

---

FUNDACION

JUAN

MARCH

---

*Ciclo de Sonatas y Partitas  
para violín solo de*



J. S. BACH

*Octubre-Noviembre 1978*



FUNDACION

JUAN

MARCH

*Ciclo de Sonatas y Partitas  
para violín solo de*

J. S. BACH

*Octubre-Noviembre 1978*



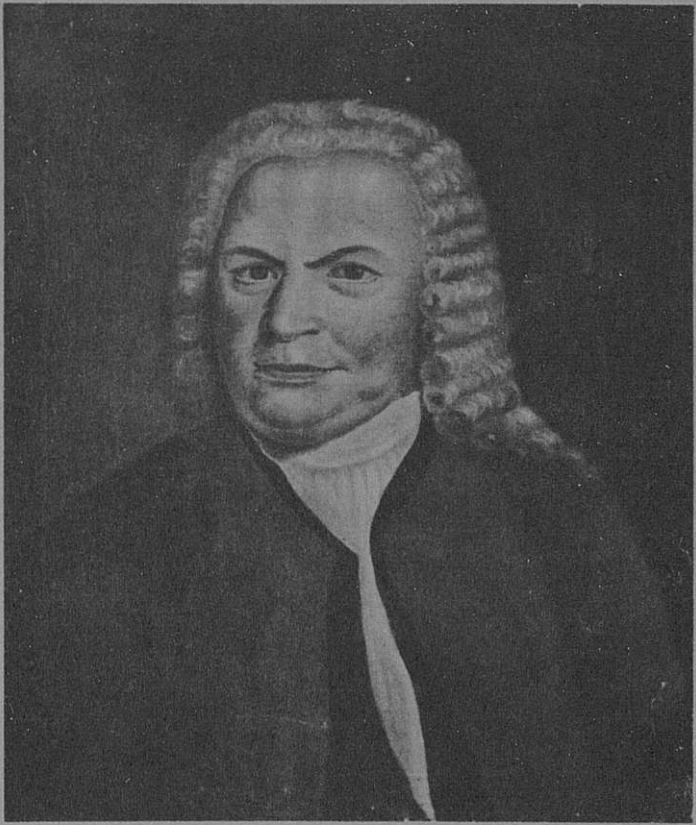
*Violinista:*

GONÇAL COMELLAS

Miércoles, 25 de octubre de 1978 - 20,00 horas

*He aquí, por ejemplo, una parte aislada, y Juan Sebastián pone el caso... Es la suya una lenta y deleitosa meditación sobre la belleza (a pesar de la estupidez y de la suciedad), la verdad profunda (a pesar de todo el mal) y la unidad (a pesar de tanta diversidad aturdidora). Es una belleza, una bondad, una unidad que ninguna investigación intelectual puede descubrir, que el análisis destruye, pero de cuya realidad se convence el espíritu de vez en cuando brusca y abrumadoramente. Una joven cantando para sí bajo las nubes basta para crear esta certidumbre. Hasta una bella mañana es suficiente. ¿Será una ilusión o será la revelación de la más profunda verdad? ¡Quién sabe!*

