



SALAMANCA
4 - 12
JULIO

FLORILEGIO
MUSICAL SALMANTINO

09

FUNDACIÓN

CAJA DUERO

www.fundacioncajaduero.es

Caja Duero

FLORILEGIO 09

MUSICAL SALMANTINO

DIRECTOR DEL FESTIVAL GÉRARD CAUSSÉ



SALAMANCA 4-12 JULIO



Fotografía de: David Aranz

PATIO BARROCO
UNIV. PONTIFICIA

IGLESIA
DE SAN BLAS

TEATRO
CAJA DUERO

TEATRO
LICEO

IGLESIA
DE SAN ESTEBAN

FUNDACIÓN CAJA DUERO

Pza. San Boal, s/n
37002 Salamanca
Tel.: 923 27 31 00

www.fundacioncajaduero.es
www.florilegiosalmantino.com
fundacion@cajaduero.es

"Agradecimiento especial para la Universidad Pontificia de Salamanca, al convento de San Esteban y a la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura por la cesión del Teatro Liceo".



Caja Duero

CALENDARIO - CONCIERTOS I



S-4	22:00 H.	- G. B. PERGOLESÍ. CONCIERTO EN SI BEMOL MAYOR PARA VIOLÍN, CUERDA Y CONTINUO SALVE REGINA EN DO MENOR STABAT MATER	MASSIMO SPADANO, Violin solista y Dirección OMO BELLO, Soprano ARIANA VAFADARI, Mezzosoprano ORQUESTA DEL FESTIVAL
D-5	12:00 H.	- J. S. BACH. PRELUDIO Y FUGA EN DO SOSTENIDO MAYOR BWV 872 - F. MENDELSSOHN. PRELUDIO Y FUGA EN MI MENOR OP. 35 Nº 1 - C. FRANCK. PRELUDIO, CORAL Y FUGA - D. SHOSTAKOVICH. PRELUDIO Y FUGA EN RE MENOR OP. 87 Nº 24 - J. S. BACH. PRELUDIO Y FUGA EN SOL MAYOR BWV 884	FILIPE PINTO-RIBEIRO, Piano
D-5	22:00 H.	- F. SCHUBERT. CUARTETO DE CUERDAS Nº 12 EN DO MENOR D.703 "QUARTETTSATZ" SONATA PARA VIOLONCHELO Y PIANO EN LA MENOR D.821 "ARPEGGIONE" QUINTETO PARA DOS VIOLONCHELOS EN DO MAYOR D.956	CUARTETO YSAÏE MIKLÓS PERÉNYI, Violonchelo JEAN-CLAUDE VANDEN EYNDEN, Piano
L-6	22:00 H.	- L. v BEETHOVEN. SINFONÍA Nº 5 EN DO MENOR OP. 67 CONCIERTO PARA VIOLÍN EN RE MAYOR OP. 61	COREY CEROVSEK, Violin ORQUESTA DEL FESTIVAL MASSIMO SPADANO, Dirección
M-7	22:00 H.	- J. TURINA. ESCENA ANDALUZA OP. 7, PARA VIOLA SOLISTA, PIANO Y CUARTETO DE CUERDA. - M. RAVEL. CUARTETO DE CUERDA EN FA MAYOR - E. CHAUSSON. CONCIERTO EN RE MAYOR OP. 21, PARA PIANO, VIOLÍN Y CUARTETO DE CUERDAS	CUARTETO YSAÏE JEAN-CLAUDE VANDEN EYNDEN, Piano COREY CEROVSEK, Violin GÉRARD CAUSSÉ, Viola
X-8	22:00 H.	- F. MENDELSSOHN. SINFONÍA Nº 4 EN LA MAYOR OP. 90 "ITALIANA" DOBLE CONCIERTO PARA VIOLÍN Y PIANO EN RE MENOR	PLAMENA MANGOVA, Piano COREY CEROVSEK, Violin JOVEN ORQUESTA DE LA FUNDACIÓN CAJA DUERO GÉRARD CAUSSÉ, Dirección
J-9	22:00 H.	- B. BARTÓK. SONATA PARA DOS PIANOS Y PERCUSIÓN B.115 - D. SHOSTAKOVICH. SONATA PARA PIANO Y VIOLA EN DO MAYOR OP. 147	ATLANTIS PIANO DUO SOPHIA HASE, Piano EDUARDO PONCE, Piano NEXEDUET SISCO APARICI, Percusión JORDI FRANCÉS, Percusión GÉRARD CAUSSÉ, Viola

