

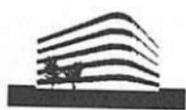
Fundación Juan March

CICLO

BRAHMS,
MÚSICA
DE
CÁMARA



MAYO - JUNIO 1997



Fundación Juan March

CICLO

**BRAHMS,
MÚSICA
DE
CÁMARA**



MAYO - JUNIO 1997

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general, por Arturo Reverter.....	11
Primer concierto: Notas al programa.....	18
Segundo concierto: Notas al programa.....	21
Tercer concierto: Notas al programa.....	23
Cuarto concierto: Notas al programa.....	26
Participantes.....	29

Organizamos este ciclo en el primer centenario de la muerte de Brahms. A lo largo del siglo transcurrido, la música del compositor de Hamburgo afincado en Viena ha acabado imponiéndose en todo el mundo como uno de los ejemplos más logrados de alianza entre tradición y progreso. Las virulentas polémicas que en vida de Brahms surgieron entre sus partidarios -con el profesor Hanslick a la cabeza- }> los defensores de "la música del porvenir" -con los wagnerianos en primera fila- son ya capítulos de historia de las ideas artísticas. Hace ya mucho tiempo, en 1933 exactamente, cuando se conmemoró el primer centenario de su nacimiento, Arnold Schoenberg defendió el "progresismo" de Brahms en un célebre ensayo, y ya quedó todo en su sitio.

Lo que sigue siendo cierto es que Brahms, al insistir en la renovación de la forma clásica por antonomasia -la sonata-, fue entonces un músico a contracorriente. Por ello, y dentro del importantísimo capítulo de su música de cámara, hemos elegido sus siete sonatas -ocho en realidad, ya que la primera de las violinísticas la escucharemos también en transcripción para violonchelo-, que nos presentan al Brahms maduro entre]865 y 1894: Casi treinta años de impresionante proceso creador. Hemos dejado a un lado las tres sonatas pianísticas de juventud (1852-53), para subrayar cómo esas obras, a pesar de su innegable encanto, son un hecho aislado en su catálogo para piano: Cuando vuelva a la forma sonata, más de una década después, será siempre en dúo instrumental: violonchelo, violín, dúo de pianos o clarinete, siempre con el piano al lado.

Para completar los programas, oiremos algunas otras obras: Danzas húngaras, las Variaciones Haydn o el Quinteto con clarinete. Esta última, además de su hermosura, nos mostrará cómo las restantes obras camerísticas son, en realidad, sonatas para trío, cuarteto, quinteto o sexteto.

Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.



Dibujo de *W. von Beckerath*.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)
Sonatas para violín y piano

I

Sonata n.º 1 en Sol mayor, Op. 78

Vivace ma non troppo
Adagio en Mi bemol mayor
Allegro molto moderato

II

Sonata n.º 2 en La mayor, Op. 100

Allegro amabile
Andante tranquilo en Fa mayor. Vivace en Re
menor
Allegretto grazioso (quasi Andante)

Sonata n.º 3 en Re menor, Op. 108

Allegro alla breve
Adagio en Re mayor
Un poco presto e con sentimento en Fa sostenido
menor
Presto agitato

Intérpretes: VÍCTOR MARTÍN, violín
AGUSTÍN SERRANO, piano

Miércoles, 28 de Mayo de 1997. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)
Sonatas para violonchelo y piano

I

Sonata n.º 1 en Mi menor, Op. 38

Allegro non troppo

Allegretto quasi minuetto en La menor

Allegro

Sonata en Re mayor, Op. 78

(transcripción para violonchelo de la 1.ª Sonata para violín)

Vivace ma non troppo

Adagio en Si bemol mayor

Allegro molto moderato

II

Sonata n.º 2 en Fa mayor, Op. 99

Allegro vivace

Adagio affetuoso en Fa sostenido mayor

Allegro passionato (Scherzo) en Fa menor

Allegro molto

Intérpretes: PEDRO COROSTOLA, violonchelo
MANUEL CARRA, piano

Miércoles, 4 de Junio de 1997. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

I

Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56b

Tema: Andante

Variación I: Poco più animato

Variación II: Più vivace

Variación III: Con moto

Variación IV: Andante con moto

Variación V: Vivace

Variación VI: Vivace

Variación VII: Grazioso

Variación VIII: Presto non troppo

Finale: Andante

Cinco Danzas Húngaras

n.º 11 Poco andante

n.º 2 Allegro non assai

n.º 7 Allegretto

n.º 9 Allegro non troppo

n.º 4 Poco sostenuto

II

Sonata en Fa menor Op. 34b

Allegro non troppo

Andante un poco adagio en La bemol mayor

Scherzo: Allegro en Do menor

Finale: Poco sostenuto. Allegro non troppo.

Presto non troppo

Intérpretes: HERMANOS PÉREZ-MOLINA, dúo de pianos

Miércoles, 11 de Junio de 1997. 19,30 horas. /

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

I

Sonata en Fa menor, Op. 120 n.º 1, para clarinete y piano

Allegro appassionato

Andante un poco Adagio en La mayor

Allegretto grazioso en La bemol mayor

Vivace

Sonata en Mi bemol mayor, Op. 120 n.º 2, para clarinete y piano

Allegro amabile

Allegro appassionato en Mi bemol menor

Andante con moto. Allegro

II

Quinteto en Si menor, Op. 115, para clarinete y cuarteto de cuerdas

Allegro

Adagio en Si mayor

Andantino grazioso en Re mayor

Finale: Con moto

Intérpretes: ENRIQUE PÉREZ PIQUER, clarinete
ANÍBAL BAÑADOS, piano y
CUARTETO BELLAS ARTES

Miércoles, 18 de Junio de 1997. 19,30 horas.



Dibujo de *W. von Beckerath*.

INTRODUCCIÓN GENERAL

BRAHMS: MÚSICA DE CÁMARA

Rasgos generales de un estilo

Salazar apuntaba sagazmente que Brahms fue el más conspicuo y destacado representante de la reacción operada, en el último tercio del siglo XIX, en favor de las formas clásicas contra la disolución romántica. En contra de sus inmediatos antecesores, Mendelssohn o el mismo Schumann, el hamburgués se adentra de manera rotunda, desde una muy profunda meditación que impulsa su vena creadora, en el género camerístico. Su etapa en Detmold, entre 1857 y 1859, fue determinante para ello. Allí no podía disponer de una gran orquesta y hubo de trabajar fundamentalmente este tipo de música y conocer el repertorio clásico edificado en torno a Mozart, Beethoven y Schubert, una experiencia muy importante para un compositor del norte como él. Colles hace ver que, gracias a ello, el sentido orquestal del músico proviene, como el de Haydn, de estas experiencias; lo cual marcaba una trayectoria absolutamente contraria a la seguida por Berlioz, Liszt y, por supuesto, Wagner, cada uno en su estilo. Es muy interesante esa idea que establece un criterio de *orquestración* a partir de la evolución del cuarteto de cuerda, lo que supone una adherencia a un determinante punto de vista formal. Desde ahí Brahms busca una lógica salida al desarrollo, que quiere ser, como en Beethoven, consecuencia lírica de la idea y no simple materia de relleno. Reconoce Salazar que su adhesión a los principios formales clásicos no es sinónimo de convencionalismo. En realidad aporta una serie de modificaciones -pensemos en sus aportaciones a la estructura y sentido del Scherzo, convertido frecuentemente en un Allegretto- que son tanto de forma como de espíritu; sin perder nunca el enlace con esa tradición que tanto respetaba. A partir de los *Cuartetos op. 51*, es la expresión interna lo que empuja hacia afuera para realizar los correspondientes cambios estructurales, no esenciales en cuanto a la propia arquitectura, como en Beethoven, sino en cuanto al estilo. Frente a la libertad beethoveniana, ajena a cualquier tipo de coacción, el razonado y escrupuloso pensamiento brahmsiano con la mirada puesta en el clasicismo y romanticismo de su primera época. Por eso, subraya Salazar, sus motivos nacen ya *sinfónicos* y su tratamiento normal es, pues, el del *Durchführung* de Beethoven. Este, apuntala el musicólogo español, es por tanto más *romántico* que Brahms. Brahms, más *conservador* que Beethoven; lo que no quiere decir más clásico.

Son ideas bien razonadas que, sin embargo, enmarcan a nuestro músico en un ámbito excesivamente conservador que quizá no se ajuste a la realidad, tal y como hoy la entendemos. Sobre todo tras el famoso y revelador artículo de Schonberg en su libro *El estilo y la idea*. Para el inven-

tor del dodecafonismo, Brahms, el clásico, el académico, fue un gran innovador en el campo del lenguaje musical, un progresista verdadero. Lo que puede comprobarse en una serie de rasgos. Por ejemplo, el uso de la asimetría-combinación de frases de distinta extensión y número de compases- y otras irregularidades, que surgen ya en obras de la primera época, como el *Sexteto n° 1 op. 18*, cuyo tema principal comprende nueve compases.