*Aldous Huxley («Contrapunto»)*



PROGRAMA

**JUAN SEBASTIAN BACH**

**I**

**Sonata n.º 3 en do mayor, BWV 1005**

Adagio

Fuga

Largo

Allegro assai

**II**

**Partita n.º 2 en re menor, BWV 1004**

Allemanda

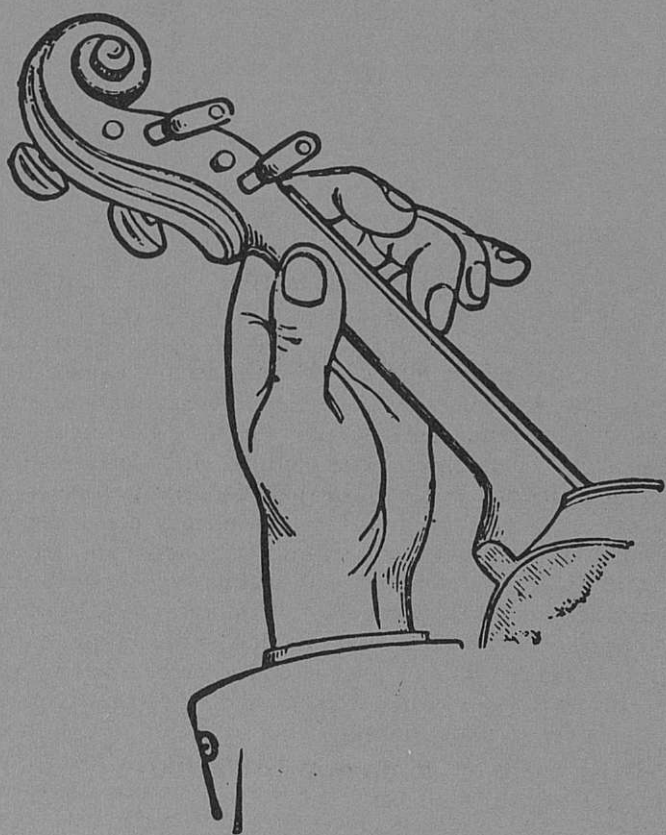
Corrente

Sarabanda

Giga

Ciaccona

*Violinista:* Gonçal Cornelias



Las tres sonatas y las tres partitas para violín solo (BWV 1001-1006), completadas por Bach en 1720, durante el llamado período de Cóthen, al que pertenece el núcleo fundamental de su producción camerística, constituyen algunas de las más poderosas manifestaciones de su genio creador. De hecho estas obras son únicas por su audacia y complejidad, al hacer del violín un instrumento polifónico capaz de asumir pasajes de la más refinada expresividad armónica, y con independencia de los precedentes proporcionados por las escuelas italiana y alemana, esta última con significativas aportaciones de H. Biber, J. P. Westhoff y J. J. Walther. La primera cuestión que se plantea, sobre la que existe gran controversia, se refiere a las características del instrumento para el que fueron escritas estas seis partituras. Con su diapasón más bajo, su cuello menos inclinado y su puente más plano se prestaba a realizar lo que Bach le exigía mejor que el violín moderno, resultado de las modificaciones experimentadas en el siglo XIX. A ello contribuía también la menor tensión del arco, lo que unido a la menor curvatura del puente permitía obtener los acordes con mucha mayor suavidad, y un arpeggio menos brusco, al modo de las antiguas violas. Forkel, el primer biógrafo de Bach, analizando el contenido armónico de las sonatas y partitas y su trabada conducción, cree imposible añadir una parte más como acompañamiento. Robert Schumann, sin embargo, ante lo que llamaba «atrevido estilo laberíntico» de Bach, lo llevó a cabo, añadiendo partes para piano, y otro tanto hizo Mendelssohn con la chacona de la partita en re menor. Con estas adaptaciones y otras muchas que se han sucedido desde entonces, no se ha valorado el aspecto de desafío que representan estas obras, no sólo para el autor, que se somete a la tarea de escribir fugas a cuatro partes y variaciones polifónicas para un instrumento esencialmente monódico, sino también para el simple oyente que se ve obligado a «participar» con su imaginación y su propio sentido de creación y respuesta a las incitaciones ilusionistas que el compositor propone y sugiere.

### **Sonata n.º 3 en do mayor BWV 1005**

La sonata en do mayor, al igual que las otras dos en sol menor y la menor, adopta en su construcción formal el esquema de la «sonata da chiesa» con su secuencia de cuatro movimientos: lento, rápido, lento y rápido. Tratando de caracterizar estas sonatas, Spitta considera que las mismas son formas dramáticas en las que se libera la expresión subjetiva del compositor frente a las partitas que reflejan de modo más puro y sencillo las fuerzas naturales de las nacionalidades. Con ser sugestivo, este enfoque no parece adecuado concretamente para estas obras, en las que las polaridades quedan ampliamente superadas y las diferencias estructurales quedan reducidas en la mayoría de los casos a lo simplemente anecdótico. Se inicia la sonata en do mayor con un adagio en 3/4, temáticamente muy concentrado, formado por una insistente figura de segunda ascendente a base de corcheas y semicorcheas con puntillo. Fue transcrito por el propio Bach, siendo el resultado el adagio para clave en sol mayor BWV 968. El movimiento finaliza con un acorde de séptima dominante que conduce a una fuga, la cual por su duración y complejidad puede compararse con la chacona de la partita en re menor. Con sus 354 compases es una de las fugas más largas de entre las de su autor. Su tema procede de la Antífona de Pentecostés «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» (Veni Sánete Spiritus), utilizado por Bach en otras obras vocales e instrumentales, como los Corales para Organo BWV 651 y 652, las Cantatas 59 y 175 y el Motete BWV 226. Transcurridas ya casi las dos terceras partes de la fuga, el tema reaparece invertido, consiguiéndose así una notable integración del material desplegado. La estructura así creada, casi en el aire, sobre los limitados recursos ofrecidos por el medio instrumental elegido, constituye un logro espléndido y sorprendente, aun hecha abstracción de las connotaciones simbólicas que resultan de la utilización de la melodía coral reseñada. El tercer tiempo, un largo en fa mayor, tras la extrema tensión del fragmento anterior, viene a ser una especie de meditativa interrogación que se resuelve en el allegro assai conclusivo. Este último movimiento, en compás de 3/4, abandona la polifonía en favor de una línea única y brillante, figurativa más que temática, y es semejante en su estructura a la de un tiempo final de concierto.