CALENDARIO - CONCIERTOS II

FLORILEGIO
MUSICAL SALMANTINO

09

V-10	22:00 H.	- F. J. HAYDN. SINFONÍA CONCERTANTE EN SI BEMOL MAYOR OP. 84 - W. A. MOZART. CONCIERTO PARA VIOLÍN Nº 5 EN LA MAYOR KV 219 - C. NIELSEN. CONCIERTO PARA FLAUTA FS 119	JÚLIA GÁLLEGO, Flauta GISELLA CURTOLO, Violin NORA CISMONDI, Oboe ORFEO MANDOZZI, Violonchelo ANNA RESZNAK, Violin HEIDI REICH, Fagot JOVEN ORQUESTA DE LA FUNDACIÓN CAJA DUERO GÉRARD CAUSSÉ, Dirección
PATIO BARROCO UNIV. PONTIFICIA	1		
S-11	12:00 H.	- J. S. BACH. VARIACIONES GOLDBERG, BWV 988	DANIEL OYARZÁBAL, Clave
IGLESIA DE SAN ESTEBAN	5		
S-11	18:00 H.	- J. S. BACH. VARIACIONES GOLDBERG, BWV 988	ZHU XIAO-MEI, Piano
TEATRO LICEO	4		
S-11	22:00 H.	- J. S. BACH. VARIACIONES GOLDBERG, BWV 988 (VERSIÓN PARA TRÍO DE CUERDAS)	BORIS GARLITSKY, Violin NATALIA TCHITCH, Viola ORFEO MANDOZZI, Violonchelo
IGLESIA DE SAN ESTEBAN	5		
D-12	12:00 H.	- R. STRAUSS. ANDANTE OP. PÓSTUMO PARA TROMPA Y PIANO - L. v BEETHOVEN. SONATA OP. 17 EN FA MAYOR PARA TROMPA Y PIANO - R. SCHUMANN. ADAGIO Y ALLEGRO OP. 70 EN LA BEMOL MAYOR - F. MOMPOU. PRELUDIOS V, VI, VII Y IX (DE LOS DOCE PRELUDIOS PARA PIANO) - M. RAVEL. PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA, PARA TROMPA Y PIANO - O. MESSIAEN. APPEL INTERSTELLAIRE (DES CANYONS AUX ÉTOILES) - E. CHABRIER. LARGHETTO OP. PÓSTUMO, PARA TROMPA Y PIANO	HERVÉ JOULAIN, Trompa SOPHIA HASE, Piano
IGLESIA DE SAN BLAS	2		
D-12	22:00 H.	- J. S. BACH. CONCIERTO DE BRANDENBURGO Nº 5, BWV 1050 - W. A. MOZART. CONCIERTO PARA PIANO Nº 21 EN DO MAYOR KV 467 - M. BRUCH. DOBLE CONCIERTO PARA CLARINETE Y VIOLA EN MI MENOR OP. 88	ELENA BASHKIROVA, Piano DANIEL OYARZÁBAL, Clave JÚLIA GÁLLEGO, Flauta GISELLA CURTOLO, Violin ISAAC RODRÍGUEZ, Clarinete JOVEN ORQUESTA DE LA FUNDACIÓN CAJA DUERO GÉRARD CAUSSÉ, Viola y Dirección
PATIO BARROCO UNIV. PONTIFICIA	1		
LOCALIZACIÓN CONCIERTOS			
1 PATIO BARROCO UNIV. PONTIFICIA	2 IGLESIA DE SAN BLAS	3 TEATRO CAJA DUERO	4 TEATRO LICEO
5 IGLESIA DE SAN ESTEBAN			



SÁBADO - 4

JULIO/09

22:00 H.

IGLESIA DE SAN ESTEBAN

5

FLORILEGIO 09
MUSICAL SALMANTINO

NOTAS AL PROGRAMA

MASSIMO SPADANO, Violín Solista y Dirección
OMO BELLO, Soprano
ARIANA VAFADARI, Mezzosoprano

G. B. PERGOLESI (1710-1736)

CONCIERTO EN SI BEMOL MAYOR PARA VIOLÍN,
CUERDA Y CONTINUO

I. ALLEGRO
II. LARGO
III. ALLEGRO

SALVE REGINA EN DO MENOR

I. SALVE REGINA
II. AD TE CLAMAMUS
III. AD TE SUSPIRAMUS
IV. EA ERGO
V. ET JESUM
VI. O CLEMENS, O PIA

STABAT MATER

I. STABAT MATER DOLOROSA (A DUE)
II. CUIUS ANIMAM GEMENTEM (CANTO SOLO)
III. O QUAM TRISTIS ET AFFLIXA (A DUE)
IV. QUAE MOEREBAT ET DOLEBAT (ALTO SOLO)
V. QUIS EST HOMO (A DUE)
VI. VIDIT SUUM DULCEM NATUM (CANTA SOLO)
VII. EIA MATER FONIS AMORIS (ALTO SOLO)
VIII. FAC, UT ARDEAT COR MEUM (A DUE)
IX. SANCTA MATER, ISTUD AGAS (A DUE)
X. FAC, UT PORTEM CHRISTI MORTEM (ALTO SOLO)
XI. INFLAMMATUS ET ACCENSUS (A DUE)
XII. QUANDO CORPUS MORIETUR (A DUE)

PERGOLESI Y EL VIVERO NAPOLITANO

“Pergolesi nació y la verdad nos fue revelada”.
Modeste Getry (1741-1813)

Ya falta poco para conmemorar el tercer centenario del nacimiento de uno de los grandes compositores italianos a los que más ha afectado el paso del tiempo, *Giovanni Battista Pergolesi (1710 - 1736)*. Envuelto en cierto halo de misterio, su imagen ha sido deformada con falsedades y rumores que terminaron por convertirlo en un mito pseudo-romántico; escribió poco más de treinta obras de las más de trescientas que en algún momento se han supuesto suyas; y sin embargo, su consideración entre estudiosos y público ha crecido exponencialmente, hasta el punto de reservarle un lugar privilegiado en la Historia de la Música... y motivos no faltan.

