

Q

CICLO
LA EVOLUCIÓN
DEL QUINTETO
CON PIANO

Junio 1984



MINISTERIO DE CULTURA
JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALBACETE
AYUNTAMIENTO DE ALBACETE
CAJA DE AHORROS DE ALBACETE
FUNDACIÓN JUAN MARCH

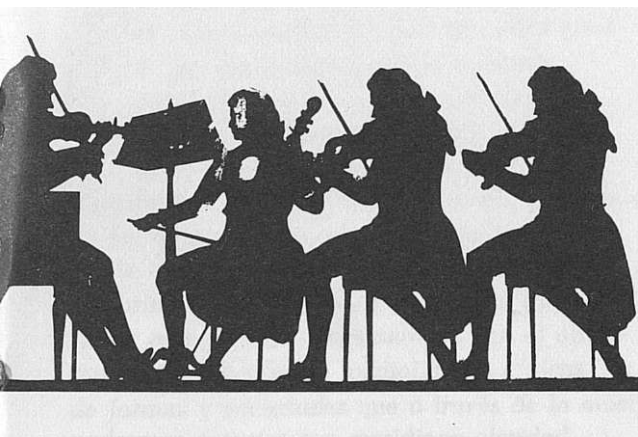
CICLO
LA EVOLUCIÓN DEL
QUINTETO CON PIANO



CICLO

LA EVOLUCIÓN DEL QUINTETO CON PIANO

Junio 1984



INDICE

Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Carlos Guillermo Pérez de Aranda	14
Notas al Programa:	
Primer concierto (4-VI-1984)	19
Segundo concierto (11-VI-1984)	24
Tercer concierto (18-VI-1984)	30
Participantes	36

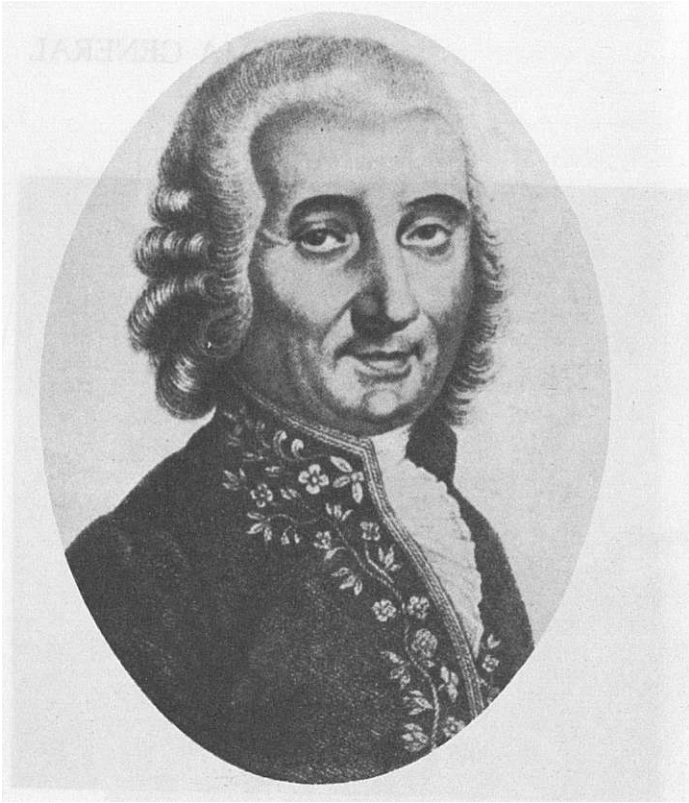
La evolución de una forma musical o de un grupo instrumental] fijo a lo largo del tiempo es un buen elemento de trabajo para adquirir ideas claras en torno a la historia de la música. En este caso, hemos elegido una formación no muy corriente, el quinteto con piano, pero que ha dado a la música un conjunto de obras de singular belleza y significación. A lo largo de tres siglos, y con ejemplos cuidadosamente seleccionados, oiremos páginas barrocas y clásicas, ejemplos del primer y del segundo romanticismo y, ya en nuestro siglo, obras con una fuerte carga neoclásica pero que dejan entrever numerosos elementos nacionalistas. Salvo el quinteto de Turina, por ser su primera composición con número de catálogo, y por tanto abierta a muchas influencias, todas ellas son no sólo obras maestras sino, además, muy significativas en el arte camerístico de su autor. Tres de ellas, es decir, la mitad del ciclo, son obras «españolas», pues pocos compositores tan madrileños como el Boccherini de los quintetos con guitarra o con pianoforte. Desde el infante don Gabriel destinatario del primer quinteto del ciclo hasta el premio Lenin que consigue Shostakovich con el último, hay una evolución de mentalidades e ideas, de formas y sociedades que a través de la música podremos detectar con meridiana claridad.



C. D. Friedrich. Dos howres contemplando la luna.

PROGRAMA GENERAL





Luigi Boccherini.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO
EL SIGLO XVIII

i

A. Soler

Quinteto n.º 3 en Sol mayor

Allegretto

Largo

Allegro pastorile

Andantino grazioso

Allegro súbito

II

L. Boccherini

Quinteto Op. 57 n.º 2 en Si bemol mayor

Allegretto moderato

Menuetto

Adagio

Fin ale - Allegro un poco vivace

Intérpretes: QUINTETO ESPAÑOL

Lunes, 4 de junio de 1984. 20 horas



Clara Schumann. *Copia de un retrato por Odilon Redon, hacia 1865.*

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

EL SIGLO XIX

i

R. Schumann

Quinteto Op. 44 en Mi bemol mayor

Allegro brillante

In modo d'una Marcia

Scherzo

Allegro ma non troppo

II

J. Brahms

Quinteto Op. 34 en Fa menor

Allegro non troppo

Andante, un poco adagio

Scherzo

Finale

Intérpretes: QUINTETO ESPAÑOL

Lunes, 11 de junio de 1984. 20 horas



Joaquín Turino, en 1912.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO
EL SIGLO XX

i

J. Turina

Quinteto Op. 1

Fugue lente

Animé

Andante scherzo

Final

II

D. Shostakovich

Quinteto Op. 57

Lento

Fuga (Adagio)

Scherzo

Intermezzo

Finale

Intérpretes: QUINTETO ESPAÑOL

Lunes, 18 de junio de 1984. 20 horas

INTRODUCCION GENERAL

Algunas centurias antes de que se constituyera plenamente el quinteto instrumental (segunda mitad del siglo XVIII), lo haría el quinteto vocal, puesto que no comenzará a existir una música instrumental verdaderamente autónoma respecto de la vocal hasta el Manierismo. De esta manera, si bien contamos con composiciones o fragmentos de éstas para cinco voces desde el siglo XVI, en que comienza a darse una cierta preferencia por la escritura para cinco partes o voces, dentro de muchos madrigales, balletti y otras músicas camerísticas vocales, sin embargo, los primeros quintetos instrumentales se deben a compositores del Barroco pleno, hallándolos en J.-B. Lully, H. Purcell, Ad. Krieger. Pero será del cuarteto de cuerdas imperante desde la segunda mitad del siglo XVIII de donde derivará el auténtico quinteto, tras la adición de un instrumento congénere: unas veces se escribirían para dos violines en lugar de uno, haciéndolo así W. A. Mozart; otras veces se escribirían para dos violoncellos en lugar de uno, suministrando ejemplos de esta opción L. Boccherini y F. Schubert, entre otros.

