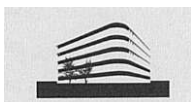


Fundación Juan March

CICLO

**RICHARD
STRAUSS:
MÚSICA DE
CÁMARA**

MARZO 1998



Fundación Juan March

CICLO

**RICHARD STRAUSS:
MÚSICA DE CÁMARA**

MARZO 1998

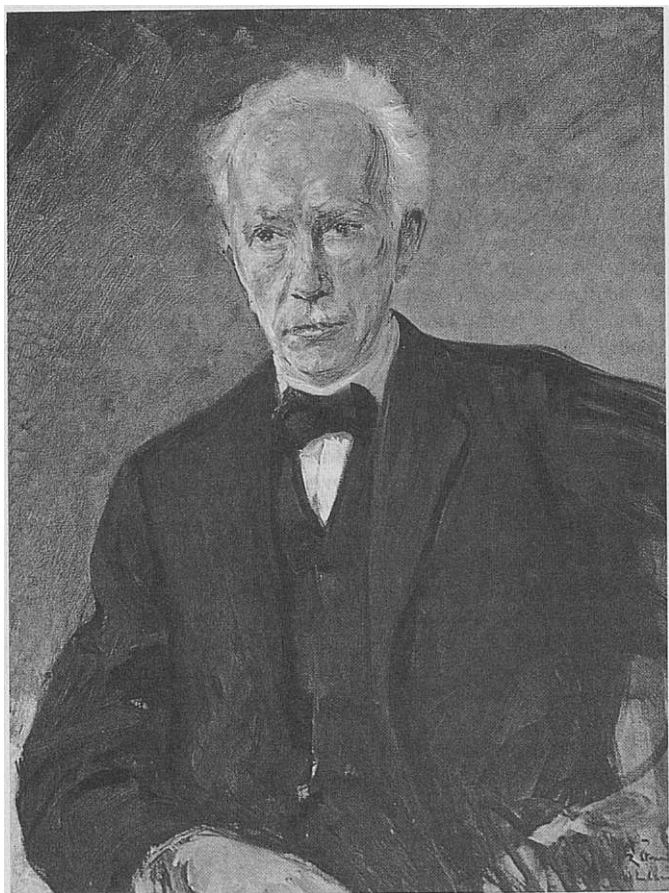
ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general.....	9
Notas al programa:	
Primer concierto.....	14
Segundo concierto.....	16
Tercer concierto.....	19
Cuarto concierto.....	21
Participantes.....	25

Richard Strauss, el cincuentenario de cuya muerte se conmemorará dentro de un año, es bien conocido y apreciado por sus poemas sinfónicos (escritos, fundamentalmente, en el siglo XIX), por sus óperas (estrenadas casi todas ya en el siglo XX) y por sus canciones, compuestas a lo largo de toda su fecunda vida. Este ciclo desea presentar otra faceta del músico, la de sus obras para piano y música de cámara, ligadas a su período de formación y en las que ya se manifestó con personalidad y gran altura. Hemos elegido, con sólo dos excepciones, todas aquellas que fueron objeto de publicación en vida del autor y tienen, por tanto, número de opus: Las otras obras que compuso, muchas de las cuales han sido editadas y grabadas en los últimos años, son interesantes pero no añadirían nada fundamental a la imagen del joven músico que intentamos trazar.

Completamos tan rico panorama con un último concierto que acoge los dos melodramas de R. Strauss para recitador y piano. Son dos rarezas de indudable calidad que, sobre todo el más extenso -Enoch Arden, sobre el célebre poema del inglés Alfred Tennyson-, resumen algunas características de su lenguaje juvenil y muestran ya las de su madurez.

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



Richard Strauss. Pintura de Max Liebermann (1918).

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

I

Stimmungsbilder (Imágenes anímicas), Op. 9 (1882-84)

*Auf stillen Waldespfad (En el bosque silencioso)**An einsamer Quelle (Junto a la fuente solitaria)**Intermezzo (Intermedio)**Träumerei (Ensueño)**Heidebild (Imagen de la campiña)*

Sonata en Si menor, Op. 5 (1880-81)

*Allegro molto appassionato**Adagio cantabile**Scherzo: Presto**Finale: Allegretto vivo*

II

Cinco Piezas, Op. 3 (1880-81)

*Andante**Allegro vivace scherzando**Largo**Allegro molto**Allegro marcatissimo**Intérprete: MIGUEL ITUARTE, piano*

Miércoles, 4 de Marzo de 1998.19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

I

Romanza para violonchelo y piano en Fa mayor, AV 75 (1883)

Sonata para violonchelo y piano en Fa mayor, Op. 6 (1881-83)

Allegro con brio

Andante ma non troppo en Re menor

Finale: Allegro vivo

II

Sonata para violin y piano en Mi bémol mayor, Op. 18 (1887)

Allegro ma non troppo

Improvisation: Andante cantabile en La bémol mayor

Finale: Andante-Allegro

Intérpretes: SUZANA STEFANOVIC, *violonchelo*
VÍCTOR MARTÍN, *violín*
AGUSTÍN SERRANO, *piano*

Miércoles, 11 de Marzo de 1998.19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

I

Cuarteto de cuerdas en La mayor, Op. 2 (1879-80)

Allegro

Scherzo: Allegro molto

Andante cantabile, molto espressivo, en Fa menor

Finale

II

Cuarteto con piano en Do menor, Op. 13 (1883-84)

Allegro

Scherzo: Presto. Molto meno mosso, en Mi bemol mayor

Andante en Fa menor

Finale: Vivace

Intérpretes: CUARTETO BELLAS ARTES
y ANÍBAL BAÑADOS, *piano*

Miércoles, 18 de Marzo de 1998.19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Melodramas

Das Schloss am Meere (Ludwig Uhland), AV 92 (1899)
(Versión española: Angel-Fernando Mayo)

Enoch Arden (Alfred Tennyson), Op. 38 (1897)
Erster Teil (Primera parte)
Longlines of cliff breaking have left a chasm...

Zweiter Teil (Segunda parte)
And where was Enoch?

Intérpretes: RAFAEL TAIBO, *recitador*
BEGOÑA URIARTE, *piano*

Miércoles, 25 de Marzo de 1998.19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

La profesión de músico

El conjunto de conciertos que la Fundación Juan March dedica a Richard Strauss podría ir agrupado bajo epígrafes como *El joven Strauss*, *El otro Strauss* o *Richard Strauss como compositor instrumental*, por ejemplo. Sin embargo, no serían expresivos de la "función" de casi toda la música que en ellos se ofrece, que consiste en el aprendizaje de la "profesión (o el oficio) de músico", un oficio que hunde las raíces en la actividad musical antigua y que ningún otro profesional ha vuelto a poseer y ejercer con tanto acabamiento como este Strauss. Nuestro hombre dominaba el violín y el piano; fue durante algunos años -con Mahler y Weingartner- el director de orquesta más importante de su tiempo; conocía por dentro todo el gran aparato de la orquesta moderna, de la que fue portentoso artífice; no iba a la zaga su sentido de la voz humana y también de la compleja psicología de los cantantes; la administración y la intendencia de los teatros de ópera no tenían secretos para él; poseía un certero instinto comercial, que no iba en detrimento de la calidad artística de sus distintas habilidades, pues era de la opinión, bien sensata, de que el músico en general y el compositor en particular deben poder vivir "bien" ejerciendo a conciencia su profesión; era afable y adaptable, sabía repartir, como vulgarmente se dice, los huevos entre los diferentes nidos y atender también con equidad las peticiones de estrenos'; compuso sin darse tregua desde los seis años de edad hasta el final de sus días, esto es, durante casi ocho decenios; por último, también escribió, aunque no con la profusión ni las pretensiones de Wagner, análisis de obras propias y ajenas, prólogos, discursos, apuntes autobiográficos e incluso artículos polémicos, como los relacionados con su opinión favorable a la reserva permanente de *Parsifal* para Bayreuth o la prohibición de *Salomé* en los Estados Unidos.