La obra y la figura de Pergolesi no pueden entenderse en toda su magnitud sin su Nápoles adoptiva. Inicialmente, porque fue un hervidero musical que favoreció el nacimiento de nuevas ideas y tendencias, y en segundo lugar, por la particular intensidad con que se vivió el fervor religioso en la zona, favoreciendo la composición e interpretación de obras como su *Stabat Mater* o su *Salve Regina*. En este clima, Pergolesi emerge como heredero de las dos circunstancias, siendo a la vez un músico innovador, hijo de su época y de los postulados racionalistas de la Ilustración.

Más de cien años antes del nacimiento de Pergolesi, Nápoles ya era un centro neuronal de experimentación e innovación musical; así, no es de extrañar que durante el Siglo XVIII la ciudad fuera conocida como “el conservatorio

de Europa” o “la capital musical del mundo”: distintas instituciones religiosas como la *Pietà dei Turchini* o *Poveri di Gesù Cristo* patrocinaron varias generaciones de maestros de la talla de Caresana o Provenzale, y garantizaron su continuidad con otros del Siglo XVIII, como Porpora, Paisiello, Cimarrosa o Pergolesi. No menos importante resultó el apoyo de una importante red de teatros donde representar sus óperas -con el célebre San Bartolomeo al frente- y el de una sociedad ávida de novedades musicales, todo lo que termina conformando un caldo de cultivo excelente para Pergolesi.

Es casi seguro que si la tuberculosis -causa más que probable de su muerte, con un largo historial de casos previos en su familia- no hubiera terminado prematuramente con Pergolesi, hoy día hablaríamos de un compositor de ingente producción, sumando esta hipótesis a la realidad confirmada de lo que logró en tan pocos años: ser un pilar fundamental de la nueva era musical, una figura central en la Europa de Metastasio y la nueva ópera, en los nuevos gustos europeos y napolitanos -siempre influidos por los de la caprichosa Viena- y un adelantado de la estética pre-clásica.

Pergolesi se ganó un prestigio como compositor de óperas, campo en el que triunfó a pesar de la irregular acogida de sus obras. De ellas, el título que le da fama en toda Europa será el intermezzo “*La serva padrona*” (1733)¹, con la que Pergolesi se alinea con los requerimientos racionalistas de sencillez melódica, claridad estructural y de fraseo. Es una música más comprensible para el oyente, situada en el

(1) El estreno en París en 1752 de *La serva padrona* desencadenó la conocida “*guerre des bouffons*” entre los partidarios de Lully o Rameau, y los defensores de la nueva ópera italiana.

umbral del Clasicismo, sin abandonar del todo la retórica barroca.

Pergolesi escribe tanto el *Stabat Mater* como el *Salve Regina* en sus últimos meses de vida, seguramente recluso en el convento franciscano de Pozzuoli. Hablamos de una música sacra en la que Pergolesi refleja su visión profundamente humana del hecho religioso, pero que claramente está más próxima a la música teatral que a la litúrgica. Las dos obras están plagadas de las convenciones propias de la ópera y exhiben una inspiración plenamente dramática en la relación entre el texto y la música, subordinando el sentido religioso a un objetivo de expresividad global.

El texto del *Stabat Mater* encuentra su origen en el Siglo XIII, y ha sido atribuido a Papas o santos -existe cierto acuerdo en adjudicarlo a Jacopone da Todi, un fraile franciscano que murió en 1306- pero su autoría es oficialmente incierta. La devoción popular se expresaba cantando el Viernes Santo el lamento de María por la muerte de Cristo, y ese texto ha llegado hasta nosotros con las modificaciones lógicas de un texto que tiene más de siete siglos.

Para hablar de la obra de Pergolesi resulta necesario comentar antes la importancia del *Stabat Mater* de Alessandro Scarlatti, quien recibió el encargo de escribirlo para la Cofradía de los Siete Dolores de Nápoles, en un tiempo en que se cantaba todos los años durante la Cuaresma. Scarlatti cambia el orden de algunas estrofas, de modo que la Cofradía encarga a Pergolesi otro *Stabat Mater* para sustituir la adaptación de Scarlatti. Pergolesi respetó la plantilla de su predecesor, utilizando a una soprano y una contralto con acompañamiento

de cuerdas y continuo, pero no fue fiel a la versión literaria precedente. Pergolesi expresa el dolor de la Virgen María al pie de la cruz a través de dificultades vocales y expresivas disonancias.

En el *Salve Regina en do menor*, Pergolesi escribe 16 páginas de inteligente utilización de la retórica tardobarroca, con el texto y las partes habituales de esta obra. Destaca el necesario contraste entre los cuatro números, y la utilización de ritmos ternarios que favorecen la fluidez de la obra. Sobre la sólida base que proporciona el continuo, se suceden los juegos de motivos o las apoyaturas reforzando lánguidos suspiros, dentro de una tesitura amplia, relativamente cómoda para una soprano a pesar de la abundante presencia de *la agudos*. El clima es fuertemente dramático y expresivo, a lo que no es ajeno el cromatismo presente en toda la obra. Está escrita en la tonalidad de *do menor*, aunque no es infrecuente escucharla en *fa menor*. Pergolesi escribió otro *Salve Regina en la menor*, de similares características, aunque más ligero y menos dramático.

Concierto para violín y orquesta en si bemol mayor.

El *Concierto para violín y orquesta en si bemol mayor* no es lo más significativo de su producción. Escrito en una época en la que Vivaldi dominaba con mano férrea el panorama de conciertos para cuerdas, el de Pergolesi no despunta por particularidad alguna entre la abundante literatura de este género. Sigue la estructura típica de tres movimientos contrastantes, de los que destacamos la vivacidad de los movimientos exteriores y la poesía del *Siciliano* central. Como era más o menos frecuente en la época, el propio compositor era un virtuoso del

violín, habilidad que adquirió durante su estancia en el conservatorio *Poveri di Gesù Cristo*.