Una de las primeras características del estilo brahmsiano se da en el terreno de la forma, de la que siempre fue respetuoso y de la que estaba imbuido gracias a las agotadoras sesiones con su maestro Marxsen. Conocía al dedillo todos los secretos de la tradición y estaba al tanto de los más severos arcanos del contrapunto. En todo caso, sus estructuras venían siempre determinadas por la naturaleza del material, lo que explica que nunca hiciera dos movimientos iguales. En el esquema sonata introdujo un mayor-a veces casi lujuriente- número de temas o grupos temáticos -en cierto paralelismo con las magnas construcciones sinfónicas de Bruckner (a quien tan poco admiraba)- en la exposición e impulsó decididamente la importancia de los desarrollos, que en ocasiones tienen mayor significación y encanto por la especial manera de tratar los temas originales. En sus últimas obras eliminó la hasta entonces sacrosanta repetición del material temático antes de la coda (que también contribuyó a acortar o a alargar, según los casos). Tuvo la osadía de introducir en el cuarto movimiento de su *Sinfonía n° 4* un *passacaglia*. Todo ello deja claro que en su lenguaje es muy difícil de separar lo que es invención temática de lo que es forma: una y otra van íntimamente unidas.

Hay una cualidad que, dentro de este apartado temático, Brahms posee en grado sumo: la de la transformación de las ideas, la de organizar el discurso musical en torno a una serie de variaciones que no son otra cosa que hábiles interrelaciones motivicas. Entre sus máximas fundamentales estaban estos consejos de Lessing, que él mismo copió en su cuaderno de trabajo: "Sin interna cohesión, sin la más íntima conexión de cada una de las partes, la música no es más que un montón de arena, incapaz de causar una impresión duradera. La interna cohesión sólo puede conseguirse con el mármol más sólido, con el que la mano del artista pueda inmortalizarse a sí mismo". Pocos artistas han mostrado nunca una parecida economía de material o alcanzado por esa razón una similar opulencia y una unidad más artística. Como decía Masón, "los dos poderes esenciales del genio de Brahms son el poder para concebir elementos de una simplicidad que los hace universales y el de poder evocar desde ellos una jamás soñada riqueza de significados".

Pero es curioso que, mientras que en lo formal fue siendo cada vez más austero y concentrado, sus motivos ganaron en amplitud y fluidez; a esto último contribuyó no poco la influencia que en él siempre ejerció el folklo-

re alemán, que otorgaba a sus líneas melódicas un carácter y un dibujo muy propios y personales cargados de diatónica simplicidad. En Brahms muy raramente las melodías son banales, sensibleras o empalagosas. En ocasiones venían trazadas sobre los grados de la tríada -comienzo de la *Sinfonía n° 2* y del *Concierto para piano n° 1*, comienzo y Adagio del *Concierto para violín*-; en otras el diseño presentaba intervalos irregularmente dispuestos -Rondó a la zíngara del *Cuarteto con piano n° 1*, segundo tema del Allegro de la *Sonata para violín n° 2*, comienzo de la *Obertura Trágica*-. Parece que Brahms se sentía especialmente a gusto con las figuraciones melódicas arpegiadas. Que compartía con aquellas que Haven Schauffler define como trapeciales, como la que abre el *Sexteto para cuerda n° 2*. En todo caso, siempre era patrimonio de estos dibujos la tersura y la compactibilidad, la proporción, su convincente unidad... y, naturalmente, su belleza intrínseca. Estas melodías a veces cumplen el cometido, sustituyéndolos, de los gérmenes temáticos presentes en toda la obra del compositor y que aparecen dominados por el célebre FAF, *Frei aber froh* {Libre pero feliz}, fa-la-fa, un diseño ascendente reconocible en muchas de sus partituras, prácticamente en todas con muy pocas excepciones. Según Haven Schauffler, tal dibujo está en la base de al menos tres cuartos de la música orquestal y de cámara. Todo ello -los gérmenes temáticos y las melodías fuente-otorga a la producción brahmsiana una sutil unidad interna, unas misteriosas personalidad y consistencia.

Desde el punto de vista armónico, el idioma de Brahms se basa primordialmente en las tres tríadas más corrientes y se caracteriza por su exuberante invención y una tendencia a lo sincopado heredada de Beethoven y al empleo de modos arcaicos derivada de Bach. A resaltar los juegos modulatorios al estilo de Schubert y el uso de pasajes de tonalidad ambigua, en busca de un especial colorido. Recordemos, por ejemplo, los inicios de la *Rapsodia para contralto*, del Andante de la *Cuarta Sinfonía* y del *Quinteto para clarinete*. Aunque el factor rítmico es esencial en el lenguaje de nuestro músico. Los impulsos de signo dactílico (negra-dos corcheas) o anapéstico (dos corcheas-negra) son empleados con frecuencia. Característicos son asimismo los ritmos gitanos provenientes usualmente del folklore húngaro. En Brahms la variedad rítmica es proverbial y definitoria, mucho mayor que en Beethoven, más amigo de la reiteración.

En definitiva, la música de Brahms, en principio muy atenta a la forma, conservadora, cerrada sobre sí misma, es mucho más variada y rompedora, más progresista y original de lo que se ha creído durante años. Hay en ella, además, una ternura y un lirismo de fondo, una ¿fusión camerística que contrasta -y a la postre casa excelentemente- con el tono y atmósfera legendaria de las leyendas nórdicas, que el músico, teniendo en cuenta su origen, llevaba también muy dentro. Es curioso, no obstante, que la rusticidad, la sinceridad que a veces presenta el lenguaje, en

tantas oportunidades absolutamente económico, no esté teñida en mayor medida de sentido del humor. Brahms era un hombre sano, un poco campesino, amigo de bromas y retruécanos; pero a su música aflora en pocas ocasiones este carácter. Su lenguaje es serio, incluso severo, muy lírico, sí, pero casi nunca humorístico, a no ser en ciertas piezas vocales de signo popular o en las *Canciones infantiles*. Su presencia en otras obras es esporádica y alicorta; por ejemplo, en el Allegro giocoso del *Trío con piano n.º 2*, que nos deja con las ganas de una mayor expansión y tono desenfadado. Pero de lo que no cabe duda es de que en la música brahmsiana encontramos siempre destellos de su nobleza, de su resolución, de la esencial limpidez de su generosa naturaleza.

La dimensión camerística está, como hemos visto, en la raíz de toda la creación de nuestro compositor. De ahí que resulte especialmente significativo y altamente interesante penetrar directamente en esa parcela estricta para alumbrar sus íntimos secretos y desvelar su poderoso e intenso lirismo, presente hasta en las más recónditas estructuras de los pentagramas. Que Brahms iba a ser un gran creador de cámara se pudo ya apreciar en una obra tan temprana como el *Trío op. 8*, para violín, violonchelo y piano, de 1854, dotado de elementos que poco después cuajarían en la juvenil perfección del *Sexteto para cuerda op. 18*. Sin embargo, el compositor no seguiría casi nunca, ni en éste ni en otros terrenos, la trayectoria marcada por muchos de sus antecesores o continuadores. Combinaciones tan atractivas y definitivas del género como el cuarteto de cuerda o la sonata para violín tardarían en aparecer en su catálogo. La primera no lo haría hasta 1873, después de destruir previos intentos no satisfactorios para su inveterada autoexigencia; la segunda se inauguraría con la *op. 78*, la *Sonata n.º 1*, escrita en 1879.

Ciencia e inspiración

Edwin Evans, uno de los estudiosos que más y mejor ha profundizado en la obra de Brahms resumía así su importancia como compositor camerístico: "No ha aparecido ningún otro músico que pueda disputarle su derecho a ocupar la suprema posición ganada por la habilidad de saber combinar el amor por la belleza formal con el completo y raro equilibrio entre la ciencia y la inspiración". En verdad, al lado de Beethoven no hay probablemente ningún otro creador -ni siquiera Haydn y Mozart a estos niveles- que haya alcanzado un dominio, una concentración y una altura formal y expresiva similares en el campo de la música de cámara, en el que Brahms escribió 25 partituras completas más un *Scherzo* y un *Trío* postumo de cuya autenticidad se duda ampliamente. 23 números de opus en un conjunto de 122; una porción similar a la que ocupa la música para piano solo. Como hemos comentado, el compositor tardó bastante en acometer la forma camerística por excelencia, el cuarteto de cuerda; ahí tenía, como en otros

terrenos, el antecedente, que él consideraba poco menos que insalvable, y ya señalado, de Beethoven. Hasta 1873 no escribe su primera obra en esta parcela, dentro de la que solamente llegó a crear tres. Es característica muy brahmiana, por el contrario, el gusto por las formaciones inéditas o inusitadas para la época, como el cuarteto o el quinteto con piano, el sexteto de cuerda, el trío con trompa o la sonata para clarinete.