El padre de Richard, Franz Joseph, fue durante cuarenta años el competente primer trompa de la orquesta de la Ópera de la Corte de Múnich. Sus gustos eran clásicos y detestaba a Wagner como compositor y como persona; aun así, participó con toda profesionalidad -un ejemplo para su hijo- en los estrenos münicheses de *El oro del Rin* (1869) y de *La walkyria* (1870) y en los bayreuthianos de la *Tetralogía* completa (1876) y de *Parsifal* (1882): en la última ocasión invitó a Richard a presenciar el acontecimiento, consciente de la importancia de éste, pese a sus opiniones personales, y de la evolución del jo-

1 Sólo desairó una vez nada menos que a Hans Knappertsbusch, amigo personal y para quien había "promulgado", en 1927, Las diez reglas de oro del serenísimo maestro de capilla de cámara H.K., Monachia. El Director general de Múnich le pidió en vano el estreno mundial de *Arabella*. Strauss prefirió reservarlo para "su" teatro de Dresde; el tremendo "Kna" continuó dirigiendo las obras del compositor, incluyendo el estreno local de esta ópera en Múnich; pero retiró de por vida el saludo a la persona.

ven. Dirigió con gran cuidado la formación musical teórico-práctica del niño y del muchacho, el cual nunca acudió a un Conservatorio. A los cuatro años, Richard comenzó a estudiar piano con August Tambo, compañero de Franz en la Orquesta de la Ópera. A los ocho se inició en el violín con Benno Walter, primo del padre y concertino de la misma Orquesta. Además, pronto fue autorizado a asistir a los ensayos en la Ópera, en la gran época de Hermann Levi. El asistente de éste, Friedrich Wilhelm Mayer, le impartió cursos de Teoría, Armonía e Instrumentación desde los once años. Como estudios oficiales, siguió los de Enseñanza Media en el Ludwigsgymnasium y después se matriculó en la Universidad para asistir a cursos monográficos de Filosofía, Historia y Estética del Arte (1882-83). Una formación, como se ve, apoyada siempre en la práctica y bien estructurada.

Por otra parte, en 1875 Franz se había hecho cargo -"para solaz personal y sin compensación económica"- de la dirección musical de los *Wilde Gung'l* (Los salvajes Gung'l), orquesta de "música de entretenimiento" en la línea de las de Lanner y los Strauss vieneses, fundada por Josef Gung'l, violinista muy celebrado en Múnich como compositor de valsés y polcas. Richard se incorporó a los últimos atriles de los violines -la enseñanza se imbricaba ya o incluso se fusionaba con la praxis- a los trece años de edad, mas pronto fue avanzando hasta los primeros. ¡Cuánto deben, sin duda, *El caballero de la rosa* y otras obras del Strauss grande a esta experiencia! Además, en 1878, con los *Wilde Gung'l* presentó por primera vez una obra orquestal propia, la *Serenata en Sol mayor*, compuesta un año antes. Ahora Strauss compone sin parar y, lo que es aún más importante, estrena con el beneplácito general: el *Cuarteto de cuerdas* lo presenta Benno Walter el día 14 de marzo de 1881, el 26 del mismo mes "Los salvajes" tocan la *Marcha festiva en Mi bemol* y aún el 30 de ese mes prodigioso el mismísimo Levi dirige la *Sinfonía en Re menor* a la Orquesta de la Ópera. La fama del nuevo talento se extiende a otras ciudades: en diciembre de 1882, Strauss toca en Viena el *Concierto para violín* en versión reducida para piano, con Benno Walter, y en Dresde el famoso director de la Ópera de la Corte, Franz Wüllner, le estrena la *Serenata para 13 instrumentos, Op.7*, que es la mejor obra orquestal salida de su pluma hasta ese momento. En el invierno de 1883-84 viaja a Berlín, donde amplía su formación "mundana". La estancia en la capital va a ser decisiva porque el primer editor de Strauss, Eugen Spitzweg, envía a Hans von Bülow la partitura de la *Serenata*; el agrio pero excepcional director de la Orquesta de Meiningen modifica radicalmente el juicio que se había formado ya sobre la música pianística del joven, a quien ahora considera el mayor talento aparecido desde Brahms (!), y no sólo arregla la *Suite, Op.4*, también para 13 instrumentos de viento, e invita a Strauss a que la dirija a su orquesta de Meiningen cuando ésta viene a Múnich, el día 18 de noviembre de 1884, sino que también consigue de su "señor", el duque Jorge, la contratación del veintiañero como director asis-

tente de la magnífica Orquesta, una agrupación reducida pero de excepcional calidad.²

El último año "escolar" de Strauss fue, pues, este de 1884. Siete de las obras ahora programadas fueron fruto de este período. Seguirán quince años de plena afirmación como director, como compositor orquestal y también personal (el matrimonio con la soprano Pauline de Ahna el día 10 de septiembre de 1894). A esta etapa, bien conocida del público en lo referente a los poemas sinfónicos y algunos "lieder" -por ejemplo, la maravillosa colección que dedicó a Pauline: *Mañana, Cecilia, Descansa alma mía e Invitación secreta-*, corresponden el *Cuarteto con piano* y los dos melodramas, que también tendremos ocasión de escuchar. Pero como aquí estamos considerando a Strauss como profesional de la música, conviene seguirle aún los pasos después de 1900.

Tras la inmadura aventura de *Guntram* (1892), su primera ópera, tributaria en exceso de Wagner, *Feuersnot* (La necesidad del fuego), de 1901, obra todavía de tanteo, pertenece ya a la "modernidad" straussiana, cuyo límite exterior sería alcanzado por *Salomé* (1905) y sobre todo *Electra* (1908). Strauss era director de ópera y en la ópera estaba entonces el dinero. Con *Salomé*, que en dos años se estrenó en cincuenta teatros distintos, ganó el suficiente para construirse su villa de Garmisch, que habitó hasta la hora postrera. Ambas óperas habían llevado al extremo la politonalidad y la disonancia que ya aparecieron en los últimos poemas sinfónicos -recuérdese la escena del rebaño en *Don Quijote-*, mas con una sobrecarga de violencia hasta entonces inaudita³. *Electra* es el paradigma del expresionismo musical de base tonal: ir más allá exigía atravesar el espejo con todos los riesgos inherentes, incluso los económicos.

