



Fundación Juan March

CICLO

WEBERN-BARTÓK:
MÚSICA DE CÁMARA

FEBRERO-MARZO 1995

CICLO:

WEBERN-BARTÓK:
MÚSICA DE CÁMARA



Fundación Juan March

CICLO

WEBERN-BARTÓK:
MÚSICA DE CÁMARA

FEBRERO-MARZO 1995

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	5
Programa general.....	7
Introducción general, por Alvaro Guibert:	13
Notas al Programa:	
Primer concierto.....	21
Segundo concierto.....	24
Tercer concierto.....	27
Cuarto concierto.	30
Quinto concierto.	35
Participantes.....	37

Medio siglo después de su muerte en 1945, las músicas de Béla Bartók y de Antón von Webern no solo siguen suscitando admiraciones sino que se han constituido en puntos de referencia para muchos compositores de la segunda mitad de nuestro siglo. Dos opciones, en suma, muy diferenciadas pero de enorme prestigio por la calidad de su pensamiento musical y la capacidad de abrir (o cerrar) caminos que otros han recorrido después con formulaciones propias.

Húngaro uno, vienés el otro, ambos nacieron (1881 y 1883 respectivamente) en un mismo estado, el Imperio austro-húngaro que acabaría siendo disgregado a raíz de la primera gran guerra. Mientras Béla Bartók ha conseguido instalar muchas de sus obras -y no solo las de tipo neo-nacionalista- en el repertorio, las de Antón von Webern (apenas 31 números de opus) siguen siendo difíciles de programar por su extremado ascetismo, su escasa duración temporal (en total, poco más de tres horas y media) y la dificultad de encajarlas en programaciones monográficas como las nuestras.

Este ciclo acoge en sus tres primeros conciertos toda la música que ambos escribieron para cuarteto de cuerdas (los seis de Bartók y los Opus 5, 9 y 28 de Webern, además del Movimiento lento de 1905 no incluido en su catálogo). En dos más, hemos completado con otras obras la visión camerística de ambos autores, de cuyas maneras y evolución estilística podremos obtener una idea bastante clara, ya que entre las obras más antiguas (1905 en Webern, 1907 en Bartók) y las más recientes (1938 en Webern, 1939 en Bartók) se desarrolló lo fundamental de su respectivas carreras.

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

PROGRAMA
GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Anton von Webern (1883-1945)

Cinco piezas para cuarteto de cuerda, Op. 5 (1909)

Hefig beivegt (Vehemente y movido)

Sehr langsam (Muy lento)

Sehr bewegt (Muy movido)

Sehr langsam (Muy lento)

In zarter Beivegung (En movimiento más moderado)

Béla Bartók (1881-1945)

Cuarteto nº 6, Sz. 114 (1939)

Mesto. Vivace

Mesto. Marcia

Mesto. Burletta (Modej-ato•)

Mesto. Più andante

II

Béla Bartók

Cuarteto nº 1, Op. 7, Sz. 40 (1908)

I *Lento*

II *(Allegretto)*

Introduzione: Allegro

III *Allegro vivace*

(Se tocan sin interrupción)

Intérpretes: BRODSKY QUARTET
(Michael Thomas, *violin*
Ian Beiton, *violin*
Paul Cassidy, *viola*
Jacqueline Thomas, *violonchelo*)

Miércoles, 8 de Febrero de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Anton von Webern (1883-1945)

Cuarteto Op. 28 (1936-38)

Mässig (Moderado)

Gemächlich (Tranquilo)

Sehr fließend (Muy fluido)

Béla Bartók (1881-1945)

Cuarteto n^o 2, Op. 17, Sz. 67 (1915-17)

I *Moderato*

II *Allegro molto capriccioso. Prestissimo*

III *Lento*

II

Béla Bartók

Cuarteto n^o 4, Sz. 91 (1928)

I *'Allegro*

II *Prestissimo, con sordino*

III *Non troppo lento*

IV *Allegretto pizzicato*

V *Allegro molto*

Intérpretes: BRODSKY QUARTET
(Michael Thomas, *violin*
Ian Belton, *violin*
Paul Cassidy, *viola*
Jacqueline Thomas, *violonchelo*)

Miércoles, 15 de Febrero de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Anton von Webern (1883-1945)

Langsamer Satz (1905)

Langsam, mit bewegtem Ausdruck
(Lento, con expresión agitada)

Seis bagatelas, Op. 9 (1911-13)

Mässig (Moderado)

Leicht bewegt (Levemente movido)

Ziemlich fliegend (Bastante fluido)

Sehr langsam (Muy lento)

Äusserst langsam (Lentísimo)

Fliegend (Fluido)

Béla Bartók (1881-1945)

Cuarteto n^o 3, Sz. 85 (1927)

Prima parte: Moderato

Seconda parte: Allegro

Ricapitulazione della prima parte: Moderato

Coda: Allegro molto

II

Béla Bartók

Cuarteto n^o 5, Sz. 102 (1934)

I Allegro

II Adagio molto

III Scherzo: Alla bulgarese. Trio: vivacissimo

IV Andante

V Finale: Allegro vivace

Intérpretes: BRODSKY QUARTET
(Michael Thomas, *violin*
Ian Belton, *violin*
Paul Cassidy, *viola*
Jacqueline Thomas, *violonchelo*)

Miércoles, 22 de Febrero de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Béla Bartók (1881-1945)

Sonatina para piano, Sz. 55 (1915)

(Versión para clarinete y piano de G. Balassa, 1955)

Dudások (Cornamusas)

Meduetánk (Dentro del oso)

Final

Antón von Webern (1883-1945)

Variaciones para piano, Op. 27 (1935-36)

I *Sehr mdssig* (Muy moderado)

II *Sehr schnell* (Muy rápido)

III *Ruhigfliessend* (Tranquilo y fluido)

Béla Bartók

Rapsodia para violín y piano n^o 1, Sz. 86 (1928)

Rapsodia para violín y piano n^o 2, Sz. 89 (1928)

II

Béla Bartók

Tres canciones populares húngaras para piano, Sz. 35a (1907)

(Versión para clarinete y piano de G. Balassa, 1955)

Contrastes para violín, clarinete y piano, Sz. 111 (1938)

Verbunkos (Danza del reclutamiento):

Moderato ben ritato

Pihenó (Relajación): *Lento*

Sebes (Danza rápida): *Allegro vivace*

Intérpretes: Tasmin Little, *violín*
Joan Enric Lluna, *clarinete*
Nigel Clayton, *piano*

Miércoles, 1 de Marzo de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
QUINTO CONCIERTO

I

Béla Bartók (1881-1945)

Sonata nº 1 para violín y piano, Op. 21, Sz. 75 (1921)

Allegro appassionato

Adagio

Allegro

II

Anton von Webern (1883-1945)

Cuatro piezas para violín y piano, Op. 7 (1910)

Sehr langsam (Muy lento)

Rasch (Rápido)

Sehr langsam (Muy lento)

Bewegt (Movido)

Béla Bartók

Sonata nº 2 para violín y piano, Sz. 76 (1922)

Molto moderato

Allegretto

Intérpretes: Joaquín Palomares, *violín*
Michel Wagemans, *piano*

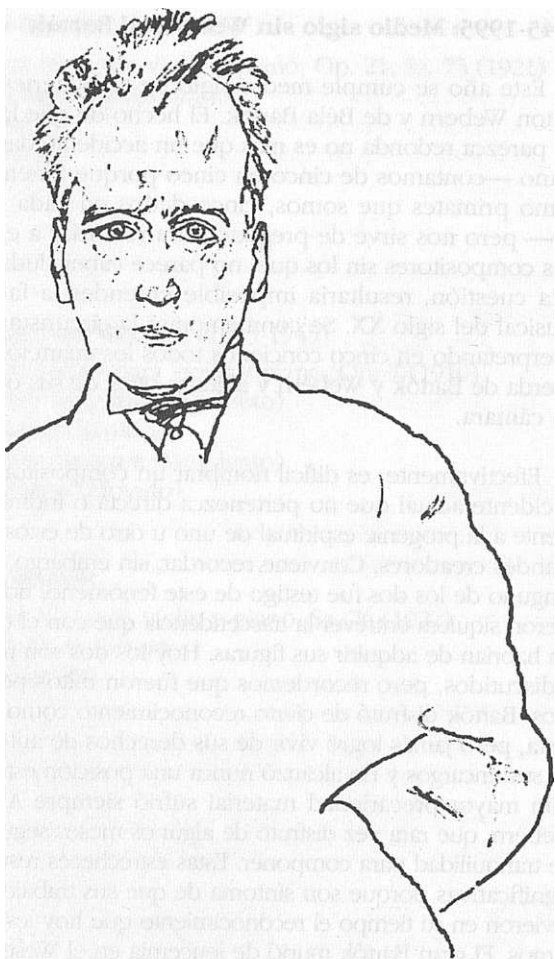
Miércoles, 8 de Marzo de 1995. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

1945-1995: Medio siglo sin Webern ni Bartók

Este año se cumple medio siglo de las muertes de Antón Webern y de Béla Bartók. El hecho de que la cifra parezca redonda no es más que un accidente darwiniano –contamos de cinco en cinco porque tenemos, como primates que somos, cinco dedos en cada mano – pero nos sirve de pretexto para recordar a estos dos compositores sin los que, río parece haber duda en esta cuestión, resultaría imposible entender la faceta musical del siglo XX. Se conmemorará la circunstancia interpretando en cinco conciertos todos los cuartetos de cuerda de Bartók y Webern y algunas otras de sus obras de cámara.