Álvaro de Dios.



DOMINGO - 5

JULIO/09

12.00 H.

TEATRO CAJA DUERO

3

FLORILEGIO 09

MUSICAL SALVANTINO

NOTAS AL PROGRAMA

FILIFE PINTO-RIBEIRO, PIANO

J. S. BACH (1685-1750)

PRELUDIO Y FUGA EN DO SOSTENIDO MAYOR BWV 872

F. MENDELSSOHN (1809-1847)

PRELUDIO Y FUGA EN MI MENOR OP. 35 N.º 1

C. FRANCK (1822-1890)

PRELUDIO, CORAL Y FUGA

D. SHOSTAKOVICH (1906-1975)

PRELUDIO Y FUGA EN RE MENOR OP. 87 N.º 24

J. S. BACH (1685-1750)

PRELUDIO Y FUGA EN SOL MAYOR BWV 884

PRELUDIOS, FUGAS Y OTRAS HIERBAS: LA HERENCIA DE BACH

"Solamente hay uno de quien los demás podrían sacar algo nuevo: Johann Sebastian Bach". Robert Schumann.

El término preludio ha englobado distintas acepciones desde su aparición en torno al Siglo XV. Recordando rápidamente las más modernas -que a la vez son las menos extendidas y no encuentran reflejo en el programa de esta noche- debemos mencionar el preludio como pieza breve para piano, una miniatura sin mayores connotaciones que su carácter generalmente virtuoso; y el preludio orquestal al comienzo de un drama, en el que se integra utilizando algunos de los temas que sonarán posteriormente.

Pero la acepción más extendida es la de pieza introductoria que establece una tonalidad, compartiendo en sus múltiples variantes virtuosismo idiomático y cierta libertad rítmica que frecuentemente deriva en improvisación. Este concepto de preludio ha encontrado distintas denominaciones en función de la época, del lugar de origen y de pequeños matices, apareciendo la misma idea con el nombre de tiento, toccata, ricercar, fantasia, arpeggiata, etc. Todas comparten la función primordial de atraer la atención del oyente y definir la tonalidad de la pieza posterior, de modo que es frecuente encontrar los preludios agrupados en pequeñas -o grandes- colecciones que exploran las distintas modalidades, o las tonalidades en épocas más modernas. El formato ha sido explorado por multitud de grandes maestros como Mudarra, Gabrieli o Frescobaldi, pero seguro que no extrañará a nadie el hecho de que sea Johann Sebastian Bach (1685-1750) quien le concede

auténtica entidad al dedicarle su genio en su Das Orgelbüchlein, y sobre todo en Das Wohltemperierte Klavier, un monumental edificio de 48 preludios y fugas que se convierte en la referencia universal de lo que se podía hacer con la escala temperada.

En cualquier caso, Bach y Buxtehude representan el punto de inflexión en la estructura del preludio, ya que previamente a sus aportaciones, los preludios combinaban una sección libre con un final fugado; y tras los dos germanos lo habitual será la escritura en parejas de preludio y fuga independiente. Precisamente Mendelssohn y Franck son algunos de los compositores que recogen ese testigo en este programa.

La idea de "fuga" se antoja bastante más compleja, siendo como es la culminación del difícil arte del contrapunto. Sin profundizar en el tema, la existencia de obras polifónicas de carácter imitativo es más antigua que el preludio -esa tendencia a la huida ya existe en la Edad Media en las caccias-. En el Renacimiento vemos cómo se desarrolla un tipo de fuga politemática que evoluciona durante el Barroco hacia la fuga con un solo sujeto o monotemática. Nuevamente debemos recurrir al Clave bien temperado y a El arte de la fuga de Bach, como máximos exponentes de escritura fugada, equilibrada e intensa. Si Bach trabaja el género, podemos asegurar que los resultados serán el faro guía para el resto de mortales.

El clave bien temperado se gesta en los años de Weimar y Cöthen, con una primera colección de preludios y fugas compilada por Bach en 1722, mientras que la segunda es veinte años posterior, según reza el manuscrito de Hamburgo. Para explicar su razón de ser, nada

mejor que las palabras del autor en la portada de la obra: "El clave bien temperado o Preludios y Fugas a través de todos los tonos y semitonos concerniendo tanto a modos mayores como a menores. Compuestos y terminados por J. S. Bach para el aprovechamiento y uso de los jóvenes estudiantes de música como para el especial entretenimiento de los ya diestros en este arte". Este insuperable ejercicio de contrapunto se ha convertido con los años en referencia obligada para todo intérprete de clave, extendiéndose igualmente a los pianistas.

El Preludio y Fuga en do sostenido mayor BWV 872 comienza con un breve preludio a tres voces en compás de cuatro por cuatro, que equilibra a la perfección un cimiento armónico, un bajo intermedio que canta elegantemente la melodía y una voz superior que la adorna contrapuntísticamente, antes de pasar a una sección fugada en tres por ocho. La fuga propiamente dicha está escrita a tres voces y exhibe un sujeto brevisimo de seis notas, cuyas tres primeras entradas son expuestas en estrecho -la segunda con el sujeto invertido-.