Antes de que se institucionalizara el quinteto con piano, Mozart los escribe para cuerda y clave, en tanto que Soler los escribe para cuerda y clave u órgano obligado (autor este último del que escucharemos uno en versión pianística); asimismo, Johann Christian Bach es compositor de un quinteto que nos brinda una original combinación de cuerda, viento y clave: su quinteto en Fa para oboe, violín, viola, cello y clave, a veces éste en función de bajo continuo, a veces obligado.

Es también Mozart quien primeramente escribe cuartetos para piano con acompañamiento de cuerda, mientras que otras modalidades de cuartetos y quintetos se habían escrito casi siempre para cuerda solamente o para mezclas de cuerda y viento. Cuando el piano entra a formar parte de un quinteto, lo que ocurre con Mozart y Beethoven, lo hace habitualmente en combinación con instrumentos de viento; es digno de señalar el gran quinteto de Mozart para piano y viento K. 452, que no ha sido, en lo que a la combinación eufónica de los cinco timbres diferentes de que hace gala se refiere, superado, habiendo sido imitado por Beethoven en su Op. 16.

Hasta este período, la unión entre el piano y las cuerdas, entendida como relación históricamente conocida, está reservada sobre todo al trío para piano, violín y

violoncello. Será, pues, a partir del Romanticismo cuando podamos hablar con más propiedad del quinteto para piano y cuerda, ya que hemos apuntado que compositores como J. Ch. Bach, Soler, Mozart, los escriben, además de para la cuerda, para el clave, no pensando en el pianoforte (el piano, más coloquialmente hablando), ni siquiera en el Hammerklavier o el fortepiano (variantes instrumentales previas a la definitiva representada por el piano), y en el caso concreto de Boccherini (dado que a la península ibérica todo ha solido llegar con «cierto» retraso desde que Felipe II decidiera cerrar nuestras fronteras a toda brisa innovadora procedente de Europa) también sería temerario afirmar que del piano se tratará.

Realmente, se decantan antes en el tiempo la forma de quinteto para cuerda y viento, sobre todo la combinación de cuarteto de cuerda con clarinete (practicada, entre otros, por Mozart, Weber, Schubert, Brahms, Reger, etc.), y la de quinteto para piano y viento, ya citada, que la de quinteto para piano y cuerda. Es más: una forma camerística tan próxima, histórica y estéticamente, al quinteto con piano, el cuarteto con piano, no se perfila con demasiada anterioridad a dicho quinteto; la originalidad de la combinación sonora asumida por el trío de cuerda y la tecla es Mozart — como ya se ha dicho — el primero que la utiliza (cuartetos K. 478 y K. 793), seguido por Beethoven en 1785, no disponiendo de otras muestras de la ejercitación de esta modalidad tan emparentada con el quinteto para piano y cuerda hasta que la pongan en práctica, precisamente, los dos compositores cuyos quintetos integran el segundo concierto de este ciclo: Schumann en 1842, Brahms en 1861.

Volviendo al quinteto para piano y cuerda, se puede asegurar que esta modalidad de la forma instrumental de quinteto se frecuenta por parte de los compositores progresivamente más a partir del Romanticismo. Desde entonces para acá ha proliferado, se ha intensificado su uso (lo han practicado, entre otros compositores, Spohr, Reger, Arensky, Berger, Dohnany, Jaon, Pfitzner, Zilcher, Sgambati..., sin olvidarnos de Schumann, Brahms, Turina y Shostakovich), llegándose a modificar, incluso, la instrumentación dentro de la cuerda al introducir una variable entre los componentes clásicos del cuarteto: tal es el caso del célebre quinteto «La trucha» de Schubert, en el que cambia la imagen tonal de la cuerda al omitir el segundo violín y añadir en su lugar un contrabajo.

En cuanto a la estructura formal del quinteto, debemos hacer constar que, durante el siglo XVIII, al establecer un sistema musical basado en la armonía tonal —en una jerarquía de acordes y en unas reglas para su enlace—, esa misma armonía proporciona unas nuevas formas: las clásicas, de las que la principal es la llamada Forma Sonata; ésta se define por el modo de resolver el conflicto armónico expuesto por dos temas melódicos principales, su desarrollo y su resolución, y se aplica tanto a la composición para un único instrumento (sonata propiamente dicha) o para la orquesta (sinfonía), como a la composición para un instrumento solista con orquesta (concierto) o para distintas agrupaciones camerísticas (caso del cuarteto o de la forma instrumental protagonista de este ciclo: el quinteto).

La forma sonata compromete normalmente al primer movimiento de todas las formas clásicas, aun cuando son ejercitadas por los compositores románticos y a pesar de las libertades inherentes a las creaciones de éstos; sin embargo, no se atienen a la forma sonata los compositores preclasicistas ni los dos compositores del siglo XX cuyos quintetos configuran el programa del tercer concierto del ciclo, entre otros motivos por no tratarse el primer movimiento de ambos de un Allegro en forma sonata, sino de una fuga, en el caso de Turina, y de un preludio, en el caso de Shostakovich; en cambio, el segundo movimiento en Turina adopta tal forma.

Lo prescrito desde el Clasicismo para el primer movimiento no se hizo extensible con semejante rigor formal a los restantes movimientos, que gozaron siempre de una estructura más libre. Ahora bien: si la sonata más clásica consta, generalmente, de tres movimientos (un primero o principal en forma sonata, un segundo lento y un tercero rápido, frecuentemente en forma de rondó o estribillo que va repitiéndose), este esquema, sin embargo, que también fue el del concierto, se amplía a cuatro movimientos cuando de la sinfonía, del cuarteto o del quinteto se trata; la modificación que en el esquema introdujo un cuarto movimiento consistió en que, entre el movimiento lento y el final en forma de danza, se intercaló otra danza: el Menuetto durante el Clasicismo, a partir de Beethoven el Scherzo (broma, en italiano) —vigente hasta en Turina y en Shostakovich—, en el Romanticismo tardío un vals.

En el quinteto a interpretar de un compositor preclasicista como Fr. Antonio Soler es obvio que la estructura descrita no la hallamos: ni el esquema de los tres

j]

movimientos ni el de los cuatro, que va a ser el ordinario de aplicación en formas camerísticas como el quinteto o el cuarteto, desde el pleno Clasicismo hasta el final del Romanticismo, en que todas las formas instrumentales —camerísticas o sinfónicas— derivadas de la forma sonata se modifican profundamente, debido a que la armonía tonal en que se habían basado se había complicado de tal manera que casi desapareció. Así, en el quinteto n.º 3 del Padre Soler, el número de partes o movimientos va más allá de los cuatro clásicos.

En el segundo compositor a interpretar, Luigi Boccherini —al que podemos considerar con algunas reservas clásico—, tampoco se da un ajuste riguroso al esquema formal clásico, concretamente por parte del quinteto incluido en el primer concierto: conforme a dicho esquema, el menuetto debería hallarse en tercer lugar y el adagio, o movimiento lento, en segundo, y no viceversa, como en realidad se disponen.