Para comprender mejor las decisiones inmediatas de Strauss, hay que ponderar todas las circunstancias profesionales ya expuestas y, además, su edad, pues ahora tenía cuarenta y cinco años, el momento indicado para detenerse y reflexionar. Strauss no se contradujo ni mucho menos fue traidor al "progreso" al "retroceder" a *El caballero de la rosa* (1911), donde inventó una Viena que no había existido musicalmente. No inició una etapa neoclasicista como la que en su día seguiría Stravinsky. Tampoco renunció a componer "al no poder ir más allá" o "haberlo dicho todo", cual parece ser el caso de su coetáneo Sibelius. Sencillamente, en plena madurez, aún con muchos años por delante, había alcanzado la frontera, que parecía final, de la *música del porvenir* de Liszt y Wagner, de la que era converso incondicional desde 1885. Volvióse entonces, ahora con toda su formidable experiencia en el dominio de las complejidades de la orquesta postwagneriana, a su formación

- 2 Las opiniones de Bülow y el proceso que llevó a Strauss a Meiningen están recogidos con mayor amplitud en los comentarios del primer y del tercer concierto.
- 3 En realidad, la música del segundo acto de *El ocaso de los dioses* es más disonante y atrevida que la de Strauss; pero Wagner no buscaba allí el efecto provocador que sí persiguió, y logró, Strauss.

inicial, para crear la obra clásica nueva -no neoclasicista- que sólo podía poner en pie él, una obra que no estaba escrita y a la que el paso del tiempo le ha retirado la máscara de la vejez con que quisieron disfrazarla quienes, ayer como hoy, nunca han visto más allá de sus narices: sin *El caballero de la rosa*, *La mujer sin sombra* (ésta es, por otra parte, la verdadera obra wagneriana y a la vez propia de Strauss), *Ariadna en Naxos*, *Intermezzo*, *Arabella* o *Capriccio* no sólo tendría otra fisonomía el complejo urbano cultural que es Munich; también la tendría la historia del teatro lírico, el sentido de la "profesionalidad" y de la formación de Strauss sería otro y, a fin de cuentas, la Música sería sin duda más pobre.

Strauss no modificó ya su estética. La *Sinfonía "Alpina"* (1915), su último poema sinfónico, tampoco contradice lo que acaba de decirse sobre el operista; es un retorno necesario a la exploración de la dualidad hombre-naturaleza, tal como el siglo XIX sintió esta confrontación, y la respuesta a un estímulo exterior: quien haya paseado en noche sin luna por los alrededores de Garmisch habrá sentido la presencia sobrecogedora de la montaña invisible, pero sordamente sonora, tal como late en el comienzo y en el final de la soberbia composición. Las últimas obras instrumentales después del melancólico *Capriccio* -el *Segundo concierto para trompa y orquesta* (1942), el *Concierto para oboe y orquesta* (1943-45), el *Dueto Concertino para clarinete y fagot* (1947)- están escritas dentro de la tradición de su formación clásica y, como fue norma de su vida, para ganar dinero⁴, más necesario que nunca durante la guerra -las inversiones de Strauss estaban en Inglaterra y fueron confiscadas- y aún más después de ésta, cuando a los ochenta años de edad Strauss se vio arruinado, privado de sus escenarios de Berlín, Dresde, Múnich y Viena, arrasados con saña por la aviación aliada, y obligado a copiar de propia mano algunos de sus poemas sinfónicos, para venderlos como "originales" en América, o a hacer fotografías -no existía aún la fotocopia- de sus últimas obras, ante la falta material de editores, para poder estrenarlas. No obstante, dos creaciones maestras resumen aún la situación y la personalidad del anciano Strauss. Una es *Metamorfosis* (1945), prodigioso ejercicio para veintitrés instrumentos de cuerda, todos ellos solistas, impensable sin el dominio del lenguaje de la variación instrumental logrado durante los años de formación: aquí se evoca a Beethoven ("marcha fúnebre" de la *Sinfonía "Heroica"*) y a Wagner (lamento de Marke, de *Tristán*), para cantar la oda fúnebre de la Alemania musical -la de la vida profesional, las obras eternas permanecen- aniquilada. La otra es el conjunto de los acrónicos *Cuatro últimos "lieder"*, otoñales y anhelosos del descanso eterno, con el lenguaje cromático aprendido de Wagner: la coda postrera a casi tres siglos de excelsa música alemana.

4 Llegados aquí conviene dejar claro que Strauss no fue jamás un músico subvencionado y que compitió libremente en el mercado musical con las solas armas de su "profesión". ¿Quién puede presentar hoy tales credenciales?

El catálogo compositivo de Strauss es, visto a la ligera, engañoso. El número de *Opus* oficial llega sólo al 85 y el debido a E.H. Müller von Alow, *AV*, desarrollado entre 1959 y 1974, alcanza el número 150: en total, 235. Sin embargo, el de piezas compuestas y conocidas -téngase en cuenta que hay muchas obras que agrupan varias, en particular las colecciones de "Heder"— suma más de 400. También se sabe que hay más de cien de los "años de formación" en principio perdidas. Tampoco están catalogadas las dos composiciones finales: el "lied" *Malvas* y el modesto "singspiel", inacabado, *La sombra del asno*⁵. Pero en 1999 se conmemorará el cincuentenario del fallecimiento de Strauss: atraída por la fecha, la musicología seria y la curiosidad efímera tendrán aún algo que revelarnos. Estos conciertos de la Fundación Juan March son, pues, anticipación de lo que el próximo año puede deparar. Quede hoy clara, sin embargo, la condición primera de Strauss como "profesional de la música", del hombre que tenía como libro de cabecera, durante su última dolencia, la partitura de *Tristán* y, al sentir que se moría, confió a su devota nuera y archivera Alice este suspiro consolador: «Hace sesenta años compuse este momento... No me equivocaba... Así es la muerte». Hasta el último momento, el profesional pensaba en un quehacer de su vida de músico, en el poema sinfónico *Muerte y transfiguración*.

5 Esta curiosa obrita fue escrita para una representación escolar en el colegio del Monasterio de Ettal, donde estudiaba, en régimen de internado, Christian Strauss, el un tanto díscolo nieto de Richard. Recuperada y reordenada, ha sido grabada en 1997 (Koch-Schwann) con Peter Ustinov como narrador.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Lógicamente, el instrumento solo para el que más escribió Strauss, sin considerar ahora la voz humana, fue el piano, pues con él aprendió a dar los primeros pasos musicales. Así, como *AVI* figura en su catálogo la *Polca de los sastres* (1870), escrita a la edad de seis años. Siguen piezas infantiles como el *Moderato* (1871), la *Polca de Panzenburg* (1872) o las *Tres sonatinas* (1874), para acometer paulatinamente empeños más complicados -por ejemplo, la *Sonata en Mi* (1877), las *Doce variaciones* (1878), la *Gran Sonata en do menor* (1879) o la *Fuga a cuatro partes* (1880)- hasta llegar a los tres títulos programados hoy, todos ellos editados en su tiempo y, por tanto, con número de Opus: las *Cinco piezas, Op. 3* (1880-81), la *Sonata en Si menor, Op. 5* (1881) y las *Stimmungsbilder, Op. 9* (1882-84). *Improvisaciones y Fuga sobre un tema original* (1884), obra de la que sólo se conserva la Fuga, cierra, en cuanto al piano, el período de la formación de Strauss, quien escribió después para este instrumento cuatro obras más de carácter circunstancial: *Marchas-Parada del Regimiento de Cazadores Reales n°1 y n°2* (1905), *El marzo brandemburgués* (1906) y una *Marcha Real* (1906). En conjunto, una treintena de títulos con cincuenta piezas en total.