De menor complicación técnica que el anterior -por armadura y carácter-, este Preludio y Fuga en sol mayor BWV 884 presenta un preludio rápido en compás ternario repartiendo la línea melódica entre las voces superior e inferior, para pasar a una fuga en tres por ocho, también a tres voces, cuyo largo sujeto -de siete compases- y carácter más desenfadado y ligero contrastan con la BWV 872.

Incluimos en estas notas una sección de "agradecimientos", encabezada por Felix Mendelssohn (1809-1847) y su familia, que le inculca desde joven el amor a las artes, a la

música y a Bach. Por ello y junto a su maestro Zelter, Mendelssohn realiza una labor de recuperación de la obra de Bach digna de encomio. No sólo dirigió en 1829 la Pasión según San Mateo, sino que su auténtica veneración por el genio de Eisenach le lleva a componer con dieciocho años estos Preludios y Fugas op. 35 para piano tras instalarse en Leipzig -también un op. 37 para órgano, inspirados en corales y fugas barrocas-. El Preludio y fuga en mi menor ha resultado ser la pieza que más ha perdurado y la más popular del conjunto, además de ser la más conocida y dramática.

Decir César Franck (1822-1890) es casi lo mismo que decir "órgano". Como compositor, profesor e intérprete, se volcó tanto en este instrumento que ha llegado a ser considerado el mejor compositor para órgano... después de Bach. Sin embargo, mediada la década de los 80, dedica el poco tiempo que le deja libre la docencia en el Conservatorio de París a la escritura para piano. De esos años data la corta serie de obras que compuso para piano, entre ellas este Preludio, coral y fuga (1884). Es una pieza que equilibra la escritura depurada con una armonía moderna y fuertemente cromática -es difícil encontrar notas sin alterar-. El preludio inicial presenta una línea superior virtuosa y exigente con el intérprete -fusas y series rápidas de acordes en semicorcheas- como es habitual en esta forma. El coral está plagado de enormes acordes arpeggiados, modulaciones y armonía avanzada, dentro de un clima profundamente pacífico. La fuga a cuatro partes muestra una escritura sólida e impecable, enriquecida con una armonía verdaderamente moderna, en la que incluso se pueden apreciar influencias wagnerianas.

Cronológicamente el último, pero no por ello menos importante, el contemporáneo Dmitri Shostakovich (1906-1975) rinde tributo a su venerado Bach en 1951 con el ciclo de 24 Preludios y Fugas op. 87 para piano, sin dejar de ser un compositor eminentemente sinfónico. Aunque se podría interpretar como una revisión de El clave bien temperado, Shostakovich ordena su ciclo en función del círculo de quintas -Bach lo hace por semitonos cromáticos- y realiza fugas de dos a cinco voces. Este Preludio nº 24 en re menor goza nuevamente de la escritura virtuosa propia de los preludios, de lo que suma una austeridad y delicadeza de carácter sumamente atractivas. La tonalidad está enriquecida con los avances armónicos de la época y el aire general del ciclo es perfectamente asimilable al estilo de Bach. Aunque tras el estreno en 1952, el propio Shostakovich decía sobre su obra: "He vuelto al formalismo. Bach es imbatible en su terreno. Nosotros sólo podemos superarlo en rebeldía furiosa y desgarrar interior". Y eso, teniendo en cuenta el peligro de ser "formalista" en Rusia', resulta mucho más que irónico.

Álvaro de Dios.

(1) La significación política de Shostakovich es intensa e importante en su carrera. Baste señalar que fue acusado de formalismo en 1948, prohibiéndose sus composiciones en Rusia. Ni siquiera el hecho de entrar a formar parte del Soviet Supremo -precisamente en 1951- alivió su situación, algo que no ocurrió hasta 1958.



DOMINGO - 5

JULIO/09

22:00 H.

PATIO BARROCO UNIVERSIDAD PONTIFICIA

1

FLORILEGIO 09
MUSICAL SALAMANTINO

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTETO YSAÏE
MIKLÓS PERÉNYI, VIOLONCHELO
JEAN-CLAUDE VANDEN EYNDEN, PIANO

F. SCHUBERT (1797-1828)

CUARTETO DE CUERDAS N.º 12 EN DO MENOR
D.703 QUARTETTSATZ

ALLEGRO ASSAI

SONATA PARA VIOLONCHELO Y PIANO EN LA
MENOR D.821 ARPEGGIONE

I. ALLEGRO MODERATO
II. ADAGIO
III. ALLEGRETTO

QUINTETO PARA DOS VIOLONCHELOS EN DO
MAYOR D.956

I. ALLEGRO MA NON TROPPO
II. ADAGIO
III. SCHERZO: PRESTO
IV. ALLEGRETTO

SCHUBERT, ROMÁNTICO DE PROFESIÓN

"¡No entiende nada de música, sólo le gusta Schubert!"

(Max Jacob, refiriéndose a Apollinaire)

Según Bauernfeld, dramaturgo y compañero de andanzas de **Franz Schubert (1797-1828)**, éste *"vivió como una desgracia el hecho de ser austriaco"*. Lo cierto es que el asfixiante ambiente sociocultural de Viena, ejercía una influencia determinante sobre el compositor y sus amigos, impulsando la creación de pequeños grupos de "resistencia" cultural a los que perteneció Schubert, y que marcarán su vida y su carrera musical; él será un activo participante de esas interminables y creativas veladas entre jóvenes poetas y músicos, pintores o dramaturgos, inventores todos de la más pura concepción bohemia de la vida, de las famosas "schubertiadas" en definitiva.