Efectivamente, es difícil nombrar un compositor del occidente actual que no pertenezca directa o indirectamente a la progenie espiritual de uno u otro de estos dos grandes creadores. Conviene recordar, sin embargo, que ninguno de los dos fue testigo de este fenómeno, no pudieron siquiera entrever la trascendencia que con el tiempo habrían de adquirir sus figuras. Hoy los dos son mitos indiscutidos, pero recordemos que fueron mitos postumos. Bartók disfrutó de cierto reconocimiento como pianista, pero jamás logró vivir de sus derechos de autor ni de sus encargos y no alcanzó nunca una posición estable. Aún mayor precariedad material sufrió siempre Antón Webern, que rara vez disfrutó de algunos meses seguidos de tranquilidad para componer. Estas estrecheces resultan significativas porque son síntoma de que sus trabajos no tuvieron en su tiempo el reconocimiento que hoy les rendimos. El gran Bartók murió de leucemia en el West Side Hospital de Nueva York el 26 de septiembre de 1945, sin posibilidad alguna de pagar el tratamiento de su enfermedad. Las facturas las asumía la sociedad de autores americana por pura solidaridad filantrópica, puesto que Bartók no pertenecía a ella. La muerte de Webern no fue menos triste. Tras sobrevivir a duras penas a dos güeñas, un soldado americano de ocupación le disparó por error el 15 de septiembre de 1945 frente a la casa de su hija Cristina, que le había invitado a cenar. Por no ahumar a sus



A. Webern. Dibujo de Egon Schiele, 1918.

anfitriones, Antón salió discretamente a fumar fuera sin sospechar que los americanos le tenían preparada una emboscada a su yerno, Berno Matzl, que, al parecer, trapicheaba con las vituallas de los cocineros americanos. A Webern se lo llevó por delante una historieta de estraperlo, un centinela nervioso, y la brasa de un cigarro en la oscuridad.

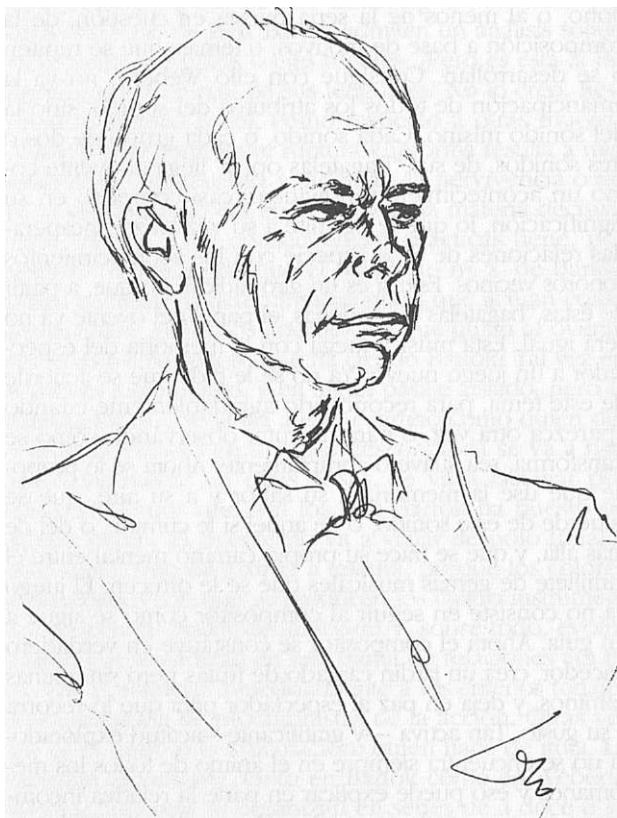
Pero, una vez recordados los dos amargos sucesos que dan origen a este ciclo de conciertos, conviene pasar a algo más positivo. Bartók y Webern se nos aparecen hoy como las cabeceras de dos cuencas fluviales separadas, que parecen correr en direcciones opuestas. La herencia de Bartók es vasta, se reconoce en muchos compositores de todas las edades y la obra del maestro húngaro está presente, dentro de lo que cabe, en las salas de conciertos. La cuenca weberniana, por su parte, se muestra más organizada, parece un canal más que un río, con el visitadísimo embalse de Darmstadt y con el llorado Messiaen constituido en prolífico delta que alimenta a importantes ramales postwebernianos: Boulez, Sotckhausen, Xenakis... Sin embargo, las composiciones del propio Webern no se oyen tanto como las de Bartók, circunstancia que se explica en parte por razones de orden práctico: el vienés compuso muchas menos obras, treinta y una para ser exactos frente al centenar largo del húngaro, y muchas de ellas resultan incómodas de programar en los conciertos al uso porque su extrema brevedad y su frágil sutileza las hace muy vulnerables en el aiidoso ambiente de las salas filarmónicas.

¿Son tan distintas las músicas de Bartók y Webern? ¿Tienen rasgos comunes? La cuestión puede simplificarse diciendo que sus caminos no confluyen, pero tampoco discurren en direcciones opuestas, sino que avanzan en líneas paralelas, que, como es sabido, han de juntarse en el infinito. Pueden incluso haber confluído ya, a través de sus epígonos, que a veces parecen nadar todos en una sola poza, todo lo multiforme que se quiera, pero parece claro, en todo caso, que compartieron en vida un dirección común: la de la búsqueda interior. Bartók y Webern buscaron con especial empeño y tenacidad la purificación progresiva de sus respectivos estilos. Todos los grandes creadores lo hacen, desde luego, pero en otros se observa más relajación. Resultado de esta intensa búsqueda son las obras maestras que oiremos en estos programas.

¿Qué barreras mantienen separados estos dos caminos paralelos? ¿En qué se diferencian, en el fondo, Webern y Bartók? Parece inevitable citar la divisoria tonalidad-atonalidad como respuesta a esta cuestión, pero la cosa no es tan sencilla. Efectivamente, Antón Webern descartó definitivamente la tonalidad funcional como arma expresiva a partir de sus "Lieder op. 3", mientras que todas las obras de Béla Bartók admiten un análisis sólido en términos de polos o ejes tonales. ¿Pero es ésta la diferencia fundamental de sus lenguajes? No lo creo. Respecto al sistema tonal, como respecto a otras muchas cosas, la oposición entre ruptura y reforma resulta a menudo poco significativa y, además, la pervivencia o no de la tonalidad no era en el fondo una materia decisiva en sí misma. ¿Qué consecuencias prácticas tiene, por ejemplo, el hecho de que el "Cuarteto n.º 5" de Bartók posea anclajes en determinadas notas que actúan como ejes tonales? ¿Son esos anclajes los que guían al oyente por el universo sonoro que ha creado Bartók? Tal vez en el primer movimiento, y en algún pasaje aislado, pero el espectador que se lanza a este cuarteto como quien desembarca curioso en una isla desconocida se va a fijar preferentemente en otras cosas. Se va a fascinar por otros elementos que son los que Bartók ha puesto en primer plano. El oyente no va a viajar de polo tonal a polo tonal, sino de textura a textura, porque los colores y densidades con que se producen los cuatro instrumentos poseen tal poder de atracción y, sobre todo, evolucionan y se organizan en una trama de relaciones tan rica, que deshancan inmediatamente a los criterios tonales en la categoría de protagonistas de la acción. Otras veces es el ritmo o la articulación, quien hace de guía. La cuestión importante, tanto en Bartók como en Webern, no es si las notas se organizan en series de a doce o si, por el contrario, provienen de un complicado alambique diatónico. Lo que nos subyuga de sus obras maestras es descubrir con qué nuevos y personales mimbres lían la trama del discurso musical una vez que la sucesión de tonalidades ha sido apeada del trono imperial que aún ocupaba en el cambio de siglo. Para que el ritmo, la articulación, el timbre, la densidad, la intensidad y los demás atributos del sonido alcancen su emancipación y puedan apoderarse de la atención del oyente, no es necesario guillotinar a la tonalidad, basta con retirarle el tratamiento de majestad y en ese estimulante desacato incurrieron por igual los dos gigantes de la composición que hoy nos ocupan.

