



Fundación Juan March

CICLO

SCHUBERT:
MÚSICA DE CÁMARA

ABRIL-MAYO 1995



Fundación Juan March

CICLO

SCHUBERT:
MÚSICA DE CÁMARA



ABRIL-MAYO 1995

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa.....	4
Introducción general, por Arturo Reverter.....	7
Notas al programa:	
Primer concierto.	13
Segundo concierto.	19
Tercer concierto.....	25
Participantes.....	31

Este breve ciclo en torno a la música de cámara de Schubert no tiene más pretensiones que la de saborear algunas de sus obras más célebres, sin incluir los quintetos -que ya han sido escuchados en el marco de otros ciclos- o los cuartetos de cuerda, cuya integral estamos preparando para futuras temporadas.

Hemos procurado, no obstante, incluir obras de distintas fechas y, por lo tanto, "estilos", desde el juvenil cuarteto de Danzas alemanas de 1813 (quinteto en nuestra versión con contrabajo, para hacer más patente su función de música de salón) pasando por las Sonatas/Sonatinas o Dúos para violín y piano de 1816 y 1817, el importantísimo Octeto de 1824 y los dos Tríos con piano de los dos últimos años finales del compositor, 1827 y 1828.

Es melancólico pensar que -salvo la rápida edición del Trío en Mi bemol, publicado en 1828 como Op. 100- todas las demás obras incluidas en este ciclo fueron publicadas postumamente a lo largo del siglo XIX. Por lo mismo, los números de opus son todos, salvo el del 2- Trío con piano, postumos y su orden no tiene nada que ver con el de su fecha de composición. Ese hecho, que incluye a la gran mayoría de las obras de Schubert, obliga a todos a utilizar la numeración del benemérito catálogo publicado por Otto Erich Deutsch (de ahí la D que precede al número), revisado en 1978 por el equipo de musicólogos que con W. Dwr, A. Feily C. Landon a la cabeza acometieron la nueva edición de las obras completas de Schubert.

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

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

I

5 Danzas Alemanas con Siete Tríos y Coda, para 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo, D. 90

II

Octeto, en Fa mayor para 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, fagot y trompa, Op. 166, D. 803

Adagio - Allegro

Adagio

Allegro vivo - Trío

Tema con variaciones

Menuetto: Allegretto

Andante molto - Allegro

Intérpretes: CAMERATA CONCERTANTE

Enrique Pérez Piquer, clarinete

Enrique Abargues, fagot

Javier Bonet, trompa

Domingo Tomás y

Yoon Im Chang, violines

Emilio Navidad, viola

Dimitri Furnadjiev, violonchelo

Antonio C. García Araque, contrabajo

Miércoles, 19 de Abril de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

I

Trío en Si bemol mayor Op. 99, D. 898

Allegro moderato

Andante un poco mosso

Scherzo: Allegro

Rondó: Allegro vivace

II

Trío en Mi bemol mayor Op. 100, D. 929

Allegro

Andante con moto

Scherzo: Allegro moderato

Allegro moderato

Intérpretes: TRÍO BRAHMS
Jorge Otero, piano
Víctor Arrióla, violín
Claude Druelle, violonchelo

Miércoles, 26 de Abril de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

I

Sonata en Re mayor Op. 137 n^o 1, D. 384

Allegro molto

Andante

Allegro vivace

Sonata en La menor Op. 137 n^o 2, D. 385

Allegro moderato

Andante

Menuetto: *Allegro*

Allegro

II

Sonata en Sol menor Op. 137 n^o 3, D. 408

Allegro giusto

Andante

Menuetto: *Allegro vivace*

Allegro moderato

Sonata en La mayor Op. 162, D. 574

Allegro moderato

Scherzo: *Presto*

Andantino

Allegro vivace

Intérpretes: VÍCTOR CORREA, violin
MARIANA GURKOVA, piano

Miércoles, 3 de Mayo de 1995. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

SCHUBERT: MÚSICA DE CÁMARA

El niño Franz Schubert poseía una hermosa voz de soprano. De ahí que a los 11 años fuera admitido en la Capilla Imperial y que enseguida se le permitiera cursar estudios gratuitos en el Stadtkonvikt de Viena, en donde permaneció hasta 1813. Fue precisamente durante esa etapa cuando empezó a forjarse su estilo compositivo, favorecido tanto por sus talentos y disposición naturales cuanto por el ambiente en el que vivía. Desde muy pronto se familiarizó con el piano y participaba en las reuniones, tan habituales en cualquier casa burguesa de la Viena de la época, tocando frecuentemente la viola junto a su padre y hermanos, que tañían los dos violines y el violonchelo que completaban el cuarteto de cuerda, una formación que hacía furor en ese momento y para la que componían ya todos los músicos, Beethoven entre los primeros, y a la que el joven alumno del Gymnasium imperial destinaría multitud de obras, buena parte de ellas escritas en esa etapa escolar, con el pensamiento puesto en su interpretación dentro del hogar. Pero Schubert empezó rápidamente a trabajar con otras combinaciones instrumentales, que tenían usualmente al piano como base de operaciones y que darían lugar con el tiempo a notables partituras: dúos, tríos, quintetos.

La evolución del músico en este campo camerístico no sigue las mismas pautas que la emprendida en otros, especialmente el de la canción, en el que penetra con una fuerza y una intensidad arrebatadora en esos años iniciales de su formación. Recordemos que un lied como *Gretchen am Spinnrade* (*Margarita en la rueca*), sobre poema de Goethe, es de 1814, sólo unos meses después de abandonar el Konvikt. En lo puramente instrumental ha de transcurrir más tiempo para que el compositor vaya adquiriendo la soltura y el dominio de la forma suficientes -aun dentro de su peculiar manera de escribir- que conducirán a la plasmación de obras auténticamente maestras. Los estudiosos dividen habitualmente la producción de cámara schubertiana en dos periodos: de 1812 a 1816, centrado sobre todo en la forma cuartetística,

y de 1819 a 1828, en el que aparecen composiciones destinadas a combinaciones variadas. Es curioso, y lo podremos comprobar a lo largo de estas tres sesiones, que Schubert no llega a ser un verdadero innovador en el terreno formal: sigue en este sentido muy de cerca a Mozart y a Haydn -menos a Beethoven, particularmente al revolucionario Beethoven maduro-; como ellos practica una escritura apegada a la estructura sonata, a la que, por defecto o por exceso, voluntaria o involuntariamente, dinamita no poco, bien creando, por ejemplo, una notable desproporción entre el primero y el segundo tema, generalmente a favor de éste, bien acortando o alargando innecesaria y excesivamente la sección de desarrollo. Por otro lado, y aun admitiendo la fenomenal invención melódica del compositor, existen zonas que podríamos llamar neutras o neutrales en las que no sucede nada de particular en este ámbito y que adquieren la apariencia de pasajes en suspensión a la espera de acontecimientos. El *Trío en mi bemol mayor D 929* es ilustrativo al respecto. Tampoco resulta especialmente original en el empleo de la variación, aspecto ejemplificado en el *Quinteto en la mayor, la Trucha, D 667* o en el *Octeto D 803*. Estos rasgos conceden a ciertas obras una extremada vaguedad formal, una apariencia que supone una amenaza de disolución, y le dan un aire de perpetua divagación. Aunque, como observa Hadow y reafirma Salazar, Schubert, tanto como Beethoven, se dirigía a un público perfectamente familiarizado con la forma sonata, por lo que era difícil que se extraviara en ella. Pero en esa disolución está ya implícita toda la decadencia del género. Sin embargo, estos, por llamarlos así, defectos, contribuyen no poco a dotar a la música de nuestro artista de una sorprendente y a veces atractiva apariencia, que prefigura cosas que habrían de acontecer a finales de siglo, como culminación de un proceso ininterrumpido que llegaría hasta Bruckner y Mahler, en rigor también avistados en las últimas creaciones beethovenianas.

Invención melódica y ciencia armónica

Las más importantes cualidades del lenguaje schubertiano en lo tocante singularmente a la parcela estudiada, unidas indisolublemente a esos procesos divagatorios y destructivos, residen en la riqueza de la invención melódica propiamente dicha y en la ciencia de la armonía. En el primer aspecto debe insistirse en la paradójica impor-

tancia de aquellos párrafos neutros en los que aparentemente no sucede nada significativo desde el punto de vista temático, pero que poseen una acusada individualidad rítmica, acrecida frecuentemente por la incorporación de elementos procedentes de países del este de Europa. Algo que adquiere especial complejidad en momentos en los que se superponen distintos esquemas que promueven la coexistencia de dos compases diferentes -que subrayan *tempi* diversos-, que puede dar al traste, contribuyendo de este modo a la originalidad del fragmento, con la sistemática inicialmente elegida. En todo caso, se propicia la creación casi espontánea, sobre la marcha, de una gran variedad de aconteceres dramáticos, que se aprietan y colaboran en la consecución de un tejido muy compacto, de una suerte de *continuum* que se singulariza en un inmediato proceso de crecimiento constante, imparable.