## Partita n.º 2 en re menor BWV 1004

La partita en re menor se inicia con la tradicional secuencia de danzas: allemande, escrita a una sola voz, a excepción de las cadencias conclusivas, y de configuración rítmica relativamente sencilla; courante que, a base de prodigar tresillos, notas con puntillo y diversos artificios, presenta por contraste una notable riqueza rítmica; sarabande de serena y contenida línea melódica, y giga, en compás de 12/8, robusta y exultante, en la que la segunda parte, tras la cadencia perfecta en la mayor, es una inversión exacta de la primera. Estos cuatro números, con ser muy interesantes, no constituyen sino un mero preámbulo al tiempo final, la monumental chacona, tan extensa como el resto de la partita y de un peso específico muy superior. La chacona fue en sus inicios una danza, de origen incierto, en 3/4, que luego experimentó un acusado proceso de estilización, hasta el punto de que en la época de Bach se había convertido en un tipo de la forma variación. No es de extrañar pues que la chacona de la partita en re menor esté formada por una serie de variaciones muy relacionadas, construidas sobre un simple bajo de cuatro compases. Las variaciones van sucediéndose normalmente por pares en los que la segunda viene a ser un sutil desarrollo de las potencialidades de la primera. De las veintinueve variaciones, llenas de contrastes, tan pronto lineales como polifónicas, las quince primeras están en re menor, las nueve siguientes en re mayor y las restantes, de nuevo en re menor. Las metamorfosis que experimenta el material temático son continuas y sorprendentes. De ello da cuenta Spitta cuando afirma por ejemplo: «El maestro exige del instrumento increíbles articulaciones. Al final de la sección en mayor suena como un órgano y a veces como si tañese todo un conjunto de violines». Y termina de modo, si bien algo retórico, no menos certero: «Esta chacona es un triunfo del espíritu sobre la materia, como incluso el mismo Bach nunca repitió en forma más brillante».

*Domingo del Campo*

## **Gongal Cornelias**

*Nació en Avinyonet (Gerona) en 1945. Realizó sus estudios bajo la dirección de Joan Massiá en Barcelona y Bela Ratona en Londres, asistiendo asimismo a cursos de interpretación con los maestros Yehudi Menuhin y Enric Casals.*

*Desde su debut en el Palacio de la Música en el año 1967 con el Concierto de Brahms, su incesante labor de concertista le ha llevado a recorrer los principales centros musicales de España, Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza, Holanda, América del Sur e Israel, colaborando con importantes directores y orquestas, tales como la Royal Philharmonic, New Philharmonia, Israel Broadcasting Symphony, ORTF de París, Ciudad de Barcelona, Nacional, Radio Televisión Española, etc. En 1972 y en ocasión del Concurso Internacional de Violín y Viola Cari Flesch, en el que consiguió el Primer Premio de Violín y el «Audience Prize» tuvo la oportunidad de tocar junto con Yehudi Menuhin el «Doble Concierto» de Bach dentro del Festival de la Ciudad de Londres, iniciándose así una colaboración que le ha llevado a actuar en distintas ocasiones con el citado maestro.*

*En 1973 hizo su debut en el Royal Festival Hall de Londres actuando de solista con la Royal Philharmonic. Gongal Cornelias ha sido además galardonado con premios en los Concursos Internacionales Jacques Thibaud en París (1975), Reina Elisabeth en Bruselas (1976) y Primer Premio en el III Concurso Internacional de Viña del Mar (Chile, 1976).*

*Cornelias ha grabado obras del más clásico repertorio violínico. Recientemente ha grabado, en primera realización mundial, La Sonata para violín y piano de Pablo Casals, en un disco editado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Becario de la Fundación Juan March durante los años 1973-1974.*



## **Fundación Juan March**

Salón de actos. Castelló, 77. Madrid-6.  
Entrada libre.