Pocas músicas tan puras o, si se quiere, abstractas, como la de Brahms. Y pocas también tan influidas por fuentes literarias, provenientes de una naturaleza circundante o del acervo popular, algo siempre resaltado por Rostand. En el campo de cámara localizamos rasgos poemáticos en las *Sonatas para violín y piano op. 78 y op. 100*, elementos melancólicos naturales en las *Sonatas para clarinete y piano op. 120*, en el *Quinteto para clarinete*, en los dos *Sextetos de cuerda* y rasgos claramente folklóricos (zúngaros) en multitud de puntos.

En el aspecto formal Brahms plantea una rigurosa recuperación de los esquemas clásicos y retoma gustoso los presupuestos sonatísticos, que él sabe actualizar de manera adecuada e inteligente y acompañar de los más diversos recursos conectados con la variación continua (la *variación desarrollada*, que decía Schonberg), con la permanente interrelación temática y con las estructuras de carácter cíclico a lo Franck. La flexibilidad del discurso, la elasticidad de la melodía, el tratamiento contrapuntístico y polifónico conducen en ocasiones a la construcción de unas texturas realmente orquestales -piénsese en el rotundo *Quinteto con piano op. 34-*, a unas combinaciones instrumentales muy ricas que guardan en su interior un alto contenido emocional muy propio de la época romántica en la que están escritas y que procura una especial expresividad y un directo y contundente sentimiento nada sensiblero.

A todo ello hay que unir el perfecto sentido de las proporciones, la concisión del trabajo temático -no del todo logrado en las partituras de juventud-, la nitidez de las líneas melódicas y, en definitiva, unas excepcionales facultades de síntesis para establecer puentes entre el clasicismo y el romanticismo y que le llevaron a conciliar, como se ha apuntado, el formalismo, el sentimentalismo y el -permítasenos la expresión- liberalismo estético. Resulta asombrosa la continua evolución del compositor hamburgués sobre estos presupuestos. La proverbial abundancia temática adquiere a veces -*Trío op. 101*, por ejemplo- una riqueza tal que sólo una mente preclara y un temperamento muy controlado, como los del compositor, estaban en condiciones de orientar sin emborronar las estructuras y de llevar al puerto del equilibrio constructivo y revelador.

Entre 1854 y 1895 Brahms compuso sus partituras camerísticas: 3 sonatas para violín y piano, 2 sonatas para violonchelo y piano, 2 sonatas para clarinete (o viola) y piano, 3 tríos con piano, un trío con trompa, un trío con

clarinete, 3 cuartetos de cuerda, 3 cuartetos con piano, 2 quintetos de cuerda, dos sextetos de cuerda, un quinteto con clarinete y un quinteto con piano. En este pequeño pero sustancioso ciclo organizado por la Fundación March, se nos va a permitir escuchar algunas de las más destacadas piezas de la colección. Van a faltar los cuartetos de cuerda o los tríos con piano, que son especialmente significativos. Pero con lo que se ofrece hay más que suficiente para dar una idea cabal de la importancia -con obras no siempre perfectas- de la parcela que nos interesa del compositor hamburgués. Nos referiremos ahora brevemente, dentro de planteamientos muy generales, a las obras seleccionadas, para más adelante, en el comentario dedicado a cada concierto, centrarnos en las características concretas de las composiciones.

En lo tocante a la Sonata para violín y piano, Brahms es en buena medida, también aquí, un seguidor de Beethoven, su gran antecesor. En ciertos rasgos formales más que nada -que parten de la *Sonata n.º 10* del gran sordo-, porque en las líneas de inspiración, en el melodismo cálido e íntimo, en la secreta poesía, es más bien hijo de Schubert y de Schumann. Particularmente del primero, a quien se asemeja por la habilidad para tratar elementos líricos derivados del mundo de la canción y del acervo popular. Sus tres *Sonatas* fueron escritas en el espacio de 8 años, de 1878 a 1886. La *op. 78* no era, sin embargo, la primera en ser compuesta: años antes, en la época de su amistad con Schumann y de sus giras con el violinista Reményi, había tanteado esta combinación instrumental. Se tiene constancia de la existencia de una obra de este tipo, desaparecida en sospechosas circunstancias. Rostand cree que algo más tarde llegó a redactar otras dos que, por la conocida autoexigencia del compositor, tampoco llegaron a ver la luz.

Si las sonatas para violín fueron escritas en un espacio de nueve años, las destinadas al violonchelo, en la que no se alcanzan las altas cotas de aquéllas ni de otras partituras camerísticas, están separadas nada menos que por veintidós años. El siempre crítico Landormy comentaba en su día que son obras fogosas, apasionadas, en las que el piano aplasta muy frecuentemente el timbre velado del chelo, al que se le reclama una expresión y un vigor en ciertos registros que exceden de sus capacidades.

Brahms fue siempre un gran amigo de la literatura para piano a cuatro manos, como las *Danzas húngaras*, cinco de las cuales escucharemos; o sus *Liebeslieder Walzer op. 52a* y *65a* o sus 16 *Valses op. 39* o, en fin, sus *Variaciones sobre un tema de Schumann op. 21*. Hay que tener en cuenta asimismo las transcripciones realizadas de partituras para cuerdas solas: cuartetos, quintetos y sextetos. La producción para dos pianos es mucho menor y aloja únicamente dos obras relevantes, consecuencia de sendas transcripciones: las *Variaciones sobre un tema de Haydn op. 59b*, que proviene de la obra orquestal del mismo título, *op. 56a*, y la *Sonata en fa menor op. 34b*, que deriva del *Quinteto para*

piano y cuerda op. 34. De 1854 eran una inacabada *Sonata en re menor*, que sería la base de la *Sinfonía n.º 1*, y los arreglos de dos oberturas de Joachim: *Demetrius* y *Enrique IV*.

El cuarto concierto de la serie nos introduce en el mundo del clarinete, tan importante para el Brahms maduro. Ya al final de su vida el músico acomete la combinación piano-clarinete. Llegó a conocer a fondo este instrumento durante sus numerosas estancias en Meiningen, lugar de residencia del magnífico clarinetista Richard Mühlfeld, cuyas habilidades quiso resaltar con el *Trio op. 114*, que unía este instrumento al piano y al chelo, y con el famoso *Quinteto op. 115*, que combinaba ese dulce timbre con el cuarteto de cuerda. La presentación pública de ambas obras se realizaría el 12 de diciembre de 1892 en Berlín. Las dos *Sonatas* de la *opus 120*, compuestas en Bad Ischl a lo largo del verano de 1894, cierran la conexión del ya casi anciano Brahms con el instrumento. Tras dos presentaciones privadas en Berchtesgaden y en Frankfurt (aquí con Clara como oyente), el estreno oficial tuvo lugar en Viena el 8 y el 11 de enero de 1895. Ha sido muy diversa la importancia concedida por los estudiosos a estas obras. Mientras que Landormy las estima poco y destaca lo mal que se pliega la sonoridad del clarinete a la del piano y Haven Schauffler no encuentra en ellas casi nada del mejor y más característico Brahms camerístico, otros como Rostand reconocen su alto valor y las tachan de maestras: "son composiciones escritas para uno mismo, como las hojas de un diario íntimo". Algo que sin duda podría extenderse a la magnífica partitura de la *opus 115*, donde el solista cobra su máxima importancia y valor expresivo.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