Imágenes anímicas -la traducción de este título es aproximada- es la última obra importante en el catálogo pianístico de Strauss y la más cercana al estilo propio. La música dibuja sensaciones, momentos fugaces, estados de ánimo imprecisos. Ya por el título, la primera "imagen" trae el recuerdo de Schumann. En compás de 2/4 desarrolla dos temas, que al final aparecen juntos. Se ha destacado en ella la complejidad de la elaboración y la gran importancia y libertad que se otorga a la mano izquierda. El título de la segunda sugiere ya la fluidez que caracteriza a la música, sumamente refinada y llena de fantasía: la belleza sonora es extraordinaria, hay aquí un gran potencial de ideas líricas y de exquisitos colores. El "Intermezzo" tiene un carácter más movido y abstracto, aunque gracioso, antes de que "Ensueño", con sus livianos arpeggios, nos devuelva a la atmósfera delicada y evocadora que domina el conjunto. La misteriosa y queda "Imagen de la campiña" (no del "brezal", como se ha escrito en ocasiones) muestra una vez más la fina escritura de Strauss, con el *Viaje de invierno* de Schubert al fondo, y su dominio técnico del piano, instrumento con el que podría haber hecho también carrera si no hubiera primado en él, como intérprete, la condición de gran director de orquesta.

La *Sonata en Si menor, Op. 5* no es la única en el catálogo de Strauss, como ha llegado a decirse, pero sí la de más amplia construcción y desarrollo con sujeción a los cuatro movimientos clásicos. Strauss, que tenía entonces diecisiete años, la dedicó al pianista Josef Gierl, extraordinario artista prematura-

mente desaparecido, quien la tocó en uno de sus conciertos en el Museo de Munich. El "Allegro molto appassionato", el movimiento más extenso, tiene la clásica estructura bitemática de la forma Sonata: el primer grupo temático es de carácter dramático y el segundo, en adecuado contraste, suena delicado y lírico. El noble "Adagio cantabile", en La mayor, bebe en la fuente habitual, Schumann; pero la frase central, en modo menor y rítmica, es decididamente mendelssohniana. El "Scherzo", un "Presto" en compás de 2/4, llega a ser, con su ritmo y su impulso lineal, «casi un movimiento perpetuo de una cierta eficacia» (Michael Graf). La obra concluye con otro movimiento enérgico y rítmico, donde se reúnen de nuevo los modelos de Schumann y de Mendelssohn: es un ejercicio espectacular, que abarca todas las octavas del instrumento. A título de mera curiosidad, ha de recordarse que Glenn Gould tenía a la *Sonata* de Strauss en alta estima y la grabó el día 3 de septiembre de 1982, en el Estudio A de la RCA, en Nueva York: fue su último registro, pues falleció exactamente un mes después.

Las *Cinco piezas, Op.3*, fueron compuestas en el invierno de 1880-81 y dedicadas, por consejo del editor Aibl, al famoso director de orquesta Hans von Bülow, quien, como quedó apuntado en la "Introducción" a estos programas, llegó a ser decisivo en la carrera del joven Strauss. Lo sorprendente es que, a diferencia de la *Serenata para 13 instrumentos de viento, Op. 7*, del año siguiente, a Bülow no le gustaron estas obritas, «inmaduras y mediocres», tal como contestó a Aibl, «de un talento como los que uno encuentra abundantemente en las esquinas de cualquier calle». Y es sorprendente porque el bello "Andante" de apertura tiene sabor brahmsiano y está muy bien trazado, lo que en teoría tenía que haber atraído a Bülow. Ciertamente, la ideación del breve "Allegro vivace scherzando" que sigue suena más alicorta y monótona; pero el "Largo" central, escrito A-B-A, presenta dos bellas melodías, la primera impregnada de melancolía schubertiana, la segunda más fluida y graciosa. Caracterizan al mendelssohniano "Allegro molto" -Max Steinitzer lo llamó «piececita de elfos»- la vivacidad y el virtuosismo. El último movimiento puede ser considerado una demostración de capacidad técnica: el aire es el de marcha rápida, mas con una Fuga a la que se incorpora el motivo marcial. La descalificación de Bülow, pronunciada con su brusquedad habitual, puede ser aceptada en lo que se refiere a la falta de estilo personal, pero no en cuanto a la vulgaridad del talento del joven. Claro que poco años después Bülow elogió enfáticamente a Strauss al llamarlo "Ricardo III", pues tras "Ricardo I", esto es, Wagner, no podía haber uno segundo, sino a lo sumo el tercero.

SEGUNDO CONCIERTO

El catálogo de cámara o instrumental propiamente dicho de Strauss es bastante menos nutrido que el pianístico, al que estuvo dedicado el concierto de la semana pasada: hoy se conocen diecisiete títulos, que van desde los *Dos estudios para trompa* (1873) y el *Trío con piano n° 1* (1877) hasta el *Allegretto para violín y piano* (1948). Los trece primeros títulos llegan hasta 1888, año en que Strauss interrumpe esta clase de ocupación, para consagrarse a la magnífica serie de los poemas sinfónicos, que en un arco de diez años va sumando la primera versión de *Macbeth*, el excepcional *Don Juan* (¡1889!), *77// Eulenspiegel*, *Así habló Zaratustra*, *Don Quijote* y *Una vida de héroe*. Aquí, Michael Graf destaca, esta vez con acierto, que las piezas más importantes -las dos sonatas que escuchamos y los dos cuartetos que llenan la próxima velada- son únicas, ensayos del joven compositor para dominar la gran forma tradicional, aunque ya intuía que este género no era el suyo. En 1885, Strauss sabe ya que en este campo la competencia con el pasado y con el gran Brahms puede hacerle perder un tiempo precioso y, además, con resultados no asegurados. Pero él dominaba ya asombrosamente los resortes de la orquesta sinfónica y también sabía que el territorio no virgen, mas sí transitado aún con precauciones, era el del poema sinfónico, abierto a su evidente talento de director-compositor. El modelo era Franz Liszt, quien no lo había agotado, pues su capacidad como orquestador, notable en todo caso, no era consustancial ni asimilada en fecha temprana, sino adquirida tardíamente y, por ello, un tanto trabajosa. Así, después del controvertido estreno de la "*Fantasia sinfónica*" *Aus Italien* (De Italia), dirigida por él mismo durante el primer concierto de abono, temporada 1886-87, de la orquesta de la Opera de la Corte de Múnich, escribió a su tío Horburger: «La ejecución de mi "*Fantasia*" ha provocado aquí muchos comentarios, agrado y cólera generales: que si empiezo a seguir mi propio camino, que si ya tengo mi forma propia, que si causo quebraderos de cabeza a las personas vagas. Los tres primeros movimientos fueron recibidos con aplausos; después del cuarto, que ciertamente es algo loco (pero en Nápoles es así), junto a los vivos aplausos hubo también fuertes siseos, que naturalmente me hicieron mucha gracia». Y a Hans von Bülow, a quien dedicó la "*Fantasia*", le dijo: «Es el primer paso hacia la independencia».⁶

La *Romanza para violonchelo y piano* (1883), de la que existe también versión para violonchelo y orquesta, del mismo año, no guarda relación con las obras "grandes". Es un "Andante cantabile" de fuerte sabor sentimental, pieza de circunstancias o de las llamadas de salón. La elegancia del

6 Lo que desconcertó e incluso desagradó al público muniqués fue el cuadro napolitano, donde campa por sus respetos el archiconocido "funiculi".

trazo en la voz "cantabile" corresponde al noble y "bien educado" instrumento, que acude a la velada en compañía de un discreto amigo, el piano, hallado felizmente para la grata ocasión.