FUNDACION JUAN MARCH

*Ciclo de Sonatas y Partitas  
para violin solo de*

S. BACH

*Octubre-Noviembre 1978*

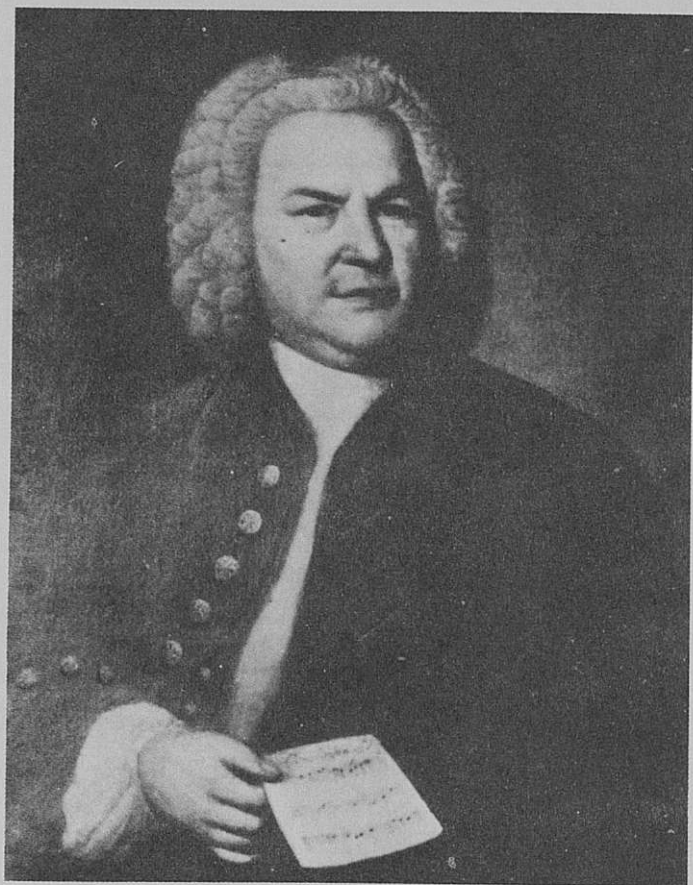
*Violinista:*

AGUSTIN LEON ARA

Miércoles, 8 de noviembre de 1978 - 20,00 horas

*Pongileoni soplabá; rascaban los violinistas, y Bach, el poeta, meditaba sobre la verdad y la belleza...  
¡Qué bella, qué triste y, sin embargo, qué confortadora aquella música! La sentía en su interior como una corriente de exquisito sentimiento que fluía suave, pero irresistiblemente, a través de todo el complejo laberinto de su ser.*

*Aldous Huxley («Contrapunto»)*



PROGRAMA

**JUAN SEBASTIAN BACH**

I

**Sonata n.º 2 en la menor, BWV 1003**

Grave

Fuga

Andante

Allegro

II

**Partita n.º 3 en mi mayor, BWV 1006**

Preludio

Loure

Gavotte en Rondeau

Menuet I

Menuet II

Bourrée

Gigue

***Violinista:*** Agustín León Ara

A lo largo de la obra de Bach aparece constantemente una voluntad de compendiar, de resumir, de agotar las posibilidades. Es el caso del *Arte de la fuga* y la *Ofrenda musical* en cuanto a saber contrapuntístico se refiere, del *Clave bien temperado*, de los Conciertos de Brandemburgo, o de las obras para violín o violonchelo solos.

Así, en las *Sonatas y partitas* de violín, el cantor de Santo Tomás va a sintetizar todo un material previo para crear unas obras que son la culminación, la conclusión, de todo el proceso de desarrollo violinístico durante el Barroco.