SONATAS PARA VIOLÍN Y PIANO

La **Sonata n° 1 en sol mayor op. 78** fue la primera en ser publicada y tocada con la autorización de su autor, quien, tras concluirla en el verano de 1879 en Carintia, la estrenó en Viena el 20 de noviembre de ese mismo año con el violinista Hellmesberger. Es una obra interior, iluminada por una extraña y difusa luz, envuelta en un halo nostálgico de severa poesía. Es conocida como *Sonata de la lluvia* por su conexión temática y rítmica con el *Regenlied*, n° 3 de los ocho que constituyen la *op. 59*, por utilizar, con las debidas alteraciones, la melodía de esa canción en sus movimientos extremos. Un tema muy semejante al de su compañera *Nachklang*, n° 4 de ese opus, también sobre poema de Groth. La base rítmica de esos dos lieder -sucesión de negra-corchea-blanca- aparece asimismo en el comienzo de la *Sonata* y muy claramente en el Adagio, cuya frase inicial no es otra cosa que una inversión de la que caracteriza a las canciones. La composición posee una importante riqueza temática, bien que ésta en su mayor parte derive, de un modo o de otro, de ese poderoso motivo generador. Tres temas y numerosas ideas secundarias abastecen el Vivace ma non troppo inicial, en donde Brahms hace gala de una notable inventiva agógica en la imprevista superposición de ritmos, no discutida ni por Landormy, usualmente crítico con el músico en este aspecto y que no deja de comentar una cierta falta de nitidez en el plan tonal. El desarrollo es ingenioso y variado y hace olvidar esos presuntos defectos formales, la reexposición es simétrica y la coda canta una vez más el tema principal, esa reminiscencia del *Regenlied*. Como una evocación de una soñadora naturaleza, que podría enunciar la voz de una trompa imaginaria, se nos aparece el Adagio, suerte de canción de cuna, de esquema tripartito, con una sección central contrastante en menor que trae un nuevo tema propio de un cortejo fúnebre. El Allegro molto moderato combina las formas de sonata y de rondó y se extiende en una serie de sutiles variaciones sobre la cita, no literal, del *Regenlied*, a la manera practicada por Schubert en su *Cuarteto La muerte y la doncella* y en su *Quinteto La trucha*. La obra termina discretamente, en una especie de nostálgico olvido, sin traicionar su extracción en buena parte literaria y su lirismo de fondo. Cualidades que, según Hanslick, debían evitar que fuera tocada en una sala de conciertos al uso. "Hay en esta partitura -decía- sentimientos demasiado finos, demasiado verdaderos y ardientes, una intimidad demasiado inmediata del corazón para el gran público". Una música líquida como corresponde a una *Sonata del agua*, como decía Haven Schauffler, que recordaba que Brahms tenía la misma pasión por el agua que Beethoven.

El tema inicial de la **Sonata n° 2 en la mayor op. 100** se abre con tres notas idénticas a las que inauguran el *Preislied*, la famosa *Canción del premio* que canta Walther en el tercer

acto de *Los maestros cantores de Nuremberg* de Wagner; una coincidencia a la que no se le debe dar excesiva importancia. Sí es más significativa la relación con el mundo *liederístico* del autor, algo que ya se producía, de forma aún más clara y terminante, en la *Sonata n.º 7*. En el primer movimiento rastreamos influencias melódicas de los *Heder Komm bald!* op. 97/5, *Wie Melodien zieht es mir* op. 105/1 (casi literal en el segundo tema); en el Finale hay ecos de *Auf dem Kirchhofe* op. 105/4, *Meine Lieder* op. 106/4 y, en particular, de *Meine Liebe ist Grün* op. 63/5, cuya reminiscencia se erige en el tema básico del movimiento. Tres motivos fundamentales intervienen en la estructura del Allegro amabile inicial, y es el tercero, enérgico y un tanto exaltado, el que alimenta el desarrollo, que incide más sobre el ritmo que sobre la melodía y que ha sido criticado por algunos autores (Haven Schaffer) por su debilidad constructiva. Es curiosa la disposición del segundo movimiento, Andante tranquilo (en fa mayor)-Vivace di qui Andante (en re menor), que combina un lento clásico con una suerte de Scherzo, repetidos con diversas modificaciones y enriquecimientos. El Vivace -"Una danza lejana que parece esparcir la alegría sobre el paisaje o el sueño del poeta" (Landormy)- se torna cada vez más caprichoso y adopta por último un carácter nétamente fantástico que parece evocar ciertas canciones báquicas de *La condenación de Fausto* de Berlioz. El Allegretto grazioso confirma las impresiones de paz espiritual y física del Allegro inicial. Se trata de un página moderada en una aproximada forma rondó y en tres partes bien diferenciadas sobre las que campea el recuerdo de los *lieder* citados (todos ellos escritos antes aunque en algún caso publicados después). Clara Schumann dejó escrito: "Ninguna obra de Johannes me ha cautivado hasta ese punto. Hacía tiempo que no era tan feliz".

De muy diferente factura es la **Sonata n.º 3 en re menor op. 108**, esbozada durante 1886 y acabada durante el verano de 1888 también al borde del lago de Thun y dedicada a Hans von Bülow. Fue estrenada en Budapest el 22 de diciembre de ese año y publicada al siguiente. El canto a media voz, la íntima y recogida poesía de las otras dos *Sonatas* son sustituidos en ésta por el apasionamiento, la intensidad expresiva y el calor, que son servidos por una escritura de mayor entidad violinística, de carácter casi sinfónico, que se mueve en todos los registros. De ahí que sea la preferida por los instrumentistas. Lo que no quiere decir que sea la mejor de las tres pese a sus bellezas innegables y a su riqueza melódica y temática; algo esto último en lo que coincide con sus hermanas. Aunque no han faltado autores que le han negado casi el pan y la sal y la colocan muy por debajo de aquéllas. Como Paul Landormy, que estima que no es totalmente sincera, que no nos revela como las otras el corazón del autor y que resulta un tanto externa. Son opiniones discutibles, bien que no pueda negarse que, en efecto, las dos primeras *Sonatas* sean más íntimamente efusivas y toquen más de lleno el interior del alma brahmsiana. La poderosa obra en re menor comienza con una frase larga, algo inquieta y apasionada, contrastada por un segundo tema más melódico a cargo del piano caracterizado por unos peculiares y sorprendentes *sforzandi*. El desarrollo es breve (46

compases), casi una cadencia edificada sobre un largo pedal de dominante en espera de la entrada de la reexposición. Muy simple es el Adagio, constituido por una tierna melodía cantada elocuentemente por el violín. Posee una construcción límpida, con un segundo tema declamado sobre arpeggios del teclado. "Una de las más efusivas ensoñaciones salidas nunca de la pluma y del corazón del autor" en palabras de Bruyr. No estimaba lo mismo Landormy, para quien el tema de este movimiento es una bella frase "desprovista de toda emoción; no es ni siquiera de Mendelssohn: es de Max Bruch". El encanto del Un poco presto e con sentimento no es, sin embargo, negado por este exigente estudioso. Se trata de una especie de Scherzo en 2/4 distribuido en tres episodios. El primero, nervioso y rítmico, de carácter fantástico; el segundo, melódico, como un singular y caprichoso desarrollo; el tercero, corto y centelleante, repite el tema inicial y una idea secundaria. El Finale, Presto agitato, en forma sonata, es excitante y masculino, arrollador, aunque roza, sin caer en ella, en contra de lo que manifiesta Landormy, la grandilocuencia. Maneja tres temas: ardiente y potente el primero; coral, con acordes graves del piano, el segundo; imitativo el tercero. El desarrollo es relativamente breve y trabaja en gran parte sobre un recitativo del violín que no había aparecido anteriormente.

SEGUNDO CONCIERTO

SONATAS PARA VIOLONCHELO

Ciertos autores como Landormy señalan la banalidad de la **Sonata n° 1 en mi menor op. 38**, acabada durante el invierno de 1865 en Karlsruhe y dedicada al violonchelista y amigo Josef Gansbacher. Otros estudiosos, como Rostand o Haven Schauffler, hablan, a propósito de esta composición, de sonoridades amplias y calurosas muy naturalmente adaptadas a la expresión brahmsiana. Esta primera *Sonata* consta únicamente de tres movimientos, ya que los esbozos del Adagio inicialmente previsto fueron guardados por el músico para una posible segunda partitura. Una posibilidad hecha realidad 20 años más tarde. La simplicidad de estructura, la falta de énfasis y la belleza melódica caracterizan esta composición en mi menor, que se abre con un Allegro non troppo en forma sonata con tres temas netamente diferenciados. El primero, representado por una idea de carácter elegíaco que el chelo canta enseguida *espressivo legato*, dominará todo el fragmento: de hecho, se expone dos veces consecutivas, tanto en la presentación como en el desarrollo. El segundo es más tenso y abrupto y el tercero, más melódico. El Allegretto quasi minuetto evoca el mundo de Schubert por su claridad, por su gracia, por su juego melancólico. El Trío es lírico y apasionado. Opiniones encontradas se han vertido sobre el Allegro postrero, que abandona el estilo sencillo y sin complicaciones de los movimientos precedentes para construirse en forma de fuga con tres temas, enunciados con firmeza por el piano. El que abre el fragmento se identifica con el *Contrapunctus 13* (fuga en espejo para dos claves) de *El arte de la fuga* de Bach y es rápidamente seguido, en los compases iniciales, de las otras dos ideas, que se superponen polifónicamente. Falta aquí sin duda la espontaneidad de las fugas del *Requiem*, aunque se haya progresado respecto del academicismo del Finale del *Quinteto con piano op. 34*. De todas formas, en toda la página se detecta un cierto desequilibrio promovido por la brillantez de la escritura pianística en detrimento de la del violonchelo, cuya sonoridad, más sorda, no logra siempre emerger. No están comprobados ni la fecha ni el lugar del estreno de esta partitura. Se sabe que la primera interpretación vienesa tuvo lugar en febrero de 1874.