En cambio, en los dos compositores del siglo XIX, a pesar de —como ya se ha apuntado— todas las libertades de que el romanticismo musical es exponente, se observa una sujeción a la forma, al esquema compositivo, dentro del quinteto de Schumann como del de Brahms, evidenciable en el Allegro inicial, en la persistencia del Scherzo en el tercer movimiento, etc., si bien Schumann, por ejemplo, se permite sustituir el tiempo lento del segundo movimiento por una marcha.

Los dos compositores representantes de nuestra centuria rompen ya con el esquema tradicional desde el momento mismo en que adoptan un tiempo lento —una fuga, Turina; un preludio, Shostakovich—, aunque conserven el Scherzo, si bien Shostakovich vuelve a los cinco movimientos, cerrando así, al interponer un Intermezzo entre el tercero y el movimiento final, la parábola que parte de un autor preclásico con un quinteto de cinco movimientos y que culmina en uno contemporáneo con otro quinteto también de cinco.

Por otro lado, los quintetos de los autores románticos, desde un punto de vista estructural, en muchos aspectos se podrían considerar clásicos, haciendo notar a este respecto que la dualidad que se establece entre una búsqueda clásica y un lenguaje eminentemente romántico traduce, de hecho, la propia división psíquica de Schumann, su desfondamiento: en pocos artistas como en éste se da, con tanta intensidad, la paradoja —¿reconciliable, irreconciliable...? (pensemos también en Goethe y en su Fausto)— entre lo clásico y lo anticlásico, y quizás esta dialéctica generase su lo-

cura, que pudo surgir precisamente de esa doble aspiración tanto como de haber querido asumir hasta el fin — en palabras de Jean Gallois — su destino de puro músico romántico. En cuanto a Brahms, uno de los máximos representantes del segundo romanticismo junto con Wagner, Wolf, ¿no se convirtió, sin embargo, en paradigma para la teoría formalista del estético Eduard Hanslick?...



Al no conservarse ningún retrato del Padre Soler, reproducimos el lomo de la colección original manuscrita de sus Quintetos.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

FR. ANTONIO SOLER

El 20 de diciembre de 1983 se cumplió el segundo centenario de la muerte del Padre Soler. Nacido en Olot (Gerona) en 1729, Fr. Antonio Soler Ramos es la figura musical más interesante del siglo XVIII español.

En 1776 compone el n.º 225 de su catálogo de obras: los Seis Quintetos, de los cuales la obra primera contiene el siguiente título: *Quinteto con violines, viola, violoncelo y órgano o clave obligado para la Real Cámara del Serenísimo Sr. Infante D. Gabriel, compuesta y dedicada a Su Alteza Real por el P. Fr. Antonio Soler*. Opina Federico Sopeña que si, ciertamente, sus obras para clave y para órgano (sonatas y conciertos, respectivamente) recogen con mucha personalidad, y no sin algún rasgo de casticismo, el estilo italiano, son con justicia sus Seis quintetos para instrumentos de arco y órgano o clave obligado un conjunto de obras que se incluyen dentro de la mejor música de su época.

El Padre Soler es, probablemente, el compositor español más europeo del siglo XVIII, en el sentido de poseer mayor amplitud de horizontes a la hora de abonar su creación intelectual, tanto a nivel artístico (en sus músicas), como a nivel científico (en sus tratados). Con tal lucidez, será, entre todos nuestros compositores del último Barroco —Barroco que, en el caso de España, se alarga más que en ningún otro país europeo—, quien haga salir nuestra música de cauces más o menos trillados y la haga evolucionar hacia el Clasicismo. No obstante, dentro de lo que es en él aún música barroca, el aspecto más característico de su producción se halla representado por sus obras instrumentales, en las que, tratando de modernizar nuestra gran escuela de tecla iniciada brillantemente por Antonio de Cabezón en el siglo XVI, realizará grandes avances técnicos y expresivos, entre otras razones, gracias a las enseñanzas recibidas de Domenico Scarlatti y de José de Nebra.

De lo expuesto se deduce que sus mejores frutos son,

precisamente (aparte de sus Seis conciertos para órgano obligado y sus centenares de Sonatas para clave), sus Seis quintetos, obras en las que, a la belleza generada por una concepción barroca del arte musical (dinamicidad, contraste entre los tiempos rápidos y lentos, contraposición dramática entre los planos asumidos por los diferentes instrumentos, etc.), hay que añadir los caracteres rítmicos autóctonos, típicos de nuestra música, que Soler sabe perfectamente aunar con las influencias extranjeras que pudieran derivarse de Scarlatti o de otros compositores europeos establecidos entonces en España; Soler trasciende todo esto en su música para hacer de ésta un producto original y acabado. Y si hace evolucionar la música barroca hacia el Clasicismo, lo que se tangibiliza en un primer momento en la transformación que acomete sobre la sonata barroca (reduce las cuatro partes de ésta a dos, incluso a una), sus Quintetos, forma instrumental que tantos puntos en común presenta con la forma sonata en su evolución, se mantienen sin embargo barrocos en su estructura: así, el Quinteto n.º 3 en *sol* mayor contiene cinco partes o movimientos, perfectamente contrastados a la usanza barroca, en lo que a la sucesión de los tiempos se refiere (rápido/lento), desde el primero hasta el último. Los Quintetos de Soler desconocen aún la estructura establecida por Joseph Haydn tanto para su música camerística como sinfónica, consistente en los cuatro movimientos o tiempos tradicionales del Clasicismo: allegro, adagio, menuetto y allegro finale en forma de rondó.

En Soler, incluso, no sólo observamos rasgos estructuralmente barrocos o clásicos (su gusto por lo popular, constatable en ritmos de danza en su música, por ejemplo), sino también rasgos característicos del Rococó, o estilo galante, en su tendencia a atomizar las formas, en el uso de melodías y temas diminutos que se repiten mucho, en la prolijidad de ornamentación que casi ahoga a la melodía, en la caída del contrapunto en beneficio de una música acordal que, frecuentemente, ni siquiera es tal, sino tan sólo una simple diafonía: de esta manera, la partitura de un instrumento polifónico como el órgano o el clave presenta, a lo largo de todo el primer movimiento del quinteto a escuchar, contrapuesta a la florida melodía de la mano derecha, una voz en la mano izquierda, a base de negras y corcheas, en la que no se atisba una armonía: un acorde de tercera, o de octava.

Considerados estilísticamente, se puede aplicar a los

Quintetos algo de lo expuesto por diversos autores acerca de las Sonatas: según Pedrell, Soler era un vidente, un innovador y un precursor a su manera: según Mitjana, era clásico por la forma, pero romántico por el colorido y el sentimiento; según Joaquín Nin, más evocador que emocionante; según Kastner, poseía un arte menos palatino y más popular que Scarlatti, pero esto no es óbice para que su técnica instrumental muestre una perfección notable unida a una mayor riqueza modulante y armónica.

Soler es, pues, un artista de transición, de profundo significado, en el que se entremezclan caracteres estéticos de toda índole —barrocos, rococós, clásicos, prerrománticos— de forma personalísima y muy española.

En el Quinteto n.º 3 en sol mayor no son los instrumentos de arco los que monopolizan el interés musical, razón por la que el instrumento de tecla tiene personalidad propia en vez de sumergirse bajo el ambiente musical de cuarteto de cuerdas o limitarse a subrayar o duplicar a los demás instrumentos: violines, viola o violoncello. Con suma independencia de los restantes instrumentos, el teclado persigue contrastes, ya alternando con la cuerda, ya asociándose a la misma en relación de igualdad, para avivar o animar la conjunción sonora.

