

Fundación Juan March

CICLO

La evolución del Cuarteto de Cuerda



Febrero-Marzo 1980

CUARTETO HISPANICO NUMEN

Fundación Juan March

CICLO

La evolución del Cuarteto de Cuerda



Febrero-Marzo 1980

CUARTETO HISPANICO NUMEN

1

Miércoles 20 de febrero. 19,30 horas.

EL CUARTETO DE CUERDA (fragmento)

¿Fue el sonido del segundo violín afinándose en la antesala? Aquí llegan cuatro siluetas oscuras que llevan instrumentos y se sientan frente a los blancos recuadros, bajo el foco luminoso, apoyan las puntas de sus arcos en el atril, los levantan con un movimiento simultáneo, los balancean ligeramente y miran al músico del otro lado, el primer violín, que cuenta uno, dos, tres...

El peral en lo alto de la montaña florece, madura, estalla. Surgen las fuentes; las gotas se deslizan. Pero las aguas del Ródano fluyen rápidas y profundas, corren bajo los puentes y barren las hojas rezagadas, limpiando sombras sobre los peces plateados; los peces manchados son arrastrados por las rápidas aguas y luego empujados a un remanso donde se aglomeran todos, y donde saltan, salpican y entrechocan las aletas y la corriente hierve con tanta fuerza que los cantos amarillos dan vueltas y vueltas y vueltas... Ahora libres, precipitándose hacia abajo, o incluso, de algún modo, ascendiendo en espirales exquisitas por el aire, rizadas como delgadas virutas, arriba y arriba... ¡Que adorable bondad hay en aquellos que, andando ligeros, van sonriendo por el mundo!

— Ese es un Mozart primitivo, desde luego...

— Pero la meloá'a, como todas las tuyas, hace desesperar... Quiero decir esperar. ¿Que' quiero decir? ¡Eso es lo peor de la música! Deseo bailar, reír, comer pasteles rosados, pasteles amarillos, beber vino suave, vino fuerte. O escuchar un relato verde... Ahora podría saborearlo. Cuanto mayor se hace uno, más le gusta la indecencia. ¡Ja, ¡Ja. Me estoy riendo. ¿De qué? Usted no ha dicho nada, ni tampoco el viejo caballero de enfrente... Pero suponga... suponga... El río melancólico nos transporta. Cuando la luna asoma por entre las ramas colgantes de los sauces, veo tu rostro, oigo tu voz y la del pájaro que canta mientras cruzamos el lecho de mimbres. ¿Qué estás murmurando? Pena, pena. Alegría, alegría. Tejidas juntas, como cañas a la luz de la luna, envueltas en dolor y sembradas de pena... Ruido.

La barca se hunde. Levantándose, las figuras ascienden, pero ahora se hacen más tenues, se afinan hasta convertirse en un sombrío fantasma que, orgullosamente erguido, arrastra la doble pasión de mi corazón. Canta para mí, libera mi pena, destila compasión, inunda de amor el mundo sin sol, y al cesar solamente debilita su ternura diestra, sutil, y ondea hasta que en esta forma, en esta consumación, bs separados se unen. Inspiración, sollozo, reposo, pena y alegría.

Entonces, ¿por qué afligirse? ¿Pedir qué? ¿Quedar insatisfecho? Afirmo que todo ha sido fijado, si, puesto a descansar bajo una colcha de pétalos de rosa que caen. Caen, pero después, dejan de caer. Un pétalo de rosa, cayendo de una enorme altura, como un diminuto paracaídas lanzado desde un globo invisible, gira, se balancea. No nos alcanzará.

— No, no, no he notado nada. Eso es lo peor de la música... esos sueños absurdos.

Virginia Woolf

PROGRAMA

i

Joseph Haydn

Cuarteto N.º 74 Op. 74 N.º 3

Allegro

Largo assai

Menuetto - Allegretto - Trio

Finale - Allegro con brio

II

Wolfgang Amadeus Mozart

Cuarteto N.º 8 K. 575

Allegretto

Andante

Menuetto - Allegretto - Trio

Allegretto

Cuarteto Hispánico Numen

Polina Kotliarskaya

viok'n

Francisco Javier Comesaña

vioKn

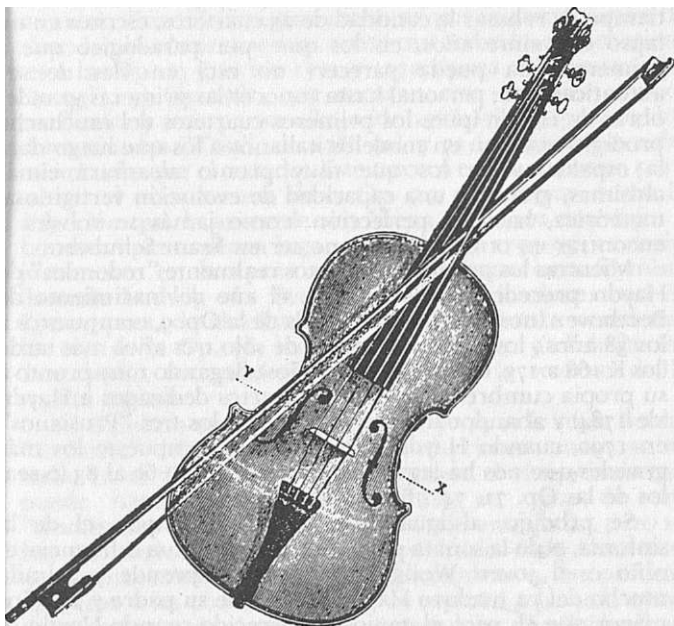
Juan Krakenberger

viola

José María Redondo

viobrwhb

Notas al Programa



Cuando nace el cuarteto de cuerda, casi justamente a la mitad del siglo XVIII, Joseph Haydn (1732-1809) está ya cultivando esta nueva combinación instrumental, que surge casi por generación espontánea. De los primeros compositores que escriben cuartetos Haydn era no sólo el de mayor genio, sino que ha sido el único -con la excepción, en parte, ae Luigi Boccherini (1743-1805)- del que hoy día se siguen interpretando esas obras. Tal vez ninguno de ellos imaginase en un principio que esa agrupación de dos violines, viola y violonchelo habría de convertirse en la más fecunda y prototípica de la música de cámara -ese ámbito tan fundamental y tan estimado por la mayoría de los más grandes compositores ajeno a todo efectismo y "medularmente" musical- y que proporcionaría a la historia de la música muchas de sus cumbres, desde Haydn y Mozart hasta Schönberg, Berg y Webern, pasando por Beethoven, Schubert, Brahms, Bartok y Shostakovich.

En las respectivas aportaciones cuartetísticas de Haydn y de Mozart se observan varias de las características de ambos, los dos más grandes músicos de la segunda mitad del XVIII. En primer lugar, la dilatada vida del primero y su asidua dedicación al cuarteto nos ha deparado una larga serie de 83 de estas obras que abarca nada menos que medio siglo (desde mil setecientos cincuenta y pocos hasta 1803) de constantes progresos en la configuración y consolidación estructural y en el hallazgo de una expresión enteramente propia.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) sin embargo, prodigio desde niño pero que muere en plena juventud, no tiene tiempo de rebasar la cantidad de 23 cuartetos, escritos en un lapso de veinte años, en los que -por paradójico que a primera vista pueda parecer- no está en vías de ser auténticamente personal hasta conocer las primeras grandes obras de Haydn (pues los primeros cuartetos del muchacho prodigio se basan en modelos italianos a los que luego dará la espalda) y en los que muy pronto alcanzará cimas altísimas, gracias a una capacidad de evolución vertiginosa, meteórica, hacia la perfección, como jamás se volverá a encontrar en otro músico, a no ser en Franz Schubert.