Muy distinta es la **Sonata n° 2 en fa mayor op. 99**, culminada casi al tiempo que la *Sonata para violín n° 3* y el *Trío con piano n° 3* a orillas del lago suizo de Thun en 1887. Incluso Landormy estima que está realizada con un arte más acabado que su hermana, bien que agregue a continuación que tiene más de retórica que de verdadera pasión. De ella sobresale el Adagio affetuoso, construido a partir de los bosquejos pensados en un principio para la *Sonata n° 1*, un movimiento plenamente brahmsiano, que se aleja del carácter más beethoveniano del Allegro vivace de apertura. Se trata de un simple lied de estructura ternaria que arranca con un casi doloroso *pizzicato* y se extiende luego en una frase de aire fúnebre -hermana de la segunda mitad del tema que inicia la *Sonata n° 1*,

que lleva dentro, sin embargo, un mensaje de consuelo que, en los compases inmediatamente anteriores al tránsito a la sección central en fa menor, evoca la memorable melodía del número 5 del *Requiem*. La reexposición es simétrica y la coda utiliza los dos motivos. El primer movimiento es enérgico y se abre con una figura casi declamatoria de poderosa rítmica, próxima a la de la *Sonata en fa sostenido menor* de Schumann. Como en el correspondiente de su hermana de 1865, son tres los temas que lo pueblan. Tras el impetuoso motivo comentado, aparece (en el compás 34) una segunda idea de carácter casi heroico, seguida de una tercera en semicorcheas descendentes. Un tema subsidiario montado sobre imponentes acordes del piano alimentará, inesperadamente, el desarrollo. Parece que la crítica de la época quedó sorprendida, dada la novedad que ello suponía, por el hecho de que durante ese proceso apareciera temporalmente la tonalidad de fa sostenido menor. Después de una reexposición sin sustos, la coda trabaja los dos primeros temas. El 6/8 dota de un aire de nocturno al Scherzo, un Allegro passionato, que es móvil y nervioso, lleno de notas a contratiempo y de espíritu muy cercano al del Finale de la *Sinfonía n.º 3*. El Trío, marcado *dolce ed espressivo*, es un punto de inflexión lírica con su aspecto de cantilena a lo Schubert. El tema principal del Allegro conclusivo, en forma de rondó, emparenta con la canción *Wir hatten gebauet ein stattliches Haus*, con su jocunda reminiscencia de la *Oberatura Académica* (un motivo que Mahler parodiaría en su *Sinfonía n.º 3*). Después de ese arranque en clave popular, aparece una primera idea secundaria, de aire marcial, seguida, tras la repetición del tema base, de otra, más melódica. La segunda parte del movimiento es simétrica de la primera.

Esta *Sonata* fue dedicada al chelista Hausmann, que la estrenó en Viena el 24 de noviembre de 1886, con el compositor al piano. Una ejecución privada había tenido ya lugar, sin embargo, durante el verano en casa de los Widmann, amigos de Berna.

Como complemento de estas dos partituras redactadas originalmente para violonchelo y piano, los dos intérpretes de esta sesión nos ofrecen lo que puede considerarse hasta cierto punto una rareza. La transcripción para chelo de la *Sonata n.º 1 para violín*, ya escuchada. Puede ser curioso realizar esta comparación de tan singular partitura entre dos voces y timbres diferentes, con la común presencia del piano. El arreglo, que lleva la tonalidad de sol mayor a re mayor, es obra no de Brahms, en contra de lo que se creyó durante mucho tiempo, sino de Paul Klengel (1854-1935), un competente músico de Leipzig, compositor, pianista, violinista y director de orquesta, que se mostró excepcionalmente hábil en las traslaciones. Más conocida que ésta es la transformación que llegó a realizar del *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda* del propio Brahms en *Sonata para violín y piano*.

TERCER CONCIERTO

EL PIANO, PROTAGONISTA

Las **Variaciones sobre un tema de Haydn**, llamadas *San Antonio*, son conocidas fundamentalmente por su versión orquestal, numerada con el **op. 56a**. Sin embargo, curiosamente, fueron escritas primero para dos pianos. El tema base, ese coral de San Antonio, es anónimo y, según todos los indicios, fue descubierto por el musicólogo Karl Ferdinand Pohl, amigo de Brahms. Haydn lo había utilizado en un breve divertimento para vientos. Posteriormente se ha sabido que esta última obra no era ni siquiera del autor de *La Creación*, sino de un discípulo suyo, Ignaz Pleyel. La pieza, hallada por Pohl en 1870, no fue publicada hasta 1932. A Brahms el tema en cuestión le atraía por su estructura irregular y se decidió a componer unas variaciones sobre él en 1873. Le salieron ocho y un Finale. La mayoría de ellas guarda parecidas proporciones que las del tema base y mantiene prácticamente su misma tonalidad, si bemol, con esporádicas excursiones al modo menor. Dentro de cada variación hay, no obstante, sutiles modificaciones armónicas y absoluta libertad melódica -de hecho el sujeto inicial no es casi nunca reconocible-. Hay que destacar, entre otras cosas, en esta versión pianística, la suavidad de la línea cantable y los contrapuntos en trazos continuos de semicorcheas de la *n° 4*, Andante con moto; el excitante carácter scherzante de la beethoveniana *n° 5*, Vivace; la atmósfera cinemática de la *n° 6*, igualmente Vivace; la exquisitez de la *n° 7*, Grazioso, una siciliana llena de sutiles disonancias anticipadoras de ciertas páginas de Ravel (lo que se aprecia particularmente en la orquestación), y las luces crepusculares de la contrapuntística *n° 8*, deudora de *El arte de la fuga* de Bach. La huella de este compositor se advierte asimismo en el Finale, una magnífico *passacaglia* sobre una figura *ostinato* de cinco compases, directamente derivada del tema, repetida al menos 17 veces, y que va produciendo pequeñas y nuevas variaciones que se conectan las unas a las otras en un proceso en el que lo ornamental y lo sustancial se confunden brillantemente. Al final vuelve el tema del coral, cantado a los cuatro vientos. Cierre espléndido de una partitura trazada con la máxima objetividad clásica por un compositor indudablemente romántico. La versión pianística, que hoy se interpreta, sin tener, naturalmente, el encanto tímbrico de la sinfónica, resulta especialmente amena gracias a los contrastes de color y a los efectos de eco; en conjunto es menos compacta y monótona que la *Sonata op. 39b*, que, sin embargo, era muy querida por el músico y que escuchamos en la segunda parte de la sesión.

La primera mitad concluye con cinco **Danzas húngaras**, previstas para piano a cuatro manos. Son cinco de las 21 que compuso Brahms. Los dos primeros cuadernos vieron la luz en 1869, los dos segundos en 1880. El autor preparó para dos manos aquéllos y orquestó las danzas 1, 3 y 10. Las versiones sinfónicas, debidas a distintos arreglistas, son muy variadas. Joachim transcribió también algunas para violín con permiso del creador, quien prefería sobre todo la original, como se de-

duce del contenido de una carta dirigida al editor Simrock: "Las he concebido para cuatro manos; si las hubiera pensado para orquesta serían diferentes". Está aquí, sin ningún atisbo de vulgaridad, todo el espíritu zingaro, antes que propiamente húngaro. Pese al permanente metro de 2/4 no se advierte monotonía gracias a la habilidad del músico para captar los elementos danzables verbunkos, en particular los conectados con las csardas. Hay alternancia de *tempi*, bruscos cambios, aceleraciones progresivas, dislocamientos rítmicos, síncopas y, como señala Ménétrier, "apoyaturas y todos los ornamentos vocales esparcidos con profusión".

El **Quinteto para piano y cuerdas en fa menor op. 34** es quizá, con el *Quinteto para clarinete*, la obra camerística más célebre de Brahms. Su fuerza arrebatadora, su lirismo intenso, su riqueza temática, su bien trabada y espectacular arquitectura, el uso que en ella hizo el compositor, avanzando logros posteriores aún más notables, de la técnica de la variación continua, la perfecta interrelación entre sus motivos y la densidad de su polifonía la han convertido en paradigma de las obras de este tipo. Es sin discusión una magistral partitura, pese a la apariencia más o menos retórica de alguno de sus motivos, que conecta con la tradición y que se sitúa sin desdoro al lado del gran *Quinteto con dos chelos* de Schubert. El director Hermann Levi exclamó, al conocer la versión definitiva de la partitura, que desde 1828 -año de composición de aquel fruto schubertiano- no se había escuchado nada parecido. El propio Levi había sido el causante, junto a Clara Schumann, de que Brahms decidiera dar a la obra la forma con la que hoy la conocemos. Al principio el músico había concebido un quinteto de cuerda, como el de su predecesor vienés, pero, tras una ejecución privada en 1863, destruyó los pentagramas ante las críticas de Joachim y Clara. Esta consideraba que ciertos temas aconsejaban el empleo del piano (quizá quería arrimar el ascua a su sardina). Rápidamente, el compositor convirtió el *Quinteto* en una *Sonata para dos pianos*, la que hoy oímos, que fue tocada en Viena el 17 de abril de 1864 por el mismo autor y Cari Tausig. Clara demandó entonces la presencia de una orquesta: "...en el piano la mayor parte de las ideas se pierden; te ruego que la revises otra vez". Obediente, Brahms, atendiendo asimismo sugerencias de Levi, reescribió la partitura para quinteto con piano y la estrenó privadamente en Baden-Baden en 1864 ante la princesa Anna de Hesse, la dedicataria (ya lo era de la *Sonata para dos pianos*), aunque el estreno público no llegaría hasta el 24 de marzo de 1868 en París.