La *Sonata para violonchelo y piano, Op. 6* es anterior a la *Romanza*, pero tiene otra ambición formal. Está dedicada a Hans Wihan, quien después fundó el Cuarteto Bohemio. Escrita a renglón seguido de la *Sonata para piano, Op. 5*, carece de "Scherzo", al parecer para no alargarla en exceso. Sin embargo, al reescribir el tercer movimiento, del que Strauss no había quedado satisfecho, le prestó carácter "scherzante", para equilibrar la estructura de la obra. El impulso del primero es heroico, y aunque al violonchelo le corresponde darlo, el tema dominante aparece en el piano, «según el procedimiento característico de los románticos desde Weber a Rheinberger» (Max Steinitzer); obviamente, ambos instrumentos lo retoman y dialogan con él; sin embargo, el desarrollo no hace plena justicia a tan bello motivo principal. El "Andante ma non troppo" en Re menor, lleno de suave melancolía, está escrito para mostrar todo el cálido verbo del violonchelo; es curioso que en su época y en la inmediatamente posterior se viera en él una belleza severa en la línea de Cherubini, punto de referencia que hoy no es fácil de fijar; como en otras composiciones de esta etapa, Strauss desarrolla aquí, además, un fugato como ejercicio técnico. El movimiento de cierre, revisado, no oculta el parentesco con el *Trío con piano, Op. 66*, de Mendelssohn; en la sección central presenta un tema de sabor operístico; el conjunto, ya se ha dicho que "scherzante", posee brillo y cierta originalidad formal.

La *Sonata para violín y piano, Op. 18*, está ya fuera de los límites del "período de estudios" de Strauss, al que pertenecen -los *Melodramas* son cosa distinta- en su gran mayoría las obras programadas en estos conciertos. Strauss se la dedicó a su primo Robert Pschorr, vástago de la pudiente familia de la vía materna, los famosos cerveceros. La *Sonata* se proyecta ya claramente hacia el futuro, con *Macbeth* ya en el telar. Dice Michael Graf que es una de las obras más enigmáticas y más difíciles de comprender entre las straussianas de cámara. También está escrita en tres movimientos y aún así dura media hora. El primero, el más dilatado, tiene una vez más aire schumanniano en los tresillos, característicos, pero también en la armonía, aunque ésta aparece tratada con libertad. Los dos temas principales son igualmente heroicos y algo altisonantes; sin embargo, se producen numerosas ampliaciones y desarrollos secundarios, a manera de una "fantasía", con lo que se dilatan la forma y el discurso; como consecuencia de ello, Graf percibe una suerte de eclecticismo no ocultado, «del que están libres las obras orquestales siguientes». La "Improvisación" central es un nocturno escrito en La bemol mayor; aquí se aprecia que el lenguaje de Strauss, aun inspirado en Chopin, poseía ya esa gracia especial o maleabilidad que pronto va a expansionarse en los pasajes

más líricos de *Don Juan*. La introducción lenta del "Finale", confiada al piano solo, es sombría. Así, se ha dicho que la irrupción del "Allegro" subsiguiente suena teatral. Con todo, al movimiento se le reconoce en conjunto la expresividad, el desarrollo dramático y la lógica heroica de la recapitulación y de la coda. Al igual que en la *Sonata para violonchelo y piano*, el aire "scherzante" restituye en cierta manera la estructura clásica de los cuatro movimientos. Con Strauss al piano y Robert Heckmann, concertino de la Orquesta de Colonia, la *Sonata* fue presentada en el Museo de Munich al comienzo de la temporada 1888-89. Antes, Strauss la había estrenado ya en Elberfeld con el violinista Buths y la sala prácticamente vacía. Sin embargo, ha sido una de las pocas obras camerísticas de Strauss que han permanecido siempre en el repertorio.

TERCER CONCIERTO

Los dos cuartetos, el *Op. 2* para cuerdas y el *Op. 13* para violín, viola, violonchelo y piano son también obras singulares en el catálogo de Strauss. Puede volver a repetirse aquí, al comentarlos, todo aquello de que se trata de obras escolares, con las que el joven compositor exploraba la gran forma tradicional, para dominarla -sabia decisión- antes de meterse en otras aventuras; pero también son necesarias ciertas precisiones o matices.

El *Cuarteto para cuerdas* es obra de un adolescente de quince años. ¿Extremadamente conservadora? Conservadora, sí, por fortuna, producto de alguien que tiene maestros y los acepta; mas suprimamos el rotundo adverbio. ¿Es mala cosa que en el cuarto movimiento el rico ejercicio contrapuntístico recuerde a Mendelssohn? ¿Lo es también que la jovialidad de los movimientos pares nos retrotraiga a Joseph Haydn? Lo sería si la obra se limitara a la "imitación" de estos modelos, incluso considerando su distinción espiritual; pero llegados a esta altura en el presente ciclo de conciertos dedicado al Strauss joven, ya sabemos que no estamos ante ejercicios académicos y estériles, sino ante creaciones "menores" -sólo relativamente menores- de un compositor sumamente prometedor, que está aprendiendo en toda su dimensión la "profesión (u oficio) de músico". Y algo más, muy significativo: ¿ha advertido el público lo bien que suena toda esta música, precisamente gracias al dominio de la escritura, jamás seca, jamás árida? Si el "Allegro" inicial del *Cuarteto de cuerdas*, de estructura tritemática clara, puede parecer un poco trabajoso en el desarrollo pese a la frescura de su impulso juvenil y risueño; si el "Scherzo", amable y juguetón, con la estructura clásica "scherzo"-trío (sutil el punteado de los pizzicatos)- "scherzo da capo" no es una pieza deslumbrante, el amplio e intenso "Andante en Fa menor" merece comentario aparte. Después de la sencilla y melancólica introducción el violonchelo presenta un tema de gran nobleza, de ancho aliento, que pronto será recogido por el primer violín. La estructura del movimiento pudiera ser la de un rondó, ya que la bella idea va siendo tejida conservando siempre su fisonomía; sin embargo, debe hablarse de un "lied" con variaciones y algunas ornamentaciones, mas sin modificaciones del "tempo". La rica célula temática es una perla melódica. El joven Strauss, poco más que un muchacho, la descubrió en algún rincón de su alma, se enamoró de ella, la cuidó, la mimó y si, en el sosegado movimiento, que diríamos salido de la mano de un hombre de más edad, nos la presenta quizá demasiadas veces, perdonémosle el exceso por razón de su -y nuestro- embeleso ante el hallazgo. La obra está dedicada a Benno Walter, quien, recordémoslo, fue el profesor de violín de Strauss y el fundador del Cuarteto de Múnich.