Otra gran aportación schubertiana es el empleo de la modulación como color tonal, su atrevimiento para hacer excursiones a tonalidades remotas, aún mayor que el de Beethoven; su deliciosa habilidad, como resalta Salazar, para conducir a la repetición de los temas por caminos floridos. Y esa búsqueda armónica viene propulsada por la carencia general en las obras del autor -una de las mayores diferencias que le separan de Beethoven- de un proceso de lucha, de abierta confrontación dramática, de desarrollo en sentido estricto. Lo que hay, y en tal sentido abunda Cari de Nys, es "la marcha del hombre, el latido de su corazón, el eterno viajero en busca de su patria." Por eso, destaca Domingo del Campo, la música de Schubert es como un flujo renovado y necesita para desplegarse unos esquemas tonales sumamente flexibles, a la par que un sutil sistema modulador; lo que lleva a una muy definida polaridad mayor-menor que hicieron que este compositor fuera realmente el primero en extraer todas las consecuencias de este elemental principio dramático.

Lirismo de fondo

Bajo este aspecto aparece como sustrato esencial el lirismo, que pocos artistas han poseído en tan alto grado y que imprime a toda la producción del vienés un sello particular; el lirismo, la efusión, que anuncia de una forma indudable el romanticismo y que, como factor sustantivo, resume todas las contradicciones de una época y de una

cultura. En esta línea puede decirse que Schubert fue un músico conflictivo, contradictorio, que detrás de su sencilla apariencia externa -e incluso de su consciente modo de vivir y entender la vida- alojaba tensiones, inquietudes, soledades y angustias. Muchas de ellas se reflejan de manera especial en esta música de cámara. A través de sus composiciones superaba la mediocridad de una vida de corte pequeño-burgués y se elevaba por encima de la vulgaridad en que se desarrollaba la existencia en la Viena del período Biedermeier.

Este lirismo que encontramos a raudales, más o menos oculto, en cada recoveco, en cada compás de la música instrumental y de cámara de nuestro autor, es el lirismo del *lied*, de ese mundo misterioso e íntimo que, a través de un piano y de una voz, alumbraba las más recogidas confidencias del alma y del corazón humanos y que tiene como preocupante y profundo telón de fondo nada menos que la tan romántica idea de la muerte, que se intuye, se presiente, se hace real finalmente, sola o en singular conexión con la naturaleza circundante, tras cada efecto instrumental, melódico o armónico; tras esos sutiles encadenamientos temáticos, aparentemente improvisados o por debajo de los expresivos trémolos, de los abundantes cromatismos, de las disonancias o de las apoyaturas. Tras de esa siempre presente, según Tranchefort, "sensualidad casi elemental", indisociable del ser profundo del músico. A través de la efusión lírica las cosas son transfiguradas en ese universo romántico al que acaba por adscribirse y en el que nada será ya lo que fue. Y Schubert se introduce de lleno en esa mitología preconizada por Novalis o Tieck que equivale a un viaje sin destino y sin retorno, a la nostalgia por los orígenes. Con lo que se establece, como apunta Del Campo, una "alusión perpetua a algo inefable y primordial". Conceptos que encontraremos de continuo integrados en toda la obra del compositor y que vendrán representados en ese constante peregrinar, errar, caminar, en ese viaje inacabable indicado o sugerido por repetidos diseños rítmicos o un interminable tejido de variación continua. Estos conciertos nos van a permitir acompañar al músico en estos nostálgicos recorridos. En el segundo movimiento del *Trío D 929*, por ejemplo.

Se ha hablado más de una vez de que Schubert podía ser considerado como una especie de doble femenino de Beethoven -del de los últimos *Cuartetos*-, aunque con po-

co fundamento porque ese potente lirismo posee, al contrario, un rotundo carácter de afirmación viril apreciable entre otros rasgos en la fuerte agresividad y en la a veces insoportable intensidad sonora, nacidas de esos permanentes e incandescentes procesos armónicos y rítmicos y de esos subrayados tímbricos que llaman ya a un vecino mundo sinfónico. Todo ello convierte al artista austríaco no solamente en un adelantado sino en uno de los máximos exponentes del romanticismo en su grado más puro y profundo; y así es como será recordado siempre: situado más allá del conformismo Biedermeier, en un lugar en el que la agreste Naturaleza es representada ante nosotros en toda su terrible o tenebrosa belleza y en el que el individuo manifiesta sus temores, sus resistencias, sus miedos y sus ansiedades.

* * *

Los tres conciertos que componen este pequeño ciclo de la Fundación Juan March nos van a introducir en lo esencial de estos misteriosos universos sonoros; aunque falta la presencia de alguna composición importante -no lo son las 5 *Danzas alemanas* D 90- de la básica obra para cuerdas solas, donde se alojan los 15 *Cuartetos* y el fundamental *Quinteto en do mayor* con dos violonchelos, las partituras seleccionadas nos dejarán entrever con suficiencia insondables bellezas. Como las que anidan en los dos *Tríos, si bemol mayor* D 898 y *mi bemol mayor* D 929, para violín, violonchelo y piano, dos auténticas páginas maestras, en especial el segundo, redactadas con toda probabilidad entre 1826 y 1827. Junto a las tres *Sonatas* (o *Sonatinas*) *en re mayor, la menor y sol menor*, D 384, 385 y 408, para violín y piano (1816), a la *Sonata en la mayor* D 574, para la misma combinación (1817) -que constituyen la tercera sesión-, el *Quinteto la Trucha en la mayor* D 667, para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo (1819), la *Sonata Arpeggione en la menor* D 821, para este instrumento -o, modernamente, violonchelo- y piano (1824), y la *Fantasía en do mayor* D 934, para violín y piano (1827), configuran lo más resaltable de la producción schubertiana para cuerdas y piano. A este grupo hay que añadir asimismo una *Introducción y Variaciones para flauta y piano, Trockne Blumen, en mi menor* D 807 (probablemente de 1824), el *Rondó en si menor* D 895, para violín y piano (1826), el juvenil *Trío en si bemol mayor* D 28, en un solo movimiento (1812) y el *Adagio en mi bemol mayor* D 897(1827-1828), ambos para violín, violonchelo y piano.

En el ámbito de las composiciones para diversos instrumentos sin la participación del teclado tenemos, como más relevante creación el *Octeto en fa mayor D 803*, que se incluye en el primer concierto de la serie y que está escrito para clarinete, fagot, trompa, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo (1824). En este grupo instrumental se incluyen también *6 Minuetos* (el 1 y el 2 numerados por Deutsch con el 995, los cuatro restantes, sin número), para instrumentos de viento (1811), *Minueto y Finale D 72*, para octeto de vientos (1813), la *Pequeña música fúnebre en mi bemol mayor D 79*, para instrumentos de viento (dos clarinetes, dos fagotes, contrafagot, dos trompas y dos trombones) (1813), y un extraño *Cuarteto D 96*, para flauta, violín, violonchelo y guitarra, que no es más que un aneglo de un *Nocturno* de Wenzel Matiegka para flauta, violín y guitarra (1814). Sólo el segundo Trío del Minueto en sol mayor es de la propia mano de nuestro compositor.