Así las cosas, la radical originalidad de Webern no estriba tanto en romper con la tonalidad adhiriéndose a la aventura dodecafónica de Schönberg, sino en su voluntad de acometer una irreverencia ulterior, en la que no le acompañó nadie en vida, aunque, años después, muchos hayan cruzado las puertas que él abrió. Se trata del abandono, o al menos de la seria puesta en cuestión, de la composición a base de motivos, o temas, que se repiten o se desarrollan. Consigue con ello Webern, no ya la emancipación de todos los atributos del sonido, sino la del sonido mismo. Cada sonido, o cada gaipo de dos o tres sonidos, de sus "Bagatelas op. 9" llega al oyente como un acontecimiento individual, casi completo en su significación, lo que le permite a su vez lanzar inesperadas relaciones de toda especie con los acontecimientos sonoros vecinos. Este sí es un giro radical, porque, a partir de estas "bagatelas", o naderías, el papel del oyente ya no será igual. Esta música juega con la memoria del espectador a un juego nuevo. Ya no se le pide que se acuerde de este tema, para reconocerlo agradablemente cuando aparezca otra vez, o para disfrutar observando cómo se transforma, sea suave o abruptamente. Ahora se le propone que use la memoria a su sabor y a su aire, que se acuerde de este sonido, o de aquel si le cumple, o del de más allá, y que se trace su propio camino mental entre el ramillete de gemas musicales que se le ofrecen. El juego ya no consiste en seguir al compositor como se sigue a un guía. Ahora el compositor se constituye en verdadero hacedor, crea un jardín cargado de frutas pero sin apenas caminos, y deja en paz al espectador para que lo recorra a su gusto. Tan activa —y gratificante— actitud exploradora no se encuentra siempre en el ánimo de todos los melómanos y eso puede explicar en parte la relativa incompreensión que, todavía, padece la música de Webern. Schönberg no llegó nunca tan lejos, aunque afirmara siempre el principio de la no repetición y aunque se atribuya a él el consejo: «nunca escribas nada que tu copista hubiera podido escribir por tí». Tampoco Bartók abandonó nunca la escritura motivica y, aun en sus obras más originales, como los cuartetos cuarto y quinto, está siempre presente el motivo, o el tema, como elemento de construcción, bien que a veces quede en segundo plano. Bartók no emprendió esta aventura, sino que exploró, en paralelo, otros terrenos ignotos de la creación musical.

La propuesta de Webern parece, lo hemos dicho, una puerta abierta, y muchos la han traspasado, a menudo pa-



Béla Bartók. Dibujo de Dolbin, 1944.

ra descubrir, que esa puerta cierra tantos caminos como abre. Las propuestas de Baitók, por el contrario, no parecen, de primeras, tan innovadoras y su escuela posterior es más difusa. Lo que en cierto sentido, no está tan mal, porque así se evitan desengaños. Una de los más interesantes logros de Bartók es, precisamente, el de haber recorrido un camino estrictamente personal, y haber encontrado soluciones de un solo uso. Su profunda inmersión en el folklore de Hungría y países adyacentes (hasta llegar a Argelia) tiene muchas facetas y se explica desde distintas perspectivas, ya sea su militancia como nacionalista húngaro contra la prepotencia germana, ya sea su propensión al estudio científico de cualquier cosa, o su hondo respeto y admiración humanista por las culturas de todos los pueblos, pero representa también una de sus características más señaladas en cuanto compositor. En este ciclo de conciertos tendremos ocasión de conocer dos aspectos muy diferentes de la actitud del Bartók compositor hacia el folklore. Por una parte, quiso complementar su ingente tarea de recolector y clasificador de canciones populares con labores de divulgador y compuso para ello versiones para instrumentos de tradición culta de algunas canciones que recogió en el campo. Son ejemplo de esta actividad la "Sonatina, Sz. 55" y las "Tres canciones, Sz.35a", adaptadas originalmente para piano y que oiremos en versión de clarinete y piano. Por otra parte, en casi todo el resto de su obra más propiamente de creación, el folklore está siempre presente de una u otra manera. Lo más evidente es que, a menudo, el folklore le proporciona esquemas motivicos o rítmicos, pero lo más significativo es que el folklore constituye para Bartók una guía permanente, una piedra de toque con la que validar procedimientos compositivos. Simplificando mucho, podemos decir que Bartók se sirve de las escalas más cromatizadas y complejas, los acordes más disonantes y las poliritmias más violentas, pero siempre que puedan ser deducidas como transformaciones de las escalas modales y los ritmos que ha escuchado en el campo. A veces, la validación es muy alambicada, con superposiciones de modos diferentes sobre la misma nota base, o superposición de ritmos naturales que son, de suyo, no superponibles. Pero eso carece de importancia, porque no se trata de demostrar nada, ni de dar autenticidad objetiva a ningún sistema de composición. A Baitók le sirve el folklore como brújula en un camino que no lleva más que a la profundización en su propia naturaleza de creador. El folklore le sirve para eso a Bartók, pero no necesariamente

a nadie más. Es una solución estrictamente personal, pero probablemente sea igual de intranferible la de Webern, aunque su estela parezca más transitable.

Este apoyo en la tradición musical popular parece darle además a las obras de Bartók una capacidad de comunicación con el oyente mayor de la que tienen las de Webern. Sin duda hay algo de razón en ello, pero creo que no tanto como parece y que conviene matizar un poco las cosas, en dos sentidos. En primer lugar, la apreciación profunda de las obras importantes de Bartók, como los cuartetos centrales, o las sonatas para violín, requieren del espectador, una escucha tan activa como pueden hacerlo las de Webern, si bien es cierto que no están tan despojadas como éstas últimas y que dan cierta recompensa incluso a un acercamiento pasivo. Recordemos que el propio Webern confesó no haber captado del todo el "Cuarteto nº 4" de Bartók, que le resultaba «demasiado cacofónico para mi gusto». Por otra parte, el hermetismo de Webern está, a menudo, sobrevalorado. Entrar en su mundo requiere, es verdad, algunos ajustes en los hábitos de la escucha, pero tampoco es para tanto. En el prólogo a la partitura de las "Bagatelas" de Webern, Arnold Schönberg admira la extraordinaria concisión que logra su querido discípulo en estas micropiezas y escribe: «una mirada se convierte en poema, un suspiro en una novela». Es una bella descripción del arte de su amigo, pero es también una llamada, una invitación lanzada al oyente para que entre a jugar a este juego. A lo mejor parece un simple suspiro, ¡pero es toda una novela! Es verdad que dura solo veinte segundos, pero es que no podría durar más sin dejar de contener tantas cosas. Para jugar, basta con alertar un poco el oído y con no ponerse a desenvolver un caramelo en ese preciso instante. Realmente, no es para tanto.

Alvaro Guibert

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Antón von Webern: Cinco piezas para cuarteto de cuerda, opus 5

Webern solo dio número de opus (5, 9 y 28) a tres composiciones para cuarteto de cuerda. Estas *Cinco piezas, opus 5* constituyen, pues el primer cuarteto de cuerda que el autor reconoce como representativo de su arte. Es también la primera obra instrumental -es decir, que no tiene el apoyo formal de un texto poético- abiertamente atonal, tras los *Heder* opus 3 y 4. Sin llegar, tal vez, a las serenas alturas del *Cuarteto, opus 28*, ni a los hallazgos de las *Bagatelas, opus 9*, se trata de una obra muy importante, porque contiene muchos de los rasgos estilísticos que configurarán su arsenal compositivo en toda su cañera. Se cuenta entre ellos el principio de la variación incesante, es decir, el variar, más que desanollar las ideas, sin recapitular jamás, aunque el trasfondo de esta obras es, todavía, fundamentalmente motivico. Se empieza a observar en estas piezas, igualmente, cómo, en ausencia de la tonalidad como criterio ordenador, pasan a primer término, alternativa o solapadamente, otros atributos del sonido, que exhiben, además, un tratamiento detalladísimo y muy refinado. Destaca en seguida el timbre, que cobra un valor de primera magnitud. Se multiplican las formas de ataque y los golpes de arco hasta formar un vocabulario de tanta eficacia formal como el de las alturas de las notas. Muy significativa es, en este terreno la cuarta pieza, que muestra amplísimamente las posibilidades colorísticas de un recurso muy weberniiano, la indicación "col legno", es decir, con la madera, con la que el autor pide a los intérpretes que no froten las cuerdas del instrumento con las crines del arco, sino que lo hagan con la madera. Junto con el timbre, cobra en estas piezas gran importancia y mucho detalle la dinámica, es decir, las instrucciones sobre si se ha de tocar "piano" o "forte". Es, además, el primer ejemplo instrumental de piezas de estructura aforística, enormemente concentradas y de duración muy breve, aunque sin llegar al grado de miniaturización que se alcanza en obras posteriores.

Estas cinco piezas supusieron un importantísimo paso en la evolución estilística de Webern. Siempre las tuvo en mucha estima y en 1929 realizó una cuidadosa versión para orquesta de cuerda. Están compuestas durante la primavera de 1909 y fueron estrenadas en Viena, el 8 de febrero de 1910 por un cuarteto de circunstancias.