El *Cuarteto con piano* es posiblemente la obra más ambiciosa del Strauss que va ya a remontar el vuelo profesional.

Fue estrenado por Halir el día 8 de diciembre de 1885. Su técnica compositiva es de primer orden. La abundancia de ideas llega a hacerse apabullante. Max Steinitzer escribió que, en aquella época, apenas había nadie que pudiera componer tal obra: las excepciones implícitas en este "apenas" serían, supongo, Brahms y Bruckner. El "Allegro" de apertura, amplio, elaborado y tempestuoso, alcanza una temperatura elevada. Sigue el "Scherzo", fiel a la herencia schumanniana, pero con una figura en el piano ya decididamente straussiana, con la estructura clásica y el breve trío. El "Andante" es ya original, muy lírico; la melodía pasa del piano a las cuerdas a la manera de Brahms; el segundo tema es de nuevo "scherzante", como si el autor considerara que el "Scherzo" propiamente dicho nos ha sabido a poco. El "Finale: Vivace", otra vez schumanniano en el ritmo y el juego de las síncopas, posee la pasión y el entusiasmo de quien sabe ya muy bien a lo que puede atreverse.

Merece la pena, para testimoniar la gran consideración que estaba alcanzando el nuevo prodigio de veintiún años, recoger aquí la historia "social" paralela a la composición del *Cuarteto con piano*. El día 11 de junio de 1885, justamente el del cumpleaños de Strauss, Hans von Bülow escribió desde Francfort al duque Jorge lo siguiente: «¿Puedo contar con el señor Richard Strauss para la próxima temporada? Le bastará la cantidad de 1500 R.M.; estoy convencido de que su trabajo será del agrado de Vuestra Alteza. El joven, excepcionalmente dotado (es también nieto del famoso Pschorr de las cervezas) está aquí desde hace varios días. Su única falta consiste en su edad: 22 años⁷, pero toda su naturaleza le ha atraído el respeto de la Orquesta de la Corte, que ya ha tenido ocasión de apreciarlo como compositor». También se dirigió así a Strauss: «Me alegra ver confirmada en todas partes la favorable impresión que ha producido aquí la atrevida aparición de su personalidad, que lleva consigo un talento tan destacado». El destinatario de tales elogios dio cuenta a Bülow de sus recientes éxitos con la *Sinfonía en Fa*, tocada ya o aceptada en Francfort, Berlín, Múnich y Maguncia. Poco después el duque de Sajonia-Meiningen se detuvo en Múnich, Hotel Bayerischer Hof, y recibió en audiencia al portento. En seguida llegó el nombramiento de director asistente de la afamadísima Orquesta de Meiningen. Strauss, siempre clarividente, dedicó su última obra al duque, su serenísimo protector.

7 Bülow añade uno por error o quizá intencionadamente.

CUARTO CONCIERTO

Como género musical culto específico, se llama melodrama a toda pieza recitada o declamada que lleva acompañamiento musical, bien sea de un instrumento, generalmente de tecla, o de varios, incluida la orquesta. Su éxito y expansión por los países de habla alemana en los siglos XVIII y XIX se debió a que los teatros de las Cortes y también los municipales lo eran a la vez de ópera (o "singspiel") y de verso. Muchas de las obras no líricas recibían música incidental: piénsese, por ejemplo, en la que Beethoven escribió para el *Egmont* de Goethe; pero otras llegaban a ser melodramas en su totalidad o en parte. Así, en el *Freischiitz* de Weber, la famosa escena de la "Garganta del Lobo" está concebida y realizada como un melodrama muy desarrollado en la orquesta. Marschner también utilizó el procedimiento, si bien a la manera tradicional, en *El vampiro* y sobre todo en su mejor ópera, *Hans Heiling*. Las *Siete composiciones para Fausto*, obra temprana de Wagner (1832), contienen como melodrama para recitadora y piano la "plegaria de Margarita"; *Lélio*, la segunda parte de la *Sinfonía "Fantástica"*, es otra curiosa combinación de música incidental y de melodrama, aunque Berlioz lo llamó "melólogo". En la corta producción musical de Nietzsche figura otra muestra del género, *La sortijita rota* (1863). Quizá la última pieza importante haya sido *La canción de la bruja* (1904), de Max von Schillings. Es posible que hayan contribuido a su decadencia el expresionismo y la generalización, durante largos años, del "Sprechgesang" o canto hablado utilizado por la Segunda Escuela de Viena y sus epígonos.

Strauss compuso sólo dos. El segundo en el tiempo (1899), que hoy se toca en primer lugar, *El castillo junto al mar*, es breve, pues la balada de Ludwig Uhland (1787-1862) se concentra en dieciséis versos. La balada contiene tres preguntas y tres respuestas. Las preguntas hablan de la magnificencia del castillo y de sus moradores, los reyes y su hermosa hija «resplandeciente como el sol, radiante en sus cabellos dorados». La segunda respuesta modifica ya este clima y la tercera es trágica, con la visión de los padres vestidos de luto. Strauss puso música personal, mas a veces deliberadamente arcaica, a este texto inequívocamente romántico. El "tempo" básico es moderato. Después de la introducción

-cuatro acordes que en seguida se afianzan seguidos de la refinada evocación del ambiente- el recitador es acompañado siempre por el piano, arpegiado, salvo al pronunciar el ominoso: «ambos sin la luz de las coronas». La segunda respuesta es dicha con movimiento lento y la última alcanza un angustioso "fortissimo" del piano: «a la doncella no la vi». Después, el breve epílogo instrumental retorna a la expresión "piano" y la pieza concluye con otro acorde largamente sostenido y a la vez moribundo.

Enoch Arden (1897) es obra más desarrollada y compleja. El poema épico de Alfred Tennyson (1809-1892), que data de

1854, alcanzó gran popularidad en el centro y en el norte de Europa. Strauss lo leyó en la traducción de Adolf Strodtmann, la más reciente. Su fino instinto comercial vio aquí la posibilidad de tener de su parte al intendente de la Ópera de la Corte de Múnich, el actor Ernst von Possart, en un momento en el que el fracaso muniqués de *Guntram*, su primera ópera, le había puesto en dificultades en su patria chica; además, Strauss libraba ya la batalla por modificar la legislación alemana sobre derechos de autor, y el melodrama sobre *Enoch Arden* podía serle útil en este sentido. Efectivamente, el estreno en Múnich, el día 24 de marzo de 1897, significó un éxito enorme para Possart y Strauss, quien también tocó el piano, y así ambos fueron de triunfo en triunfo por las ciudades alemanas, ganando lógicamente un buen dinero.