Arturo Reverter

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

En esta sesión de apertura se nos da ocasión de palpar las habilidades del Schubert juvenil, a punto de abandonar la disciplina del Konvikt, indeciso aún ante su futuro, y contrastarlas con las del autor ya maduro -suponiendo que se pueda aplicar tal calificativo a un músico de 27 años- que escribe, aunque mirando hacia atrás, el *Octeto*. Cuando ingresa en el colegio imperial, el futuro genio empieza a dar sus primeros pasos sobre el pentagrama: un *Lied sin palabras (D 1Á)*, una *Fantasia en sol mayor para piano a cuatro manos (D 1)*, un *Cuarteto de cuerda en sol mayor*, de atribución dudosa (*D 2*), unos *Movimientos para Cuarteto de cuerda (D 3)*- En el internado, en el que la actividad musical es notable gracias al entusiasmo de su director, Innocenz Gal, pronto, a impulsos de Josef von Spaun, que más tarde sería uno de los mejores amigos de Schubert, se crea una pequeña orquesta, que dirige Wenzel Ruzicka y en la que nuestro artista ocupa enseguida el puesto de primer violín. Se introduce así cada vez más en el mundo de los sonidos y descuida paulatinamente las demás disciplinas. Y compone: durante esos años da a la luz diversas obras para cuerdas solas, entre ellas sus primeros seis *Cuartetos*. Y explora, sobre el teclado también, el mundo de la danza: redacta *12 Minuetos con Tríos D 22*, *12 Alemandas D 128*, *20 Minuetos con Tríos D 41* y *2 Minuetos con 4 Tríos*, todos ellos destinados al piano; y, con la vista puesta en los cuatro arcos, compone *5 Minuetos con 6 Tríos D 89*, un *Minueto en re mayor D 86* y las *5 Danzas alemanas con 7 Tríos y Coda D 90* que escuchamos esta tarde.

La versión que hoy se toca incorpora a la instrumentación inicialmente prevista por el autor un contrabajo, que dará mayor robustez, doblando la voz del violonchelo, a la línea del bajo. Algo que incluso puede venir bien a la hora de paladear el aire danzable de estas pequeñas piezas, fechadas por Deutsch el 19 de noviembre de 1813 e incluidas en el mismo manuscrito que contiene los *Minuetos D 89*, con una indicación (Vol. II) que deja suponer que posiblemente Schubert escribió otras colecciones similares no conservadas en la actualidad. Las partes de este *D 90* se escuchan habitualmente, de acuerdo con lo

establecido por M. J. E. Brown, en el siguiente orden: *Danza n^B 1 en do mayor, Tríos en la menor y do mayor, Danza n^B 2 en sol mayor, Tríos en sol mayor y mi menor, Danza n^B 3 en re mayor, Trío en re mayor, Danza n^B 4 en fa mayor, Danza n^B 5 en do mayor, Tríos en do mayor y do mayor, Coda en do mayor*. De concepción menos ligera y de aire algo más lento que los *Minuetos D 89*, en estas páginas resplandece, no sin ciertas sombras, el Schubert espontáneo, transparente, alegre, que experimenta ya dentro del espíritu de la variación continua que caracterizará más adelante a gran parte de su producción. El segundo *Trío* de la *Danza n^B 1* tiene un acusado protagonismo de la viola solista sostenida levemente por las otras cuerdas, algo poco habitual en el compositor, como señala Brigitte Massin, que apunta la probabilidad de que lo escribiera para su diversión personal, ya que era él quien usualmente tañía este instrumento en combinaciones de este tipo.

Sonrisa frente a infortunio

A principios de 1824 la salud de Schubert, nunca especialmente buena en un hombre como él, de naturaleza no muy fuerte y sometido a diversas privaciones, empezó a dar evidentes signos de debilidad; y los efectos de la enfermedad, contraída parece ser que en 1822, se hicieron cada vez más y más patentes. Se trataba de un mal serio, para el que no existía cura en aquella época: una sífilis, que no fue tratada adecuada ni oportunamente y que fue minando sus defensas poco a poco hasta dejarlo prácticamente postrado. El estado de ánimo del compositor fue por ello haciéndose más depresivo y los episódicos momentos de optimismo, derivados de las alternancias de la enfermedad, fueron haciéndose más espaciados. El *Octeto* para cuerdas y vientos, la obra que ocupa la segunda parte del concierto de hoy, fue escrito justamente en uno de esos instantes bajos, por lo que no tiene nada de extraño que un cierto patetismo nostálgico o incluso una matizada tristeza -no, pese a todo, la tragedia- hagan su aparición en muchos de los compases de una partitura que por muchos conceptos puede considerarse como de carácter galante y que Rie volunariamente planteada de tal forma por un angustiado artista que veía ya la muerte frente a él. Estas son algunas de las líneas que Schubert, comentando su estado, dirigía el 31 de marzo de aquel año a su amigo Kupelwieser, instalado en Roma por entonces:

"Me siento como la más infeliz criatura del mundo. Imagínate a un hombre cuya salud no será ya nunca la que fue y que en su desesperación hace constantemente las cosas al revés. Imagínate a un hombre, insisto, cuyas más luminosas esperanzas se han convertido en ceniza, para quien las alegrías del amor y de la amistad no han causado sino dolor, cuyo entusiasmo que estimula el amor por la belleza amenaza con desvanecerse... Cada noche, al acostarme, espero no despertar al día siguiente."

¿Quién diría que el hombre que ha escrito estas palabras ha sido capaz de componer, sólo unas semanas antes, una obra como la que nos interpreta la Camerata Concertante? Porque, en efecto, la extensa pieza, una de las más largas de toda su producción, ha nacido según parece con un pie forzado: el de ser escrita con arreglo a la tradición de música de salón del siglo XVIII, la del género denominado *Harmoniemusik*, en la que se instalaba el famoso y muy apreciado en la época *Septeto*, más conocido como *Septimino*, de Beethoven, estrenado en 1800 e integrado en una larga estela en la que figuran composiciones de Spohr, Kreutzer, Witt, Berwald y otros y que Mozart había dominado en su tiempo con divertimentos como los K247, K287y K334. Se supone que fue el conde Ferdinand Troyer, clarinetista aficionado, intendente del archiduque Rodolfo de Austria -el amigo, alumno y patrono de Beethoven-, quien recomendó a Schubert que escribiera una partitura "a imagen y semejanza" de la del creador de la *Sinfonía Heroica*. Y el joven vienés, que además admiraba sobremanera a su antecesor, no se hizo de rogar porque en verdad redactó unos pentagramas especialmente miméticos, que hermanan profundamente a las dos obras, coincidentes así en varios puntos esenciales: seis movimientos, primero y último precedidos de una introducción lenta; dos movimientos lentos, uno de ellos con variaciones y otro, un Adagio, más serio, de corte lírico; un minueto y un scherzo, aunque ubicados en orden inverso; secuencia tonal idéntica de movimiento a movimiento, bien que en el *Septimino* la tónica sea mi bemol y en el *Octeto* sea fa. Por tanto, no cabe hablar de originalidad en sentido estricto al referirse a la composición schubertiana, tan apegada a su molde. Lo que es un milagro es que, a pesar de todo ello, campee por encima de las características formales y de la estructura el inefable espíritu y la estilizada melancolía de Schubert, que es capaz de mantener algunas de las constantes que han hecho incomparable su música. Hay ideas siempre presen-

tes en ella que afloran también aquí, como son las conec-
tadas con la naturaleza o con el viaje; atmósfera pastoral
y traslación en el espacio se dan la mano.

El *Octeto* fue estrenado privadamente en la mansión
vienesas de Troyer en la primavera de 1824, con el anfi-
trión al clarinete y con un conjunto en el que intervenían
tres miembros del Cuarteto Schuppanzigh, que estaría
también al frente de la agrupación que daría la primera
interpretación pública, el 16 de abril de 1827. La partitura
sería publicada por Spina en 1853, aunque a falta del
cuarto y del quinto tiempos, en busca de un forzado aco-
modo al esquema de sonata. La publicación íntegra, que
realizaría Schreiber en Viena con el número 166 de opus,
no llegaría hasta 1875. Recordemos el contingente inst-
mental requerido: clarinete, trompa, fagot, dos violines,
viola, violonchelo y contrabajo.

Hoy podemos solazarnos con las indudables bellezas
-y no pocas de las reiteraciones tan comunes a Schubert
como a Beethoven- que atesora esta larga composición de
más de una hora de duración. El comienzo, que como dice
Einstein podría servir perfectamente, si no perteneciera a
una incuestionable pieza camerística, para *As You Likeltái*
Shakespeare, ya nos pone en adecuada disposición para
adentrarnos en uno de los típicos procesos rítmicos del
compositor montado sobre la repetida sucesión de corchea
punteada-semicorchea, que sostendrá desde la misma base
todo el edificio de la obra. Los primeros dieciséis compases
de la introducción lenta, *Adagio*, reaparecerán como parte
fundamental de la recapitulación (de la misma forma que
sucede, en este caso dentro del desarrollo, en la obertura
de *La flauta mágica* de Mozart). El *Allegro* propiamente di-
cho elabora dos temas principales bastante similares, el pri-
mero desplegado como una vigorosa fanfarria cantada por
el conjunto en pleno y el segundo, iniciado por el clarinete
y luego la trompa, más largo y cadencioso. Uno y otro re-
piten en realidad incansablemente las mismas notas en un
clima ambiguo entre el modo mayor y el modo menor. El
desarrollo debuta en fa sostenido menor, lo que otorga una
sonoridad más sombría a la música. Se trabaja particular-
mente el segundo motivo. Largos *tenuti* de los vientos re-
cuperan el clima y el material temático de la introducción
antes de una reexposición clásica. Una bella frase de la
trompa, emanada del segundo sujeto y coronada por una
expresiva apoyatura, concede al final del movimiento una
atmósfera de nostálgica poesía.