Mientras los primeros cuartetos realmente "redondos" de Haydn proceden de hacia 1770, el año del nacimiento de Beethoven (nos referimos a los seis de la Op. 9, compuestos a los 38 años), los de Mozart datan de sólo tres años más tarde (los K 168 a 173, escritos a los 17 años), llegando muy pronto a su propia cumbre con sus seis cuartetos dedicados a Haydn (de 1784) y abandonando su cultivo con los tres "Prusianos" en 1790, cuando Haydn aún no había compuesto los más grandes que nos ha legado: desde el número 69 al 83 (o sea, los de las Op. 71, 74, 76, 77 y 103).

Se produjo, al igual que en otros campos -el de la sinfonía, el de la sonata para piano- una mutua influencia: el niño o el joven Wolfgang Amadeus aprende y asimila mucho del ya maduro Haydn, amigo de su padre y 24 años mayor que él, pero el genio desaparecido cuando Haydn se hallaba al borde de los 60 dejaría en éste huellas y enseñanzas, conscientes y aceptadas de muy buen grado por el bondadoso anciano, el que mejor supo descubrir y apreciar la valía de Wolfgang, que ciertamente pasaron inadvertidas en toda su magnitud incluso para su propio padre, el notable compositor Leopold Mozart (1719-1787), quien debió tomar como un exagerado cumplido las absolutamente sinceras palabras de Haydn, tras examinar éste los seis cuartetos de Wolfgang a él dedicados (los K 387, 421, 428, 458, 464 y 465): "¡vuestro hijo es el más grande compositor vivo!".

Las dos obras que hoy se interpretan aquí distan entre sí tan sólo cuatro años: la de Mozart data de 1789, y de 1793 la de Haydn. Ambas son ciertamente dos obras maestras notablemente representativas de los caracteres de sus respectivos autores, pero también puede puntualizarse que el cuarteto escogido de Mozart no es uno de sus logros supremos, mientras que el de Haydn sí lo es (lo que no quiere decir, ni mucho menos, que podamos considerarlo "el mejor"). En realidad -y algo muy similar puede decirse de sus ciclos de sinfonías- mientras W. A. Mozart nos ha dejado tal vez sólo (!) seis cuartetos de cuerda absolutamente geniales y "perfectos" ("¡sólo!"; cantidad que realmente nadie más que Beethoven ha sobrepasado posteriormente), que son justamente los seis dedicados a Joseph Haydn, éste compuso en torno a medio centenar de cuartetos "capitales", aunque tal vez (es delicado hacer esta afirmación) ninguno de esos pueda equipararse a la altura suprema a que llega Mozart.

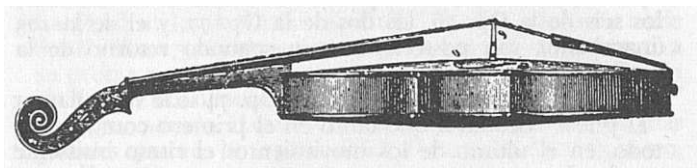
El Cuarteto en Sol menor, Op. 74 N.º 3 de Joseph Haydn (numerado normalmente como el 74º de la serie) es el último

y con frecuencia el más estimado de los tres que comprende esta opus, una de las colecciones más maduras y acabadas de su autor, "curtido" ya por entonces por la composición de abundantes obras maestras como casi todas las pertenecientes a las Op. 17 y 20 (de 1771 y 1772, época del "Sturm und Drang"), 33 (de 1781, que encaran otra dirección menos conflictiva y más personal), 50 (de 1786-87), 54, 55 y 64 (los denominados "Tost", de 1788-90), y 71 (del anterior o del mismo año que el tratado). Este tercero es el más breve, pero tal vez el más intenso, de la Op. 74, compuesta -como la colección que le antecede- en Viena entre sus dos viajes a Londres (que tuvieron lugar en 1791-92 y 1794-95), es decir, justamente en la época en que un joven inconformista llamado Ludwig van Beethoven tomaba lecciones con él. Época, pues, de absoluta plenitud; los cuartetos venideros, los seis de la Op. 76, los dos de la Op. 77, y el de la 103 (inacabado), son posteriores a su segundo retorno de la capital inglesa.

Al Cuarteto en Sol menor de la Op. 74 se le suele llamar "El Jinete" debido a que tanto en el primero como, sobre todo, en el último de los movimientos, el ritmo insistente puede hacer pensar -ya que no se trata de una 'descripción'- en el galope o el trote de un caballo, pero no hay que darle importancia a este subtítulo. Estas frecuentes denominaciones, casi siempre descriptivas o anecdóticas, aplicadas a las obras de Haydn, en especial a las más oídas, tienen sobre todo el objeto de distinguirlas o individualizarlas en la memoria del aficionado en medio de las series tan numerosas a que pertenecen. El ímpetu rítmico de los movimientos extremos de este Cuarteto resulta atrayente e irresistible, en efecto. El desarrollo del Allegro inicial no se articula mediante el enfrentamiento de temas contrastantes, sino por modificaciones y alteraciones rítmicas de una imaginatividad y efectividad excepcionales. Pero, como señala Ludwig Finscher, sus "interrupciones (...), que intensifican el curso del movimiento no son ya muestras de la técnica habitual de sorpresas y pausas empleada por Haydn, sino que tienen por fin cobrar aliento dentro del proceso de tensión emocional e intelectual extremas".

El Largo assai es un episodio extremadamente singular -no sólo por su lejana tonalidad de Mi mayor- sino por su intensa expresividad, con momentos de desolación casi románticos conseguidos merced a notables modulaciones a menor. Del modélico Minueto llama la atención la desnuda sencillez de las secciones extremas y el elaborado cromatismo del trío. El episodio más original, extrovertido y enérgico de esta obra es su Allegro con Drio final, con climax rayanos en la violencia. La explicación de su curso, que deja atónito y casi sin aliento al oyente, está en su fantástico tratamiento rítmico así como en el contraste y la irrefrenable tendencia de menor a mayor, que se anticipa a los procedimientos del siglo siguiente. La escritura para las voces instrumentales es de suma idoneidad y demuestra una acertadísima y amplia utilización de sus posibilidades individuales. Escuchando atentamente una obra como ésta podemos comprender en que gran medida sería Beethoven en sus cuartetos deudor de Haydn.

Wolfgang Amadeus Mozart no se encontró a sí mismo en el cuarteto ae cuerda como forma específica hasta que hubo conocido los Op. 17 y 20 de Haydn: el encuentro con estas obras le hizo, efectivamente, descubrir sus propias potencialidades, que en los anteriores cuartetos, la serie K 155-160, no pasaban de atisbos. Los que siguen, K 168-173, constituyen así el rápido y lúcido ensayo y a la vez confirmación, de sus extraordinarias capacidades, que se consolidarían con una rotundidad asombrosa en los destinados a Haydn, tras los cuales ni en el aislado K 499 ni en los tres "Prusianos" (K 575, 589 y 590) lograría el mismísimo Mozart mantener similar nivel.