LUIGI BOCCHERINI

Nacido en Lucca en 1743 y muerto en Madrid en 1805, Luigi Boccherini, además de compositor virtuoso violoncellista, es considerado por algunos estudiosos como el último maestro de la música instrumental italiana del período prerromántico, sobre todo en la música de cámara, por su contribución a la estructura del cuarteto y formas análogas, entre las que debemos de insertar en primera posición el quinteto, alineación instrumental practicada por él más que el propio cuarteto o el trío (alrededor de unos ciento cincuenta quintetos frente a un centenar de cuartetos y unos setenta y cinco tríos). También es muy considerado por haber dado verdadera consistencia al impulso creativo de sus predecesores con la cada vez más severa disciplina formal y concertística de la escuela cisalpina.

Otros tienden a catalogarlo, por algunos rasgos estéticos de su obra, más que como prerromántico, como preclasicista, quizás porque en él las formas clásicas de

un Haydn, de un Mozart, no se hallen todavía plenamente decantadas como tales, y su música se haga eco aún del denominado estilo galante, de transición entre el Barroco tardío y el Clasicismo, con ubicación principal en el Rococó: lo que, tomando términos estéticos del contexto cultural germánico de la época, podemos clasificar como fluctuación entre el *Empfindsamkeit* (literalmente, «período de sentimentalismo», equivalente alemán del rococó francés) y el *Sturm und Drang* («tormenta y violencia», movimiento artístico que toma su nombre del drama homónimo de Klinger) por un lado, y el propio Clasicismo, por otro.

En cualquier caso, se halle en su producción el estilo galante tan característico del Antiguo Régimen, o esa sensibilidad casi prerromántica de *Empfindsamkeit* o —a partir de determinado momento— las reglas clásicas establecidas por «papá» Haydn, se trata de un músico de talla cuyo arte, habiendo sido creado durante una de las fases más críticas de la historia de Europa (de derrocamiento de seculares instituciones políticas, sociales y económicas y de asentamiento de unas nuevas en todos los órdenes, emanadas de la revolución liberal burguesa de 1789), hubo de hacerse reflejo de tanto trastocamiento ideológico... y quién sabe si por ello su personal interpretación de las formas musicales parece a menudo tan sorprendente.

Dentro de este ámbito de la forma, fue un compositor más que notable según algunos, verdaderamente grande según otros, cuya obra exige aún una vindicación exhaustiva: estupendo conocedor de la técnica de los clásicos y dotado de auténtica inspiración melódica —factor esencial en aquéllos—, de verdadera sensibilidad armónica y de un impulso rítmico siempre vivo; características que se aprecian sobre todo en sus composiciones camerísticas, aunque se dejan traslucir también en sus sinfonías.

La música de cámara de Boccherini, dentro de la que son una baza importante sus quintetos, es un conjunto de creaciones donde no sólo se hace gala de un melodismo fluido, sino de una inspiración diáfana y elegante, y donde se aúnan un españolismo sentido (fueron varias las décadas que vivió en España, incluso casó con una española) y el italianismo desbordante. En definitiva, su música camerística es el mejor exponente estético de un creador de transición como él fue, a caballo entre el Barroco tardío y un primer Romanticismo que vibra con sentimiento en muchas páginas de sus quintetos y cuartetos...

A diferencia del P. Soler, Boccherini sí emplea, desde el momento mismo de su llegada a España (según unos, 1768, según otros, 1769), la estructura ideada por Haydn, incorporándose la forma sonata en el primer movimiento y distribuyendo la obra en cuatro partes; precisamente, en el año 1769 dedica a su protector, el infante Don Luis de Borbón, una colección de seis cuartetos en los que se plasma la estructura formal de la que hablamos. Pero será para un protector ulterior, el embajador de Francia en Madrid Luciano Bonaparte (al que precedió en el tiempo Federico Guillermo II de Prusia), para quien componga numerosos quintetos a partir de 1798; es justamente en esta fecha cuando habla, en una carta dirigida al editor Pleyel, de sus quintetos con guitarra recién terminados, que, sin duda, deben ser los seis que dedicara al Marqués de Benavente, para los que Boccherini adaptó algunas de sus composiciones para instrumento de tecla y cuarteto de cuerdas, puesto que el quinteto catalogado por Gérard con el n.º 447 (Op. 57, n.º 2) es el n.º 3 de los seis dedicados al Marqués de Benavente, que tanta admiración y simpatía sentía por Boccherini que hasta organizaba en su palacio reuniones musicales periódicas en las que se ejecutaban las últimas composiciones del músico italiano. Lo corriente, pues, ya entonces, fue su interpretación a la guitarra, como también posteriormente, por lo que es digno de encomio su recuperación por parte de la tecla.

Boccherini, en los movimientos extremos de este quinteto Op. 57, n.º 2, en Si Bemol Mayor, hace que las cuerdas suenen en «flautato» en varias repeticiones. El discurrir del arco cerca del mástil ocasiona la desaparición o pérdida de sonidos armónicos pares, lo que da como resultado un sonido particular, velado, «aflautado». En cuanto a los tiempos segundos y tercero se refiere, es interesante indicar que invierte el orden tradicional de los mismos entre los compositores clásicos: Adagio en la tercera parte, Menuetto en la segunda. Conviene señalar igualmente las anotaciones hechas por el propio Boccherini en orden a la interpretación que deseaba de la obra: se hallan repetidos varias veces los términos «dolce» y «dolcissimo», lo que quizás indujo al esteta francés Chénodelle a definir el conjunto de composiciones del Op. 57 como poesía, sueño y perfume.

Por último, es meritorio señalar a favor de Boccherini, para dejar mayor constancia de su trascendencia como compositor y de su repercusión estética futura

(independientemente de que el quinteto que se escucha fuera escrito para Fortepiano o para Pianoforte), que no es imposible encontrar en obras suyas para teclado — como son también sus sonatas para clave y violín — una especie de anuncio de esa técnica pianística que M. Clementi llevaría a la maduración unos años más tarde.

SEGUNDO CONCIERTO

ROBERT SCHUMANN

Nacido en Zwickau (Turingia) en 1810 y muerto en Enderlich (cerca de Bonn) en 1856, Roberto Schumann es considerado por uno de sus biógrafos — el ya mencionado Jean Gallois — como el más grande, tal vez, de los músicos románticos alemanes, siendo, a su juicio, en el Quinteto para piano, dos violines, viola y violoncello, Op. 44 (acabado en seis días y seguido muy pronto por el Cuarteto con piano, Op. 47), donde habrá que buscar al Schumann más grande. Dedicado a Clara Wieck, su esposa — motor catalizador, a nivel afectivo, de toda la producción intelectual de Roberto (musical y extramusical) —, se trata de una obra clásica por el equilibrio con que se halla construida y, sin embargo, romántica por su desbordante lirismo; una obra — en palabras de A. Coeuroy — en la que la seducción se detiene al borde de la facilidad y el ardor culmina sin violencia inútil, síntesis de dos concepciones opuestas del arte, apolínea y dionisiaca, en busca de reconciliación.