En cuanto a la forma musical, Bach emplea los dos grandes modelos heredados de la centuria anterior: la *sonata da chiesa* (usada para las sonatas) y la *sonata da camera* (usada en las partitas), a pesar de que cuando Bach compone sus obras, en 1720, esta diferenciación había dejado de tener vigencia, especialmente a partir de Corelli que en sus *Sonatas Op. 5* había hecho «injertos» de un género en otro. De este modo las cuatro sonatas siguen el solemne esquema *lento-rápido-lento-rápido* con una fuga en segundo lugar de modo que los dos tiempos iniciales, delatando la influencia de la música de tecla, forman una unidad del tipo *preludio y fuga*, mientras que, como en Corelli, una danza (el *siciliano* de la primera sonata) se desliza dentro del esquema eclesiástico. Frente a ellas, las *partitas* representan, con sus danzas sublimadas, el mundo camerístico de la suite. De modo similar, Bach ha sintetizado las diferentes tradiciones musicales europeas, y fundamentalmente de los dos estilos musicales de la época: el francés (elegante y exquisito) y el italiano (extrovertido y arrebatado); Alemania todavía no cuenta con suficiente personalidad propia como para ponerse al lado de ellas. Curiosamente, el propio Bach parece darnos la clave al emplear entremezclados los términos italianos y franceses (en la tercera partita, por ejemplo, aparece la forma italiana *preludio* junto a una serie de términos franceses). Durante su adolescencia, Bach tuvo ocasión de conocer el arte violinístico francés en la corte de Celle, de aprender



el ritmo de las danzas, el estilo de la ornamentación, el empleo del arco, el tono galante y moderado de toda una *élite* de violinistas franceses de poca ciencia y mucho arte, maestros en la música de ballet. Más tarde tendría nuevos contactos a través del violinista de origen español y formación francesa Volumi.

Mayor aún fue la influencia de la escuela italiana, bien a través del estudio de partituras, bien a través de los violinistas instalados en Alemania como Marini, Fariña o Torelli. A esto hay que añadir el conocimiento personal de Bach del violín desde su infancia (su padre y su abuelo eran violinistas y él mismo trabajó como violinista en Weimar y Cöthen durante su juventud) y el importantísimo influjo de la escuela austro-germana, en la que podemos rastrear algunos primeros ejemplos, más o menos rudimentarios, de obras para violín solo en las que el instrumento, melódico por naturaleza, es tratado polifónicamente, como algunas páginas de Baltzar, Walther, Westhoff y sobre todo Biber, cuyo formidable *Pasacalle en sol menor* es el más importante antecedente de la *chacóna* de Bach.

Partiendo de todo este material previo, Bach compone sus sonatas y partitas, en las que agota las posibilidades técnicas del violín en un virtuosismo que no deja de ser musical en un solo momento y en una unidad de forma y contenido que sólo se da en las obras verdaderamente maestras. Quizá la más sorprendente aportación de Bach es el tratamiento polifónico del instrumento. ¿Quién había de pensar que se pudiera escribir una fuga a cuatro voces para violín? El talento de Bach en este sentido llamó la atención de sus propios contemporáneos.

La riqueza polifónica del violín de Bach ha ocasionado problemas de interpretación, puesto que la ejecución simultánea de acordes de tres y cuatro notas es imposible aun teniendo en cuenta que el puente del violín barroco es más rebajado que el actual y las cuerdas y cerdas del arco mucho menos tensas. Rameau ha explicado claramente la solución del problema: «En los sitios en que no es fácil tocar dos o tres notas juntas, se debe arpeggiarlas deteniéndose en la nota del lado en que sigue la melodía, o bien se puede dar preferencia unas veces a la nota superior, otras a la inferior». De este modo tenemos, al decir de Donington, que la notación del violín, como la del laúd, representa lo que debe ser oído mentalmente, es decir, que las armonías son sugeridas, y por supuesto, están a menudo implícitas (es imposible armonizar a cuatro voces reales en el violín), del mismo modo que los frescos de Pozzo en San Ignacio de Roma producen, a través de una actividad mental, y no sólo visual, la sensación de espacialidad y distancia.

Así la armonía no está implícita sólo en los pasajes de

dobles cuerdas sino también en aquellos aparentemente melódicos como el prelude de la partita en mi mayor de nuestro concierto.

