hasta que, por una progresión del violoncello acompañada por la repetición constante de la nota *sol* en el piano, llega al fortísimo, en el que sigue desarrollándose un nuevo episodio. Otra nueva progresión ascendente del piano, en pianísimo, se resuelve, sin crescendo, por un corto ritardando, en el primer tema y con él en la reproducción de la primera parte, a la que se agrega una larga coda, de gran interés, con intervención constante del tema principal.

#### CUARTA SONATA EN DO MAYOR, OP. 102, N.º 1

Compuesta en 1815, en uno de los períodos menos fecundos de Beethoven, y en el que casi toda su producción está reducida a jieder, obras vocales (entre otras la cantata *Mar tranquila* y *viaje feliz*) y algunas composiciones instrumentales de poca importancia. Las dos sonatas que constituyen la obra 102 llevan la fecha de Julio y Agosto de dicho año.

Están dedicadas a «*Madame la Comtesse Marie Erdódy née Comtesse Niozky*», la confidente de sus pesares y de sus proyectos en esta época. Beethoven la llamaba «su confesor» y fue en realidad una de las amigas más fervorosas del gran maestro, que en algún tiempo hasta se encargó de vigilar el cuidado de su casa y de atender a sus medios de vida. Prueba del cariño que Beethoven sentía por ella, son los siguientes párrafos de una carta fechada en Viena «el 19 del mes di; los vinos de este año 1815» y dirigida a la condesa, que hacía poco se había marchado a sus posesiones de Jedlersee para restablecer su quebrantada salud.

«Me tiene inquieto su *viaje*, por las penalidades del camino: pero creo que habrá conseguido su objeto y esto me consuela. Nosotros, seres finitos con un espíritu infinito, no hemos nacido sino para el dolor y para la alegría, y casi podría decirse que los elegidos obtienen la alegría por el dolor. Espero tener pronto noticias de Vd. Sus hijos deben proporcionarle un gran consuelo; su amor sincero y su bondad, deben ser ya una gran recompensa para los sufrimientos de su madre... Dios le dé aún las fuerzas necesarias para llegar

a su templo de Isis: y ojalá que el fuego purifique allí todos sus males y renazca Vd. como un nuevo Fénix».

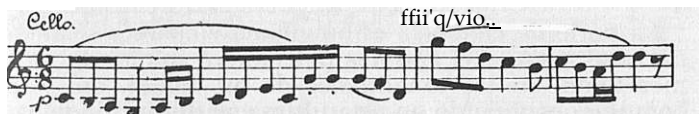
De un pasaje de esta carta, parece deducirse que el violoncellista Linke, a quien Beethoven llama «el maestro jurado del violoncello, el prudente Justicia en la bailía de la condesa» se encontraba con ella en estos meses, y quizá al deseo de Beethoven de que su amiga, gran pianista y gran amante de la música, se distrajera en su retiro, se deba la composición de estas dos sonatas.

En ellas, principalmente en esta primera, parece que palpita ese sentimiento de devoción, de afecto puro que Beethoven sentía por la condesa. La introducción al primer tiempo, sobre todo, parece que es la continuación de los párrafos copiados.

Ambas son de cortas dimensiones: los temas son cortos, aunque muy característicos: su desarrollo presenta constantemente una intención expresiva muy marcada. Ya no es el arte de Mozart el que campea en estas producciones, es el de los últimos años de Beethoven, cuando todo lo supedita a la intensidad emotiva, a la expresión de sus sentimientos.

### Andante. Allegro vivace

**Andante.**—El motivo, en do mayor expuesto solo por

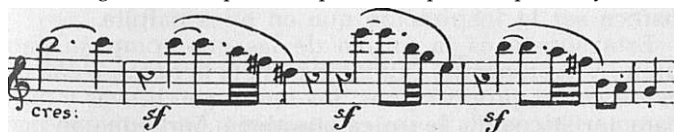


el violoncello v completado por el piano, siempre en un carácter tierno, de gran dulzura, se desarrolla ampliamente en esta introducción, interviniendo sin cesar, hasta que un pasaje, en forma de cadencia, prepara la enérgica entrada en la menor del

**Allegro vivace.**— con el tema expuesto en cinco octa-



vas por los dos instrumentos. Toda esta parte de exposición se desarrolla brevísimamente: la transición del primero al segundo tema sólo ocupa seis compases; el tema segundo, expuesto primero por el piano y ense-



guida por el violoncello, es también muy breve: el final de ella no pasa de diez compases.