Béla Bartók: Cuarteto de cuerda nº 6, Sz. 114

El número 6, compuesto entre agosto y noviembre de 1939, es no solo el más desolado de los cuartetos de Bartók, sino una de las obras más desesperadas de todo su catálogo. La causa de la profundísima tristeza que domina la obra la buscan los biógrafos del compositor húngaro en dos amargos acontecimientos: la fatal enfermedad que abate ese mismo verano a su querida madre, Paula Bartók, y que acabaría matándola en diciembre, y los negrísimo augurios que la invasión en septiembre de Polonia por el ejército alemán despertó en el ánimo de Bartók, horrorizado como patriota húngaro y como humanista, ante la degradación moral de su patria y de Europa entera. No tardaría en emprender viaje a Estados Unidos.

La estructura del cuarteto, por otra parte, revela algunos de los mecanismos poderosamente expresivos que Bartók pone en juego en esta obra. Como puede verse en la ficha que enuncia sus partes constituyentes, todos los movimientos comienzan por un episodio marcado "mes-to", es decir, melancólico, y el último, está enteramente dominado por este carácter. Bartók ha puesto al comienzo de cada movimiento unos cuantos compases del inquietante y triste tema del cuarto movimiento, bañando así toda la obra de melancolía, y dando un carácter sarcástico, casi macabro, a los dos movimientos centrales, una marcha rota en violentas síncopas y una cínica "burletta".

Este *Sexto cuarteto*, que fue estrenado el 20 de enero de 1941 en Nueva York por el Cuarteto Kolisch, desanda con sus cuatro movimientos, cada uno más lento que el anterior, el camino formal andado por el primero.

Béla Bartók: Cuarteto de cuerda n- 1, Sz. 40

Datado en 1908, es este el primer intento serio por parte de Bartók de abordar el género del cuarteto de

cuerda y constituye un importante punto de partida en este terreno. Consta de tres movimientos, cada uno más rápido que el anterior, que en realidad constituyen un único impulso musical, con transiciones muy elaboradas entre los movimientos.

Se trata de una obra gozne que arrastra, por una parte, importantes herencias románticas, especialmente conspicuas en el primer movimiento con sus grandes intervalos de naturaleza declamatoria y su cromatismo hiperexpresivo. Por otra parte, sin embargo, se avanzan ya las primeras muestras del repertorio gestual del Bartók posterior. El tercer movimiento es un vivace que pone su inspiración folklórica al servicio sobre todo de la vitalidad rítmica, más que de otros rasgos compositivos más personales. En el segundo, que tiene aire de scherzo, se expone nítida una escala de tonos enteros y en el primero se ven ya elementos del mejor nervio bartókiano, incrustados incluso en los pasajes más claramente postrománticos.

El *Primer cuarteto* de Bartók lo estrenó el 19 de marzo de 1910 en Budapest el Cuarteto Waldbauer, conjunto que estrenaría también los tres siguientes.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Antón von Webern: Cuarteto de cuerda, opus 28

De los tres obras para dos violines, viola y violonchelo que Webern admite en su catálogo, solo a esta le otorga la denominación de "cuarteto". Está compuesta entre noviembre de 1936 y marzo de 1938. Mediada ya su composición, Webern recibió un encargo de un cuarteto de cuerda de la mecenas norteamericana Elizabeth Sprague-Coolidge, bien que tras ser instigada a ello por el violinista y cabeza de cuarteto Rudolf Kolisch, quien había de estrenar la obra en Pittsfield, Massachussetts, el 22 de septiembre de 1938.

Encontramos en este magistral cuarteto a un Webern distinto del de las opus 5 o 9- Lo esencial permanece: la pureza de la ideación, el ambiente rarificado, el cuidado por el timbre y la dinámica, pero parece como si Webern hubiera ascendido en esta obra, al igual que en sus vecinas, las *Variaciones para piano, opus 27*, a un estadio mayor de estilización expresiva que le lleva a prescindir incluso de la imaginaria colorista y aun de la propia concentración extrema que caracterizan las *Bagatelas*. El poder expresivo procede en esta obra de elementos sobre todo formales. En primer lugar, la serie dodecafónica en la que se basa toda la obra consiste en la triple yuxtaposición, con inversiones y transposiciones, de las notas equivalentes a las letras B A C H. La obra constituye pues una especie de caleidoscopio musical en el que en todo momento, se escuche por donde se escuche, está sonando el nombre de Bach, de cuya *Ofrenda musical* acababa Webern de terminar una orquestación de la *Fuga ricercata*. La serie tiene además otras extrañas propiedades fruto de sus simetrías internas, propiedades que reducen mucho sus posibilidades combinatorias y que acaban haciendo que toda la obra deba funcionar con tan solo tres intervalos.

Se trata, pues, de la obra más despojada de Webern, una especie de invocación mística en la que no queda más que geometría: las líneas del contrapunto canónico que impera rígidamente en los dos primeros

movimientos y que domina con algo más de holgura en el tercero.

Señala Piene Boulez que, en el primer tiempo de esta excepcional composición, ocurren bellas e inquietantes transiciones entre paisajes verticales, homofónicos, y otros más horizontales, más propiamente contrapuntísticos.

Béla Bartók: Cuarteto de cuerda n- 2, Sz. 67

Estrenado también por el Waldbauer el 3 de marzo de 1918, el *Cuarteto n° 2* lo compuso Bartók entre 1915 y 1917. Se sitúa entre el primero, el punto de partida, y los tres grandes cuartetos centrales.

En el aspecto formal parece una consecuencia del primero, también de tres movimientos. Si aquel constituía un avance continuado hacia lo rápido, este repite la idea de frenesí creciente, pero la trunca al final, terminando con un movimiento lento. Además, todo el material surge del primer compás de la obra, con su diseño en cuartas ascendentes. El primer movimiento no es que sea propiamente polirrítmico, pero sí al menos resulta polimétrico, en cuanto los instrumentos se desdoblan a veces en el tiempo, cada uno escrito en un compás diferente. El segundo hace crecer constantemente la inquietud, a veces de forma nada ruidosa, con desazonadores hormigueos tocados en pianísimo y con sordina. En este movimiento se despliega el color del cuarteto, con profusión de hallazgos tímbricos. En el tercero continúa la exhibición tímbrica, solo que ahora el clima ya no es obviamente violento, sino oscuramente tranquilo.

El Bartók que firma este cuarteto ya no es el mismo que firmó el primero. Ha adquirido ya una escritura muy sólida y está preparado para abordar su primera obra maestra en el género.

Béla Bartók: Cuarteto de cuerda n- 4, Sz. 91

Este cuarteto de 1928 es muy significativo por diversas razones. En primer lugar, y sobre todo, al abordar Bartók este trabajo se muestra seguro y confiado. Ha logrado ya una obra maestra del género, el *Tercer Cuarteto*, y siente seguro el terreno bajo sus pies. Y en este

terreno construye dos obras espléndidas, los cuartetos cuarto y quinto, rebosantes de inventiva y sembrados de aciertos musicales.

El cuarto constituye, por otra parte, una cima de complejidad en la producción de Bartók. El lenguaje es a veces violento y siempre rico y valiente en la creación de un material sonoro propio — propio del autor y propio de esta obra — a partir del viejo conjunto de cuatro arcos. La ideación de Bartók está en racha de brillantez y sus diversas facetas parecen ir relevándose en el dominio de cada movimiento. En el primero suenan polirritmias que recuerdan a las stravinskianas, con sus diseños "ostinato" y su combinatoria de acentos desplazados. También se oyen glisandos, no como toques de color, sino con valor estaictural y motivico. El segundo movimiento pide a los cuatro músicos usar la sordina para crear una atmósfera irreal en la que desplegar un virtuosismo compositivo de enorme eficacia. El tercero es un movimiento de forma especular, de ida y vuelta, que sirve de pivote a todo el cuarteto, porque la obra entera está dispuesta de forma palindrómica: los movimientos extremos son simétricos entre sí (lo que no quiere decir que sean iguales, ni el uno la inversión del otro, sino que usan simétricamente el mismo material pero tratado de una manera muy distinta en lo musical), los dos interiores lo mismo, y el central tiene de por sí simetría bilateral.

En los rebotes de este gran juego de espejos se viaja por variadas regiones y, por ejemplo, se cruza varias veces la frontera entre los diseños cromáticos y los diatónicos, viajes que quedan siempre al servicio de una brillante idea musical, como en el arranque del tercer movimiento, en el que el violonchelo dibuja un línea retorcida contra una transparente cortina diatónica que cuelga de los otros tres instrumentos.

El "Cuarteto n.º 4" lo estrenó el Cuarteto Waldbauer en Budapest, el 20 de marzo de 1929.