Es curioso, en el caso de Schumann, que a un primer ensayo sinfónico representado por la Primera Sinfonía, Op. 38, por el tríptico (poco conocido) de Obertura, Scherzo y Final, Op. 52, por una Segunda Sinfonía (que, revisada diez años después, se convertiría en la cuarta), etc., todo generado dentro de 1841, va a suceder un afán exacerbado, durante 1842, por la música de cámara. En opinión de algunos historiadores, hay que ver en la insistencia de su buen amigo Félix Mendelssohn la razón fundamental que motiva a Schumann a componer en dicho año, con tanto apasionamiento, numerosas partituras camerísticas: además del Quinteto con piano, Op. 44, tres Cuartetos de cuerda, Op. 41, el Cuarteto con piano, Op. 47, la Fantasía para piano y violín, Op. 88.

Concretamente, en relación con el Quinteto con piano, hay que añadir que la combinación de piano con cuarteto de cuerdas había llegado a ser para Schumann virtualmente obligatoria, ya que él mismo combinaba sus largos años de experiencia como compositor para el piano y, por otro lado, el conocimiento adquirido en sus trabajos sobre cuartetos de cuerdas, previos al quinteto. Dentro de éste, podemos sentir en cada estructura, no sólo que el esfuerzo constante para la obtención de una nueva expresividad está magistralmente tratado a lo largo del proceso compositivo, sino que, al mismo tiempo, percibimos la indeleble huella dejada por los conocimientos de Schumann acerca de la música anterior a él y que se manifiesta a través de desarrollos contrapuntísticos y en la forma empleada, cuidadosamente limitada.

Haciendo despliegue de un lenguaje tonal vigoroso, el estilo pianístico que pone de manifiesto el Quinteto es, prácticamente, el de un concierto para dicho instrumento. Pero el dominio del que hace alarde el piano no debe ser interpretado en el sentido de que le fuera otorgado un rol prominente; muy al contrario, el abundante material temático se desarrolla a través de cada uno de los instrumentos, a la vez que por el grupo mismo como unidad; el balance existente entre los cinco instrumentos y la relación que cada uno de éstos mantiene con los restantes da como resultado un conjunto musical compacto, equilibrado. El trabajo temático merece atención particular: el tema principal del primer movimiento es escasamente presentado antes de que se vea alterado por el piano y sea continuado por la cuerda; se trata de un movimiento brillante — como ya indica el propio compositor — que deja surgir, dentro del primer tema, acordes enérgicos en «tutti», a los que sucede una gran frase construida sobre intervalos muy separados: efectuada la transición hacia el tema subsidiario, éste se desarrolla durante la acción recíproca de preguntas y respuestas de un paisaje que sirve de puente, a cargo del piano; precedido el segundo tema de un motivo de giro melódico, es cantado conjuntamente por el violín y la viola, intentando, como a lo largo de todo este movimiento, dar la impresión de oposición (pero oposición reconciliable entre el espíritu apolíneo y el dionisiaco) entre la fuerza y la ternura.

El lugar del movimiento lento es asumido por una marcha fúnebre dispuesta casi como un rondó, dándose un agudo contraste expresivo entre las distintas

sesiones que la integran, las cuales se repiten a modo de variantes.

El Scherzo (conforme al significado de este término en la lengua italiana) recuerda bufonadas intensas; dentro de este compacto tercer movimiento asombra la participación tan conjuntada de los cinco instrumentos y, a nivel temático, los ecos reminiscentes que se aprecian del tema principal desarrollado durante el primer movimiento de la obra, por ejemplo en el trío.

Pero es realmente en el movimiento final donde es verdaderamente cristalino, por su transparencia, el uso que se hace de nuevo del tema principal del primer movimiento; dispuesto en forma de canon, es durante el doble fugado en la coda donde reaparece dicho tema como un tema contrapuesto, cerrándose la obra con un magistral movimiento arpegiado.

Fran Liszt consideraba injustamente esta partitura demasiado neoclásica, aunque lo que auténticamente revela esta obra, quizás como ninguna otra de su autor, es esa doble aspiración —ya subrayada— de compositor romántico obsesionado por el clasicismo. En palabras de Hanspeter Krellmann, nunca consiguió expresarse Schumann tan bien a sí mismo como lo hizo en su Quinteto con piano, en unos términos tan estrictamente musicales y obteniendo, a través de ello, tan importantes elaboraciones sonoras.

JOHANNES BRAHMS

Se halla aún presente en nuestra memoria la celebración, durante el pasado año, del ciento cincuenta aniversario del nacimiento del compositor hamburgués. Muerto en Viena en 1897, Johannes Brahms contó con la profunda satisfacción de ser calificado por la crítica musical, ya antes de alcanzar sus cuarenta años, como el músico más grande de su tiempo. Digno heredero de Bach y de Beethoven, se le confirió, en virtud de su peculiar personalidad artística y de la música que escribía, la bandera del partido de los «formalistas» que encabezara el teórico Eduard Hanslick y que tantas polémicas suscitara en aquel entonces. Pero ciñámonos ahora al género de la música de cámara y a su significación en Johannes Brahms.

En opinión de Paolo Petazzi, la clave esencial para penetrar en el universo poético brahmsiano nos la da su producción camerística; quizás el papel más importante y decisivo en el desarrollo de su parábola artís-



Joahnnes *Brahms*, *hacia* 1850.

tica deba atribuirse a toda la música de cámara del período que va desde 1860 hasta 1880, anterior a las grandes obras sinfónicas de la plena madurez, a las que, en cierto sentido, prepara a lo largo de la época antedicha. La música de cámara que compone durante etapa de su vida tan creativa (los dos Cuartetos con piano, Op. 25 y Op. 26, en 1863; el Quinteto con piano, Op. 34, en 1864; los dos Sextetos para cuerda, Op. 18 en 1862 y Op. 36 en 1866; los tres Cuartetos para cuerda, Op. 51 en 1873 y Op. 67 en 1875) no es sólo un conjunto de partituras magistrales pertenecientes al citado género, sino obras en las que el autor dirige su técnica compositiva hacia una cohesión cada vez más refinada entre los distintos episodios musicales, hacia una red de relaciones temáticas cada vez más compleja y sutil entre las varias secciones de la frase musical y,

finalmente, hacia una arquitectura formal tan rica y articulada como sólida y unitaria —no olvidemos que Brahms es un defensor de las formas clásicas, y del espíritu inherente a éstas, heredadas de Haydn, Mozart, Beethoven—. En la práctica, según su propio juicio crítico, se preparaba así, a través de formas tan puras como las camerísticas, para afrontar el género compositivo, más complejo, que se había propuesto a sí mismo como meta: la sinfonía.

Refiriéndonos ahora, de modo concreto, al Quinteto para piano y cuerda en Fa menor, Op. 34, cabe señalar que la primera versión de éste fue destinada por Brahms a un quinteto exclusivamente de cuerdas y destruida posteriormente por el autor, pues no satisfizo ni al propio Brahms ni a tan buenos amigos suyos como eran Clara Schumann y Joseph Joachim, quienes expresaron, junto a su incondicional admiración hacia dicha música, ciertas dudas sobre la instrumentación de la misma. Debido a los consejos de ambos, el quinteto de cuerdas, ulteriormente, se convierte en una sonata para dos pianos (Op. 34 b), cuya interpretación corrió a cargo del mismo Brahms, junto a Carl Tausig, en Viena, en abril de 1864, sin éxito alguno; motivo por el que es rehecho, antes de acabar dicho año, para tomar la forma definitiva de quinteto para piano y cuerda (no obstante, la versión para dos pianos no desagradó al compositor, quien acabó por publicarla en 1872). Las versiones comentadas son testimonio del afán con que Brahms trabajaba en sus composiciones, del cuidado y la atención que les prestaba, de la severidad de la perspectiva con que juzgaba su propia creación, y de su inflexible sentido de la autocrítica.