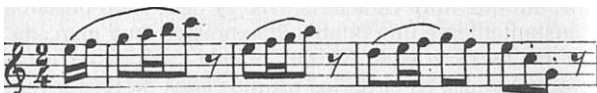
La parte de trabajo temático es igualmente de cortas

dimensiones y hecha sobre el ritmo del primer tema, que hace su nueva entrada en forma de canon. Una breve coda pone fin al tiempo.

### Adagio-Andante. Allegro vivace

**Adagio.**—En carácter de fantasía, de cortas proporciones, e interviniendo por igual ambos instrumentos, abunda en el sentimiento de ternura de la primera introducción, o **Tempo d'Andante**, que vuelve a presentarse enseguida considerablemente abreviada, sirviendo de preparación al

**Allegro vivace.**—Antes de presentarse el motivo aparece por dos veces cortado por calderones. Lo expone el piano completándolo el violoncello, e invirtiéndose



su reparto al repetirlo. Un dibujo en semicorcheas aparece caracterizando la transición para el segundo tema, que está constituido por ese mismo dibujo:



La parte de cadencia es brevísima y aparece seguida de unos pequeños apuntes del motivo inicial del primer tema, en las tonalidades de mi bemol, do, y la bemol, continuando en esta última su desarrollo temático.

Vuelve a reproducirse la parte de exposición: se inicia de nuevo el episodio que utilizó para preparar la parte de trabajo temático, y con una interesante coda termina el tiempo.

## QUINTA SONATA EN RE MAYOR, OP. 102, N.º 2

Las notas que en páginas anteriores indicaban la historia y origen probable de la sonata cuarta (Op. 102, n.º 1) son igualmente aplicables a ésta, que con aquella forma una sola obra.

La devoción y el afecto que Beethoven sentía hacia su amiga la Condesa Erdódy, a quien están dedicadas, parece ser la inspiración que en ellas palpita.

Esta sonata es la última de las que compuso para piano y violoncello. Como su gemela la número cuatro, es de cortas proporciones: los temas son breves y muy característicos. Es la única que tiene *Andante* con personalidad propia, en la forma clásica de *Allegretto*, con su primera y tercera parte en menor, y la segunda en mayor. El tiempo final lo constituye una fuga, forma

por la que Beethoven siente especial predilección en sus últimas obras. El matiz piano o pianísimo domina en casi toda ella, como en todas sus últimas producciones, cuando infunde a sus temas y a su creación ese sentimiento interior de intensidad penetrante, jamás igualado por ningún otro compositor.

### Allegro con brio

El piano ataca, sin introducción, el tema principal



que en matiz piano y con la indicación *dolce* continúa el violoncello, compartiéndolo después por igual ambos instrumentos, en un sentimiento amable. La transición para el segundo tema (de muy breves proporciones, como en la sonata cuarta) la constituye un episodio sobre el principio del primero. El segundo, lo inicia el violoncello y lo continúa el piano, en *ln mavor*.

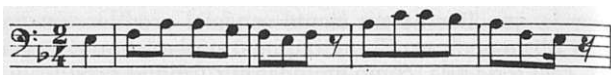


Un dibujo rítmico muy típico interviene enseguida caracterizando el período de cadencia, que se desarrolla en muy pocos compases.

Al comenzar el trabajo temático inicia el violoncello el primer motivo, sobre un dibujo en sextas y terceras, duplicadas en las dos manos del piano. Un segundo episodio tan breve como el anterior, prepara la reproducción de la parte expositiva, en la que el primer tema aparece más adornado y menos severo que anteriormente. Al terminar la parte de cadencia, vuelve a hacerse oír por tres veces el primer motivo para atacar la coda sobre una nueva indicación del tema segundo, coda constituida principalmente por unos misteriosos acordes sobre un trémolo medido del bajo, e interrumpida bruscamente por el dibujo en semicorcheas del tema inicial, que conduce a los acordes finales.

### Adagio con molto sentimento d'affetto

A media voz, acompañado por el piano en una realización severa a cuatro partes, y en un carácter casi religioso, de íntima devoción, expone el violoncello el tema en re menor.



Apenas terminado de cantar, inicia el piano este expresivo dibujo que pasando del uno al otro instru-



mentó, siempre en un sentimiento doloroso, sin salirse apenas del matiz piano, y alternando a veces con recuerdos del tema inicial, se transforma en este canto dulce, afectuoso y noble en re mayor iniciado por el

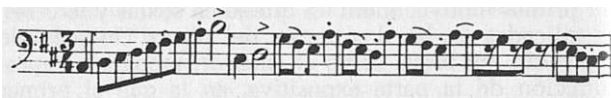


piano, el desarrollo del cual ocupa la mayor parte del adagio, toda su parte central.