El preludeo introduce la imagen del destino, del paso del tiempo. Después de la descripción de una aldea, cuyo nombre no se da, en la costa este de Inglaterra -la costa rocosa, la playa dorada, los tejados, la pequeña iglesia, la única calle, el molino, las dunas-, comienza la historia de tres niños: la graciosa Anne Lee, Enoch Arden, hijo de un marinero, y Philipp Ray, el del molinero, quienes en sus juegos son, ella, la novia, y ellos, alternativamente, los novios. A los veintiún años Enoch adquiere su propio bote y pronto se casa con Anne. El poema describe la felicidad inicial de la pareja mas también el profundo dolor de Philipp. Enoch y Anne son bendecidos con dos hijos robustos y sanos, niña y niño; pero en un cambio imprevisto en su suerte el tercero nace débil y enfermizo, Enoch se rompe una pierna y, al no poder trabajar, cae sobre él y su familia la pobreza, aunque Philipp se las ingenia para, manteniéndose en la sombra, hacerles llegar lo más necesario. Ya recuperado, Enoch vende el bote y decide embarcarse con destino a China, para probar fortuna. La despedida de los esposos es muy triste. Con lágrimas en los ojos, Anne ve pasar a lo lejos el barco. Su situación empeora, el más pequeño de sus hijos se agrava y muere. Entonces Philipp la visita, para comunicar que tiene el encargo de Enoch de cuidar de ella y de los niños. Transcurren diez años sin noticias del ausente. La imagen de Enoch se desdibuja en la memoria de sus hijos, quienes son felices con Philipp y ya le llaman padre. Por fin éste pide a Anne que se case con él, aunque su amor mutuo no pueda compararse con el que se profesaron ella y Enoch. Anne le ruega un año más para adoptar la decisión definitiva. Mas esa noche, sola en su casa, pide al cielo una prueba, abre la Biblia y su dedo cae sobre estas palabras: «junto a una palmera». Tiene después un sueño, en el que ve a Enoch en una colina justamente junto a una palmera; cree entender, pues, que su marido ha muerto y se halla ahora en el Paraíso. Pronto se casa con Philipp. El matrimonio tiene otro hijo. Así concluye la primera parte.

La segunda se abre con el relato de lo sucedido a Enoch: el barco naufragó a causa de la tempestad, pero Enoch pudo alcanzar una isla desierta con agua dulce y rica en alimentos. La soledad de Enoch es total. Pasan los días y los años. Enoch

sueña con la aldea, lo que aumenta aún más el sentimiento de su infortunio. Un buen día, un barco se acerca a la isla y arria un bote, para ir a tierra a hacer aguada. Naturalmente, Enoch es rescatado y admitido a bordo; finalmente, llega al puerto del que partió y se encamina a la aldea, donde decide alojarse provisionalmente en la pensión que regenta Miriam Lañe. Esta, preguntada por la vida en la aldea, cuenta los acontecimientos del pasado. Enoch ve un día a Anne con el hijo de Philipp, pero no se les acerca, pues ha tomado la decisión de que nadie sepa, hasta después de su muerte, que él es Enoch Arden. Cae enfermo y se siente morir. Entonces revela su personalidad a Miriam y le ruega que, una vez fallecido, transmita a Anne su bendición para ella y todos los suyos; sus hijos podrán verlo muerto, pero Anne no debe hacerlo, para que la visión del cadáver no la perturbe en el futuro; como prueba de su identidad, entrega a Miriam, para Anne, el rizo del hijito fallecido hace ya tantos años, que ella cortara y él ha llevado siempre consigo. Su última visión es la de un barco que viene a salvarle. El recitador y el piano cierran el melodrama con el breve comentario de la dignidad con que se dio tierra al cuerpo de Enoch Arden, hombre de alma fuerte y heroica.

La música de este Strauss de absoluta madurez debe mucho a la potencia y la habilidad narrativa logradas ya en los grandes poemas sinfónicos. En numerosos pasajes el recitador actúa solo (un tributo a Possart); en otros le acompaña el piano, siempre sugerente y atento a subrayar las palabras, a revelar las verdaderas intenciones, los auténticos sentimientos. Las secciones de esta última clase más complejas y extensas corresponden al relato de la felicidad de Anne y Enoch, a la visión del barco que se aleja, al sueño de Anne, al sentimiento de soledad de Enoch en la isla y sobre todo al momento en que éste vuelve a ver a su mujer y decide mantenerse en la proximidad de ella, pero sin darse a conocer. El poema de Tennyson es considerado, como el conjunto de su vasta producción, ejemplo acabado de la moral victoriana, que hoy pasa a menudo por hipócrita con harta ligereza. Realmente, el comportamiento de Enoch parece el más "conveniente" para evitar la desgracia común y una acusación de bigamia contra Anne; pero en sí es también el más noble, el más heroico entre todos los posibles. La revelación final, una vez muerto, no va dirigida a torturar a Anne, sino a fortalecer su ánimo, pues ella sabrá que él le ha sido fiel hasta la muerte, que no la abandonó. Enoch Arden acepta así su doble funesto destino con la dignidad de los hombres de bien, de las almas en verdad grandes.

Introducción y notas a los programas
Angel-Fernando Mayo



A. Schmidhammer: Caricatura de R. Strauss.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Miguel Ituarte

Nace en Getxo (Vizcaya). Estudia en Bilbao con Isabel Picaza y Juan Carlos Zubeldía, y en el Conservatorio Superior de Madrid con Almudena Cano, obteniendo el Premio de Honor de Fin de Carrera. Posteriormente amplía su formación musical y repertorio pianístico en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Jan Wijn.

Ha participado en los cursos de la Fundación Pianística Internacional del Lago de Como (Italia), la Escuela Reina Sofía de Madrid (con Dimitri Bashkirov) y las clases magistrales de diversos pianistas, entre ellos Maria Joao Pires, Alicia de Larrocha y Paul Badura-Skoda, habiendo recibido también consejos de Maria Curcio.

Ha obtenido, entre otros, los Primeros Premios en los Concursos Internacionales "Ciudad de Ferrol", "Jaén" y "Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero". Ha recibido, además, diversos premios por sus interpretaciones de música española (su repertorio abarca desde Antonio de Cabezón hasta obras contemporáneas): "Rosa Sabater", "Manuel de Falla", así como los de las Fundaciones Guerrero y Hazen. Fue premiado en el Concurso de la Comunidad Económica Europea celebrado en 1991, y finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y AVRÒ de Holanda, y recitales en España, Portugal, Francia, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. Como solista, ha actuado con la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Orquesta Gulbenkian de Lisboa, Orquesta Clásica de Oporto; Sinfónicas de Madrid, Galicia, Bilbao y Euskadi; Sinfónica de la RTV de Luxemburgo y Filarmónica del Festival Schleswig-Holstein de Hamburgo.

SEGUNDO CONCIERTO

Suzana Stefanovic

Nació en Belgrado y estudió con Reija Cetkovic, participando desde sus comienzos en numerosos festivales, recitales y conciertos y ganando importantes premios como el Premio de Octubre de la ciudad de Belgrado "por su intensa actividad musical". Continúa sus estudios con Janos Starker en Indiana University School of Music, en Bloomington, donde obtiene el Artist Diploma, con honores. En 1987, gana el primer premio de violonchelo en el XXI Concurso de Artistas Musicales de Yugoslavia.

Entre 1988 y 1991 fue asistente solista de la Orquesta Ciudad de Barcelona, bajo la dirección de Franz-Paul Decker y profesora de violonchelo en el Conservatorio del Liceo. Desde 1991, es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE bajo la dirección de Sergiu Commissiona.