TERCER CONCIERTO

Antón Webern: Langsamer Satz

Así, sin número de opus, es como se presenta este "Movimiento lento" para cuarteto de cuerda. Webern nunca lo reconoció como parte integrante de su legado como compositor, como tampoco autorizó la circulación de otras obras primerizas que alcanzan la veintena. El respeto al pudor del artista debe llevarnos a recordar siempre que esto no es un Webern y que, si bien su estudio en el medio musicológico es de gran interés, su eventual escucha en el circuito concertístico habitual ha de tomarse con todas las debidas reservas.

La partitura la editó James Beale en 1961 a partir de un manuscrito filmado en junio de 1905, cuando Webern llevaba un año de trabajo con su maestro Arnold Schönberg. El estreno lo realizó el Cuarteto de la Universidad del Estado de Washington el 26 de septiembre de 1962 en el I Festival Internacional Webern de Seattle.

Dicho todo lo anterior, conviene hacer constar que el "Langsamer Satz" es una extraordinaria pieza académica escrita con admirable soltura cuartetística y que muestra menos tosquedades formales que su siguiente cuarteto, el conocido como "Cuarteto 1905", escrito pocos meses después. Junto a la influencia de sus maestros más admirados por entonces -Brahms, Mahler, Wagner, Schönberg-, este "Movimiento lento" exhibe algunos rasgos que anuncian ya al Webern maduro.

Antón Webern: Seis bagatelas para cuarteto de cuerda, opus 9

Sin mayor transición, pasamos de un trabajo de escuela a una obra maestra. Las *Seis bagatelas, opus 9* están compuestas entre 1911 y 1913- Todavía está Webern en su fase de atonalismo libre. Hace años que ha renunciado a la tonalidad como sistema de composición, pero aún no han terminado de formular y de adoptar, ni él ni Schönberg ni Berg, el método llamado dodecafónico, o

de composición mediante series constituidas por los doce sonidos de la escala cromática con la prohibición de repetir ninguno antes de que hayan sonado los otros once. Sin embargo, si no el método, Webern sí ha alcanzado ya la "escucha dodecafónica". Posteriormente Webern recordará que, al componer estas piezas, solía escribir en un papel las doce notas de la escala cromática para ir las tachando según aparecían en la nueva composición. Recuerda también Webern cómo sentía la profunda sensación musical de que, una vez expuestas las doce notas de la escala, no quedaba más que decir y la pieza tenía que concluir. Lo que explica en parte cuál es la intuición formal que llevó a Webern a adoptar la miniatura, el aforismo, como estructura de estas brevísimas piezas (solo una rebasa por poco el minuto y la seis juntas apenas alcanzan los cuatro).

En la introducción general a este ciclo de conciertos se habla con algún detalle de estas concentradísima piezas y de cómo parecen solicitar del oyente un tipo de escucha nuevo hasta entonces. Digamos ahora solo que se trata de una de las obras fundamentales de la producción de Webern y que fueron estrenadas el 19 de julio de 1924 en Donaueschingen por el Cuarteto Amar, en el que Paul Hindemith tocaba la parte de viola.

Béla Bartók: Cuarteto de cuerda n^o 3, Sz. 85

Compuesto en pocas semanas, durante el verano de 1927, cuando venía de escuchar en julio en Baden-Baden la *Suite lírica* de Alban Berg, el *Cuarteto n^o 3, Sz. 85* es una obra maestra y constiruye una de las cumbres del arte musical de Béla Bartók. Fue estrenado el 19 de febrero de 1929 por el conjunto de Waldbauer.

Esa categoría de obra maestra se la otorgan su acierto en la concepción formal (sus tres tiempos están concebidos y se escuchan como una línea que avanza siempre hacia una tensión cada vez mayor), la perfección con que su extraordinaria riqueza tímbrica queda embebida en los criterios de su propia lógica musical, y su muy lograda combinación de claridad constructiva por un lado y complejidad y fuerte tensión cromática por otro.

Es, además, el cuarteto de duración más breve de los seis bartókianos (quince minutos, frente a la media hora

que rondan los otros cinco) y también el más condensado y expresivo.

Béla Bartók: Cuarteto de cuerda n° 5, Sz. 102

El *Cuarteto n^B 5, Sz. 102* lo escribió Bartók en 1934 por encargo de Elizabeth Sprague-Coolidge, la misma mecenas americana que le pedirá cuatro años después a Webern el opus 28 por intercesión de Rudolf Kolisch. Este mismo violinista, que habrá de estrenar con su cuarteto de cuerdas el de Webern, estrenó éste *Quinto* de Bartók en Washington, el 8 de abril de 1935.

Se trata de uno de los cuartetos grandes de Bartók. Su expresividad, a menudo áspera, y la impresionante carga de creatividad que portan sus soluciones musicales convierten su escucha en una apasionante exploración. Pese a los seis años transcurridos entre uno y otro, comparte muchos rasgos con el *Cuarto*, como la forma general en espejo, con los cuatro movimientos exteriores simétricos dos a dos y el central palindrómico, es decir, capicúa, y comparte también con el anterior el carácter avanzado de su ideación, porque, por encima de la estructura de temas y motivos, prevalece con mucha frecuencia un diálogo distinto y mucho más estimulante, el de los colores del cuarteto, la textura del sonido y la belleza de sus evoluciones.

Arranca el cuarteto con una nota, si bemol, repetida con insistencia que, tras largos avatares, reaparece al final del primer movimiento. El segundo es de carácter majestuoso y el tercero está poblado de bellos espejos, que aparecen por doquier, sea cual sea la escala con la que se busquen, desde la pequeña corchea hasta el movimiento entero, y eso pese al aspecto general descabaldado que le otorgan los extraños ritmos búlgaros con los que está construido. El cuarto, el más rico por textura, y el quinto, con algún toque de ironía, repiten, al revés, y con un resultado musical muy distinto, los dos primeros movimientos.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

Béla Bartók: Sonatina para piano sobre temas campesinos de Transilvania, Sz 55 (versión para clarinete y piano)

Bartók compuso la *Sonatina para piano sobre temas campesinos transilvanos*, Sz. 55 en 1915, en un periodo en el que, al ser declarado inútil para la guerra, se entregó con especial furor a la recogida de testimonios de música popular. Hasta 1918, recogió más de 10.000 canciones. El objeto de la composición de la *Sonatina* es, como el de las rapsodias, principalmente divulgativo, y también lúdico. El proceso de trabajo es, en realidad, el inverso del que practica en su música más ambiciosa. En ella, Bartók trata de ensanchar el horizonte de la música culta introduciendo en ella de manera muy personal elementos destilados de la música popular. En el caso de esta "sonatina" y de las otras obras utilitarias, se trata de divulgar, es decir, de modificar la forma de expresión de la tradición popular (encorsetando sus canciones con medios instrumentales extraños, como el piano temperado o el violín de concierto) con ánimo de difundir sus melodías en los ambientes urbanos.

La obra consta de tres piezas engarzadas según el principio de tensión creciente, que ya ha aparecido varias veces en la parte bartókiana de este ciclo de conciertos.

En 1931 se produjeron dos arreglos instrumentales de esta *Sonatina*. Bartók la convirtió en obra orquestal que lleva el título de *Danzas transilvanas*, Sz. 96, y André Gertler hizo una adaptación para violín y piano que el propio Bartók autorizó.

Esta versión dio lugar, a su vez, a la que hoy escucharemos para clarinete y piano, obra de György Balassa.

Antón Webern: Variaciones para piano, opus 27

Rodeada de música más o menos festiva y ligera, aparece en este programa una breve pieza, de apenas cinco

minutos de duración, pero que constituye una verdadera obra maestra. Antón Webern se ocupó en su composición entre octubre de 1935 y septiembre de 1936. Al completarla, Webern tenía la sensación de haber hecho algo importante y escribe: «Con las "Variaciones", espero haber conseguido lo que durante tantos años he soñado». Y no es solo él quien piensa así. Robert Craft la considera una de las tres obras instrumentales grandes de Webern, junto con las opus 27 y 30. René Leibowitz explícita más sus alabanzas: «Es ésta la primera obra de la historia de la música en la que el compositor se ha ceñido a la noción de variación. Todo en ella es variación, o lo que es lo mismo, todo es tema.»

En cierto modo, se trata de una obra hermana del *Cuarteto, opus 28*. En ambas se encuentra la misma sensación de despojamiento. Ambas le quitan armas al timbre, una eligiendo el timbre neutro del piano y, la otra, tratando con austeridad un conjunto de color homogéneo como es el cuarteto de cuerda. Ambas ven el triunfo del canon y del más austero contrapunto.

Pese a su nombre de *Variaciones*, y al comentario de Leibowitz, la opus *VI* es también, a su manera, una especie de suite en tres movimientos. El primero se construye mediante figuras en espejo, en varios planos de simetría contapuntísticos. El segundo es una melodía algo violenta levemente puntuada y el tercero, más libre, consta de seis variaciones cada vez más complejas y una coda de aspecto coral.

El estreno de las *Variaciones, opus 27*, única obra compuesta por Webern para el piano, lo realizó Peter Stadlen en Viena el 26 de octubre de 1937.