Técnicamente, el violín de las *sonatas y partitas* es riquísimo: si exceptuamos los *staccati* al modo de Biber, los *pizzicati* de la mano izquierda y la explotación de la tesitura aguda, no queda recurso técnico conocido en la época que no sea utilizado por Bach.

Cabría resumir lo expuesto, sobre las dos obras de la presente sesión. Así, tenemos en la sonata un ejemplo de la forma *da chiesa* y en la partita de la *da camera*. En los dos primeros tiempos de la sonata encontramos la forma de *preludio y fuga*, heredada de la formación germánica. En la *fuga* y el *andante* que sigue, nos encontramos con una escritura polifónica que se deriva del estilo de órgano y laúd traspuesta al violín, del mismo modo que Vivaldi traspone la escritura violinística a los instrumentos de viento. En el allegro final tendríamos un ejemplo de lo que podríamos llamar «armonía encubierta» en esquemas puramente melódicos.

El *preludio* de la partita ejemplifica la escritura de *bariolage*, de influencia italiana, que en este caso deja de ser exhibición virtuosística para ser tan sólo un medio de expresión de un contenido musical. En la *loure* tenemos un claro ejemplo de influencia francesa, con sus *pointés* y su carácter «tendrement». La formidable *gavota en. rondó* y los *minuetos* son un ejemplo de influencia del esfilo galante francés no cultivado con frecuencia por el «conservador» Bach, La enérgica *bourrée* y una *giga* de corte italiano ponen punto final a la partita.

Las sonatas y partitas se nos aparecen hoy no sólo como la más alta manifestación del violín barroco, sino como obras exentas de todo el convencionalismo de su época, llenas de una introversión profunda y humanística que hace de ellas una música profundamente moderna y que conserva vivo su carácter de investigación. Bien lejos de casacas, pelucas y miriñaques, estas obras de Bach se alzan junto a las obras de Newton, Leibniz, Voltaire, Rousseau o Kant, como máxima expresión de la cultura del siglo XVIII.

Alvaro Marías

## **Agustín León Ara**

*Nacido en Santa Cruz de Tenerife estudió en el Royal College of Music de Londres y en el Real Conservatorio de Bruselas con André Gertler.*

*Después de obtener importantes premios en los concursos internacionales de Darmstadt (1957), Henri Wieniawski (1957) y Reina Isabel de Bélgica (1959), así como la medalla «Harriet Cohén» de Londres, el violinista español inicia una brillante carrera, situándose en poco tiempo entre los jóvenes artistas internacionales más destacados. Actúa en Europa, América Latina y África en recitales y como solista de importantes orquestas, siendo invitado frecuentemente a participar en los Festivales Internacionales.*

*León Ara abarca todo el repertorio violinístico, y en sus programas figuran habitualmente obras contemporáneas, ocupando también lugar destacado la música española; de la cual son sus interpretaciones tan apasionadas como magistrales, habiéndoles dedicado el gran compositor Joaquín Rodrigo una Sonata para violín y piano. Igualmente los compositores contemporáneos Grazyna Bacewicz y Tomás Marco han escrito para este violinista español dos conciertos para violín y orquesta. León Ara ha realizado interesantes grabaciones de discos en España y en el extranjero.*

*Formando dúo con José Tordesillas hace cinco años, obtiene enorme éxito de crítica y público.*

*Profesor extraordinario de Chapelle Musicale Reina Isabel de Bélgica (1977).*

*Catedrático del Conservatorio Real de Música de Bruselas (1970).*

## **Fundación Juan March**

Salón de actos. Castellò, 77. Madrid-6.  
Entrada libre.