El primer movimiento de esta Sonata, *Allegro non troppo*, es de excepcional poder. Está edificado sobre tres temas principales y algunas ideas secundarias o de transición. El motivo de apertura es muy conocido; posee nobleza, resolución y densidad melódica. No faltan en él rasgos patéticos cercanos a Beethoven, lo que ha hecho que algunos autores hablen de tragedia, de tonos melancólicos, de tintes negros, cuando en realidad la evolución del discurso tras el problemático comienzo acaba conduciendo no al drama sino a la pasión, a la afirmación, al entusiasmo. Ese primer tema germinal es, según algu-

nos estudiosos, una reconversión del que inaugura el *Cuarteto con piano op. 25*. El segundo tema, en do sostenido menor, es de carácter lírico, el tercero, más rítmico, conecta con el inicial. Los concisos y modulantes compases del desarrollo trabajan solamente los dos primeros motivos. Reexposición prácticamente simétrica y larga coda sobre el esencial primer tema. La serenidad más noble, reconocida incluso por Landormy - "Una de las mejores inspiraciones de Brahms" - hace su aparición en el Andante un poco adagio. Es, como dice Robin Golding, una "punzante canción de cuna" sometida en lo rítmico a los dictados del primer tema, expuesto en terceras, que nos abre un mundo umbroso, soñador, de tonos legendarios. La primera idea, *espressivo sotto voce*, es seguida, dentro de una estructura tripartita, de otros tres motivos secundarios. La ambigüedad métrica y la incessante ondulación entre terceras y sextas concede un discurrir sugerente al fragmento que, como apunta Landormy, viene constituido por "una muy particular combinación entre languidez sentimental a la alemana y ardor sensual a la húngara".

El contrastante Scherzo, que comienza *pp*, en do menor, se inscribe dentro del clima del Brahms más nórdico. Evoluciona, en un esquema tripartito y superpone los metros de 6/8 y 2/4, que contribuyen, en unión de las síncopas, a favorecer la atmósfera fantástica. Son tres los temas sobre los que se trabaja en un discurso generalmente fogoso y apasionado que recuerda ciertas páginas schubertianas. El Trío es una especie de canto solemne de inspiración popular. Tres partes bien diferenciadas constituyen el amplio, variado y proteico Finale. La primera, Poco sostenuto, a manera de introducción, muy schumaniana, va del compás 1 al 41 y posee un evidente aire dramático. Está protagonizada por un tema largo y expresivo. La segunda, Allegro non troppo, se extiende a lo largo de más de trescientos compases y es un híbrido de sonata y rondó con cuatro temas principales y varios subsidiarios. El segundo de aquéllos, marcado *un pocchettino piú animato*, tiene algo de patético. El tercero, en tresillos, muy del autor, es ardiente y lírico. *Dolce* está anotado el cuarto, que se expone *staccato*. La reexposición ordena los temas de otra forma: después del primero, tal cual, con su aire popular y vigoroso, se sitúa el cuarto planteado de otra manera; luego, tras la repetición de una idea secundaria, el segundo y, finalmente, el tercero. Un intermedio conduce a la última parte del macromovimiento, un Presto non troppo en 6/8, con dos temas sin duda emparentados con algunos de los ya escuchados -de hecho, la obra viene atravesada por las diversas modificaciones originadas a partir de la figura del comienzo del movimiento inicial-, uno expuesto *cantabile*, otro, casi declamatorio. La coda es restallante, plena de alegría y de afirmación.

O. Rieter-Biedermann publicó esta *Sonata op. 34b* en 1872. Había hecho ya lo propio con el posterior *Quinteto op. 34a* en 1865.

CUARTO CONCIERTO

EL MUNDO DEL CLARINETE

Las dos *Sonatas* para clarinete son muy distintas entre sí. La **Sonata en fa menor op. 120/1**, para muchos la más interesante de las dos, viene estructurada en cuatro movimientos. El Allegro appassionato es dolorosamente agitado, aunque posee un raro equilibrio. Se abre con una introducción de veinticuatro compases que es seguida de un auténtico torrente temático: hasta seis ideas diferentes se suceden en un discurso no muy contrastado. Curiosamente, el desarrollo no emplea más que el motivo de la introducción. El momento más destacable es la coda, *sostenuto espressivo*, donde los dos instrumentos dialogan en un clima de confianza. El Andante, melódico, meditativo y concentrado, recuerda la atmósfera del *Quinteto para clarinete*. El Allegretto grazioso es más un *intermezzo* que un scherzo y nos trae, con su aire de vals lento, el aroma del Schubert más pastoral. Un Vivace en fa mayor actúa de cierre. Está planteado como un rondó por episodios libremente contruidos y encadenados con tres temas básicos. Son de resaltar los efectos que en el segundo de ellos promueven las sextas y los tresillos de negra. Una página que se incluye en el mejor espíritu de las fiestas campesinas.

La **Sonata en mi bemol mayor op. 120/2** tiene una construcción singular en tres únicos movimientos. Para Fuller-Maitland posee un encanto irresistible y emplea algunos de los temas más atractivos del último Brahms. El Allegro amabile inicial -que comienza con una figura evocadora del famoso himno de *La Internacional*- recuerda por su carácter lírico a la *Sonata para violín n° 1*. Son tres sus motivos fundamentales, enlazados por diversas ideas secundarias; unos y otras aparecen en el desarrollo, de iguales dimensiones que la exposición. La riqueza temática y la poderosa estructura del Allegro appassionato parecen salirse de un movimiento que ha de cumplir las funciones típicas de un scherzo. El clarinete recorre una amplia interválica de dos octavas. La parte central, un Sostenuto en fa sostenido, que forma un Trío edificado sobre un motivo único repetido cuatro veces, constituye un alto momento de inspiración del Brahms anciano. Para cerrar, un Andante con moto que es un tema con variaciones. La idea base, en mi bemol mayor y 6/8, es de un lirismo familiar y de una simplicidad más aparente que real, una suerte de lied popular. De las seis variaciones, las cuatro primeras hacen poco más que ornamentar el tema y dar cabida a las figuraciones virtuosas del clarinete. En la tercera se localiza un recuerdo del *Intermezzo para piano n° 2* de la *op. 117*. La quinta, un Allegro en menor y 2/4, es más larga y vigorosa y va más lejos en su exploración temática con impetuosos arpeggios en el teclado. El *piú tranquillo* que viene a continuación puede considerarse la sexta variación. Un luminoso mi bemol mayor corona la exuberante coda a la manera de una brillante cadencia.

El propio Brahms propició posteriormente una elegante adaptación -más que transcripción- de estas dos *Sonatas* para

viola y piano. La voz y el timbre de la viola se identifican bien con esta música otoñal.

Como punto final de esta serie de conciertos se ha situado con buen acuerdo el **Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda en si menor op. 115**. Una obra considerada maestra por la mayoría de los autores. No por todos. Incluso hubo quien, como Weingartner, opinaba que era "una construcción sonora vacía de sentido". Un poco fuerte, bien que otros como Laodormy apreciaran en ella un exceso de preocupación por dar las mejores posibilidades de expresión al clarinete y por tratar de combinarlo de la manera más adecuada y lógica con el cuarteto de cuerda. A primera vista, dice Landormy, es como si Brahms "se hubiera dejado dominar de una forma lamentable por cuestiones de orden puramente técnico". Este último estudioso comenta luego, menos mal, que "sería injusto negar al *Quinteto* todo mérito que no sea el de su agradable sonoridad y su euritmia". Porque, incluso para este crítico francés, la emoción existe en la composición. En mucha mayor medida para otros, como Fuller-Maitland, quien consideraba que en ciertos instantes del Adagio "el clarinetista parece expresar los más insondables secretos del corazón humano a través de un apasionado éxtasis".