Pero lejos de esta visión más o menos relajada de la existencia, Schubert vive con intensidad los tópicos conflictos internos inherentes a todo artista romántico. Su tormento particular se sitúa entre la oposición de su concepto del "nosotros", de la necesaria comunión con otras personas, y su propia soledad, a pesar de estar permanentemente rodeado de sus camaradas y amigos; a la vez, encuentra grandes dificultades para reconocerse el derecho a existir como creador. Todo ello le convertirá en el primer músico -con la posible excepción de Gesualdo- que crea su música sin preocuparse en exceso por si alguien llegará a escucharla, el primer compositor cuya única función es precisamente esa, componer música, representando la esencia del primer Romanticismo: el lirismo, la melodía y las pasiones.

Los años alegres de las schubertiadas y la vida muelle terminan cuando sus amigos Schöber o Mayrhofer ya no pueden alojarlo en sus casas. Añadamos una serie de circunstancias personales adversas -sobre todo, el matrimonio de su amada con otro- que afectan a la sensibilidad del músico y comprenderemos por qué Schubert entra en una fase más oscura y reflexiva en torno a 1820, año de composición del llamado **Quartettsatz**; incluso el abandono del segundo movimiento del cuarteto -un *Andante* del que nos legó apenas cuarenta compases- podría considerarse como señal de desánimo. En este **Cuarteto de cuerdas n.º 12 en do menor D.703** los primeros ocho compases son una auténtica declaración de intenciones, afilada, rompedora, violenta, como si Schubert quisiera reivindicarse en una imagen completamente distinta de la que siempre hemos tenido de él. Contra ese ataque fiero, poco pueden hacer unas frases en la *bemol mayor*, más endebles y poco convincentes respecto de una eventual mejoría anímica en el autor. La modulación a *sol mayor* al final de la primera sección parece abrir una ventana al optimismo, pero es breve y retoma el discurso inicial; Schubert no remonta el vuelo.

Es un cuarteto misterioso, que genera una continua sensación de inestabilidad, de desasosiego. La dificultad de la parte de violoncello puede indicar que el destino de este cuarteto no era la interpretación entre amigos y familia, como era lo típico en Schubert, ya que se sabe que el habitual intérprete de esta parte -su padre- tenía una habilidad limitada con el instrumento. En cualquier caso, el estreno público tuvo que esperar casi cincuenta años, hasta su presentación en la Musikverein de Viena, en 1867.

Su concepción de la vida y el arte no era demasiado compatible con los aspectos más básicos de supervivencia: Schubert era un pésimo hombre de negocios, lo que en sí mismo ya era un mal negocio en la Viena de su época, obnubilada por la presencia de un Rossini que acaparaba la atención del público y eclipsaba al resto de compositores. El caso es que Schubert jamás mostró excesivo interés por el éxito social o económico -más bien al contrario-, de modo que el impulso de escribir esta **Sonata para cello y piano en la menor D.821, "Arpeggione"** seguramente residió en la amistad o el agradecimiento a Vincenz Schuster, el más que probable promotor de esta pieza. No en vano, es el nombre que aparece en el prefacio de la primera edición, allá por 1871, cuando el *arpeggione* casi se había extinguido en la memoria histórica.

Todo parece indicar que esta sonata es uno de los numerosos ejemplos de encargo musical para promoción de un instrumento o de un intérprete. Aunque no existen evidencias de que Vincenz Schuster hiciera el encargo a Schubert, o de que éste cobrara algún dinero por la sonata, es muy posible que Schuster se la pidiera buscando una publicidad doble: primero para él mismo, como el reputado virtuoso del *arpeggione* que era, y en segundo lugar, un último intento de dar a conocer este instrumento en franca decadencia. El *arpeggione*, conocido también como "guitarra de amor", o "guitarra cello" era una curiosa derivación de la *viola da gamba* con la afinación de la guitarra y una forma externa bastante parecida, inventado por el inquieto luthier vienesés Johann Stauer. Este instrumento gozó de escaso éxito -unos diez años-, debido en parte a sus limitaciones técnicas -no era demasiado potente, y el emergente pianoforte exigía potencia en los bajos acom-

pañantes para no tapanlos fácilmente- y en parte a los cambiantes gustos que dictaba la moda, cansada ya de la *viola da gamba* y por extensión, de su familia y derivaciones.

Schubert compone esta **Sonata para arpeggione y piano D.821** en noviembre de 1824, cuando su activa vida nocturna y social ha disminuido fuertemente, debido a la sífilis y al tratamiento a base de mercurio, que le causaba fuertes depresiones. La música siempre acusa estas circunstancias, y el caso concreto de esta sonata lo refleja con bruscos y continuos cambios de carácter, que obedecen al estado anímico del compositor en aquellos momentos.

Escrita como pieza de virtuoso para un instrumento con seis cuerdas, esta sonata plantea importantes retos para el intérprete de hoy día, que normalmente se enfrentará a ella con un instrumento de cuatro cuerdas. A lo largo de sus tres movimientos *Allegro moderato - Adagio - Allegretto*, la sonata va mostrando distintos humores, variaciones en modo menor y notable lirismo, como siempre en este compositor. El *Allegro* destaca por su inspiración melódica, el *Adagio* por su brevedad, y el *Finale* por su notable lirismo, característica habitual en la música de Schubert. La ejecución moderna de esta sonata suscita algunas cuestiones de interés, pues la desaparición del *arpeggione* obliga a los intérpretes actuales a utilizar transcripciones para cello -mayoritariamente-, lo que plantea serios problemas por la reducción del número de cuerdas, la distinta afinación de las mismas, el rango más reducido del cello, e incluso por la distinta sonoridad del instrumento moderno.