FUNDACION

JUAN

MARCH

*Ciclo de Sonatas y Partitas  
para violin solo de*



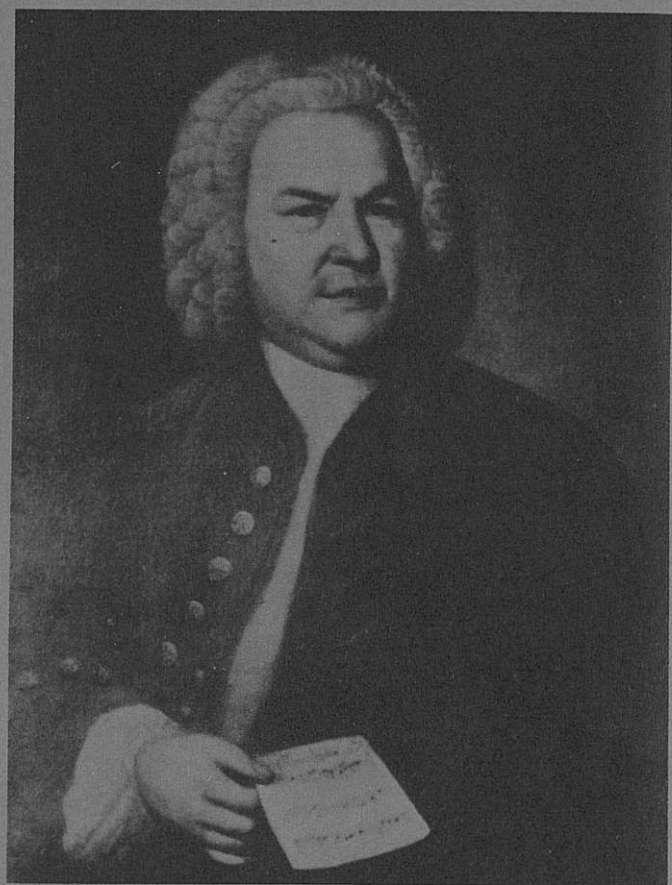
*Octubre-Noviembre 1978*

POLINA KATLIARSKAIA

Miércoles, 15 de noviembre de 1978 - 20,00 horas

*La música de Bach era infinitamente triste y, sin embargo, era confortadora. La música lo admitía todo, por así decir: La prematura muerte de Eric, el sufrimiento de su enfermedad, su apego a la vida; lo admitía todo. Expresaba toda la tristeza del mundo, y desde la profundidad de aquella tristeza tenía el don de afirmar tranquila, deliberadamente, sin protestar demasiado, que todo estaba bien, en suma, que todo era aceptable. Englobaba la tristeza con cierta dicha más amplia y comprensiva.*

*Aldous Huxley («Contrapunto»)*



PROGRAMA

JUAN SEBASTIAN BACH

I

**Sonata n.º 1 en sol menor, BWV 1001**

Adagio

Fuga (Allegro)

Siciliana

Presto

II

**Partita n.º 1 en si menor, BWV 1002**

Allemanda - Double

Corrente - Double (Presto)

Sarabande - Double

Tempo di Borea - Double

***Violinista:*** Polina Katliarskaia



Si algo ponen sobre el tapete obras como la Sonata n.º 1 en sol menor y la Partita n.º 1 en si menor, para violín solo, de J. S. Bach, es la «sabiduría» del maestro. Aquello que proclamó el biógrafo por antonomasia de Bach, Philipp Spitta: «En Haendel predomina más bien el lado poético... mientras que en Bach predomina el lado puramente musical». Uno de los grandes musicalismos de Bach fue su magia sonora. Sí, Bach fue un sabio elucubrador, un alquimista del *sonido*, que buscaba en la sonoridad *diferenciada* expresiones típicas, más allá -característico avance germánico— del eufonismo italiano. Y es ésta una muy importante referencia de la *modernidad* de Bach. Hasta el punto de resultar curioso, muy curioso, por ejemplo, oír a Milhaud sorprender en un canon vocal de **Bach** efectos politonales. El *culto del sonido* (lo más angélico posible, en total desnudez, en casi mística renunciación a ropajes sensualísticos epidérmicos y atractivos) se actúa en nuestro caso en una continua *aventura tonal*, en la insistente modulación, que recorre estas partituras. Es una clave de su genio. Ya en Arnstadt (tendría entonces Bach 20 o 21 años) el sesudo Consistorio le amonesta con repelente conservadurismo mal entendido, porque introduce «variaciones extrañas», mezcla «muchos tonos ajenos» y practica cambios radicales de tonalidad. Hoy nadie duda en hacer justicia a este alarde, lo mismo que en su tiempo admiró al entrañable musicólogo de Bach, J. N. Forkel (1749-1818) quien comenta: «En la modulación de sus piezas instrumentales cada progresión es una idea nueva, un continuo movimiento en el círculo de las tonalidades elegidas y de las más cercanas...» Este es el Bach de estas sonatas y partitas. Estos son sus poderes.