Si el primer movimiento estaba en 4/4, el segundo, *Adagio*, en si bemol mayor, aparece en 6/8 y emplea asimismo la forma sonata, aunque sin sección de desarrollo propiamente dicha pero con una reexposición muy variada en la que los dos temas fundamentales que vertebran el fragmento sufren ciertas modificaciones y encuentran campo para nuevas y más extensas formulaciones. El de apertura es enunciado mansamente por el clarinete -sin duda una deferencia a Troyer-, rápidamente secundado por el violín, con aquel instrumento trazando una línea a modo de discanto. El segundo motivo deriva también, como sucedía en el movimiento precedente, de manera directa del primero, aunque es algo más agitado y se plasma en sol bemol por el violín. Hay todavía una tercera idea, en fa menor, surgida como una ramificación de la anterior. Sobreviene luego la comentada recapitulación variada. El remate de la página corre a cargo, de nuevo, del clarinete, en un misterioso episodio en el que intervienen sombríos *pizzicati* de las cuerdas.

En el exuberante y airoso *Scherzo* en fa mayor, dominan, como en el movimiento inicial, los ritmos punteados, que, en este caso, traen el recuerdo de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven. Aquí sí que no hay ninguna sombra: todo es luminoso, ligero, alegre; incluso en el Trío, en do mayor, caracterizado por la línea de contrapunto, en *staccato*, del violonchelo.

El movimiento sucesivo, un *Andante* en do mayor y 2/4, es un típico tema con variaciones. La idea de partida, extraída de un andantino, un idílico dúo de amor del *singspiel* del propio Schubert *Los amigos de Salamanca* D 326, de 1815, no cambia en exceso a lo largo de las siete variaciones, que poseen en todo caso un indudable atractivo armónico y que dan lugar al lucimiento de los instrumentistas. La primera solicita al violín, la segunda hace protagonistas al clarinete y al fagot, la tercera a la trompa; el violonchelo se impone en la cuarta; la quinta reúne a los ocho y modula, en proceso muy interesante y expresivo, a do menor; la sexta, que es con la anterior la más lograda, practica un juego de imitaciones en la bemol mayor y la séptima despeja afirmativamente los pasajeros fantasmas y se cierra con una coda *piú lento*.

El *Menuetto-Allegretto*, en fa mayor, estratégicamente situado, aparece como un adecuado contrapeso al *Scherzo*. Es sin tapujos música de danza, similar a la escuchada

en la primera parte del concierto. No está de todas formas exenta de una ingenua melancolía, que se detecta igualmente en el Trío, que, como resalta Tranchefort, suena como una orquestina de pueblo, con los vientos y el violín llevando la línea cantable. La trompa se adjudica de nuevo, tras la repetición del Scherzo, la coda.

Enorme contraste es el que marca ahora la música al comenzar el sexto movimiento, que se inicia con un inesperadamente proceloso *Andante molto* en fa menor, una introducción similar -la presente, de diecisiete compases- a la que abre el movimiento inicial del *Octeto*, pero dotada de un sorprendente carácter dramático propiciado por los trémolos y por los abruptos cambios de dinámica. El *Allegro* subsiguiente recupera el tono general, más desenfadado, de la obra. Es uno de esos característicos movimientos de marcha de Schubert, con numerosas figuras en trino y con una métrica muy irregular, de compases desigualmente repartidos. El segundo tema, muy vienes, ofrece una cara también alegre pero con un toque sentimental. Hay una suerte de indómita energía en el desarrollo. Uno de los rasgos definitorios de la composición es la aparición al final de la reexposición del *Andante molto* inicial, aunque tratado ahora de manera más dulce, menos dramática, gracias a las figuraciones ascendentes del primer violín. El primer tema cieña la obra en *tourbillon*, en un proceso de aceleración continua en el que se afirma victoriosamente la tonalidad fundamental de fa mayor.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Conquista sobre la muerte

La Muerte, uno de los temas centrales de la obra de Schubert, está cada vez más cerca del compositor, que la presiente y la siente día a día. No es extraño que la mayoría de las partituras salidas de sus manos en esos últimos años estén marcadas por esa impronta, que se tiñe en algunas incluso de tintes auténticamente trágicos; así sucede en el *Trío en mi bemol mayor*, segunda de las obras del concierto de hoy. Tanto ella como su hermana en si bemol mayor, de carácter más transparente y colorido más feliz, dentro de lo que cabe, surgen en una etapa realmente dura, probablemente en 1827, en meses en los que el músico escribe *Winterreise*, uno de los cantos más íntimamente desesperados del romanticismo centroeuropeo. Muchos estudiosos han señalado la -relativa en un artista como el vienés- paradoja de que dos partituras tan dispares, la una casi desenfadada y hasta en ciertos momentos jubilosa, la otra embargada de una tristeza y un práctico nihilismo existencial, provengan de idéntica mano y nazcan en la misma época. Algo que también puede predicarse después de todo del propio hecho de que estos dos Tríos hayan sido compuestos, con pocos meses de diferencia, por el mismo autor: el *nº 1 D 898* es casi con total seguridad del verano de 1827 y el *nº 2 D 929*, de noviembre de ese año.

Si no se tienen datos exactos acerca de la fecha concreta en la que el compositor concluyó estas dos obras, sí se conoce con bastante aproximación el momento de su estreno. La escrita en si bemol habría sido tocada en casa de Joseph von Spaun el 28 de enero de 1828 por Schuppanzigh, Linke y Bocklet, violín, violonchelo y piano respectivamente, pero nunca habría sido escuchada en público por el autor. La redactada en mi bemol parece casi seguro que fue tocada por primera vez en el Musikverein de Viena el 26 de diciembre de 1827 por aquellos instrumentistas; Schubert tendría incluso ocasión de asistir a una segunda recreación pública el 26 de marzo siguiente en la misma sala en un concierto organizado por él mismo (en el que Böhm sustituyó a Schuppanzigh). Este *Trío* fue editado

muy pronto, en octubre de ese año, por Probst en Leipzig como *op. 99*; el *n- 1*, sin embargo, no fue publicado, por Diabelli en Viena, hasta 1836 como *op. 100*. En esa oportunidad, como en otras relacionadas con partituras schubertianas, Schumann escribió cosas muy interesantes estableciendo una rápida comparación entre ambas obras:

"Al escuchar el *op. 99* toda la miseria de la existencia se desvanece como por ensalmo... Por su clima interior es muy diferente del *Trío en mi bemol* escrito con anterioridad... El primer movimiento, que traducía en el *op. 100* una profunda revolución al mismo tiempo que una ardiente nostalgia, es aquí gracioso, confiado y virginal; el *Adagio*, que nos traía un suspiro próximo a la angustia, está aquí impregnado de un sueño de beatitud, palpitante de sentimientos noblemente humanos; los *Scherzi* se asemejan, aunque yo doy la prioridad al del *Trío en mi bemol op. 100*. En cuanto a los últimos movimientos, me es difícil elegir. Muy rápidamente dicho, el del *Trío en mi bemol* es más activo, viril dramático; el que nos ocupa es, al contrario, más pasivo, femenino, lírico."

Opinión trazada urgentemente pero que da no poco en la diana expresiva y estética de las dos composiciones, como podremos comprobar con la escucha.