Los "Cuartetos Prusianos" fueron producto de un encargo de seis cuartetos hecho por el rey de Prusia Federico Guillermo II a Mozart durante la gira de éste en 1789. El compositor, con la salud quebrantada, atravesando acuciantes dificultades económicas y profundamente deprimido, no tuvo ánimos para ir más allá del tercero. La inspiración y la factura mozartiana no volvieron a brillar igual debido probablemente -o al menos, en parte- a que se veía condicionado a escribir confiriendo preponderancia "artificial" al violonchelo, instrumento de cuyo dominio -que Mozart, sin duda, sobreestimó- se sentía el rey muy ufano. El resultado de este "favoritismo" hacia el instrumento grave se acusa más que nada en la relegación a un plano inferior del segundo violín y de la viola, alterándose así el soberano equilibrio alcanzado en los cuartetos precedentes.

Escuchando este Cuarteto es casi imposible sospechar -y esto no ocurre normalmente con Mozart, que si bien nunca se "desmelena", sí suele filtrarlo pudorosamente- el terrible estado de ánimo del autor durante su composición, ni tampoco que ésta fuese bastante laboriosa, pues la obra en general es amable y fluida, desenvolviéndose en "tempi" moderados, ni muy rápidos ni muy lentos: el Allegretto del comienzo se basa en unos apuntes catorce (!) años anteriores, según Alfred Einstein. En cuanto al segundo tema, puede no ser casual su estrecho parecido con las siguientes palabras del lied "Abendempfindung" K523: "Werd't ihr dann an meinem Grabe weinen" ("Lloraréis entonces ante mi tumba"). El comienzo del Andante que sigue también desarrolla una idea de los mismos apuntes. Su belleza se debe ante todo a su cautivadora inspiración melódica -lo que es aplicable a todo este Cuarteto-. El solo de "cello más destacado se halla en el trío del noble minueto. El final (indicado Allegretto, como el movimiento que le precede) es

el episodio de más interés, por la libertad y acierto con que es enriquecido su esquema básico de rondó. Mozart pues, incluso en las ocasiones en que no es tan excelso como cuando más, es de todos modos digno de toda nuestra admiración.

Angel Carrascosa Almazán

Polina Kotliarskaya

Nacida en la URSS, inició sus estudios musicales en su ciudad natal, Kiev, con los maestros Tajtadchiev y Yampolski

De 1961 hasta 1966 fue alumna de B. Mordkovich en la Escuela "Stoliarski" de Odessa. Después de estudiar un año con A. Stem en Kiev, ingresa en el Conservatorio "Tschaikowsky" de Moscú, donde estudió bajo la dirección de Dimitri Tsiganov, graduándose en '973 con los máximos honores.

Obtuvo Diploma de Honor en el Concurso Internacional "María Canales" de Barcelona y "Diplom of Merit" en el Concurso "Cari Flesch" de Londres.

Ha ofrecido conciertos en la URSS, Bulgaria, España.

Con el "Dúo de Violines" Kotliarskaya-Comesaña ha dado numerosos conciertos y recitales en toda España y, recientemente una serie de recitales en Londres (en la escuela "Yehudi Menuhin, en Wigmore Hall, y para la B.B.C.)

Francisco Javier Comesaña

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de México con Luis Sosa. Al finalizar el ciclo inicial continuó en la clase de Vladimir Vulfman hasta terminar la carrera en el Conservatorio mexicano en 1968. En ese mismo año obtuvo una beca y fue admitido en el Conservatorio "Tschaikowsky" de Moscú para hacer el curso superior completo (seis años). En este importante centro musical estudió bajo la dirección del célebre violinista soviético Igor Bezrodny, graduándose en 1974 con Diploma de Solista, ejecutante de música de cámara y pedagogo. Asimismo le fue concedido el grado académico de "Magister de Artes".

Obtuvo el "Premio Solista Orquesta RTVE" concedido por los profesores de esta agrupación.

Juan Krakenberger

Empezó estudios de violín a los cinco años de edad; cuando cumplió los dieciocho decidió adoptar la viola como instrumento principal para dedicarse de pleno a la música de cámara. Realizó estudios superiores de viola con Ernesto Blum, cojiposición con Guillermo Graetzer y música de cámara e interpretación con Ljerho Spiller. También participó en numerosos seminarios sobre musicología y análisis bajo la dirección de Ernesto Epstein y Erwin Leuchter. Durante más de treinta años de actividad profesional actuó como solista, director y participante en numerosísimos conciertos de música de cámara, habiendo sido viola titular del Cuarteto Pro-Filarmónico de Lima, Perú, durante ocho años. Desde 1973 se ha radicado en España, donde se dedica a la enseñanza de violín, viola y música de cámara. Además es violinista del "Bell'Arte Ensemble", y también toca viola barroca, siempre dentro del marco de la música de cámara.

José María Redondo

Empezó estudios de música a la edad de doce años en el Conservatorio de Sevilla (teoría, piano y cello). A los dieciocho años de edad se marchó al extranjero para perfeccionar sus conocimientos de celtista con Maurice Eisenberg, y dos años más tarde, con Antonio Janigro, en la Escuela Superior de Música Robert Schumann de Dusseldorf (Alemania). También participó en muchos seminarios especializados del cello, tales como los del Mozarteum en Salzburg, y Prussia Cove, en Inglaterra, actuando como asistente del Maestro Janigro en muchas ocasiones. Su actividad de concertista ha sido muy extensa, tanto como solista como en dúo, cuarteto y otras formaciones.

Ha sido el creador y fundador de los Festivales Internacionales de Música de Cámara, de Cambrils (Tarragona) que se celebran anualmente desde 1974, y director de la Escuela Municipal de Música, de Vilaseca/Salou, recientemente ascendida al rango de Conservatorio Profesional.

Próximos conciertos:

CICLO

LA EVOLUCION DEL CUARTETO DE CUERDAS

Cuarteto Hispánico Numen

Polina Kotliarskaya y Francisco Comesaña
violines

Juan Krakenberger
viola

José María Redondo
cello

Miércoles 2 y de febrero:

Programa: Cuarteto Op. 18 N.º 6 y Cuarteto Op. 59 N.º 2 de
Beethoven.

Miércoles 5 de marzo:

Programa: Cuarteto Op. 125 N.º 1 de Schubert y Cuarteto
Op. 51 N.º 2 de Brahms.

Miércoles 12 de marzo:

Programa: Cuarteto N.º 1 Op. 49 de Shostakovich y
Cuarteto N.º 1 Op. 7 de Bartok.

Fundación Juan March
Salón de Actos. Castellò, 77 - Madrid-6
Entrada libre

Fundación Juan March

CICLO

La evolución del Cuarteto de Cuerda



Febrero-Marzo 1980

CUARTETO HISPANICO NUMEN

2

Miércoles 27 de febrero. 19,30 horas.