Béla Bartók: Rapsodias para violín y piano n.º 1, Sz. 86, y n.º 2, Sz. 89 •

La razón de ser de las rapsodias para violín y piano de Bartók es muy distante de la de las sonatas. No se trata tanto de emprender un trabajo de alta creación musical, como es el caso de éstas, cuanto de cumplir dos objetivos prácticos: contribuir a divulgar entre los habitantes de la ciudad el encanto de la música de tradición popular, causa muy querida para el etnomusicólogo Bartók, y construir repertorio para virtuosos, un tipo de música muy so-

licitada entonces y que debía combinar alardes técnicos espectaculares en la escritura de violín y una poderosa fuerza comunicativa, que estableciera en seguida y sin complicaciones un vínculo con el público.

A esos móviles responden las dos rapsodias compuestas en 1928 tomando como base de partida danzas transilvanas que los campesinos tocaban originalmente con violín. La primera está dedicada a Jozsef Szigeti y la segunda a Zoltán Székely y ambas se estrenaron en el mismo año de su composición. Comparten también las dos el subtítulo ("Danzas populares"), el plan formal en dos movimientos que siguen, como los de la "Segunda sonata", el esquema "lassú-friss", es decir, lento-rápido, característico del "verbunkos", una forma de danza rumana utilizada durante la leva de quintos. Esta peculiar danza de banderín de enganche suele abundar en efectos humorísticos de contraste, pero también en elementos de parentesco entre los temas.

La *Pritnera rapsodia* es más ligera de concepto, y otorga al piano un papel muy secundario. La *Segunda*, por el contrario, es más ambiciosa, e intenta trasladar al salón la música popular no solo reproduciendo temas y ritmos, sino también viendo de reproducir en el violín de concierto las maneras interpretativas del violín rústico. Por otra parte, esta *Segunda rapsodia* muestra además un tratamiento más elaborado del acompañamiento pianístico.

Béla Bartók: Tres canciones populares húngaras de la región de Csík, Sz. 35a (versión para clarinete y piano)

Estas canciones, compuestas primeramente para piano, construyen el primer arreglo que Bartók realizó de melodías populares para instrumentos de tradición culta, sin contar un trabajo previo hecho a medias con Zoltán Kodaly. Están compuestas en 1907, un año después de emprender Bartók el primero de sus viajes etnomusicológicos por Hungría y alrededores.

La región de Csík, en la Transilvania Oriental, proporcionó siempre a Bartók melodías y formas musicales especialmente queridas.. Estas tres melodías las anotó Bartók de un viejo campesino que tocaba el "tilinkó", una especie de flauta campestre.

La obra ha tenido mucho éxito y se han realizado de ella múltiples arreglos para variados instrumentos. Hay versiones para oboe y piano (debida a Szeszler), flauta y piano (Szebeny), flauta de pico (Dille) y la de clarinete y piano hecha por Balassa que es la que escucharemos hoy. No hay, sin embargo, ninguna versión autorizada por Bartók.

Béla Bartók: Contrastes para violín, clarinete y piano, Sz. 111

Contrastes es la única pieza de cámara compuesta por Bartók que utiliza un instrumento de viento. La razón para ello es que se trata de un encargo que le hizo el clarinetista de jazz Benny Goodman a Bartók a través de su común amigo Jozsef Szigeti. Goodman estaba deseoso de demostrar que no era solamente "el rey del swing" sino que su enorme talento podía también aplicarse a la música culta. Szigeti, por su parte, convenció a Bartók de que Goodmann podía tocar todo lo tocable y que su especialidad era el siempre comprometido registro agudo.

Bartók compuso la pieza para violín, clarinete y piano en dos fases. La primera produjo una obra en dos movimientos, lento y rápido, o "verbunko" y "sebes", siguiendo nuestra ya conocida música rumana de recluta. Sin embargo, Bartók no había respetado el límite de diez minutos de duración que le había sugerido Goodmann, quien quería grabar la obra en las dos caras de un 78 rpm de doce pulgadas. Esta primera versión bipartita la estrenó el trío Szigeti-Goodman-Bartók en Nueva York el 9 de enero de 1939. Sin embargo, Bartók añadió después un espléndido movimiento lento, "pihenó", que significa reposo, y la obra completa fue grabada finalmente por sus protagonistas en dos discos, grabación que tuvo lugar en Nueva York el 13 de mayo de 1940.

El encargo de Goodmann consistía en una obra de carácter popular, fácil de entender por parte del espectador y muy virtuosística en el tratamiento instrumental, con sus correspondientes cadencias, una para el clarinete en el primer movimiento y otra para el violín en el tercero. La obra además, tiene cierto color jazzístico, que proviene de los discos que Szigeti hizo llegar a Bartók para que conociera el trabajo de la Benny Goodmann Band. El movimiento central, contiene ritmos búlgaros muy complejos

y, en el tercero, Bartók parece buscar una ampliación timbrica del trío. Añade un clarinete en Si bemol al clarinete en La y pide al violín una "scordatura", o sea, le pide al violinista que afine el violín de manera distinta en este movimiento, reemplazando la tradicional serie de notas sol, re, la, mi, por la serie sol sostenido, re, la, mi bemol. Esto, en la práctica, significa que el violinista debe acudir a la interpretación armado de dos violines, cada uno afinado conforme a uno de los dos esquemas.

NOTAS AL PROGRAMA

QUINTO CONCIERTO

Béla Bartók: Sonatas para violín y piano nº 1, Sz. 75, y nº 2, Sz. 76

Las dos sonatas para violín y piano de Béla Bartók están compuestas en el plazo de dos años, 1921 y 1922 y comparten circunstancias de estreno y dedicatoria. Bartók escribió las dos para su amiga Jelly d'Aranyi, quien las estrenó en Londres en la temporada 1922-23, con el autor al piano. Poco después, Bartók presentó a Jelly d'Aranyi a Maurice Ravel, en París, encuentro que pronto produciría la *Tzigane* que el francés dedicó a la joven violinista.

Comparten las dos sonatas una escritura audaz, con la que Bartók consigue una eficaz fusión de un cromatismo de filiación vienesa con el diatonismo de las escalas de tradición popular. Otra característica común consiste en que Bartók parece renunciar en ellas a todo diálogo entre los instrumentos protagonistas. Construyen entre los dos la obra y participan de un mismo impulso musical, pero rara vez comparten o alternan motivos.

La *Primera* es algo más larga, no tan lograda como la *Segunda* y consta de tres movimientos de tipo clásico: rápido-lento-rápido. De los dos "allegros" extremos, el primero es de signo rapsódico y, el último, un rondó de danzas rumanas.

La *Segunda*, más concisa, con dos movimientos ordenados de lento a rápido, es una de las partituras de escritura más densa de Bartók. En el primer movimiento, la música de Bartók llega a acercarse notablemente a las sonoridades de Webern, debido al uso de saltos violentos entre el agudo y el grave y a la presencia de silencios con valor estructural. No consta, sin embargo, que Bartók llegara nunca a conocer la música de Webern. El segundo movimiento de esta sonata alcanza una enorme complejidad métrica y constituye la página bartókiana de mayor desconcierto tonal.

Antón Webern: Cuatro piezas para violín y piano, opus 7

La composición en forma de miniaturas, que pudimos admirar en las *Bagatelas opus 9*, y que es el resultado de diversas opciones estéticas tomadas por Webern en el periodo de 1910 a 1914 (aplicación estricta del principio de no repetición, consideración de cada sonido como un sujeto musical completo, repleto de atributos significativos y capaz de múltiples relaciones musicales con los demás, adopción del silencio como un objeto musical con valor estructural, inaiición de que los doce sonidos de la escala cromática pueden constituir una unidad formal completa, sin necesidad de repeticiones), encuentra su primera formulación musical en las *Cuatro piezas, opus 7*. La partitura está firmada el 23 de junio de 1910 y las estrenaron en Viena Fritz Brunner y Atta Jonas-Werndorff el 24 de abril del año siguiente.

Las cuatro piezas alternan movimientos opuestos, lento-rápido-lento-rápido, que extreman además sus diferencias, los lentos son casi estáticos y, los rápidos, súbitamente activos.

Además de los caracteres que comparte con las citadas "bagatelas" (virtuosismo tímbrico, constantes cambios de tempo, ambiente musical rarificado), sobresale en esta opus 7 el uso del "ostinato", la repetición obsesiva de una nota o un grupo de notas, como elemento constructivo. Se debe señalar que, paradójicamente, este uso del ostinato no contraviene el principio de la no repetición, porque lo que se desea evitar no es tanto la repetición ¿mediata, que al oído vale tanto como la prolongación un poco palpitante de una nota tenida, sino el regreso de una nota tras una cierta peripecia, porque entonces ese regreso adquiere valor de reexposición y condiciona poderosamente la memoria formal del oyente.