Son célebres las primeras notas del Allegretto inicial -una sucesión repetida de negra y seis semicorcheas- que actúan de práctico *leitmotiv* que aparecerá en otras oportunidades y que cerrará la obra. Specht y Kalbeck hacen derivar toda ella, no obstante, de una figura de cuatro notas -re-sol-la sostenido-si-, aunque Haven Schauflier no comparte tal planteamiento y cree que en realidad el motivo base, que está en el fondo de la construcción entera, está constituido por la sucesión de cuatro negras, la-si-do-la, y sus correspondientes combinaciones y alteraciones; un diseño que está en el fondo de mucha de la música de Brahms, como el citado comentarista ha intentado demostrar repetidamente. Tras ese comienzo melódicamente arrebatador pero tranquilo y transparente, entra enseguida, como venido del más allá, el clarinete con una frase ascendente y, en el compás 14, aparece el primero de los tres temas que intervienen en la exposición, que es enunciado por el chelo. Sobre el balanceante 6/8 y después de una idea subsidiaria rítmica, se presenta, en el instrumento de viento, el segundo, seguido pronto por el tercero, levemente entrecortado sobre síncopas. En el libre desarrollo toma protagonismo una nueva idea secundaria. Reexposición simétrica y coda que trae el recuerdo, en la voz del clarinete, del motivo de apertura. El Adagio tiene la sencilla estructura de un lied ternario, es, como alguien ha dicho, "un verdadero canto de amor", una cantilena en la que el clarinete expone un extendido y simple motivo *dolce* sostenido por las cuerdas con sordina. El episodio central, *Più lento*, en la tonalidad principal de la obra, posee un sabor zingaro con los *tremolanai* de los arcos y los arabescos del solista. En la repetición de la primera parte hay un sublime diálogo entre él y el violín y una coda libre de excepcional intimidad. Dos partes configuran el tercer movimiento, un melodioso Andantino en 4/4 y un Presto non assai ma con sentimento en 2/4 que transforma la melodía inicial en una danza

gozosa con algo de fantasmagórico; un esquema similar al empleado en la *Sinfonía n° 2*. Brahms recurre a un tema con variaciones para cerrar la pieza, procedimiento que ya había utilizado en el *Cuarteto de cuerda n° 3 op. 67* y que, como hemos visto, emplearía en la *Sonata para clarinete n° 2*. El tema es cantado con simplicidad por las cuerdas con breves exclamaciones del solista. El chelo es protagonista de la primera variación. La segunda, más agitada, es sincopada y ofrece intervenciones del clarinete en rápida fusas; la tercera hace arpeggiar discretamente al solista; en la cuarta vuelve el tierno diálogo entre el instrumento de viento y el primer violín y en la quinta, que se desarrolla no en 2/4 sino en 3/8, aparece un eco deformado del *leitmotiv*. Ese tema se brindará literalmente poco más adelante, en la coda, como una última reminiscencia. Es el mejor final para una partitura que pone de manifiesto, como indica William Youngren, la habilidad y originalidad de Brahms, capaz de levantar construcciones asimétricas, otorgar complejidad a los desarrollos, ambigüedad armónica y rítmica e ir más allá de los límites formales aceptados.

El clarinetista Richard Mühlfeld y el Cuarteto Joachim estrenaron la composición; primero privadamente en Meiningen el 24 de noviembre de 1891; después, según se señalaba en la Introducción, públicamente en Berlín el 12 de diciembre de 1892. En ambos casos con la compañía del *Trío op. 114*.

Arturo Reverter

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Víctor Martín

Nació en Elne, Francia. Estudió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtuvo el Primer Premio de Violín y Premio Extraordinario "Sarasate". En 1956 ingresa en el Conservatorio de Música de Ginebra, donde se gradúa en 1960, consiguiendo, entre otros, el Premio Extraordinario de Virtuosisimo y Premio A. Lullin. Posteriormente estudia en la Escuela Superior de Música de Colonia, donde obtiene premios extraordinarios de Violín y Música de Cámara.

Ha ganado premios internacionales en Ginebra, Orense, Fundación Ysaye y Gyenes de Madrid. Entre sus profesores más conocidos están: A. Arias, M. Schwalbe, L. Fenyves y M. Rostal. Ha actuado en recitales y con orquesta en Europa, Africa, América, Canadá, Japón y Corea. Ha grabado discos para Ensayo, Columbia, CBC Musical Heritage, Master of the Bow, Decca, CBS y Etnos.

Ha compaginado siempre su carrera artística con la enseñanza y música de cámara, y ha sido primer violín del Quinteto Boccherini de Roma, profesor de la Universidad de Toronto, director de la Chamber Players of Toronto y fundador de la Sociedad New Music. En la actualidad es concertino de la Orquesta Nacional de España, concertino-director de la Orquesta de Cámara Española y catedrático de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Agustín Serrano

Nació en Zaragoza en 1939. Estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo los premios de Música de Cámara y Fin de Carrera. Fueron sus profesores: Enrique Aroca, Gerardo Gombau y José Cubiles. También posee el Premio Nacional "Alonso" de Valencia, 1958, y el Premio "Jaén" 1959.

Además de sus constantes recitales como solista, ha colaborado en numerosas ocasiones con la Orquesta Sinfónica de Zaragoza, Orquesta Municipal de Valencia, Orquesta Nacional, Orquesta Sinfónica de la RTVE, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de Cámara Española, Orquesta Nacional de México y Orquesta Sinfónica de la ópera de Munster.

Desde muy joven, ha efectuado habituales incursiones en el difícil mundo del jazz hasta imponerse, gracias al consenso de los públicos asiduos de este tipo de música, como uno de sus mejores intérpretes en España.

Desde 1979 imparte clases en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en el que ingresó como titular.

En la actualidad es pianista titular de la Orquesta de Radio Televisión Española.

SEGUNDO CONCIERTO

Pedro Corostola

Estudió en el Conservatorio de Música de San Sebastián, y en el Conservatorio Nacional de Música de París. Perfecciona sus estudios en la Academia Musicale Chigiana de Siena con Navarra, Cassadó y Casals, consiguiendo el Primer Premio del Concurso Internacional "Gaspar Cassadó".

Catedrático del Conservatorio de Música de San Sebastián, chelo solista de las orquestas de la Emisora Nacional de Lisboa, Nacional de España y Sinfónica de la RTVE.

Formó parte del Trío de Lisboa, en la actualidad del Trío de Madrid desde su fundación, forma también dúo con el pianista Manuel Carra. Ha realizado giras de conciertos y recitales por Europa, América y Africa, y participado en los más importantes festivales musicales en España, Portugal, Francia e Italia, así como estrenado obras de los más relevantes compositores españoles.

Actualmente es catedrático de Violonchelo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha participado como profesor en los cursos de verano "Manuel de Falla" de Granada, Música en Compostela, Quincena Musical de San Sebastián, Música de Cámara de Santander, siendo llamado en diversas ocasiones para formar parte del Tribunal de los Concursos Internacionales de Moscú ("Tchaikovsky"), Munich y Florencia ("Cassadó"). Ha grabado para las casas Columbia, RCA y Ensayo.

Manuel Carra

Nació en Málaga en 1931. Realizó sus estudios en los Conservatorios de Málaga y Madrid (Cubiles), donde finalizó con Primer Premio de Virtuosisimo y Premio Extraordinario. Amplió sus estudios en París con L. Levy (piano) y O. Messiaen (análisis) en Darmstadt, y en Siena con R. Gerlin (clavicémbalo).

Desde 1952 desarrolla una actividad concertística ininterrumpida, dando conciertos en toda España, así como en Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Suecia, Italia, Turquía, Marruecos, Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y otras repúblicas de América.

Ha actuado con las principales orquestas españolas (ONE, O.S. de la RTVE de Madrid, Municipal de Barcelona, Filarmonía de Sevilla) y con otras orquestas europeas (Sinfónica de la ORTF de Strasbourg, Sinfónica de la RAI de Torino, Sinfónica de la Sudwestfunk).

Ha sido catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y profesor en los Cursos internacionales de Saint-Hubert (Bélgica).

Es escritor sobre temas musicales, colaborador habitual de Radio Nacional de España (en donde desempeñó durante algunos años las funciones de subjefe del Departamento de Música) y en algunas publicaciones culturales o musicales españolas. Como compositor, es autor de varias obras para piano, dos pianos, orquesta, canto y piano.

Ha sido becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March.

TERCER CONCIERTO

Hermanos Pérez-Molina

Nacidos en Barcelona, los hermanos M.^a Lourdes y Luis Pérez Molina realizan los estudios en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona con Mercé Llatas. Posteriormente reciben clases de Eulalia Solé. Becados por la Generalitat de Catalunya, Ministerio de Asuntos Exteriores, Fundación Agustí Pedro Pons, Comité Conjunto Hispano-Norteamericano y La Caixa, han ampliado sus estudios en la Academia Franz Liszt de Budapest con G. Nádor y K. Zempléni y en la Manhattan School of Music de Nueva York con S. Mikowsky y A. Feder, donde han realizado un "Master" de música de cámara, y recientemente el "Doctorado en Artes Musicales".