PROGRAMA

Ludwig van Beethoven

Cuarteto N.º 6, Op. 18 N.º 6

Allegro con brio

Adagio, ma non troppo

Scherzo - Allegro - Trio

La Malinconia - Adagio - Allegretto quasi Allegro

II

Ludwig van Beethoven

Cuarteto N.º 8, Op. 59 N.º 2

Allegro

Molto Adagio

Allegretto - Maggiore

Finale - Presto

Cuarteto Hispánico Numen

Polina Kotliarskaya

viok'n

Francisco Javier Comesaña

viok'n

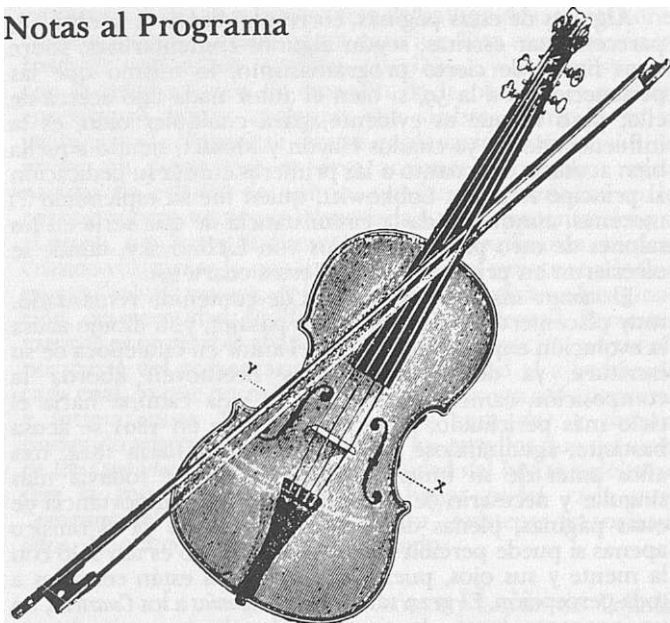
Juan Krakenberger

viola

José María Redondo

viobncheb

Notas al Programa



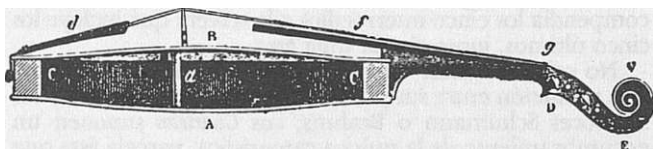
Para este segundo programa de hoy, del ciclo correspondiente a la evolución del cuarteto que ha organizado la Fundación "Juan March", contamos con dos obras características de Beethoven (1770-1827), el *Cuarteto* 18 y el *Cuarteto* 2 de la 59, respectivamente, por el orden de interpretación; aunque vamos a olvidarnos un poco de los llamados "tres estilos" que siempre abordan los tratadistas y exégetas de la obra del maestro de Bonn, así como otros "toques de atención" que sobre su producción general y particular se han hecho por investigadores muy reputados. Ahora bien, no olvidemos que los "Cuartetos" del autor representan uno de los tres pilares del "monumento" sonoro de su producción total, junto a las "Sinfonías" y "Sonatas para piano", que completan la trilogía más importante de dicha producción. Sí, conviene recordar que el ciclo de *Cuartetos* está considerado en tres etapas creacionales cuya primera abarca los seis primeros; una segunda compendia los cinco intermedios y la tercera que incluye los cinco últimos, junto con la *Gran fuga*.

No cabe la menor duda que el músico de Bonn supone una transición entre sus predecesores, Haydn y Mozart, y los sucesores Schumann o Brahms; sus *Cuartetos* suponen un encumbramiento de la música camerística, parcela ésta que siempre se encuentra un tanto desasistida de la atención de la "gran familia" melómana del universo mundo, aunque por fortuna exista una "gran minoría", entre la cual se cuentan las jóvenes generaciones, quienes han de ser las "escuchadoras" permanentes de tan relevantes páginas.

Algunas de estas páginas, correspondientes a la obra 18, parecen estar escritas, según algunos comentaristas, sobre unas líneas de cierto programatismo, lo mismo que las pertenecientes a la 59, si bien el autor nada dijo acerca de ello; pero lo que es evidente, para cualquier oído, es la influencia de los ya citados Haydn y Mozart, siendo aquella bien acusada. En cuanto a las primeras consta su dedicación al príncipe Regnant Lobkowitz, quien fue su espléndido (?) mecenas, aunque se da la circunstancia de que sería en los salones de otro príncipe, Carlos von Lichnovsky, donde se ofrecieron en primera audición estos cuartetos.

El número seis de la obra 18 es de contenido remansado, muy placentero en muchos de sus pasajes, y su dibujo acusa la evolución experimentada por el autor en esta época de su escritura, ya de madurez, pues Beethoven aborda la composición camerística cuando su vida camina hacia el ciclo más periclitado; la sordera iniciada en 1801 se acusa bastante, agudizándose en forma absoluta hacia 1824, tres años antes de su muerte; detalle que hace todavía más singular y necesario de destacar el interés e importancia de estas páginas, plenas de genialidad, cuando ya el músico apenas si puede percibir los "sonidos", si no es tan sólo con la mente y sus ojos, puesto que los oídos están cerrados a toda percepción. El gran salto de las *Sinfonías* a los *Cuartetos*, en un aparente lapso de tiempo dilatado a través de sus creaciones precedentes, ahora, en la etapa de los segundos, se produce con una mayor unidad e impulso creador en cuanto al género. Esa evolución, antes referida, se puede apreciar en el número 1 del cuarteto correspondiente a la *opus 18*, introduciendo en el primer tiempo un tema central que se trabaja en algún pasaje en forma de "variaciones" y, en el señalado con el 5, se acusa esa influencia que ya se ha destacado con anterioridad, concretado al número 4, que se expresa con un sello más personal beethoveniano, denominada con el apelativo de la "malinconía", debido al sello un tanto nostálgico que imprime en su último movimiento el gran maestro.

Las audiciones de los *Cuartetos* no gozaron siempre del decidido apoyo del público, hasta muy entrado el siglo XIX, en que comenzaron a tener cierta notoriedad; primero Viena, para luego prolongarse a Londres y otras ciudades europeas, saltando más tarde al "Nuevo Mundo", a finales de la referida centuria, que se escuchan en Argentina a través de las interpretaciones realizadas por el Cuarteto Melani. Escuchemos nosotros.



En cuanto al *Cuarteto*, 2, de la obra 59, se corresponde con la segunda etapa creacional del conjunto de ellos y representa un mundo nuevo, que podría equipararse con la "Heroica", referido a las "sinfonías", donde la personalidad

empieza a poder desembarazarse del influjo de compositores correspondientes a una época anterior. Esta composición es bastante remansada también, apacible...; y se corresponde con la misma época de creación de la obra 22, y podrán encontrarse ciertas analogías con ambas. También se le atribuyen al compositor ciertas explicaciones musicales de imitar un deseo que exprese acciones personales suyas, nacidas de estados de ánimo, quedando plasmadas en la partitura; pero no tienen demasiada base de sustentación y si el deseo, por parte de comentaristas, de explicar la música, cuando realmente lo que interesa es que el oyente se adentre en esa "selva" sonora, dejando vagar su espíritu e imaginación, sin necesidad de "falsillas" ni "andadores". Por estas razones es preferible abandonar toda elucubración personal, por parte del comentarista, y dejar libertad al albedrío de cada cual, lo que permitirá que la audición sea más personal e íntima; pues "historias" existen para dar y tomar, pudiendo acercarse el melómano a los estudios que del ciclo de los *Cuartetos* existen y en la intimidad del hogar deleitarse con la música principalmente; luego podrá cada cual "empaparse" de toda esa "literatura" existente en torno a ellos. Ahora continuemos escuchando.

Fernando López y Lerdo de Tejada

Polina Kotliarskaya

Nacida en la URSS, inició sus estudios musicales en su ciudad natal Kiev, con los maestros Tajtadchiev y Yampolski

De 1961 hasta 1966 fue alumna de B. Mordkovich en la Escuela "Stoliarski" de Odessa. Después de estudiar un año con A. Stern en Kiev, ingresa en el Conservatorio "Tschaikowsky" de Moscú, donde estudió bajo la dirección de Dimitri Tsiganov, graduándose en 1973 con los máximos honores.