PARTICIPANTES

PRIMERO, SEGUNDO Y TERCER CONCIERTO

BRODSKY QUARTET

1992 marcó el vigésimo aniversario del Brodsky Quartet, grupo de cámara cuyos miembros han tocado juntos desde la infancia, ofreciendo como resultado una combinación única de juventud y experiencia (actualmente de edades comprendidas entre los 32 y 34 años). Considerado como uno de los más destacados cuartetos de cuerda de la escena internacional, desarrollan una intensa actividad que les lleva a ofrecer por todo el mundo conciertos, emisiones de radio y grabaciones.

La primera grabación del Brodsky Quartet, con los cuartetos de Elgar y Delius fue recibida con grandes elogios por parte de la crítica especializada: "...entre los mejores cuartetos que he escuchado" (The Guardian). A continuación recibe el "Premio de Crítica" de la revista Gramophone. Graban con Teldec Classics International, entre otros muchos, la *integral de los Cuartetos de Shostakovich*, primera grabación digital del mercado. Actualmente poseen contrato en exclusiva con Silva Screen Classics.

Esta importante grabación obtiene de la revista Music Week el Premio "Cúspide del Año" y ha recibido otros muchos premios entre los que se encuentra el "Premio al Disco Alemán", así como numerosos premios de otras publicaciones europeas. La más reciente grabación, *Brodsky Unlimited*, ha obtenido también gran acogida por parte de la crítica y entre sus proyectos más inmediatos figura la grabación de la integral de los Cuartetos de Schubert.

Es el primer Cuarteto de la historia premiado con una "residencia" por la Universidad de Cambridge. Entre las últimas actuaciones importantes figuran dos conciertos de "cumpleaños" en el Queen Elizabeth Hall, actuaciones en Berlín, Ludwigsburg, Schleswig-Holstein, Lockenhaus y Festival Internacional Primavera de Praga. Ha debutado con gran éxito en Nueva York y Los Angeles. Han sido invitados repetidas veces por el Théâtre du Chatelet (París) y por la Escuela Internacional de Verano de Darlington.

Trabajan regularmente para la BBC destacando las recientes actuaciones con la integral de los *Cuartetos de Schönberg*, y ofrecen conciertos en las más prestigiosas salas londinenses. También han participado en numerosos proyectos internacionales de Radio y TV entre los que destaca el concierto televisado para la BBC Escocia. Sus próximas giras les llevarán a Alemania, Suiza, Norte América, Europa del Este y lejano Oriente.

En 1992 el Brodsky Quartet realiza una colaboración singular con Elvis Costello que se tradujo en las *Cartas a Julieta* una producción para voz y cuarteto de cuerda escrita y compuesta por Costello y el Brodsky Quartet.

Esta producción ha sido grabada y distribuida mundialmente por la Warner Brothers, obteniendo una gran aceptación por parte de la crítica. Esta producción ha sido filmada y ofrecida a principios de este año por la BBC 2 siendo distribuida también en video por la Warner Brothers. Durante los meses de febrero y marzo realizaron una larga gira con las *Cartas a Julieta* por Europa, Japón y América.

El Brodsky Quartet es residente de la Universidad de Middlesex y del Colegio de Música y Arte Dramático de Gales. Su vestuario es obra del prestigioso diseñador Issey Miyake. Michael Thomas toca un Panormo cedido por gentileza de Freidart de Amsterdam y Paul Cassidy toca una viola que perteneció a Frank Bridge y a Benjamín Britten, perteneciente a la Fundación Britten-Pears.

Esta formado por **Michael Thomas** (violín), **Ian Belton** (violín), **Paul Cassidy** (viola) y **Jacqueline Thomas** (violonchelo).

CUARTO CONCIERTO

TASMIN LITTLE

Nacida en Londres, estudió con Pauline Scott en la Yehudi Menuhin School of Music, la Guildhall School of Music (donde ganó la Medalla de Oro de 1986) y con Lorand Fenyves en Canadá. Ha dado conciertos y recitales en el Reino Unido, en toda Europa, Canadá, China, India, Zimbabwe e Iberoamérica.

Ha tocado además con algunas de las principales orquestas sinfónicas del mundo: Gewandhaus de Leipzig, Sinfónica de Berlín, Real Orquesta Danesa, Royal Philharmonic, London Symphony, BBC Symphony, Hallé Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic y Bournemouth Symphony, bajo la dirección de Kurt Masur, Vladimir Ashkenazy, Sir Charles Groves, Sir Charles Mackerras, Vernon Handley, Sir Edward Downes, Richard Hickow, Matthias Bamert, Sian Edwards, Jan Pascal Tortelier, Jerzy Maksymiuk, Sir Yehudi Menuhin y Andrew Davis.

Reconocida intérprete de la música de Delius, su artículo sobre la interpretación del *Concierto de Violín* ha sido publicado por la Delius Society. Fue la primera intérprete del Concierto en Leipzig con la Gewandhaus, en 1986. En 1991 grabó el *Concierto de Violín* para Decca y el *Doble Concierto* para EMI, ambos bajo la dirección de Sir Charles Mackerras.

Figura popular en todo el Reino Unido, Tasmin Little ha actuado en todas las ciudades importantes y en muchos de sus festivales de música, como el de Aldeburgh, Henley, Salisbury, Chichester, Chester y Cambridge, Norwich y Warwick; en el de Lord Harewood House y en el Three Choirs Festival, al que volvió en 1994 para interpretar el Concierto de Elgar.

También ha actuado en TV, en programas como Highway en la ITV y en Little by Little, de Yorkshire TV. En 1991 grabó dos movimientos del *Concierto de Mendelssohn* para HITV y su interpretación del *Concierto de Bruch* con la Royal Liverpool Philharmonic, con motivo de la Real Gala del 150 Aniversario de la Orquesta, con asistencia de Su Majestad La Reina, fue retransmitido por Granada Television.

Las grabaciones de Tasmin Little han merecido el elogio de la crítica. Ha grabado los *Conciertos de Bruch y Dvorak* con la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, dirigida por Vernon Handley para EMI Classics for Pleasure; el *Concierto* y el *Doble Concierto de Delius* (éste con Raphael Waüfisch), con Sir Charles Mackerras para Decca y EMI Eminence, respectivamente. Ultimamente ha grabado los *conciertos de Brahms y Sibelius* y un disco con interpretaciones virtuosísticas para EMI Eminence. Otras grabaciones son *The Lark Ascending, de Vaughan Williams*, con la BBC Symphony Orchestra dirigida por Andrew Davis, para WEA, y la primera grabación del *Concierto de Saxton* para Collins Classics así como las *Sonatas de George Lloyd*, acompañada por el pianista Martin Roscoe, para Albany Records. Sus grabaciones de *The Lark Ascending* y del *Doble Concierto de Delius* fueron candidatas a los premios Chamophone de 1992 y los conciertos de Brahms y Sibelius para los de 1993. En ese año, Tasmin Little grabó el *Concierto de Rubbra* con la Royal Philharmonic Orchestra para Conifer Records y el de *Walton* con la Bournemouth Symphony Orchestra para Decca.

En 1990, Tasmin Little hizo su debut en los BBC Promenade Concerts (los famosos "Proms"), interpretando el *Concierto de Janacek*. En 1991 volvió para interpretar el *Concierto de Dvorak*, y en 1992 el *doble Concierto de Delius*, con Raphael Wallfisch bajo la dirección de Vernon Handley. En 1993 volvió a actuar con gran éxito, esta vez con el *Concierto de Walton* y la Bournemouth Symphony Orchestra, dirigida por Andrew Litton. En 1994 actuó por quinto año consecutivo y está previsto que vuelva a hacerlo en la temporada de 1995.

En la temporada 1992/93 dió innumerables conciertos. Entre ellos, el de *Sibelius* con la Royal Philharmonic Orchestra en el Royal Festival Hall; el de *Hugh Wood* con la BBC Philharmonic y la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra y nuevas apariciones con la Bournemouth Symphony Orchestra, la BBC Welsh y la Royal Scottish National Orchestra. También acató en Hong-Kong, Zimbabwe y Omán.

Entre sus principales actuaciones durante la última temporada cabe reseñar conciertos con la Philharmonia, BBC Philharmonic, BBC National Orchestra of Wales y Royal Philharmonic Orchestra y actuaciones en Francia, Dinamarca, Bélgica y el Festival de Otoño de Praga. Esta temporada ha actuado con la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, la Royal Scottish National Orchestra, BBC

Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, London Sinfonietta y tiene previsto dar varios conciertos con la City of Birmingham Symphony Orchestra. Ha dado además varios conciertos en Hong-Kong y tiene previsto actuar en otros con la Orchestre National de Bélgica.

Tasmin Little tiene en su repertorio más de 30 conciertos y cuenta en su haber con varios estrenos absolutos, como los *conciertos de Dominic Huldowney, Robert Saxton y David Earl*.

En enero de 1990 fue elegida por la revista *Cosmopolitan* "Mujer del Futuro en las Artes".

Toca un violín Guadagnini de 1757.