El tratamiento lleno de originalidad que hace Brahms de los elementos compositivos dentro del Quinteto, se aprecia ya en el primer movimiento de éste: el *Allegro no troppo* tangibiliza la meta que Brahms se impuso a sí mismo en lo que se refiere al establecimiento de una estructura formal sólida, sobre el modelo de los clásicos y —lo que ha venido a denominarse— el ideal dramático de Beethoven. El carácter compacto, concentrado, del primer movimiento, tan rico temáticamente, permite la combinación de rasgos tales como son un sentido dramático de la composición llevado hasta la brillantez y aquéllos más líricos con los que mejor expresión adquiere una forma de ser introvertida y reflexiva como la de Brahms, aliados a lo anterior con la pretensión de lograr una síntesis genuinamente personal en la que los contrastes cromáticos,

los juegos de luces y sombras de los que la partitura es exponente, dejan constancia del intenso espíritu creativo del autor. Así, a la brillantez severa de los compases iniciales de la obra, al impulso dramático del primer tema, dan la contrapartida los pasajes tratados en claroscuro, que, transitando de una tonalidad a otra, conforman un evocador ambiente dentro del cual la capacidad de ensoñación del oyente se estimula a partir del intimismo tan lírico que vertió el artista, con esplendidez, a lo largo de toda la exposición. El desarrollo, basado tanto en el primero como en el segundo tema, no ofrece contrastes agudos sino pasajes meditativos en una estrecha sucesión de modulaciones que culminan en el segundo tema. En la reexposición vuelven a aparecer los elementos más sobresalientes de la exposición y del desarrollo, así como en la coda, que se inicia con un *Poco sostenuto* que la prepara y predispone al oyente para alcanzar el punto final de este movimiento inmerso en la brillante severidad con que en él se adentrara.

El segundo movimiento intensifica el lirismo del que ya hiciese gala el primer movimiento y que tanto caracteriza los tiempos andantes y adagios. Basado en un tema principal y en otras ideas colaterales, es la idea principal la que se reserva al piano, que es acompañada de un adorno rítmicamente independiente a cargo de la cuerda, el cual desaparece y reaparece en el curso del desarrollo de este movimiento.

La fantasía de Brahms también se patentiza en el tercer movimiento, basado en tres ideas que se suceden de forma que las dos primeras —en Do menor ambas— preparan la tercera llena de vigor —en Do mayor—. La rítmica energía, la tensa impetuosidad del Scherzo sólo se ve mermada en el Trío, que se reviste de una atmósfera más seria y austera.

El movimiento final, precedido de una introducción lenta, otra vez con un *Poco sostenuto*, presenta características formales y expresivas que no se derivan de un tratamiento típico de la forma rondó, puesto que los temas principales no dan lugar a un desarrollo, sino a una segunda parte en la que reaparecen transformados libremente, y, poseyendo todos caracteres expresivos tan variados, se pasa —como señala Paolo Petazzi— del aspecto popular del primer tema a la introvertida meditación lírica del segundo, al severo rigor del tercero, a la mágica ligereza del cuarto. La obra concluye con un impetuoso *Presto non troppo*, basado en el segundo tema y en una transformación del primero.

TERCER CONCIERTO

JOAQUÍN TURINA

Nacido en Sevilla en 1882 y muerto en Madrid en 1949, Joaquín Turina es un compositor a cuya «opera omnia» su lugar de origen ha dado un sello superior que a la de cualquier otro compositor hubiera podido dar tal dato, a pesar de que, a partir de 1903, frecuente Madrid y, a partir de 1905, París; más que nacionalista es andalucista, más que andalucista es sevillanista y, más que todo esto, es —como acertadamente lo define Federico Sopeña— un andalucista unversalizado.

Es en la Sala Aeolian de París, el 6 de mayo de 1907, cuando Turina, en un concierto en el que intervenía también el Cuarteto Parent, interpreta al piano, además del Quinteto ya comentado de Schumann, su propio Quinteto para piano y cuerda en Sol menor, Op. 1, en calidad de estreno. Aparte de estas dos composiciones, el concierto se completó con interpretaciones solísticas al piano a cargo del propio Turina; pero centrémonos en el Quinteto. Dedicado a Armand Parent, con él obtiene su autor el Premio de la sección de música del Salón de Otoño de París en 1907, otorgado por un jurado en el que, al lado del citado Parent, figuraban artistas de la talla de Fauré y D'Indy, entre otros miembros.

Tras su primera ejecución en París, el Quinteto se presenta triunfalmente en su ciudad natal, el 22 de septiembre del mismo año, y asimismo es obra que integra el programa del concierto inaugural de la Sociedad Nacional de Música, celebrado en Madrid el 8 de febrero de 1915, a cargo la parte del piano, en una y en otra ocasión, del propio Turina. Fecha y concierto estos últimos muy importantes, con profunda significación histórica para nuestra música, en que el Quinteto de Turina se halla implicado, puesto que el inicio de la Edad de Plata de la Música Española —esa edad de plata de la que habla el historiador José Carlos Mainer predicándola en otros sectores culturales de la realidad española, desde principios de siglo hasta 1939— se hace coincidir precisamente —retrasándola algunos lustros respecto de la filosofía, la literatura o la plástica— con la fundación de la Sociedad Nacional de Música, el estreno de *El Amor Brujo* de Falla y los comienzos de la crítica de Adolfo Salazar, «alma mater» de la Generación de la República, en la Revista Musical Hispanoamericana. Y va a ser del programa de

mano que para tal concierto confeccionara el mencionado Salazar, del que extraemos el análisis subsiguiente de la obra.

Se basa todo él en la tradición clásica de la forma, pero con ciertas modificaciones exigidas por las tendencias modernas, esencialmente en lo que se refiere a la temática. En el primer movimiento, se parte del tema de fuga cantado por la viola, elemento generador de la obra entera, que reaparecerá, más o menos transformado, ya con un carácter principal, ya con uno episódico, bien aislado, bien acompañado de su contramotivo, durante el desenvolvimiento de toda la obra. Los episodios intercalados entre las diversas entradas de la fuga contienen motivos de los que derivan las ideas principales de los restantes movimientos del quinteto.

La forma del segundo movimiento es la del primer tiempo de la sonata clásica. En este movimiento se presenta el tema de la fuga del primero ligeramente variado, como segundo motivo. Tras los consiguientes desarrollos acaba el movimiento en un gran unísono del cuarteto de arco.

El tercer tiempo lo constituyen un *Andante* y un *Scherzo* reunidos, presentado el tema de aquél en toda su extensión y ligeramente desarrollado por los instrumentos de arco, es repetido después por el piano, quien prepara así la entrada del *Scherzo*, parte central del tiempo en su totalidad. Apenas terminado el *Scherzo*, interviene el tema de la fuga y su contramotivo, episodio tras del cual *Andante* y *Scherzo* se presentan fundidos, simultáneos, escuchándose el primero en las cuerdas, que cantan al unísono, mientras el segundo es asumido por el piano.