Trío en si bemol mayor D 898

Decididamente superior para William Mann es, no obstante, para otros autores, Einstein a la cabeza, menos trascendente y sólido que el escrito en mi bemol mayor. Se inicia rotundamente, sin preparación alguna, con un tema decidido que tocan los dos arcos en octavas con la enérgica base del piano. El trazado es muy schubertiano: acentos fuertes preparados por tresillos de corcheas, en disposición característica empleada en el *Adagio (Nocturno) D 897o* en algunos números del *Viaje de invierno*. Es una melodía similar a la del lied *Des Sängers Habe (El patrimonio del cantor) D 832*, que es enseguida repetida con inversión de papeles. Un pasaje, en el que reaperecen los tresillos, abundoso en escalas, nos trae el segundo tema, en fa mayor, muy lírico, a cargo del registro superior del violonchelo. El desarrollo se organiza primero sobre la idea de partida, que deja más adelante paso a la segunda, combinada aquí con una figura del grupo de transición. Las modulaciones, tan caras a Schubert, son

continuas; hasta el punto de que se llega a fa mayor, polo opuesto del tono principal, y de que se regresa en la re-exposición por sol bemol y re bemol. En la coda se establece una cesura rítmica, una suspensión antes de que una impetuosa afirmación de la tónica de si bemol nos conduzca a dos enérgicos y conclusivos acordes.

Con el *Andante* entramos en un mundo idílico, contemplativo. Está indicado *un poco mosso* en mi bemol mayor, en compás de 6/8, que se abre con una melodía soñadora y estática enunciada por el violonchelo en primer lugar. Hay algo de depresivo en su curva descendente. Después de que el tema haya sido cantado por los tres instrumentos, sobreviene un episodio palpitante en do menor poblado de síncopas en el que la agitación aparece resaltada por la abundancia de valores breves. Llegamos luego, sobre la transición cromática del violín, a una repetición variada y modulante que transcurre por pasajes armónicamente inestables que facilitan las intervenciones de las tres voces instrumentales. Es muy bella la forma en la que Brigitte Massin define este fragmento: "Variación infinita de un tema sobre sí mismo en una luz que cambia incesantemente, como si intentara penetrar siempre más profundamente en el corazón de un misterio."

Debemos hacer mención aquí el *Adagio D 897 en mi bemol mayor*, que se dice fue el movimiento lento inicialmente pensado por Schubert para este *Trío*. Apareció como partitura independiente en 1845. Es un movimiento muy bello, pero, fundamentalmente por su falta de elaboración, quizá de un carácter poco apropiado para una obra de cierto empaque como ésta. No puede negarse en todo caso el interés melódico de este *Nocturno*, bastante próximo al del *Adagio* del *Quinteto para dos chelos*. Pero el *D 897* está cargado de repeticiones y de figuras rítmicas e inmerso en su sección intermedia en un juego de arpeggios un tanto infantil.

El *Scherzo* es breve, humorístico, malicioso y está cargado de continuas sorpresas rítmicas y dinámicas alusivas al mundo del vals, que se concretan aún más en el riguroso y evocativo 3/4 del *Trío*, más relajado y *cantabile* en sus balanceantes valores largos expuestos en un pequeño canon por los dos arcos sobre las síncopas del teclado.

Libertad de invención, variedad de desarrollo e inagotable agilidad de las ideas caracterizan al vivificante Ron-

dó, un *Allegro vivace* en 2/4. La sucesión de negrados corcheas, que arquitectura el tema refrán, hermana de la que hacía nacer el tema de uno de los entreactos de la música incidental de *Rosamunda* de 1823, conecta a este movimiento con otro lied del autor: *Skolie D 306*, una típica canción de brindis. El compositor pretendió así, como destaca Einstein, expandir y elaborar en una forma menos constreñida lo que había expresado en la canción e intensificar esa expresión a través de contrastes eminentemente musicales, antes que poéticos. Los dos elementos de uno de esos contrastes -el segundo sujeto del primer movimiento y la sección media del Rondó- mantienen entre sí una conexión directa. El nudo estructural de esta página final de la obra no reside en la mayor o menor importancia de esa figura alegre y estilizada con la que se inicia la veloz andadura. Lo más importante se asienta en un episodio más rudo y agresivo en blancas y negras que actúa como punto de partida de un segundo tema, alegre y decidido, una especie de excrecencia del que inicia el Rondó y que se combinará con el comentado diseño rítmico sin solución de continuidad. Massin señala todavía, en el curso de este riquísimo fluir, la aparición de una nueva idea, que emerge simple y tierna, un punto irónica, en la voz incontaminada del violín y que acabará imponiéndose en dos repeticiones sucesivas. Antes del retorno del tema de apertura, un largo pasaje elaborará todos estos elementos temáticos y rítmicos, con el apoyo de un piano perlado que brilla con una subyugadora luz. Al final, un *Presto* concluirá el movimiento sobre la célula métrica del comienzo en una coda endemoniada. Este extenso Rondó de 650 compases es sin duda una maravilla de invención y cierra una obra realmente alegre, equilibrada y, como ya se ha dicho, insólita en un hombre muy enfermo y profundamente angustiado.

Trío en mi bemol mayor D 929

Es bastante más extenso -unos diez minutos- que el anterior y preludia la imponente arquitectura de la *Sinfonía en do mayor*, conocida como *La Grande*, compuesta meses más tarde. Aparece todavía más construido y muestra la preocupación del autor por conseguir la unidad interna, que acaba manifestándose en las relaciones temáticas existentes entre movimientos. Desde la enunciación del primer motivo, más propio de un *Scherzo*, expuesto al unísono y *ben marcato* por los tres instrumen-

tos, asistimos a un inagotable desarrollo evolutivo de impresionante riqueza armónica y melódica. Ese *Allegro* de apertura, en 3/4, consta de otros dos temas básicos, uno en si menor, dubitativo, que emerge de secos y repetidos acordes y es enunciado por un piano delicado, y otro especialmente lírico y exquisito que trae a la memoria un pasaje de la *Sinfonía Incompleta* y que será el protagonista de una misteriosa sección de desarrollo, cruzada arriba y abajo por permanentes e inquietantes modulaciones (hasta doce tonalidades hacen su aparición) y por continuos contrastes *forte-piano*. La recapitulación lanza de nuevo el *ben marcato* inicial, con lo que se recupera la estabilidad tonal y se da paso a la conclusión, donde la estrella sera, curiosamente, el segundo motivo. La *Sonata en sol mayor D 894* y el *Impromptu en la bemol mayor D 899* son otras dos obras para piano de Schubert cuyos rasgos temáticos aparecen también flotando en este musculoso primer movimiento.

Durante mucho tiempo se creyó que la melodía sobre la que el compositor edificó las variaciones del *Andante con moto* en do menor en compás de 2/4 provenía de una canción folklórica sueca. Hoy se sabe que, en efecto, es un *lied* sueco, pero no popular, aunque su corte y su típica contraposición mayor-menor así lo indiquen, sino escrita por el compositor y cantante de aquella nacionalidad Isaac Berg, a quien Schubert tuvo ocasión de escuchar. La pieza se titula *Solen sjunker* (*Mira, el sol se pone*). Lo más importante no es en todo caso de dónde procede el tema, sino el tratamiento impresionante y demoledor que le da el músico vienés, llevándolo, desde un obsesivo ritmo de marcha, al mundo del primer *lied* de *Winterreise* y al del segundo movimiento de la gran *Sinfonía en do mayor*. En todos los supuestos nos encontramos con el mismo universo desesperanzado, impregnado de profunda melancolía; es el que anima tantas páginas schubertianas, el del caminante, el del *Wanderer*. La forma es la de un rondó con episodios dramáticos que desarrollan distintos aspectos del tema. Al fatalista segmento inicial en menor sucede otro en mi bemol mayor a cargo del violín que presenta un motivo derivado que es cantado exaltadamente por los tres instrumentos. Los trinos graves del chelo recuperan el tema en su aspecto primigenio y la música se entrega a sombrías meditaciones. Hay un impetuoso despliegue de desgarradora e insistente progresión, unos minutos de fúnebre expansión que se colocan entre los pasajes románticos de más sentida y desolada

expresión. Luego reaparece la luz a través del episodio en mayor, esta vez en do. Aunque, como era de esperar, la coda restablece el do menor en una sección *un poco più lento* que conduce inevitablemente hacia la nada.

No es muy habitual en Schubert el empleo de imitaciones canónicas en un *Scherzo*, lo que otorga al de este *Trío*, un *Allegro moderato* en el usual 3/4, de un especial interés. Las dos cuerdas y el piano practican en octavas ese juego de repeticiones que dan lugar a un tema brillante, lleno de sano impulso. No le falta tampoco energía al robusto motivo del trío, en la bemol mayor, enunciado sobre redobles y que viene contrastado inmediatamente por una tierna idea melódica planteada por el violonchelo.