Vuelve a reproducirse la primera parte, con mayores adornos, y otro canto noble, también en pianísimo, prepara la entrada del último tiempo.

### Allegro fugato

Como en el último tiempo de la sonata anterior (Op. 102, n.º 1) inician el motivo cortado por calderones, primero el violoncello y luego el piano. El primero ataca el tema de la fuga a cuatro partes en la que domina ese carácter fresco y alegre del tema, casi siempre



desarrollada en pianísimo y dulcemente con sus inversiones y episodios. Una detención en un calderón la resuelve el violoncello exponiendo un contramotivo, con el que sigue desarrollándose la fuga. Más tarde, son los trinos los que la acompañan, con carácter de pedal, en sus estrechos, hasta que se inicia la breve peroración con que termina.

## PARTICIPANTES

### **Pedro Corostola**

; Nacido en Rentería, realiza sus estudios en el Conservatorio de Música de San Sebastián y son sus maestros Elias Ajizcuren, Antonio Cortés, José María Iraola, Ramón Usanizaga y Francisco Escudero, finalizándolos con primeros premios en Violoncello, Oboe y Música de Cámara.

En 1952 ingresa por concurso en el Conservatorio Nacional de Música de París, simultáneamente —caso excepcional— en las clases de Violoncello y Oboe. Estudia con Bajoux, Pasquier, Poulet, Navarra y Bazelaire.

En 1956, dedicado ya totalmente al violoncello, obtiene el Primer Premio de dicho conservatorio, siendo además el primer Nombrado y sumándose a éste otros galardones que se otorgan por méritos.

En 1958 y 1959 perfecciona sus estudios en la Academia Chigiana de Siena con André Navarra, Gaspar Cassadó y Pablo Casals y obtiene brillantemente el Primer Premio del Concurso Internacional «Gaspar Cassadó» instituido por el propio insigne violoncellista.

Durante tres años es catedrático del Conservatorio de Música de San Sebastián y en 1960 es nombrado Cello solista de la Orquesta Sinfónica de la Emisora Nacional de Lisboa, puesto que alterna con conciertos y recitales, al mismo tiempo que forma parte del «Trío de Lisboa».

En 1956 regresa a España donde pasa a ocupar el puesto de solista de cello de la Orquesta Nacional.

Recitales y conciertos por toda Europa, así como Africa y América y participa en los Festivales más importantes de España, Francia, Portugal e Italia. Premio Said Akl de El Líbano. Ha actuado como solista con directores como Freitas Branco, Hering, S. Pereira, Rowicki, Foster, Paridis, Garaguly, Ahronovitch, Amy, Strugala, etc., además de la mayoría de los españoles, y estrenado obras de los más importantes compositores, siendo de los últimos el «Libro Homenaje a Pablo Casals».

Desde 1972 es profesor de Violoncello de los «Cursos de Manuel de Falla» que todos los veranos se celebran en Granada junto a los Festivales Internacionales de Música y Danza. Profesor en 1978 de «Música en Compostela» y este mismo año es contratado como catedrático de violoncello del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Desde 1975 es solista de cello de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.



## 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 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 de concertista 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 subjefe 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, etc.

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

## Enrique Franco

*Nace en Madrid en 1920. Estudios de piano que termina en 1936 con Rogelio del Villar y perfecciona después con Lilis Ga/ve, y de composición con Conrado del Campo.*

*Su carrera profesional se despliega en una doble vertiente, en la radio y en la crítica musical. Trabaja en Radio Madrid y, desde 1950, en Radio Nacional de España, donde es desde hace años Director de los Servicios Musicales. Como crítico musical aparece su firma en numerosas revistas, en Arriba desde 1952 y en El País desde su fundación. Tanto en la radio como en el periodismo y en numerosas conferencias contribuye intensamente a la difusión de la música de vanguardia española.*

*Entre sus numerosos escritos, merecen especial mención su trabajo sobre «iberia» de Albéniz en la Rivista Musicale Italiana; «Verdi y La forza del destino», en la revista del Instituto de Estudios Verdianos; la monografía sobre Xavier Montsalvatge (Madrid, 1975); y sus numerosos ensayos sobre Manuel de Falla, como el dedicado a «Atlántida» con motivo de su estreno y editado por Ricordi.*

*Miembro de numerosos jurados y comisiones nacionales e internacionales, es igualmente destacable su ininterrumpida labor en la notas al programa de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de la RTVE durante los siete primeros años de su existencia.*



*FUNDACION JUAN MARCH*  
Salón de Actos.Castelló, 77. Madrid 6  
Entrada libre