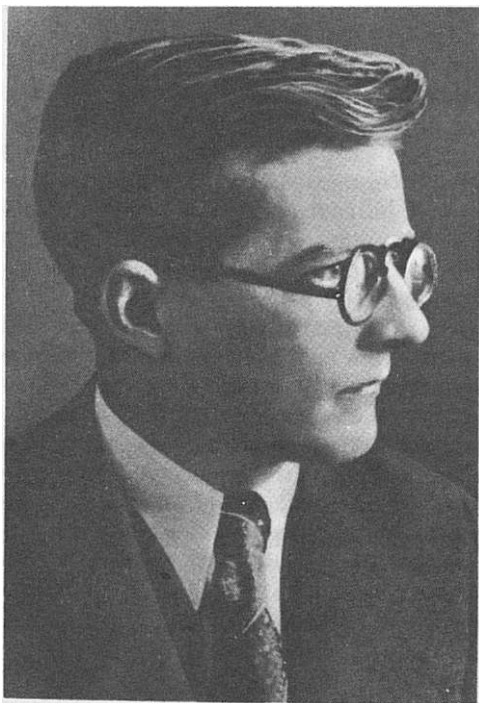
El cuarto tiempo comienza con dos cadencias, una del violín y otra de la viola, derivadas del tema de fuga, e inmediatamente se presenta en pizzicato el motivo principal, lleno de gracia y frescura. La forma de este movimiento es la de rondó con episodios; son estos tres, de los que el primero y el tercero consisten en una inversión del tema de fuga, mientras el episodio central es una especie de recopilación de los motivos escuchados en el transcurso de la obra. Termina ésta con el tema inicial tratado en habilísimas combinaciones contrapuntísticas, en donde se conjugan motivo y contramotivo, ya directamente, ya invertidos, en un pasaje de gran brillantez.

A pesar de lo expuesto hasta aquí y de cuanto represente musicalmente este Quinteto franckiano —calificativo aplicado por Isaac Albéniz al Op. 1 de

Turina—, es una composición, en opinión de Su biógrafo J. L. García del Busto, válida como muestra de un meritorio oficio pero que no señala todavía el rumbo personalismo que la música de Turina habría de tomar en ulteriores composiciones; como le recomendara Albéniz: «Tiene que fundamentar su arte en el canto popular español, o andaluz, puesto que usted es sevillano».

DIMITRI SHOSTAKOVICH

Nacido en San Petersburgo en 1906 y muerto en Moscú en 1975, Dimitri Shostakovich es considerado ampliamente como el más grande sinfonista de mediados de nuestro siglo: con quince sinfonías en su haber, se aprecian a través de ellas tanto las declaraciones épicas de los años de guerra como la aflicción más personal observable en sus últimos trabajos; mientras que



Dimilri Shostakovich.

su música camerística —de la que son elevado exponente sus cuartetos de cuerdas, quince también en número— contiene una emoción más íntima, más privada. En relación con este género musical, el de cámara, alrededor de 1935 se produce por parte del sinfonista un giro significativo hacia él: su Cuarteto n.º 5 para cuerda, concluido en 1935 y ejecutado por primera vez en 1938, es una pieza sofisticadamente «naive» —según la crítica—, ingenua, con la que lanza un reto al sagrado género camerístico al hacer uso, a sabiendas, de un material frívolo, superficial; aunque infinitamente superior es el Quinteto para piano y cuerda Op. 57, un trabajo de factura neoclásica en el que la tecla y el cuarteto de cuerdas se yuxtaponen de una manera efectiva, actual.

Si bien es su faceta de extraordinario sinfonista la que le permite obtener el Premio Stalin —por segunda vez— en 1942, con la Sinfonía n.º 7, la primera vez que consigue dicho galardón es en 1940, y con una obra camerística: precisamente su Quinteto con piano. Sin embargo, hubo voces que desintieron, como, por ejemplo, la de Prokofiev: «Lo que me deja atónito de este Quinteto es que un compositor tan joven, en la cumbre de sus facultades, debería estar mucho más en guardia de sí mismo y, por tanto, calcular más cuidadosamente cada nota. El nunca corre un solo peligro; uno busca en vano un estímulo, una aventura, un riesgo». Este duro juicio refleja la baja estima en que Prokofiev tenía el Quinteto, o al propio Shostakovich, de quien también, algunos años antes de la composición de aquél (en 1935), escribía: «es un compositor de talento pero, de algún modo, un compositor "sin principios" (...) privado de invención melódica (...)».

Escrito en el año precedente al de inicios de la Segunda Guerra Mundial, el Quinteto no revela en grado alguno la turbulencia de que hace ostentación la música de Shostakovich compuesta durante el largo y cruento período de hostilidades. Es calurosamente recibido en su «première» en la Unión Soviética, alcanzando rápidamente una popularidad rara para la música de cámara. Transcurrido un corto espacio de tiempo, es interpretado fuera de la Unión Soviética, frecuentemente por el mismo Shostakovich en la parte del piano. Así, en América, la primera ejecución del Quinteto tiene ya lugar el 29 de abril de 1941, en pleno conflicto bélico, a cargo del Stuyvesant Quartet y —como pianista— Vivian Rivkin.

Compuesto en cinco movimientos, la forma sobre la

que se desarrolla el primer movimiento del quinteto es un *Preludio*. Estructurado, en cuanto al aire, en tres secciones —lento, poco più mosso (un poco más movido) y lento—, los tiempos lentos extremos del Preludio presentan un rasgo métrico que, intensificado, será una constante que caracterizará toda la partitura: la alternancia continua de compases diversos (sobre todo, el C y el 5/4). El lento inicial lo abre, con un carácter «pesante», el piano; tras permanecer en solitario los ocho primeros compases, entra el cuarteto de cuerdas. Durante el Poco più mosso—excepcionalmente todo él, escrito en un compás único (3/8)— el piano establece un diálogo con la viola, después con el primer violín. El lento final comienza con un destacado «tutti» en fortissimo, que el compositor ampliará hasta las tres fff.

En el *Adagio*, por tratarse de un tiempo de Fuga, el carácter elevadamente contrapuntístico de esta forma lo indica ya, desde sus comienzos, la entrada diacrónica de las diferentes voces asumidas por los cinco instrumentos; sucesivamente exponen sus motivos el primer violín, el segundo, el cello y la viola, siendo el piano el último en incorporarse en el entresijo polifónico. También en este segundo movimiento es muy rica la alternancia métrica del 5/4 con el C.

El ánimo contemplativo que genera los dos primeros movimientos —el Preludio y la Fuga— se disipa cuando hace acto de presencia la agitación inherente al tercer movimiento: el Scherzo, que abandona la tonalidad de Sol menor, más severa, de los dos tiempos anteriores, para adquirir la más optimista de Si mayor. La atmósfera lúdica que todo Scherzo lleva implícita se manifiesta en éste a través de bastantes «pizzicati» de las cuerdas, incluso a través de algún «glissando» en los violines y en el cello. El piano, no «scherzando» menos que sus compañeros de arco, se vuelve saltarín, cambiando con frecuencia de tesitura, y, por diez veces consecutivas, efectúa el mismo giro melódico de forma insistente y juguetona.