El fantasioso *Allegro moderato* postrero en 6/8 tiene unas proporciones desusadas: según las interpretaciones puede durar hasta 15 minutos. Se le ha conectado con el *Trío op. 70 n^o 2* de Beethoven (curiosamente, ambas obras fueron interpretadas en el mismo concierto del 26 de marzo de 1828, primer aniversario de la muerte del genial sordo). Está escrito en forma de sonata muy libre entremezclada con la de rondó y enarbola dos temas principales. El piano enuncia el primero en una atmósfera casi mozartiana, rápidamente ensombrecida por ciertos ecos del *Scherzo* y algunos silencios. El segundo motivo (*U'istesso tempo*, do menor) es expuesto por el violín sobre una serie de notas repetidas que evocan una mandolina y que conocerá una nueva presentación en canon antes de un desarrollo muy dramático y modulante. Después de una nota siniestramente repetida (pedal sobre si) reaparece inesperadamente *sotto voce* el fúnebre tema del *Andante* en las cuerdas del violonchelo, lo que confiere al *Trío* un aspecto cíclico y lo muestra como un ejemplo innovador de una técnica que habría de convertirse en habitual en la segunda mitad del XIX. Una nueva revelación de la libertad schubertiana en la forma y manejo de las estructuras. Massin apunta que esta mutación final supone la transición del dolor al amor. "El triunfo de la ternura heroica".

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Las sonatas para violín y piano

Schubert escribió solamente seis obras para violín y piano: las cuatro *Sonatas* que hoy escuchamos, un *Rondó brilla?7le en si menor D 895* y una *Fantasia en do mayor D 934*. Algo que no deja de ser chocante en un músico que, lo mismo que el piano, tocaba desde muy joven con soltura dicho instrumento de cuerda, que compaginaba, tanto en su casa como en el Konvikt, con la viola. Máxime cuando estas composiciones no eran finalmente, más allá de sus posibles méritos, sino obras de circunstancias, nacidas al calor de un arrebato pasajero o de las demandas de los intérpretes. El artista se encontraba generalmente más atento a la consecución de otro tipo de partituras cámerísticas -cuartetos-, pianísticas, operísticas o liederísticas que a la elaboración de combinaciones consideradas menores como era la de violín y piano. Desde luego en la primavera de 1816, cuando surgen las tres primeras *Sonatas* de este tipo, que van unidas en un solo opus, el 137, publicado postumamente por Diabelli en 1836, Schubert se encontraba preocupado por cosas bastante más interesantes, como eran la consecución de sus *Sinfonías n^o 4 y n^o 5* y, en especial, el proceso de acercamiento a Goethe, en busca de apoyo y reconocimiento. Para ello, de la mano de von Spaun, se había dirigido al literato enviándole una cuidada selección de *lieder*, naturalmente, basados en poemas del gran genio alemán. He aquí algunos párrafos de la carta del intermediario:

"Las poesías contenidas en el presente cuaderno han sido puestas en música por un compositor de 19 años que responde al nombre de Franz Schubert y al que la naturaleza ha dispensado desde su más tierna infancia los dones más evidentes para la composición... El joven artista se sentiría dichoso de merecer la aprobación, lo que sería para él el más grande honor otorgado a hombre alguno en este mundo. Le ruego tenga la extrema cortesía de favorecerme con su respuesta."

Pues bien, Goethe dio la callada por esa respuesta. Lo que, entre otras cosas, demuestra que era particularmente

altanero y que a pesar de su sabiduría e inteligencia no era muy intuitivo. Y pensar que dos de aquellos *Heder* serían esas obras maestras llamadas *Gretchen am Spinnrade y Erlkönig*... Como vemos, nuestro músico no estaba para muchas bromas en unos tiempos en los que buscaba afanosamente fama y dinero con el fin de apartarse de las labores docentes que, tras el abandono de la disciplina del *Konvikt*, realizaba en la escuela de su padre sin demasiado interés y con escasa disposición. Lo intentó casi todo; por ejemplo, a principios de ese 1816, aspiró al puesto vacante de profesor de música de la escuela normal de Laibach (la actual Liubjana), que, a pesar de la recomendación de Salieri, se llevó por último Franz Sokoll. No aguantaría más la dependencia paterna y, prácticamente con una mano delante y otra detrás, iniciaría en las postrimerías del mismo año una etapa de su vida absolutamente libre de ataduras, presidida por una constante inseguridad y una permanente y dura lucha por la supervivencia.

Las tres Sonatinas

Como vemos, estos meses no fueron demasiado propicios a nuestro compositor, que aún así seguía escribiendo algunas partituras de mérito. Y atendiendo determinados compromisos que dieron pie a otras no tan relevantes. En esta categoría cabe incluir las tres para violín y piano nacidas en marzo y abril de 1816, de seguro destinadas a la enseñanza o a cumplir cierto encargo; la cosa no está clara. El propio autor reconocía su relativo valor y su conexión con la música del pasado al consignar sobre el manuscrito de la primera de ellas: "Sonata para el pianoforte con acompañamiento de violín." Con esta expresión subrayaba la modestia de los pentagramas y expresaba su arcaísmo, su pertenencia a un estilo dieciochesco que se llevaba cada vez menos y que ponía por delante como protagonista la voz del teclado. Sin embargo, no puede decirse que en estas tres piezas tal criterio sea el que prevalezca realmente porque, en definitiva, el papel preponderante lo tiene el instrumento de arco. Beethoven ya había establecido algo al respecto. Sí es cierto que el modelo aceptado era Mozart. La sencillez de la exposición, las relaciones entre ambos instrumentos, la tersura de la forma y el tratamiento más propio de un aficionado que escribía para aficionados parecen demostrarlo; incluso podría decirse que la vista de Schubert estaba

puesta en una época anterior a la del genio de Salzburgo. Estos planteamientos, que reforzaban la modestia del empeño, hicieron que el editor Diabelli colocara la expresión *Sonatinas* en la partitura conjunta, con el *opus 137 n.º 1, 2 y 3*, como pensando en que sus principales adquirentes fueran violinistas aficionados o no especialmente dotados.

La primera *Sonata* de la corta serie está en tres tiempos y comienza con una sencilla frase al unísono de los dos instrumentos, una técnica que Schubert iba a seguir empleando a lo largo de su vida. El tema, un *Allegro molto* en 4/4, es tratado enseguida en canon, un planteamiento que se cultiva en el breve desarrollo. El *Andante*, un simple A-B-A, se inicia con un sencillo aire de danza de estilo galante, con el violín acompañando al teclado al antiguo modo, que contrasta con la melancólica melodía, propia de un *lied*, que canta el arco en la sección central. Un bello instante que no propone, en ningún caso, un diálogo, por mínima que sea su enjundia, entre ambas voces. El *Allegro vivace* en 6/8 es un rondó que conecta con la *Sonata para violín en la mayor K526* de Mozart y que posee una ligereza y vitalidad contagiosas.

La *Sonata en la mayor D 385*, que tiene ya cuatro movimientos, presenta otro cariz desde su inicio, un *Allegro moderato* en 3/4, por el que el violín discurre con enorme fuerza y practica expresivos y contundentes saltos interválicos de hasta décimotercera a la vez que ataca dobles octavas y acentúa los contrastes dinámicos. El segundo movimiento, que comienza en el *tempo* y el estilo de un minuetto, es en realidad un *Andante* que aparece construido por un amplio tema de *lied* y que se expande en distintas direcciones antes de la repetición. *Scherzo* más que Minuetto debería llamarse al tercero, que presenta un Trío contrastante y algunas interesantes novedades armónicas, mientras que el *Finale*, un *Allegro* en forma de rondó en 2/4, hace dialogar, muy por encima de lo que se proponía en la obra anterior, a los dos instrumentos, que surcan numerosos pasajes abundosos en tresillos. El cierre, en la tónica, la menor, no disipa la tensión que animaba el primer movimiento.

Parecida, aunque más depurada construcción tiene la tercera *Sonata, en sol menor D 386*. El comienzo es, como en la primera, al unísono, pero mucho más potente y, como apunta Brigitte Massin, fogoso y apasionado. ¿Se

plantea en esta obra una alusión al sol menor mozartiano? Lo que es evidente es que existe más de una referencia tonal al salzburgués. Einstein aprecia un parentesco evidente entre el sol menor del segundo movimiento de la *Sonata en sol mayor K379* de Mozart y este *Allegro giis-to* de la de Schubert. No puede negarse, en cualquier caso, el perfil rítmico beethoveniano de este fragmento, y de toda la *Sonata* en realidad. El *Andante* es una cantilena muy típica del compositor vienés, lírica y tierna, pero todavía con el impulso rítmico, breve y conciso, del *Allegro*, y la existencia de numerosos silencios que dotan al movimiento de una especial acentuación. Es curiosa la semejanza que la línea melódica guarda con la del primer tema del aria de concierto de Mozart *K 505, Non temer, amato bene*. El vigor, ahora más evidente, subsiste en el espirituoso y brevísimo Minueto, con un Trío cantado líricamente por el violín. En el mismo sentido discurre el bien humorado *Allegro* final en sol menor, de corte popular y ritmo sostenido, que dispone un permanente intercambio entre los dos instrumentos. La coda es relativamente extensa y muy optimista y concluye con tres impetuosos acordes de evidente aliento beethoveniano.