Ha dado numerosos recitales en Yugoslavia, Suiza, Estados Unidos y España, actuando también con las Orquestas Filarmónicas de Belgrado, Zagreb, Sarajevo, Skopje, la Orquesta Sinfónica Europea y los Solistas de Zagreb, entre otras. Forma parte del Trio Clara Schuman, con el que interpretó la integral de la música de cámara con piano de Brahms en la primavera de 1997. Paralelamente a su carrera como concertista, desarrolla una importante actividad educativa.

Suzana Stefanovic toca un violonchelo de Johan Joseph Stadelmann, Vienna 1770.

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 Virtuosismo 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 y 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 Sinfónica de RTVE.

TERCER CONCIERTO

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 las 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 y 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 su Profesor Titular Frans Helmerson en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

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".

CUARTO CONCIERTO

Rafael Taibo

Nace en El Ferrol (La Coruña), donde inicia sus estudios musicales, que simultanea con el bachillerato y con sus primeras experiencias teatrales al fundar el Grupo Talía. Comienza en la emisora local Radio Ferrol su carrera radiofónica, que amplía en Radio Galicia al trasladarse a Santiago de Compostela, en cuya Universidad cursa derecho, continuando sus actividades teatrales en el TEU.

En 1958 se traslada a Madrid para formar parte del cuadro de actores de la Cadena SER. Trabaja en doblaje, amplía su experiencia teatral y comienza sus actividades en televisión, especializándose en locución publicitaria. Ingresa en Radio Nacional de España, la que dejará al incorporarse al Club UNESCO de Madrid, que presidirá durante dieciocho años, promocionando y dirigiendo actividades científicas, educativas y culturales. En 1978 reingresa en Radio Nacional de España como comentarista musical, encargándose de las transmisiones musicales en directo de Radio 2 Clásica.

Como recitador ha intervenido, entre otras, en las siguientes obras: *Radio Stress*, de Miguel Alonso (Premio Italia 1980); *Sin orden ni concierto*, de José Luis Turina (Premio Italia 1983); *Pasión según San Marcos*, de Tomás Marco (estreno en la Semana de Música Religiosa de Cuenca en 1983); *Laudes Creaturarum*, de Petrassi (Lunes Musicales de RNE, Grupo LIM, 1984); *Lelio, Op. 14b*, de Berlioz (Teatro Real de Madrid y Plaza Porticada de Santander. Orquesta y Coro Nacionales de España. Director: Jesús López Cobos); *Egmont, Op. 24*, de Beethoven (Teatro Real. Orquesta Nacional de España dirigida por J. López Cobos); *Totentanz*, de H. Distler, con el Coro de RTVE, dirigido por Jordi Casas; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Ohana (Palau de la Música de Valencia. Orquesta Municipal de Valencia. Director: Luis Izquierdo); *Peer Gynt*, de Grieg (Auditorio Nacional de Música. Orquesta y Coro Nacionales de España. Director: Gerd Albrecht).

Entre sus últimas actuaciones destacan *Las Encantadas*, de T. Picker; el estreno del cuento musical *La mota de polvo*, de F. Palacios, con la Orquesta Sinfónica de RTVE dirigida por Sergiu Comissiona, y las que viene realizando con el Grupo de Música Alfonso X El Sabio: *Misa del Gallo en la Edad Media*, *San Juan de la Cruz y la música en su tiempo* y el drama litúrgico *Ordo Herodis*.

Begoña Uriarte

La pianista vasco-gallega Begoña Uriarte comienza a estudiar el piano a los cuatro años de edad con G. de la Parra en Vigo, realizando los exámenes en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Ya alumna del gran maestro José Cubiles,

gana en 1955 el Primer Premio de Virtuosismo por unanimidad. Continúa sus estudios con A. Iglesias y seguidamente con Ivés Nat en París. 1957 es Primer Premio de Jaén; en el Concurso Canals de Barcelona le conceden un Diploma de Honor con gran distinción. 1958 recibe una beca del Gobierno alemán que le permite estudiar durante cuatro años en Munich con Rosl Schmid. 1960 gana el Concurso de las Musik Hochschulen de Alemania y es ya invitada por primera vez a tocar con la Orquesta Filarmónica de Munich (el concierto nº 3 de Prokofiev). 1982 es Premio Extraordinario del Concurso Yamaha en España y en el mismo Concurso gana el Primer Premio de Dúo de Pianos con su marido, el pianista alemán Karl-Hermann Mrongovius, con el que, tras haber ganado anteriormente otros premios internacionales actúa obteniendo grandes éxitos tanto en recitales de piano solo como en dúo, en los Festivales de París, Turín, Cuenca, Hohenems, Graz, Rheingau, Ludwigsburg, Echternach, Ruhr, etc.; en las Televisiones de España, Alemania, Luxemburgo, Austria, Unión Soviética, o Japón -donde durante 1998 están invitados a realizar su quinta gira de conciertos con obras para piano solo y dos pianos-.

Imparte Cursos de Interpretación de piano y dúo de pianos y es invitada a formar parte del jurado de Concursos Internacionales.

Sus grabaciones discográficas obtienen críticas entusiásticas en Europa y USA, tanto en la categoría de dúo -Brahms, Schubert (3 CD), Reger, Messiaen, Bartók, Integral del piano de Ravel (3 CD), R. Strauss (3 CD), Strawinsky-, o como solista con obras del Padre Soler, Ligeti, Ravel y Turina.

El disco compacto con los Melodramas de Richard Strauss ha sido editado por ARTS.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Ángel-Fernando Mayo Antoñanzas

Madrileño, 1939. Licenciado en Derecho. Funcionario en activo del Cuerpo Superior de Administradores Civiles del Estado con grado personal de Subdirector General.

No es músico profesional ni musicólogo, sino un aficionado que desde 1975 decidió dedicarse complementariamente al ensayismo y la divulgación musicales. Fue Subdirector de la veterana revista RITMO desde 1976 a 1981. Ha colaborado en numerosos medios y pronunciado conferencias para instituciones diversas en una treintena de localidades españolas. Su actividad comprende el ensayo, la crítica discográfica, el comentario de programas, la divulgación radiofónica, la subtitulación de vídeos operísticos (TVE, CANAL PLUS), la traducción fundamentalmente del alemán (óperas, *lieder*, biografías, ensayos) y esporádicamente la crítica de actos musicales. De Richard Strauss ha traducido, para representaciones o vídeos, *Salomé*, *Electro*, *Capriccio* y *La mujer sin sombra*.

Es conocido sobre todo por su intensa dedicación a la vida y la obra de Richard Wagner. Tiene publicadas las traducciones de *El anillo del nibelungo* y de la autobiografía *Mi vida* y, últimamente, la del más importante ensayo estético wagneriano, *Ópera y Drama*. También ha escrito interesantes aportaciones sobre Anton Bruckner en la revista SCHERZO, para el programa general de la primera ejecución del ciclo completo de sus sinfonías (Madrid, 1994), y para los conciertos conmemorativos de la Fundación Juan March (enero de 1996). Para Radio Dos realizó el primer programa emitido en España sobre las diferentes ediciones de todas las sinfonías del gran compositor austriaco.

*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