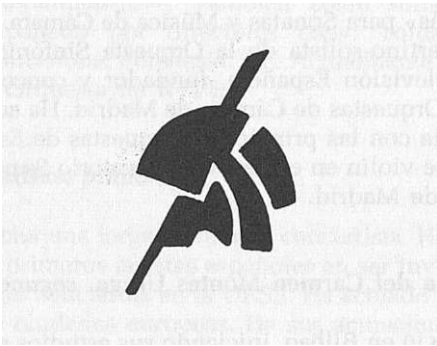
El cuarto movimiento —el Intermezzo— contrasta intensamente con el que le precede; escrito en la tonalidad de Re menor, y de un aire lento similar al del Preludio del primer movimiento, es melancólico y tierno a la vez. Comienza el cello en «pizzicato», seguido inmediatamente del primer violín; el piano no se incorpora hasta mucho después.

El ánimo del Scherzo reaparece en el movimiento final, en una música que se muestra feliz, placentera y tranquila. Este *Allegretto*, en la tonalidad de Sol mayor,

presenta aún con mayor prolijidad esa grafía métrica tan cambiante a la que es adicto el autor (aquí se combinan el 2/2, el 3/4, el 4/4, el 3/2, de forma continua y sin cesar). Se inicia el movimiento con la tecla en pianissimo; nueve compases después entran las cuerdas en «pizzicato», concluyendo el tiempo con otro contundente «pizzicato» en toda la cuerda.

El crítico soviético Ivan Martynov ha resumido sensitivamente la calidad del Quinteto con las siguientes palabras: «Es uno de esos pocos trabajos de arte moderno que combina profundidad de contenido con exquisiteces de forma, complejidad de concepción con simplicidad de expresión. En su vitalidad subyace la cautivadora fuerza del Quinteto».

Carlos Guillermo Pérez de Aranda



PARTICIPANTES

QUINTETO ESPAÑOL

El grupo fue creado en 1965 por cuatro solistas de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Desde entonces, como cuarteto, desarrolló una intensa labor en España, dando conciertos en todas las principales ciudades españolas.

Con la incorporación al grupo, en los últimos años, del conocido solista de piano José Tordesillas, ha sido posible ampliar el ya rico repertorio del cuarteto de cuerda con obras para piano y cuerda.

Hermes Kriales, primer violín

Premio «Sarasate» y Premio de Música de Cámara del Real Conservatorio de Madrid. Premio «Eduardo Aunós» para Sonatas y Música de Cámara. Fundador y concertino-solista de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española, fundador y concertino de varias Orquestas de Cámara de Madrid. Ha actuado como solista con las principales Orquestas de España. Profesor de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

María del Carmen Montes Uraga, segundo violín

Nació en Bilbao, iniciando sus estudios musicales en el Conservatorio Vizcaíno de Música y los de violín con el maestro Juan José Vitoria. Más tarde ingresa en el Conservatorio Nacional Superior de París tras una brillante oposición para asistir a las clases de violín de René Benedetti, donde permanece tres años consecutivos para trasladarse, becada por el gobierno francés, a los cursos internacionales de Niza. Bien conocida en el ámbito musical español por sus actuaciones como solista y recitales, actualmente es profesora en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ayuda de concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Pablos Ceballos, *viola*

Nació en Salamanca, donde comenzó sus estudios, que concluyó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con las máximas calificaciones y primeros premios. Es solista de viola de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, a la que pertenece desde su fundación. Ha actuado con los Stradivarius del Palacio Real de Madrid.

Enrique Correa Balvín, *violoncello*

Estudia en el Real Conservatorio de Madrid con el maestro Ruiz Casaux, obteniendo el Primer Premio de Violoncello al fin de su carrera. Cursa estudios de armonía y contrapunto con el maestro Conrado del Campo, y tiene asimismo premios de armonía y música de cámara. Perfecciona más tarde sus estudios con Gaspar Cassadó en la A. Chigiana de Siena y en la Escuela Marguerite Long de París. Obtiene la Beca «Conde de Cartagena», para Nueva York. Ha dado numerosos recitales como solista y también de música de cámara — Dúo Correa-Sanmartín—. También como solista ha sido acompañado por directores como Toldrá, O. Alonso, Comissiona, Ferencsik, etc. Actualmente es solista de la Orquesta de RTVE.

José Tordesillas, *piano*

Tiene hecha una larga carrera de concertista. Ha sido uno de los primeros artistas españoles en ser invitados a una gira de conciertos en la URSS. Ha actuado en las principales ciudades europeas. De sus actuaciones en América es de destacar su gran éxito en el Colón de Buenos Aires. También ha participado en las series de recitales de Música de Cámara que Ruiz Casaux organizaba en el Palacio Real de Madrid. Ha colaborado con G. Cassadó, E. Iniesta, etc. En el Teatro Real de Madrid ha interpretado, con H. Szeryng, la serie completa de sonatas de Beethoven. Actualmente es solista de la Orquesta de la RTVE.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Carlos Guillermo Pérez de Aranda

Nace en Cabra de Córdoba en 1952. Estudia en el Conservatorio Superior de Córdoba y, en Madrid, en el Real Conservatorio Superior de Música, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza y en la Escuela Superior de Canto, hasta graduarse y obtener títulos superiores en varias especialidades: piano, música de cámara, musicología, pedagogía musical...

Cursa también licenciaturas y doctorados en Ciencias de la Información y en Filosofía y Ciencias de la Educación, siendo becado en 1982 por la Fundación Santa María para investigar en su tesis doctoral.

Becado por el Gobierno español, asiste a numerosos cursos nacionales e internacionales. El Gobierno italiano lo beca en dos ocasiones: en el curso 75/76 para ampliar estudios de Lengua y Cultura italianas en la Escuela para Extranjeros de la Universidad de Siena; en el 77/78 para ampliar estudios de Historia de la Música en la Facultad de Letras de la Universidad de Roma.

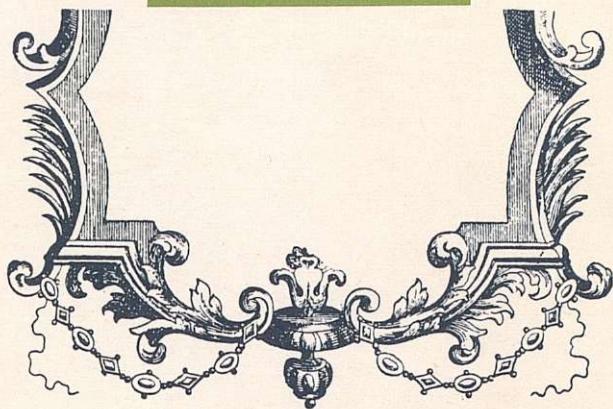
De regreso a España, ingresa en el Cuerpo de Profesores Agregados de Bachillerato, siéndolo numerario de la especialidad de Geografía e Historia.

Es también profesor de Estética del Real Conservatorio, de cuya cátedra de Estética e H.^a de la Música es miembro docente desde el curso 81/82.



Fotocomposición: Induphoto, S.
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper
J. Camarillo, 53-bis. Madrid



DIRECCIÓN PROVINCIAL DE CULTURA
Salón de Actos
Avenida de la Estación, 2
ALBACETE