Obtuvo Dipbma de Honor en el Concurso Internacional "María Canales" de Barcebn y "Dipbm of Merit" en el Concurso "Cari Flesch" de Londres.

Ha ofrecido conciertos en b URSS, Bulgaria, España.

Con el "Dúo de Vwlínes" Kotiliarskaya-Comesaña ha dado numerosos conciertos y recitales en toda España y, recientemente una serie de recitales en Londres (en b escueb "Yehudi Menuhin, en Wigmore HaU, y para b B.B.C.)

Francisco Javier Comesaña

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de México con Luis Sosa. Al finalizar el ciclo inicial continuó en b clase de Vladimir Vulfman hasta terminar b carrera en el Conservatorio mexicano en 1968. En ese mismo año obtuvo una beca y fue admitido en el Conservatorio "Tschaikowsky" de Moscú para hacer el curso superior completo (seis años). En este importante centro musical estudió bajo b dirección del célebre violinista soviético Igor Bezrodny, graduándose en 1974 con Diploma de Solista, ejecutante de música de cámara y pedagogo. Asimismo le fue concedido el grado académico de "Magister de Artes".

Obtuvo el "Premio Solista Orquesta RTVE" concedido por bs profesores de esta agrupación.

Juan Krakenberger

Empezó estudios de vwlín a bs cinco años de edad; cuando cumplió bs dieciocho decidió adoptar b viob como instrumento principal para dedicarse de pleno a b música de cámara. Realizó estudios superiores de viob con Ernesto Blum, composición con Guillermo Graetzer y música de cámara e interpretación con Ljerko Spiller. También participó en numerosos seminarios sobre musicobgía y análisis bajo b dirección de Ernesto Epstein y Erwin Leuchter. Durante más de treinta años de actividad profeswnal actuó como solista, direcbr y participante en numerosísimos conciertos de música de cámara, habiendo sido viob titular del Cuarteto Pro-Fibrmónico de Lima, Perú, durante ocho años. Desde 1973 se ha radicado en España, donde se dedica a b enseñanza de vwlín, viob y música de cámara. Además es violinista del "Bell'Arte Ensemble", y también beca viob barroca, siempre dentro del marco de b música de cámara.

José María Redondo

Empezó estudios de música a la edad de doce años en el Conservatorio de Sevilla (teoría, piano y cello). A los dieciocho años de edad se marchó al extranjero para perfeccionar sus conocimientos de cellista con Maurice Eisenberg, y dos años más tarde, con Antonio Janigro, en la Escuela Superior de Música Robert Schumann de Düsseldorf (Alemania). También participó en muchos seminarios especializados del cello, tales como los del Mozarteum en Salzburg, y Prussia Cove, en Inglaterra, actuando como asistente del Maestro Janigro en muchas ocasiones. Su actividad de concertista ha sido muy extensa, tanto como solista como en dúo, cuarteto y otras formaciones.

Ha sido el creador y fundador de los Festivales Internacionales de Música de Cámara, de Cambrils (Tarragona) que se celebran anualmente desde 1974, y director de la Escuela Municipal de Música, de Vilaseca/Salou, recientemente ascendida al rango de Conservatorio Profesional.

Próximos conciertos:

CICLO

LA EVOLUCION DEL CUARTETO DE CUERDAS

Cuarteto Hispánico Numen

Polina Kotliarskaya y Francisco Comesaña
violines

Juan Krakenberger
viola

José María Redondo
cello

Miércoles 5 de marzo:

Programa: Cuarteto Op. 125 N.º 1 de Schubert y Cuarteto
Op. 51 N.º 2 de Brahms.

Miércoles 12 de marzo:

Programa: Cuarteto N.º 1 Op. 49 de Shostakovich y
Cuarteto N.º 1 Op. 7 de Bartok.



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77 - Madrid-6

Entrarla libre

Fundación Juan March

CICLO

La evolución del Cuarteto de Cuerda



Febrero-Marzo 1980

CUARTETO HISPANICO NUMEN

3

Miércoles 5 de marzo. 19,30 horas.

PROGRAMA

i

Franz Schubert

Cuarteto Op. 125, N.º 1

Allegro Moderato

Adagio

Scherzo - Prestissimo - Trio

Allegro

II

Johannes Brahms

Cuarteto Op. 5 / N.º 2

Allegro non troppo

Andante moderato

Odasi Minuetto, moderato - Allegretto vivace

Finale - Allegro non assai

Cuarteto Hispánico Numen

Polina Kotliarskaya

vioh'n

Francisco Javier Comesaña

vioKn

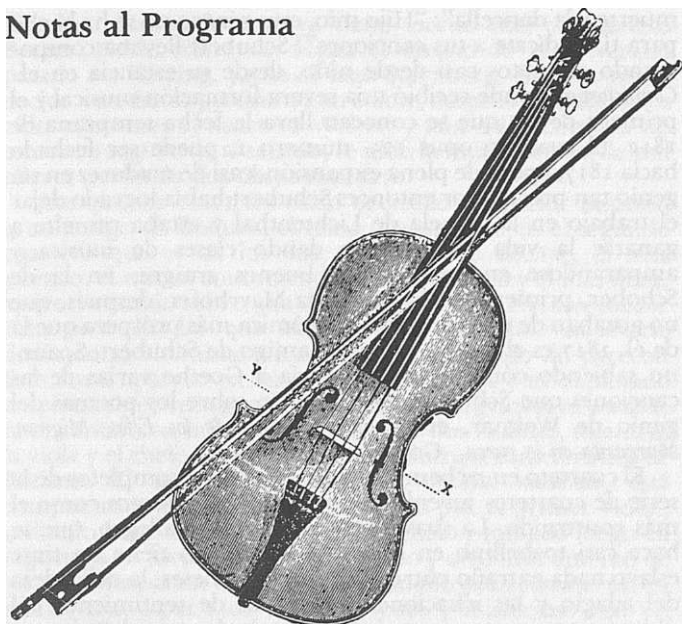
Juan Krakenberger

viola

José María Redondo

violonchelo

Notas al Programa



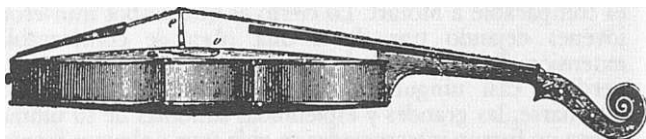
Se ha dicho que por su naturaleza creadora, Schubert solo es comparable a Mozart. Lo cierto es que ambos murieron jóvenes dejando tras de sí una obra de considerable extensión. Pero parte de la obra juvenil de Schubert se ha perdido, casi ninguna de sus obras de teatro llegó a estrenarse, las grandes y espléndidas sinfonías de su última época no fueron interpretadas en vida suya y algunas fueron rescatadas del olvido solo por milagro. Schumann hizo mucho por reencontrarle y Brahms devolvió al público vienés lo que debió haber sido siempre suyo incluyéndolo en los programas de sus conciertos.

Lo que encontró tal vez más eco en vida de Schubert fueron los *Heder* por mediación de un cantante, Vogl, que quiso interpretarlos; con él Schubert llevó a cabo algunas giras por Austria, encargándose de la parte de piano. Incluso en estas giras el ambiente en que se movió Schubert fue la mayor parte de las veces estrictamente familiar. Así pues Schubert tuvo un círculo de amigos que creyó ciegamente en él pero no tuvo en vida lo que en términos modernos puede llamarse un público. Tal vez ello, en alguna medida, fuera una ventaja, porque conservó inmarchitable el perfume de intimidad que tiene su música.