Álvaro de Dios.



LUNES - 6

JULIO/09

22:00 H.

PATIO BARROCO UNIVERSIDAD

1

FLORILEGIO 09

MUSICAL SALAMANTINO

NOTAS AL PROGRAMA

COREY CEROVSEK, *VIOLIN*
JOVEN ORQUESTA
DE LA FUNDACIÓN CAJA DUERO
MASSIMO SPADANO, *DIRECCIÓN*

L. V. BEETHOVEN (1770-1827)

SINFONÍA N.º 5 EN DO MENOR OP. 67

I. ALLEGRO CON BRIO
II. ANDANTE CON MOTO
III. ALLEGRO
IV. ALLEGRO

CONCIERTO PARA VIOLÍN EN RE MAYOR OP. 61

I. ALLEGRO MA NON TROPPO
II. LARGHETTO
III. RONDO, ALLEGRO

LUDWIG, EL VISIONARIO

"Ser diez veces más que un héroe, un verdadero hombre".

(Verso de Zacarías Werner, copiado por Beethoven en su cuaderno en 1815).

El gran Ludwig van Beethoven (1770-1827), indiscutiblemente uno de los mayores mitos de la historia de la música, y uno de los que más literatura ha generado, en forma de libros, discos, ensayos, discusiones... Actualmente se conservan todo tipo de documentos objetivos sobre su vida, incluso un testamento que explica muchas cosas sobre el genio y sobre su genio¹. Su música conserva la memoria del Clasicismo, a la vez que representa la transición al Romanticismo pleno, del que es uno de los más serios impulsores, mientras que su personalidad, ampliamente mitificada por biógrafos y admiradores, se asocia por antonomasia a la imagen de personaje puramente romántico. Primero Schindler, ese "amigo" que no dudó en destruir la mayoría de los cuadernos de conversación del compositor², para que no pudieran alterar la visión a su gusto que quiso dar de Beethoven, y después la exageración de otros como Brentano o Wagner, que nos dan una versión magnificada del hombre, más allá de la incuestionable magnificencia de su música.

Como ocurre siempre, sin excepciones, la producción de un compositor está ligada a las circunstancias que le han tocado vivir, y los obstáculos en la vida de Beethoven fueron lo suficientemente importantes como para inspirar una música creativa, apasionada, intensa y muy innovadora. El Beethoven de estos años es un hombre maltratado por su salud y su sordera, defraudado por las guerras y el orden político reaccionario de su querida Viena, y que, sin

embargo, encuentra en su interior la fuerza y la inspiración necesarias para emprender proyectos grandiosos. Ha asumido la disminución de su vida social y el ensimismamiento hacia su interior y a su arte. Rehúye toda compañía, salvo la de sus íntimos amigos, para centrarse en sí mismo, en su música y en su situación económica³.

Cronológicamente comenzamos con el *Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 61*, de 1806. Contemporáneo de la *Cuarta Sinfonía* y los *Cuartetos "Razumowski"*, este concierto pertenece a un periodo de gran fecundidad de Beethoven y fue dedicado a su amigo Stephan von Breuning. El estreno estuvo a cargo del virtuoso Franz Clement en el Theater an der Wien en 1806 y obtuvo relativo éxito entre el público pero desaprobación de la crítica, que lo juzgó "espeso e incoherente, con aglomeración de instrumentos". Siempre se había pensado que este concierto lo motivó un compromiso secreto de Beethoven con Theresa von Breuning -Beethoven tenía una buena amistad con la familia, especialmente con Stephen- y si bien las autorizadas investigaciones del matrimonio Massin han demostrado que tal relación no existió, ello no es obstáculo para que la obra respire un aire de completa felicidad, al estilo de los poemas amorosos. Ello resulta un tanto

incomprensible desde el momento en que Beethoven rondaba abierta y unilateralmente a la condena Brunswick, y debía de sentirse dolido porque su pasión no era correspondida⁴.

Es el único concierto que Beethoven escribió para violín, y en sus tres movimientos destaca especialmente la importancia de la orquesta, cuya densidad nunca se opone al trabajo del solista, sino que más bien existe un diálogo en el que el solista desarrolla el discurso de la orquesta y refuerza su expresión, subordinando sus habilidades virtuosas al resultado de conjunto en un perfecto ejemplo concertante.

Consta de tres movimientos⁵, de los que el *Allegro ma non troppo* inicial está estructurado con la forma de una sonata bitemática. La amplitud sinfónica del *tutti*, crea un sentimiento de espera sobre el que el violín hace su entrada, exponiendo unos temas muy melódicos, con ornamentaciones bien traídas que les dan realce. El *Larghetto* muestra carácter de romanza y está escrito sobre un tema único al que se le añaden seis variaciones decorativas, mientras la cuerda enuncia el tema *pianissimo*, para finalizar con un *Rondo* final, en el que el mismo tema en *tutti* de ritmo saltarín exhibe una alegría extrovertida.