Sonata en la mayor D 574

Como señala Einstein, no hay bases para la comparación entre esta obra, publicada por Diabelli en 1851 como *Gran Dúo op. 162*, y las tres *Sonatinas*. Como dice el citado estudioso, esta composición, escrita en agosto de 1817, es "sociable" -es decir, asequible para intérpretes y para público-, como casi toda la música de cámara de Shubert, y no solamente de Schubert. Aunque en esta partitura ya se advierten muy nítidos rasgos de virtuosismo y se percibe una manifiesta voluntad de huir de la rutina en el tratamiento de la sección de desarrollo, bastante más amplia, y en las reexposiciones. Se introducen diversas tonalidades en su curso y se practican algunas pequeñas *originalidades*, como la de alterar el orden de los movimientos segundo y tercero: aquí el *Scherzo* va inmediatamente después del *Allegro* inicial y el *Andante* aparece en tercer lugar. Una estructura perfectamente regular de sonata posee el primer movimiento, un moderato en 4/4, que empieza pausadamente, con un tema que podríamos definir como educado, pero dotado de un reconocible impulso rítmico, y que trabaja posteriormente otra idea, más intensa, de la que se derivan varios motivos secun-

darios. El desarrollo posterior no es en realidad más que una variante armónica de esta extensa exposición. El *Scherzo, Presto*, es particularmente ligero y rápido, vigoroso, lejos ya de la gracia del minuetto, presenta frecuentes erupciones en tonalidades inesperadas, en procedimiento muy caro al autor. Una escala cromática conduce a un Trío en do mayor, rico en cromatismos, con línea cadenciosa del arco y una lancinante base pianística. Un momento *atmosférico* muy schubertiano que deja todo en suspenso. Do mayor también es la tonalidad del *Andantino*, para cuya sección intermedia elige el compositor un alejado la bemol, dentro del que dialogan ambos instrumentos y en donde se obtiene un clima que Massin considera próximo al de *La flauta mágica* de Mozart. La página, en un dulce 3/8, tiene la típica estructura ABA. El tema principal podría ser el de un *lied* cuajado de desarrollos modulantes. El *Allegro úvace* final, en forma sonatística, emplea un danzable 3/4 y recupera la atmósfera del *Scherzo*, aunque es todavía más ligero y brillante. Se basa igualmente en la célula rítmica que une dos corcheas y una negra, tan característico de Schubert (de esa manera o a la inversa), con notas picadas del piano y acordes agresivos del violín, muy beethovenianos y que Einstein pone en relación con las brillantes exposiciones de las *Sonatas* de Weber. La existencia de un segundo tema, más lineal y lánguido, no hace perder vigor al movimiento, que concluye, tras un pasaje en el que se adivina un *tempo* de vals, con la misma fuerza con la que ha empezado.

Brigitte Massin, a raíz de una anotación en el primer catálogo de Kreissle, ha comentado la posibilidad de que Schubert hubiera compuesto una serie de variaciones, también en la mayor, para violín solo sobre la base de esta *Sonata*. La fecha de creación, diciembre de 1817, no ha podido ser comprobada, porque esa hipotética partitura no ha sido jamás localizada.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

CAMERATA CONCERTANTE

La existencia de un repertorio camerístico que excede al cuarteto de cuerda y en que se incluyen junto a los clásicos dos violines, viola y violonchelo, el piano e instrumentos de viento madera, es decir, el de las formas mixtas de la música de cámara, animó a solistas y profesores de la Orquesta Nacional de España a formar el grupo Camerata Concertante, que hoy se presenta bajo esta denominación, y que en anteriores ocasiones ha tomado el nombre de Trío Schubert y Conjunto Franz Schubert.

Camerata Concertante puede adoptar diferentes configuraciones, desde el trío hasta el octeto, e incorporar al cuarteto de cuerda un segundo violonchelo, un piano, un contrabajo o instrumentos de viento como fagotes, oboes, clarinetes y trompas. Para los conjuntos resultantes hay un gran repertorio desde el clasicismo hasta nuestros días, y en especial en el romanticismo.

ENRIQUE PÉREZ PIQUER (Clarinete)

Nació en Carcaixent (Valencia) en 1961. Estudió en los Conservatorios de Valencia y Madrid con los profesores José Taléns Sebastiá, Lucas Conejero y José Vicente Peñarocha. Posteriormente estudió en el extranjero con los profesores: Guy Deplus, Karl Leister, Michele Zukovsky, Anthony Gigliotti, Hans Rudolf Stadler, Thomas Friedly y Hans Deinzer.

A los 19 años entró de Clarinete Solista en la Orquesta Sinfónica de Madrid (Arbós), a la cual perteneció hasta los 22 años que ingresó en la Orquesta Nacional de España en donde en la actualidad es Clarinete Solista.

Actualmente forma Dúo de Clarinete y Piano con Aníbal Bañados, es miembro de los Quintetos de Viento Aubade y Aulos Madrid y también de los Grupos Hémiole, Cámara XXI y Finale.

ENRIQUE ABARGUES (Fagot)

Nace en Buñol (Valencia) en 1963- Estudia en el Conservatorio de Valencia con José Engrúdanos. Amplía estudios con Klaus Thunemann en la Academia Johann Sebastian Bach de Stuttgart (Alemania). A la edad de 18 años ingresa en la Orquesta Nacional de España en la que es Fagot solista desde 1984.

Es miembro fundador del Quinteto de Viento "Aubade" y forma dúo con Juana Guillem (Flauta). Es profesor de Fagot del Conservatorio de la Comunidad de Madrid

JAVIER BONET (Trompa)

Nacido en 1965. Obtiene en 1985 el Título Superior en el Conservatorio de Valencia con el prof. Miguel Rodrigo. Culmina su formación en Essen (Alemania) con Hermann Baumann, con quien se introduce en el estudio de la Trompa Natural.

Miembro fundador de la Joven Orquesta Nacional de España, tras pertenecer a la Orquesta del Liceo de Barcelona es desde 1987 Profesor Titular de la Orquesta Nacional de España.

Actúa regularmente con formaciones que van desde el dúo con piano, hasta formaciones más clásicas como el Quinteto de Viento Aulos-Madrid, del que es miembro fundador, abarcando otras combinaciones como son el Trío con violín, Trompa, voz y piano, Trompa y cuarteto de cuerdas, etc.

DOMINGO TOMÁS (Violín)

Nació en Manresa (Barcelona) y se formó con Enrique Casals en el Conservatorio del Liceo.

Durante nueve años fue concertino de la Orquesta Nacional de Colombia. Con posterioridad ingresó en la Orquesta de la Tonhalle de Zurich. Al mismo tiempo desarrolló una gran actividad como solista, y de esa forma se presentó en varias capitales europeas.

Ha sido primer violín del Cuarteto Haydn, del Conjunto Ars Amata y de la Orquesta de Cámara de Zurich. También ha formado parte del Cuarteto de Cuerdas Bogotá y del Collegium Musicum. Con estos grupos, y también como solista, ha realizado diferentes grabaciones discográficas.

En la actualidad es concertino de la Orquesta Nacional de España, miembro del Cuarteto Cassadó y del conjunto Camerata Concertante.

YOON IM CHANG (Violín)

Nacida en Seúl, Corea del Sur, está diplomada en violín por la Universidad de Toronto, en Canadá. Entre otros profesores, ha estudiado con Delay, Fenyves y Zóldy. Ha sido miembro de la orquesta Chamber Players of Toronto y de la Sinfónica de Toronto. También ha colaborado con la Canadian Opera Company, el Ballet Nacional de Canadá y las Orquestas de Vancouver y de la Radio CJRT. Es profesora contratada de la Orquesta Nacional de España.

EMILIO NAVIDAD (Viola)

Alumno de Luis Navidad, en el Conservatorio de Valladolid, y de Raphael Süssmann y François Bross, ha sido galardonado en concursos y con premios como el "Juan Altisent" y "Ruiz Morales". Realiza una intensa vida concertística en recital y con orquesta, y ha realizado grabaciones para radio, televisión y disco. Desde 1979 es solista de viola de la Orquesta Nacional de España.