Su fracaso, diríamos, entre los profesionales fue tan escandaloso que, a pesar de haberse ensayado incansablemente en todos los géneros y, entre otros, en el del cuarteto de cuerda -al que dedicaba sesiones en casa de su padre pues, como era frecuente en la Viena de la época, toda la familia era capaz de hacer música-, Schuppanzigh, el gran intérprete de Beethoven, le desanima, en fecha tan tardía como es la de 1826, tras la audición de su cuarteto, luego celeberrimo, "La

muerte y la doncella": "Hijo mío, este género no se ha hecho para tí. Dedicáte a tus canciones". Schubert llevaba componiendo cuartetos casi desde niño, desde su estancia en el *Corwictorium* donde recibió una severa formación musical, y el primero de los que se conocen lleva la fecha temprana de 1812. El cuarteto opus 125 número 1, puede ser fechado hacia 1817, época de plena expansión, casi de madurez en un genio tan precoz. Por entonces Schubert había logrado dejar el trabajo en la escuela de Lichtenthal y estaba resuelto a ganarse la vida como fuese dando clases de música y amparándose en casa de los buenos amigos, en la de Schober, primero, en la del poeta Mayrhofer, después, que no gozaban de una situación económica más próspera que la de él. 1817 es el año en que otro amigo de Schubert, Spaun, no sabiendo cómo ayudarle, envía a Goethe varias de las canciones que Schubert había escrito sobre los poemas de Goethe de Weimar, entre ellas *El Rey de los Elfos*, *Mignon*, *Margarita en la rueca*. Goethe no le contesta.

El cuarteto en *mi* bemol es uno de los más completos de la serie de cuartetos juveniles y formalmente aparece como el más construido. La suavidad y vitalidad del allegro, que se hace casi torbellino en el scherzo cuyo trío tiene un tinte eslavo nada extraño entre los músicos vieneses, la delicadeza del adagio y las irisaciones y cambios de sentimiento del último tiempo son, y esto los buenos intérpretes lo saben, a pesar de su simplicidad, muy difíciles de traducir.



«
Si a Schubert se le reprocha su facilidad, la negligencia con que deja correr su vena, Brahms es el modelo de todo lo contrario. En 1853 el propio Schumann lo considera ya maduro en este género, que es como la piedra de toque de todo compositor de altos vuelos, y le anima a publicar alguno de los cuartetos que ya tiene escritos. Brahms deja pasar la friolera de veinte años antes de decidirse a hacerlo.

Sus primeros cuartetos, es decir, los primeros que presenta formalmente al público, son los que forman el opus 51, de los cuales llegó a hacer hasta veinte esbozos. En diciembre de 1865, su gran amigo y gran violinista Joachim le apremia para que le envíe el primero de ellos, el cuarteto en *do* menor. "Nunca los tendrás a flote", le reprocha Joachim, cansado ante el fracaso de su insistencia. A comienzos del verano de 1869, Clara Schumann apunta en su Diario: "A última hora de la tarde vino Brahms con dos preciosos movimientos de cuarteto". Se refería por supuesto al opus 51. En contacto ya con el editor, que también le apremia, Brahms sigue excusándose desde Lichtenthal, cerca de Baden-Baden, donde suele pasar los veranos junto a su amiga, la excelsa pianista: "Al propio Mozart también le costó muchísimo sacar a flote sus primeros cuartetos", se

disculpa. Ensayó lo que ya tiene escrito con el cuarteto Becker. No le convence. Hasta el verano de 1873, verano pasado en Tutzing, junto al lago Starnberg, Brahms no se decide a enviar la partitura a su editor, después de habérselos oído más veces al cuarteto Walter, y aún así, y como si no estuviera seguro de sí mismo, le pide la módica suma de mil táleros por estas dos obras maestras.

Aunque los cuartetos están dedicados al doctor Billroth, gran amigo de Brahms, el tema que aparece en el segundo cuarteto que es de los dos, si así puede decirse, el más poético, el menos concentrado, el más elástico y el más libre, aparece trazado sobre una divisa de Joachim: *Frei aber einsam. Libre pero sólo*. Lo que hace pensar que pudo habérselo dedicado al violinista y luego haber cambiado de parecer. Este tema aparece en los compases iniciales y es explotado ampliamente; un segundo tema *mezza voce, grazioso ed animato*, hace cantar con infinito encanto a los dos violines, mientras la viola y el chelo acompañan con la dulzura característica de Brahms. El segundo movimiento, *andante moderato*, está compuesto sobre un motivo expuesto por el primer violín, utilizado fragmentariamente por el chelo y tomado luego en jugueteos en forma de canon por uno y otro instrumento de los que componen el cuadro. El llamado *quasi minuetto* es, en efecto, una especie de minueto lento y misterioso con un intermedio, un episodio central, más vivo y apasionado. El último movimiento es un rondó tratado con gran libertad y con un colorido cingaro que no es ajeno a otras producciones de Brahms.

Lola Aguado

Polina Kotliarskaya

Nacida en la URSS, inició sus estudios musicales en su ciudad natal, Kiev, con bs maestros Tajtadchiev y Yampolski

De 1961 hasta 1966 fue alumna de B. Mordkovich en b Escueb "Stoliarski" de Odessa. Después de estudiar un año con A. Stern en Kiev, ingresa en el Conservatorio "Tschaikowsky" de Moscú, donde estudió bajo b dirección de Dimitri Tsiganov, graduándose en 1973 con bs máximos honores.

Obtuvo Diploma de Honor en el Concurso Internacional "María Canales" de Barcebna y "Dipbm of Merit" en el Concurso "Cari Flesch" de Londres.

Ha ofreado conciertos en b URSS, Bulgaria, España.

Con el "Dúo de Violines" KotiUarskaya-Comesaña ha dado numerosos conciertos y recitales en toda España y, recientemente una serie de recitales en Londres (en b escueb "Yehudi Menuhin, en Wigmore Hall, y para b B.B.C.)

Francisco Javier Comesaña

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de México con Luis Sosa. Al finalizar el ciclo inicial continuó en b clase de Vbdimir Vulfman hasta terminar b carrera en el Conservatorio mexicano en 1968. En ese mismo año obtuvo una beca y fue admitido en el Conservatorio "Tschaikowsky" de Moscú para hacer el curso superior completo (seis años). En este importante centro musical estudió bajo b dirección del célebre violinista soviético Igor Bezrodny, graduándose en 1974 con Diploma de Solista, ejecutante de música de cámara y pedagogo. Asimismo le fue concedido el grado académico de "Magister de Artes".

Obtuvo el "Premio Solista Orquesta RTVE" concedido por bs profesores de esta agrupación.

Juan Krakenberger

Empezó estudios de vvlín a bs cinco años de edad; cuando cumplió bs dieciocho decidió adoptar b violon como instrumento principal para dedicarse de pleno a b música de cámara. Realizó estudios superiores de violon con Ernesto Blum, composición con Guillermo Graetzer y música de cámara e interpretación con Ljerkó Spiller. También participó en numerosos seminarios sobre musicología y análisis bajo b dirección de Ernesto Epstein y Erwin Leuchter. Durante más de treinta años de actividad profesional actuó como solista, director y participante en numerosísimos conciertos de música de cámara, habiendo sido vvb titular del Cuarteto Pro-Fibrmónico de Lima, Perú, durante ocho años. Desde 1973 se ha radicado en España, donde se dedica a b enseñanza de vvlín, violon y música de cámara. Además es violinista del "Bell'Arte Ensemble", y también toca violon barroca, siempre dentro del marco de b música de cámara.