## Sonata n.º 1 en sol menor BWV 1001

Preconcepción de una sonata típica puede ser la definición válida de esta obra. El *adagio* está realizado sobre dos «ideas» de un mismo período melódico. Este se estructura en dos alas fraseológicas obedientes a un mismo esquema. El primer fragmento (subdividido en dos segmentos) traza un diseño, imitado a continuación rítmicamente y cuasi invertido melódicamente, que luego (en otras dos fracciones) desemboca en sendos trazos rítmicamente idénticos y melódicamente inversos. La segunda parte, cadencial, es imitativamente más estricta, con inversión melódica y reducción progresiva de la sucesión de valores. Desde un punto de vista estético cabría hablar de *dos temas*. Mientras el primero se dibuja en bucle (como tantos macizos ajardinados de los parterres del castillo de Kóthen, patria de esta obra), el segundo se lanza trepador, cual guirnalda rampante. Sigue un sutil recreo sobre el material expuesto, para, en una segunda sección redactar un trabajadísimo desarrollo, transido por un juego asombroso de asombrosas modulaciones. La *fuga* puede calificarse de francamente intrépida. El tema, o «sujeto», suficientemente inteligible, se incluye hermosamente en la línea de lo que dijo Burney: «...su genio nunca se inclinó hacia lo fácil y gracioso. Yo no he visto nunca una fuga de este sabio e importante autor sobre un motivo que fuese sencillo y *cantabile*». La *siciliana*, intensamente dialogante y contrastada, rebosa «espíritu orquestal», llena como está su disposición compositiva de colorido interno, en amable y continua alusión a la paleta instrumental. El *presto* final, estudio sonoro de muchos quilates, está organizado por un juego cerrado de delincaciones melódicas (ejemplo de escritura musical para «ser vista»), a base de fórmulas gráficas que, con habilísima artesanía, conjugan el sonorizar, el dibujo y el diseñar el sonido y se imitan, contestan e interfieren mediante los más destacados procedimientos de la relación musical.

## Partita n.º 1 en si menor BWV 1002

Esta «suite» de piezas (por lo demás, singulares) da cuenta del afán de Bach por profundizar, sea cual fuere el punto de partida, en la sustancia de la música. No se trata, pues, de meras sucesiones de danzas, por muy perfecto e inspirado que sea su formalismo, sino de densas creaciones musicales. Este es el sentido que tiene el que cada tiempo (allemanda, corrente, sarabande y burrée) vaya «doblado» por una respectiva variación («double»), verdadero laboratorio de la finura estilista derrochada en la melodización del correspondiente turno de danza. Bach no discurre por meros ardidés tecnocráticos, sino que realiza en cada caso una auténtica *investigación* melódica y armónica. La melopea se transforma en cosmos: ese misterio musical, ese «gato encerrado» que hace que la tonadilla más fácil y ligera pueda tener categoría de obra de arte, por los acordes que supone y las relaciones melódicas subentendidas. Se trata aquí de la variación difícil, entrañada y cruda, pero con un desencadenamiento musical delicioso y titánico a la vez. Más allá y por encima del dulce pasatiempo, estas labores maestras son como la reducción a soneto del suspiro o del ensueño; una gota de miel que se convierte en bronce.

*J. L. Legaza*



## **Polina Katliarskaia**

*Inició sus estudios en Kiew, a la edad de seis años con el maestro Gregori Yanpolski. De 1961 a 1966 fue alumna de B. Mordkovich en la escuela especial «Stoliarski», de Odesa. Después de estudiar un año con el maestro Abraam Stern, de Kiew, ingresó en el Conservatorio Estatal Tchaikovski, de Moscú, donde estudió bajo la dirección de Dimitri Tsiganov. En 1973 terminó la carrera en el Conservatorio de Moscú con los máximos honores.*

*Ha ofrecido conciertos en la J.J. R. S. S., en Bulgaria y en España. Obtuvo diploma de honor en el concurso internacional «María Canals», de Barcelona, y «Diploma of merit» en el Concurso Internacional «Cari Ilich», de Londres, con inmediata contratación por la B. B. C.*

*Con el Dúo de violines Katliarskaia-Comesaña ha ofrecido numerosos conciertos y recitales en toda España.*

*Es primer violín del Cuarteto Hispánico.*



## **Fundación Juan March**

Salón de actos. Castelló, 77. Madrid-6.  
Entrada libre.

**Fundación Juan March**

Castello, 77. Madrid-6