Han obtenido importantes premios en diferentes concursos: el Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España, II Concurso Yamaha, Concursos Internacionales de Música de Cámara de París, Finale Ligure-Italia, Caltanissetta-Italia, y Murray Dranoff de Miami-USA. Ultimamente han sido ganadores de las Audiciones "Artists International 1993" en Nueva York, que les proporcionó su debut en Nueva York, en la Weill Hall del Carnegie Hall.

Han actuado en diversas ciudades de España, Italia, Suiza, Hungría, Bulgaria y Estados Unidos y realizado numerosas grabaciones para diferentes cadenas de radio y televisión tanto de España como del extranjero. Han grabado un C.D. "Els dos pianos al segle XX", con obras de Milhaud, Ravel, Lutoslawski y Montsalvatge.

Merece la pena destacar el trabajo de investigación que han realizado los hermanos Pérez Molina, en el conocimiento de la literatura para dos pianos y piano a cuatro manos.

CUARTO CONCIERTO

Enrique Pérez Piquer

Nació en Carcaixent (Valencia), en 1961, donde comienza sus estudios musicales, pasa posteriormente al Conservatorio de Valencia y los termina en Madrid.

Ha sido clarinete solista en la Orquesta Sinfónica de Madrid, profesor de la Banda Sinfónica Municipal y en la actualidad solista de la Orquesta Nacional de España.

Ha sido galardonado en diversos concursos (Juventudes Musicales, Concurso Internacional de Clarinete de Toulon, Primer Premio del Concurso Internacional de Interpretación de Reims y del Concurso Nacional de Clarinetes Ciudad de Dos Hermanas).

Ha pertenecido y fundado diversos grupos de cámara y realizado grabaciones para la radio y televisiones española y francesa.

Aníbal Bañados

Nació en Santiago de Chile, donde inició sus estudios musicales. Posteriormente se traslada a Estados Unidos para perfeccionarse con Alfonso Motecino y Menahem Pressler, compaginándolo con actuaciones por toda América. Ha recibido premios en varias ocasiones.

Tras fijar su residencia en Madrid actúa en las principales temporadas musicales de España tanto en calidad de solista como integrante de diferentes agrupaciones camerísticas.

Ha sido profesor invitado a los encuentros de la Joven Orquesta Nacional de España. Actualmente es Profesor de Música de Cámara en el Conservatorio de la Comunidad de Madrid, y Profesor de Repertorio en la Escuela Superior de Música "Reina Sofía".

CUARTETO BELLAS ARTES

Desde su presentación en Madrid en 1987, figura como una de las agrupaciones de Cámara más estables y apreciadas del país. Contando con el magisterio de P. Farulli (Cuarteto Italiano), inician su formación con repertorio Clásico y Romántico, al que van incorporando la Música española para Cuarteto y los Clásicos del siglo XX, con estrenos de autores contemporáneos españoles.

Participan en los más importantes Ciclos y Festivales de Música de Cámara y regularmente en los de la Fundación Juan March y de Cámara y Polifonía del Auditorio Nacional, con programas monográficos. Han realizado grabaciones para radio y televisión e impartido distintos Cursos de sus respectivas especialidades así como de Música de Cámara.

Anna Baget

Violinista y pedagoga catalana, tras realizar estudios en Barcelona con G. Claret y G. Cornelias, se traslada a la Universidad de Indiana (USA) donde obtiene un Master en Violín y Pedagogía con Franco Gulli, Yuval Yaron y Mimi Zweig.

Ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid y Orquesta de Cámara "Reina Sofía". Como solista ha actuado con la Orquesta de Cámara "Solistas de Catalunya", Orquesta Sinfónica de Quito y Orquesta Sinfónica de Pamplona "Pablo Sarasate". Ha dado numerosos recitales con piano en España, Estados Unidos y Suramérica y como miembro del Cuarteto Bellas Artes. Con ambas formaciones ha realizado grabaciones para RNE.

Es profesora de violín en el Conservatorio de la Comunidad de Madrid y ha dado numerosos cursos de formación para el profesorado.

Jacek Cygan

Nació en Cracovia (Polonia). Alumno de la Escuela F. Chopin, fue miembro de la Orquesta de Cámara All'Antico que, en el año 1974 ganó la Medalla de Oro del Concurso patrocinado por H. von Karajan.

Desde 1975 estudió en el Conservatorio Rimski-Korsakov de Leningrado, bajo la dirección de M. Komissarov y A. Fisher. Ha asistido a cursos de perfeccionamiento con S. Accardo y W. Marschner. En 1980 termina sus estudios Superiores en Leningrado obteniendo su Licenciatura con máximas calificaciones.

Ha sido miembro de la Orquesta Nacional de Méjico y en la actualidad es profesor de la Orquesta Sinfónica de Madrid y Concertino de la Orquesta de Cámara Reina Sofía.

Dionisio Rodríguez

Nació en Gran Canaria, ha estudiado en los Conservatorios de Las Palmas y Córdoba. Becado por el Cabildo Insular de Gran Canaria y por la Fundación Banco Exterior estudió en París con Jean Philippe Vasseur.

Ha seguido los cursos de perfeccionamiento con Enrique de Santiago, Lorand Fenyves y con D. Benyamini, P. Farulli y M. Gulyas en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

Es Miembro del Jurado de los Concursos Internacionales "Maurice Vieux" y de Cuartetos de Cuerda de Londres.

Colabora como asesor de Temas de Educación Musical con el Gobierno de Canarias.

En la actualidad es Profesor del Conservatorio de la Comunidad de Madrid, en excedencia, y Profesor de la Orquesta Nacional de España.

Angel Luis Quintana

Nació en Las Palmas de Gran Canaria, donde cursó sus estudios con Rafael Jaimez y J.A. García. Posteriormente lo hace en Madrid con E. Correa, obteniendo las máximas calificaciones en las especialidades de Música de Cámara y Violonchelo. Obtuvo primeros premios en los siguientes concursos: "Ciudad de Albacete", Juventudes Musicales (1984) e Interpretación Musical de la Dirección General de Música y Teatro en 1985.

Ha recibido los consejos de los maestros Arizcuren Jr., A. Baillie, M. Rostropovitch, y de I. Monighetti, P. Farulli y M. Gulyas en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

Actúa como solista con distintas orquestas españolas y ha realizado numerosas grabaciones para RNE y RTVE.

Ha sido solista de la Orquesta de RTVE. Actualmente es Profesor de la Orquesta Nacional de España y Profesor Asistente de la Cátedra de Violonchelo Sony, que dirige Frans Helmerston en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Y NOTAS AL PROGRAMA

ARTURO REVERTER

Nació en Santiago de Compostela (Coruña) en 1941. Estudió leyes en Madrid. Durante catorce años trabajó en la asesoría jurídica de una empresa dedicada a la propiedad industrial, materia en la que se especializó al tiempo que realizaba estudios musicales de forma autodidacta y seguía diversos cursos de técnica de canto. Desde mediados los 60 ha colaborado en diversas publicaciones en calidad de comentarista o crítico musical: *Gaceta Universitaria*, *Reseña*, *Revista de Occidente*, *La Calle*, *Liberación*, *El País*, *El Socialista*, *Ritmo*, *El Independiente* y *Scherzo*, revista especializada en la que ha sido director adjunto y es ahora consejero.

Ha ocupado por dos veces, en sendos períodos de dos años y medio, la dirección de Radio 2 de Radio Nacional de España. Ha prestado asimismo su pluma para la confección de notas a los programas de distintas entidades y certámenes: Orquesta Nacional y de la Radiotelevisión, Quincena Musical Donostiarra, Festival de Granada, Universidad Complutense, Universidad Autónoma (ambas de Madrid), Universidad Menéndez Pelayo, LIM (Laboratorio de Investigación Musical), Ibermúsica, Teatro Nacional la Zarzuela, entre otros.

Pertenece al equipo de redacción de publicaciones musicales de Salvat y colabora en la preparación del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, que editará la Sociedad General de Autores, en cuya revista anual participa habitualmente. A lo largo de año y medio realizó, dentro del programa de RNE 1, Clásicos populares, una sección dedicada a la voz y a distintos aspectos y problemas del canto. Se hizo cargo de la jefatura de prensa del Festival de Granada de 1992. Coordinó en la Residencia de Estudiantes de Madrid, de febrero a junio de este año, un ciclo dedicado a la música en la Viena de 1900.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente,
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

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