José María Redondo

Empezó estudios de música a la edad de doce años en el Conservatorio de Sevilla (teoría, piano y cello). A los dieciocho años de edad se marchó al extranjero para perfeccionar sus conocimientos de cellista con Maurice Eisenberg, y dos años más tarde, con Antonio Janigro, en la Escuela Superior de Música Robert Schumann de Dusseldorf (Alemania). También participó en muchos seminarios especializados del cello, tales como los del Mozarteum en Salzburg, y Prussia Cove, en Inglaterra, actuando como asistente del Maestro Janigro en muchas ocasiones. Su actividad de concertista ha sido muy extensa, tanto como solista como en dúo, cuarteto y otras formaciones.

Ha sido el creador y fundador de los Festivales Internacionales de Música de Cámara, de Cambrils (Tarragona) que se celebran anualmente desde 1974, y director de la Escuela Municipal de Música, de Vilaseca/Salou, recientemente ascendida al rango de Conservatorio Profesional.

Próximos conciertos:

CICLO

LA EVOLUCION DEL CUARTETO DE CUERDAS

Cuarteto Hispánico Numen

Polina Kotliarskaya y Francisco Comesaña

violines

Juan Krakenberger

viola

José María Redondo

cello

Miércoles 12 de marzo:

Programa: Cuarteto N.º 1 Op. 49 de Shostakovich
Cuarteto N.º 1 Op. 7 de Bartok.

Fundación Juan March
Salón de Actos. Castellò, 77 - Madrid-6
Entrada libre

Fundación Juan March

CICLO

La evolución del Cuarteto de Cuerda



Febrero-Marzo 1980

CUARTETO HISPANICO NUMEN

4

Miércoles 12 de marzo. 19,30 horas.

PROGRAMA

I

Dimitri Shostakovich

Cuarteto N.º 1, Op. 49

Moderato

Moderato

Allegro molto

Allegro

II

Bela Bartok

Cuarteto N.º 1, Op. 7

Lento

Allegretto

Allegro Vivace

(Los tres movimientos de este cuarteto se tocan sin interrupción)

Cuarteto Hispánico Numen

Polina Kotliarskaya

viol'n

Francisco Javier Comesaña

viola

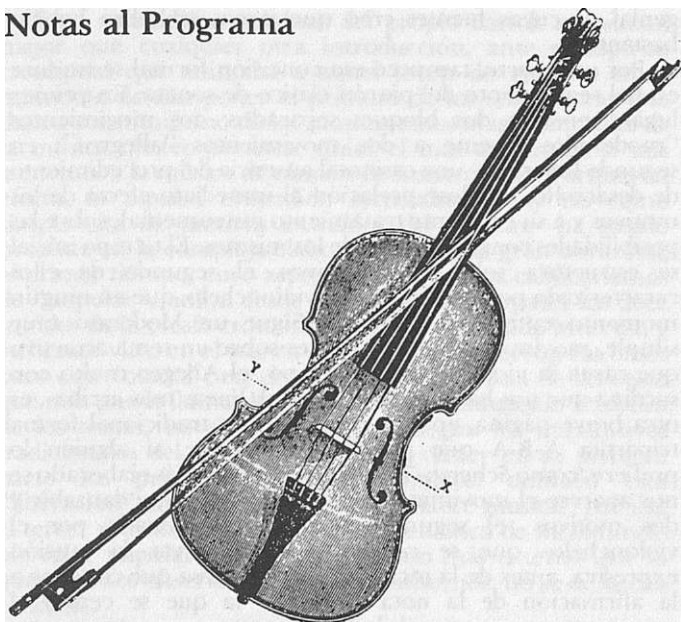
Juan Krakenberger

viola

José María Redondo

violonchelo

Notas al Programa



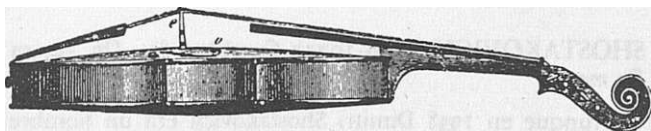
SHOSTAKOVICH (1906-1975): *Cuarteto n.º 1, Op. 49, en Do mayor.*

Aunque en 1938 Dimitri Shostakovich era un hombre joven, ya era un compositor maduro y abundante. Es decir, una vez más, encontramos en la historia de la música a un compositor "fácil" que, no obstante, ha aguardado hasta tener un completo dominio del oficio para iniciar (casi tímidamente) su producción cuartetística. Datos hablan: dos sensacionales óperas, *La nariz* (1930) y *Katerina Ismailova* (1934), así como cuatro *Sinfonías*, son anteriores a este circunspecto *Cuarteto n.º 1*, que el 10 de octubre de 1938 estrenara en Leningrado el Cuarteto Glazunov.

Por entonces era Shostakovich profesor en San Petersburgo, su ciudad natal. Por entonces estaba también reaccionando frente a la crítica oficial soviética, que tachaba de "formalista" e "impopular" lo que había de más progresivo y original en el pensamiento y en la propia música del joven maestro. La *Quinta Sinfonía* y este *Cuarteto n.º 1*, obras coetáneas, son la respuesta prudente de Shostakovich a esas críticas dirigistas. No es, pues, extraño que la obra que vamos a escuchar, que en principio iba a titularse *Tiempo de primavera*, sea una obra moderada, clasicista. Detalles sobre todo de instrumentación -*glissandi*, el movimiento con sordina, etc.- revelan que es posterior al grueso de la producción cuartetística de Bartok, pero la obra parece derivar directamente de Haydn por su concisión formal y su espíritu de "divertimiento", dicho sea sin pretensión alguna de estereotipar la inmensa aportación de aquel austríaco

genial de cuyas fuentes creo que jamás se habrá bebido bastante.

Por otra parte, tampoco esa concisión formal se traduce en fiel seguimiento del patrón clásico de sonata. En primer lugar, tenemos dos bloques separados: dos movimientos "moderados" frente a dos movimientos "allegros"; en segundo lugar, hay una casi total ausencia del procedimiento de desarrollo, dándose prelación al inmediato efecto de los motivos y a su excelente tratamiento instrumental, sobre las posibilidades constructivistas de los mismos. El tiempo inicial se estructura sobre dos motivos, el segundo de ellos caracterizado por los *glissandi* del violonchelo, que en ningún momento entran en conflicto. Sigue un Moderato muy simple, movimiento de variaciones sobre un tema atractivo que canta la viola. El tercer tiempo -el Allegro moho con sordina que nos hacía evocar a Bartok líneas más arriba-, es otra breve página, en esta ocasión en la tradicional forma tripartita A-B-A que puede interpretarse, si alguien lo prefiere, como Scherzo-Trío-Scherzo. Algo más elaborado se nos aparece el movimiento final, con cierto aire danzable y dos motivos -el segundo bellamente entonado por el violonchelo- que se combinan para elevar la tensión expresiva, antes de la recapitulación jubilosa que conduce a la afirmación de la nota Do sobre la que se centra el respetuoso proceso tonal de la partitura.