JOAN ENRÍC LLUNA

Es uno de los músicos españoles con más proyección internacional de su generación. Después de ganar los concursos Internacionales de Belgrado y Royal Tunbridge Wells (Reino Unido) en 1987, debutó en el Wigmore Hall de Londres, donde ha reaparecido regularmente, así como en otras salas londinenses. Ha actuado en festivales como los de Dubrovnik, Perth, Bath o París, el Teatro Real y Auditorio Nacional de Madrid, Palaus de la Música de Barcelona y Valencia, y otras muchas importantes salas, así como en giras por Estados Unidos, Sud-América y Asia, en recital o acompañado por orquestas como la de Cámara de Praga, European Community Chamber Orchestra, orquesta de Cadaqués o JONDE, bajo la dirección de Philippe Entremont, A. Ros-Marbá, R. Zollman o Edmón Colomer, y grupos como el Alexander, Brodsky y Endelion String Quartets, London Chamber Music Company, Trío de Barcelona y Nash Ensemble.

Nació en Godella (Valencia), estudió Música y Filosofía en su ciudad natal, y posteriormente en el Conservatorio de Amberes con W. Boeykens y el Guildhall School of Music de Londres con Antony Pay. Fue miembro fundador de la JONDE y, junto con otros destacados músicos españoles, fundó la Orquesta de Cadaqués. Es miembro invitado de orquestas como la Chamber Orchestra of Europe, City of Birmingham o la Academy of St. Martin-in-the-Fields. Su faceta como profesor es conocida: fue profesor en el Junior Guildhall School of Londres, imparte cursos en gran parte

del Estado Español y es invitado regularmente por la California State University para dar conciertos e impartir clases. Actualmente su actividad docente se centra en cursos periódicos en l'Escola de Música de Barcelona.

Su discografía incluye, de *W.A. Mozart*, el *Concierto K 622* y el *Quinteto K 581* con la English Chamber Orchestra, A. Pay como director y el Brodsky Quartet (United Records), la *Sinfonía Concertante K 297b* con la misma orquesta y L. Hager (Novalis); y la *Sonata de S. Brotons*. Ha grabado asimismo para Radio 2 de RNE, Catalunya Música, TV3 y la BBC-Radio 3.

NIGEL CLAYTON

Estudió con Stephen Savage y Angus Morrison en el Royal College of Music de Londres, donde fue ganador de muchos premios, tanto como solista, como en dúo y música de cámara, destacando su premio "Bachelor of Music Degree". Después de ganar otros tantos premios internacionales, como pianista acompañante en Nueva York y Londres, ha dedicado gran parte de su cañera a la Música de Cámara y la colaboración con distinguidos instrumentistas de su generación que le ha llevado a tocar y grabar en las Islas Británicas, Europa y otros lugares del mundo. Son de destacar sus frecuentes apariciones en festivales británicos, la Queen Elizabeth Hall, Purcell Room y Wigmore Hall, así como la BBC-Radio 3.

Otras giras artísticas incluyen la India Chipre, Irak, Jordania, Marruecos, España y Suecia. Como solista ha dado numerosos recitales en el Reino Unido y Australia, incluyendo salas como el Fairfield Hall, la Purcell Room y el Royal Albert Hall, interpretando conciertos como los de Beethoven, Mozart, Rachmaninov, Shostakovitch, Ravel, Liszt y Poulenc.

A parte de dúos permanentes, Nigel ha tocado con músicos como Michael Collins, Sylvia Marcovicci y Brian Rayner Cook, así como con instrumentistas de Corea, España, Canadá y Sud-América. Es acompañante oficial del Concurso Internacional de violín Tibor Varga en Suiza desde 1989, la Escuela de Música de verano de Valencia, y el Festival de Música de Gubbio (Italia). Ha grabado con el flautista M. Cox (Kingdom Records) y la violinista Lorraine McAslan (Collins Classics).

QUINTO CONCIERTO

JOAQUÍN PALOMARES

Nacido en Tabernes de Valldigna (Valencia) en 1961, cursa sus estudios de violín en los Conservatorios de Valencia y Bmselas con los maestros Alós, León-Ara, Kleve, de Canck y van den Doorn. Posteriormente, conoce en la Hochschule Mozarteum de Salzburgo al gran virtuoso Aaron Rosand, continuador de la famosa escuela de Auer-Zimbalist, con quien trabaja desde 1988.

A raíz de su participación a los dieciséis años en el Concurso Internacional "Cari Fleisch" de Londres, Sir Yehudi Menuhin le aconseja y augura un futuro que le va a permitir obtener el Primer Premio en la práctica totalidad de los concursos nacionales (López-Chavarri 1980), Gienes 81, Concurso Nacional de violín 83, Yamaha 87, etc.; y a nivel internacional los primeros premios de violín 1980, Música de Cámara 81, Diploma Superior "con la más grande distinción" en 1984 del Real Conservatorio de Música de Bruselas, laureado en el Concurso "María Canals" 84 y el Segundo Premio en el II Concurso Internacional Nicanor Zabaleta "grandes virtuosos" 1988.

Sus actuaciones tanto en recital como solista se han prodigado en España, Francia, Bélgica, Alemania, Grecia, Italia, Noruega, Austria y Japón; ha actuado en escenarios como el Teatro Real, Auditorio Nacional, Palau de la Música, Concert-Hus de Oslo, Concert-Haus de Viena, y participado en los Festivales de Santorini, Málaga, Menorca, Santander, Granada.

Catedrático en el Conservatorio de Barcelona en 1984 y Murcia desde 1985, es invitado a impartir cursos internacionales tanto en España como en el extranjero.

En 1988 amplía su formación artística creando, con el apoyo de la Comunidad Autónoma, la Orquesta de Cámara de la Región de Murcia; siendo su concertino-director durante tres temporadas con gran éxito de la crítica especializada.

Violinistas como V. Klimov (Conservatorio de Moscú) o A. Rosand (Curtís Instiaite) han coincidido en espresar

sobre él: "Artista de fuerte personalidad y sensibilidad, poseedor de los valores de un intérprete".

Ha realizado grabaciones para RNE, estrenos mundiales y grabación en CD de obras del siglo XX y recientemente, un Compact-Disc para la PROdigital Records Company (U.S.A.) con la *Integral para violín y piano* de Turina y Granados.

Actúa con un magnífico violín modelo "Stradivarius" de E. Rocca.

MICHEL WAGEMANS

Nacido en Bélgica, vive en España desde 1986.

Debutó a los once años en Briselas, tocando el *Concierto en Re mayor* de Haydn.

Realizó estudios musicales en Bruselas, Argenteuil y Viena. Sus profesores Robert Steyaert y luego Hans Kann le animan a participar en los grandes concursos internacionales de piano. Ganó premios importantes en los concursos de Senigallia (Italia), Oporto (Portugal), María Canals (España) y Robert Schumann (Alemania).

Desde entonces ha desarrollado una intensa y polifacética actividad concertística en toda Europa y Estados Unidos de América tanto como solista, como en Música de Cámara y acompañamiento de Lied. Ha colaborado con Claudi Arimany, Gonfal Cornelias, Gloria Fabuel, Thomas Mark Fallón, Joaquín Palomares, Janos Starker, Josef Suk, etc. Sus discos para los sellos Prodigital en Estados Unidos y Aurophon en Alemania muestran un repertorio muy diverso: Kuhlau, Hummel, Schumann, Brahms, Granados, Turina, Mompou y música actual.

Es catedrático de piano en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona.

Como dúo han grabado dos CD: Uno en 1993 con obras de Turina (*Sonata n³ 1, Op. 51; Sonata n^B 2, Op. 82; El poema de una sanlagueña*) y de Falla (*Sonata para violín y piano*) y otro en 1994 con la *Integral de las sonatas para violín y piano de Grieg*.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

ALVARO GUIBERT

Nacido en Madrid en 1959, compositor y crítico musical, realizó su formación en Madrid, principalmente con los profesores José Luis Temes, Manuel Dibwadyo y Luis de Pablo, enseñanzas que complementó posteriormente en variados cursillos de análisis y composición.

Como compositor, algunas de sus obras son *Luisyana* (1988) para gmpo de cámara, que resultó finalista en el II Premio SGAE, *Variaciones Morales* (1990) estrenada por la Orquesta Sinfónica de Euskadi dirigida por José Luis Temes, *Martin 's Prayer* (1991) que estrenó Angel Gil Ordóñez al frente de la Orquesta Clásica de Madrid y *Del aire Il pava. clarinete solo*, obra que Edmondo Tedesco presentó en Turín. Ha recibido encargos de la Orquesta Nacional de España, del Festival Antidogma Música de Turín y de varios intérpretes especializados.

Es, por otra parte, licenciado en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid, aunque nunca ha ejercido esta profesión. Ha sido Coordinador del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y es crítico musical del diario ABC, además de colaborador de otras publicaciones musicales.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas, situada entre las más importantes de
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*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.