DIMITAR FURDNADJIEV (Violonchelo)

Nacido en Bulgaria, estudió violonchelo en la Escuela Central y en el Conservatorio Nacional de Bulgaria. El archivo de la Radio de Sofía conserva numerosas grabaciones de Furdnadjiev de obras de Boccherini, Vivaldi, Dallapiccola y Stravinsky. Después de obtener primeros premios en concursos se presentó con el Concierto n.º 1, de Shostakovich, junto a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Budapest. Es profesor contratado de la Orquesta Nacional de España desde 1987.

ANTONIO C. GARCÍA ARAQUE (Contrabajo)

Formado inicialmente en la Escolanía de Montserrat, llevó a cabo sus estudios superiores en el Conservatorio Superior de Barcelona y en la Hochschule für Musik de Viena. Becado por el Ministerio de Cultura y por la Fundación Banco Exterior, ha seguido cursos de perfeccionamiento con Petracci, Slatford y Streicher. Ha sido miembro de la Orquesta del Teatro del Liceo y solista de la JONDE. Actualmente es profesor del Conservatorio de la Comunidad de Madrid y solista de la Orquesta Nacional de España.

SEGUNDO CONCIERTO

TRÍO BRAHMS

Formado en 1993 e integrado por Jorge Otero (piano), Víctor Arriola (violín) y Claude Druelle (violonchelo), el Trío Brahms se presenta avalado por la amplia trayectoria artística y profesional de sus componentes, por su vasta experiencia en el campo de la música de cámara y especialmente por la ya larga historia en común que acreditan, en forma de sendos dúos que a lo largo de la última década han estudiado e interpretado un amplio repertorio que abarca desde el período clásico al S. XX y en especial la obra de Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy, Ravel, Rachmaninov, Shostakovitch, etc., habiendo sido siempre calurosamente acogidos por el público y la crítica especializada.

Es, precisamente, movidos por el deseo de profundizar en la obra completa para piano y cuerdas de Brahms -aunque sin olvidar tampoco el repertorio clásico en general- por lo que se constituyen en trío, ofreciendo en su presentación (Madrid, 8.X.93) los Tríos Op. 8 del compositor hamburgués y Op. 90 "Dumky Trio" de Dvorák.

JORGE OTERO (Piano)

Destacado artista gallego y pese a su juvenaid, cuenta ya con más de veinte años de profesión. Es uno de los principales exponentes de la escuela pianística italiana en España, y realizó sus estudios con Elsa Púppulo, Ljerko Spiller y Daniel Rivera.

Destaca en su labor una vasta actividad como solista junto a las principales orquestas argentinas y otras sudamericanas e italianas. Sus recitales abarcan un amplio repertorio y es también constante su actividad camerística. Ha grabado para el sello "Etnos" un disco dedicado a la obra de Jesús Gurídi, en la que se incluye la primera grabación mundial de la versión pianística de las "Diez Melodías Vascas".

VÍCTOR ARRIOLA (Violín)

Violinista español nacido en Lima en 1959, ofrece su primer recital en 1967. Funda la "Camerata de Lima" a los 17 años, siendo su Concertino Principal, e ingresa acto seguido en la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima, con la cual actúa habitualmente como solista. A los 18 años es invitado a formar parte de la Orquesta Filarmónica de las Américas, con sede en México. En estos años realiza sus estudios con Henryk Szering.

Se traslada a España en 1982, ingresando en la Orquesta Sinfónica de Madrid. Desde entonces amplía sus conocimientos con el violinista ruso Víctor Bercovich y asiste a los cursos de perfeccionamiento de los "Solistas de Cuerda de la Filarmónica de Berlín". En música de cámara forma parte de la Orquesta de Cámara "Reina Sofía", Orquesta y Cuarteto "Academia de Madrid", "Orpheus Consort", "Ensamble de Madrid", Trío "Brahms", etc.

Ha acatado como solista con numerosas e importantes orquestas españolas y americanas, interpretando muchas de las obras capitales del repertorio violinístico.

CLAUDE DRUELLE (Violonchelo)

Nacida en Douai, Francia, estudia en el Conservatorio Nacional de Música de París con André Navarra, dedicando varios años a la música de cámara con Pierre y Nelly Pasquier, obteniendo por unanimidad el internacionalmente prestigioso Primer Premio de París de Violonchelo e igual distinción en Música de Cámara.

Ha sido Primer Violonchelo Solista de las orquestas Filarmónica de Lonaine, Joven Orquesta del Norte de Francia y Sinfónica de Madrid. Ha actuado como solista con varias de las principales orquestas francesas y ha realizado numerosas giras por Europa central y occidental. En la actualidad, es profesora de la Orquesta Sinfónica de RTVE e integrante del Trío Brahms de Madrid.

TERCER CONCIERTO

VÍCTOR CORREA (Violín)

Se forma en los Conservatorios de Badajoz, El Escorial y Madrid, ampliando sus estudios en la Universidad de Indiana (EE.UU.) en donde obtiene el Master's Degree y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Destacan entre sus profesores, Pedro León, Yuval Yaron, Nelli Shkolnikova y Zakhar Bron.

Ha sido miembro de distintas orquestas, como la Joven Orquesta Nacional de España, Joven Orquesta de los Países Europeos -con la que realiza en 1985 una gira por Alemania, Holanda y Francia-, concertino y fundador de la Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid (1987), miembro de distintas orquestas en EE.UU. (como la Richmond Symphony) y de la Orquesta Sinfónica de Sevilla desde su creación en enero de 1991. En la temporada 1992/93 desempeñó el cargo de concertino de la Orquesta de Cámara Magna Música, y colaboró con la Orquesta de Cámara Reina Sofía.

En la actualidad compagina la docencia con actuaciones como solista y en distintas agrupaciones de cámara, formando dúo con la pianista Mariana Gurkova. Es así mismo, miembro del Trío Urman.

MARIANA GURKOVA (Piano)

Tras graduarse en el Instituto de Música 'Liubomir Pipkov' se perfecciona en el Conservatorio Nacional Superior de Sofía bajo la dirección del Bogomil Starshenov y en el Real Conservatorio Superior de Madrid con Joaquín Soriano. Asimismo, ha realizado cursos de perfeccionamiento con Hans Graf, Lev Vlasenco y León Fleisher.

A los doce años gana el primer premio en el Concurso Internacional de Senigalia (Italia). En los años posteriores destacan los primeros premios del Concurso 'Sv Obretenov' (1984), VII Concurso Nacional de Bulgaria (1984) y Jacinto Guerrero' (1989) de Madrid, los segundos del

'Ettore Pozzoli' de Seregno, Italia (1985) y Concurso de Jaén (1989), el tercer premio del 'José Iturbi' (1992), el Premio de Finalista del Concurso de Santander (1992) y el cuarto premio en el Concurso Mundial de Cincinnati (EE.UU., 1994). Además, su predilección por la música española ha sido recompensada en los premios especiales de los concursos 'José Iturbi' y 'Santander'.

Ha ofrecido recitales y conciertos en los cinco continentes y grabado para distintas televisiones y radios como la RAI, RTVE, Radio Melbourn y RTV Búlgara. Entre las orquestas con las que ha tocado destacan la Filarmónica de Kiev, New Japan Philharmonic, Wienerkammerorchester, Sinfónica de la RTVE, Orquesta de Cámara de Praga, Orquesta Rubinstein de Polonia, Filarmónica de Sofía, Orquesta Sinfónica de la RAI-Milano, Filarmónica de Moravia, etc.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

ARTURO REVERTER

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

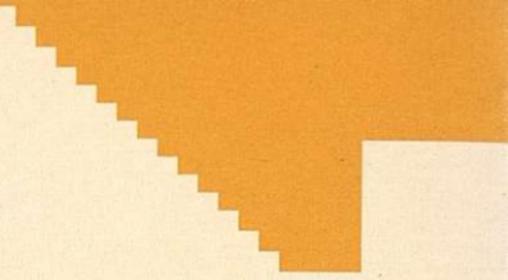
Ha ocupado por dos veces, en sendos períodos de dos años y medio, la dirección de Radio 2 de Radio Nacional de España. Ha prestado asimismo su pluma para la confección de notas a los programas de distintas entidades y certámenes: orquesta Nacional y de la Radio-Televisión, Quincena Musical Donostiarra,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

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

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