BARTOK (1881-1945): *Cuarteto n.º 1, Op. 7.*

En 1905 Bartok y Kodaly inician el estudio en profundidad del folklore musical húngaro, extendiéndose luego a otras zonas étnicas y geográficas. "Todo este estudio de la música popular tuvo para mí una importancia capital, pues me permitió liberarme de la tiranía de los sistemas modales mayor y menor, a los que había estado sujeto hasta entonces. En efecto, la mayor parte, y justamente las más preciosas de todo el tesoro de melodías populares recogidas, estaban construidas en base a los modos de la liturgia antigua, o sobre los modos griegos arcaicos, o sobre un modo más primitivo aún (llamado pentatónico). Además, eran ricas en fórmulas rítmicas y en cambios de compás muy libres y variados; en la ejecución recurrían tanto al 'rubato' como al tiempo 'giusto'. De este modo quedaba demostrado que las gamas que en nuestra música antigua y artística habían dejado de usarse, eran todavía perfectamente viables. Utilizándolas de nuevo, podrían crearse nuevas combinaciones armónicas. Esta utilización de la gama diatónica me llevó a liberarme de la escala 'mayor-menor' fija; su consecuencia última consiste en que actualmente se pueden usar libre y aisladamente todos los sonidos del sistema cromático dodecafónico".

Estas reveladoras palabras del propio Bartok nos sitúan mejor que cualquier otra introducción, ante el espíritu creacional que animaba a aquel joven de 27 años en el momento de componer el primero de los seis *Cuartetos* que iban a constituir uno de los monumentos más admirables de la música contemporánea, quizá el más admirable si nos atenemos a la música de cámara de nuestro siglo. Porque, en efecto, lo *popular*, entendido esencialmente -y no como simple cita de motivos extraídos del folklore- ha estado presente en la compleja elaboración de esta gran obra. Así, el primer tiempo, cuyo aspecto sonoro nunca calificaríamos de "popular", utiliza desde los primeros compases los doce sonidos de la escala cromática, como ha señalado Moreux, y ya hemos visto en el escrito del autor cuáles fueron sus bases para esta "osadía"; en el segundo tiempo, una de las cosas que más puede llamar la atención es la acentuación frasística de los temas, no siempre "lógica" según los imperativos tradicionales del compás que hacen recaer en su primera parte los principales apoyos rítmicos: también esta "liberación" deriva del estudio del folklore musical; por fin, el tercer movimiento presenta una temática de inconfundible color popularista, un popularismo más externo que lo que venimos observando aunque, insistimos, no se dé ta cita concreta.

Se abre la composición con una fuga lenta de extraordinaria intensidad expresiva. El cromatismo obliga a ver la página como heredera de Wagner, pero es importante señalar cómo esto no supone simplemente influencia, sino más bien la asimilación por parte de Bartok de un lenguaje, para hacerlo personal y, sobre ésto, proyectarlo hacia el futuro: ¿O no es más vecina esta música de la Escuela de Viena que del propio Wagner? El movimiento propone tres secciones: el "fugato" inicial, una segunda parte en la que el violín primero y el violonchelo ejecutan papeles muy individualizados mientras las voces intermedias cohesionan la sonoridad mediante diseños paralelos, y una tercera sección que es una recapitulación condensada de la primera, como revela enseguida el intervalo de sexta descendente que había sido célula fundamental de aquélla.

El segundo tiempo, atacado sin pausa, es un Allegretto de dinámica muy cambiante y de forma original que participa tanto del esquema de sonata como del de Scherzo, sin adoptar literalmente ninguno de ellos. El Allegro vivace final (precedido por una *Introduzione*) arranca con excepcional ímpetu rítmico y va a suponer todo un curso de sabia escritura instrumental, entre cuyos hallazgos creo que no es el menor la consecución de una cierta especialidad que, por momentos, nos hace pensar en que es música mucho más avanzada cronológicamente.

El *Cuarteto Op. 7* se compuso a lo largo de 1908, aunque fue terminado en enero de 1909. El Cuarteto Waldbauer lo estrenó el 19 de marzo del año siguiente, hace ahora justamente setenta años.

José Luis García del Busto

Polina Kotliarskaya

Nacida en la URSS, inició sus estudios musicales en su ciudad natal, Kiev, con los maestros Tajtadchiev y Yampolski

De 1961 hasta 1966 fue alumna de B. Mordkovich en la Escuela "Stoliarski" de Odessa. Después de estudiar un año con A. Stem en Kiev, ingresa en el Conservatorio "Tschaikowsky" de Moscú, donde estudió bajo la dirección de Dimitri Tsiganov, graduándose en 1973 con los máximos honores.

Obtuvo Diploma de Honor en el Concurso Internacional "María Canales" de Barcelona y "Dipbm oj Merit" en el Concurso "Cari Flesch" de Londres.

Ha ofrendo conciertos en la URSS, Bulgaria, España.

Con el "Dúo de Viotines" Kotiliarskaya-Comesaña ha dado numerosos conciertos y recitales en toda España y, recientemente una serie de recitales en Londres (en la escuela "Yehudi Menuhin, en Wigmore Hall, y para la B.B.C.)

Francisco Javier Comesaña

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nadormí de México con Luis Sosa. Al finalizar el ciclo inicial continuó en la clase de Vladimir Vulfman hasta terminar la carrera en el Conservatorio mexicano en 1968. En ese mismo año obtuvo una beca y fue admitido en el Conservatorio "Tschaikowsky" de Moscú para hacer el curso superior completo (seis años). En este importante centro musical estudió bajo la dirección del célebre violinista soviético Igor Bezrodny, graduándose en 1974 con Diploma de Solista, ejecutante de música de cámara y pedagogo. Asimismo le fue concedido el grado académico de "Magister de Artes".

Obtuvo el "Premio Solista Orquesta RTVE" concedido por sus profesores de esta agrupación.

Juan Krakenberger

Empezó estudios de violín a los cinco años de edad; cuando cumplió los dieciocho decidió adoptar la viola como instrumento principal para dedicarse de pleno a la música de cámara. Realizó estudios superiores de viola con Ernesto Blum, composición con Guillermo Graetzer y música de cámara e interpretación con Ljerko Spiller. También participó en numerosos seminarios sobre musicología y análisis bajo la dirección de Ernesto Epstein y Erwin Leuchter. Durante más de treinta años de actividad profesional actuó como solista, director y participante en numerosísimos conciertos de música de cámara, habiendo sido viola titular del Cuarteto Pro-Filarmonico de Lima, Perú, durante ocho años. Desde 1973 se ha radicado en España, donde se dedica a la enseñanza de violín, viola y música de cámara. Además es violinista del "Bell'Arte Ensemble", y también toca viola barroca, siempre dentro del marco de la música de cámara.

José María Redondo

Empezó estudios de música a la edad de doce años en el Conservatorio de Sevilla (teoría, piano y cello). A los dieciocho años de edad se marchó al extranjero para perfeccionar sus conocimientos de cello con Maurice Eisenberg y dos años más tarde, con Antonio Janigro, en la Escuela Superior de Música Robert Schumann de Dusseldorf (Alemania). También participó en muchos seminarios especializados del cello, tales como los del Mozarteum en Salzburg, y Prussia Cove, en Inglaterra, actuando como asistente del Maestro Janigro en muchas ocasiones. Su actividad de concertista ha sido muy extensa, tanto como solista como en dúo, cuarteto y otras formaciones.

Ha sido el creador y fundador de los Festivales Internacionales de Música de Cámara, de Cambrils (Tarragona) que se celebran anualmente desde 1974, y director de la Escuela Municipal de Música, de Vibseca/Salou, recientemente ascendida al rango de Conservatorio Profesional.