Similar en tiempo -y nada más que en tiempo-, encontramos *la Quinta sinfonía, en do menor op. 67*. La tradicional catalogación de Beethoven como puente hacia el Romanticismo encuentra en esta sinfonía un claro paso adelante. Con ella explora un lenguaje y un grado de subjetividad más oscuros y personales, diametralmente opuestos al optimismo del primer Romanticismo representado por Mendelssohn, por ejemplo. No, *la Quinta* ya no es clásica. *La Quinta* abre de golpe el libro del ideario román-

tico, tanto por su contenido como por la recepción que crítica y público ha hecho de ella desde sus primeras andaduras. Beethoven avanza en su lenguaje, como consecuencia de su propia situación personal y de un entorno sociopolítico que le hastía e irrita. Ya no es el Beethoven de los grandes ideales, ni el Beethoven de las gestas heroicas de la *Tercera*.

Tras escuchar la *Cuarta*, un entusiasmado conde Oppersdorff encarga -y paga- la *Quinta*, pero Beethoven la dedicó a dos amigos suyos -Lobkowitz y Razumowsky- que a su vez habían sido patrones del músico. Esto no sentó nada bien a Oppersdorff, que no volvió a encargarse trabajos a Beethoven.

Suponemos que el maratoniano concierto de estreno⁶ forzosamente tuvo que ser una especie de suplicio para un Beethoven que dirigió desde el estrado, tocó el piano -y dirigió desde él-, y al que la sordera ya no permitía apreciar gran cosa. La acogida no fue muy efusiva; se comprende, dadas las circunstancias, pero además no parece que el público vienes estuviera preparado para una música tan poco trivial.

La crítica no mostró demasiado entusiasmo inicial, pero poco después el grandilocuente e influyente E.T.A. Hoffmann publicó en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* unas entregas notas de corte plenamente romántico: "Esta magnífica composición eleva al oyente hacia un clima que se adentra en el mundo de lo infinito. El pecho se encoge, torturado por presentimientos monstruosos y fuerzas destructivas, y parece necesitar aire; después, una figura irradiando amabilidad se aproxima e ilumina las profundidades de una noche terrorífica".

Beethoven empleó tanto tiempo en preparar la *Quinta* -de 1804 a 1808-, que parece lógico que algunos de los motivos utilizados, aparecieran también en otras obras del autor. La fase final de escritura la llevó a cabo conjuntamente con la *Sexta*, detalle curioso si tenemos en cuenta las enormes diferencias entre ambas sinfonías. Beethoven prefirió el modo mayor para sus sinfonías -sólo la *Quinta* y la *Novena* usan el modo menor- y a la vez, reserva la tonalidad de *do menor* para sus obras más dramáticas. La principal característica de la *Quinta Sinfonía* es su valor como unidad sinfónica: pese a reunir diversos fragmentos dispares -conducidos con el hilo omnipresente del motivo "del destino"-, el oficio de Beethoven consigue integrarlos en un todo expresivo repleto de energía rítmica.

Álvaro de Dios.

(1) El conocido como "Testamento de Heiligenstadt". Esta es una localidad campestre en las afueras de Viena, donde Beethoven solía ir a relajarse. Allí redactó el documento en 1802, aunque sólo salió a la luz a la muerte del compositor. En él, explica a sus hermanos de qué modo su sordera le ha torturado la existencia y agriado el carácter.

(2) Serían de especial utilidad, ya que Beethoven apuntaba en ellos todo lo que le ocurría, incluso las ideas musicales que le surgían, aunque estos apuntes sobre papel no pastado sean indescifrables para cualquiera que no sea el propio Beethoven. En cualquier caso, Schindler destruye la práctica totalidad de los cuadernos de estos años, privándonos de una información muy valiosa.

(3) Sus obras siempre habían tenido una excelente acogida por la mayoría de los editores europeos, pero desde estos años Beethoven debe preocuparse ante la desaparición de sus principales patrocinadores, como el príncipe Lobkowitz, que tras quebrar debe huir de Viena acosado por sus acreedores.

(4) Josephine von Brunswick era una joven condesa viuda y con hijos. Las rígidas convenciones sociales vienesas dificultaban enormemente un matrimonio entre un aristócrata en esas circunstancias y un plebeyo, como era Beethoven. Por todo ello, la relación no prosperó.

(5) Sobre este tema hay un hecho anecdótico, y es que Beethoven terminó tan tarde la escritura del concierto, que Clement tuvo que leer "a vista" parte de la ejecución. Como protesta, el propio violín incluyó en la interpretación una composición propia entre el primero y el segundo movimiento.

(6) El concierto tuvo lugar el 22 de diciembre de 1808, también en el Theater an der Wien y se ha convertido en un mito por su duración -en torno cuatro horas y media- y su contenido. Dedicado a estrenos de Beethoven, se ejecutaron la *Sexta Sinfonía Opus 68*, el *aria Al, perdido!* Op. 65, el *Gloria de la Misa en Do mayor Op. 86*, el *Concierto para piano n.º 4* Op. 58 (tocado por el propio compositor). Tras una pausa, continuó con la *Quinta Sinfonía Op. 67*, el *Soneto y el Benedictus de la misma misa* y la *Fantasia coral Op. 80*. Al parecer, hizo bastante frío, el local no estaba calefactado y la orquesta cometió algunos errores debido a la falta de ensayos previos.



MARTES - 7

JULIO/09

22:00 H.

PATIO BARROCO UNIVERSIDAD PONTIFICIA

1

CUARTETO YSAÏE
JEAN-CLAUDE VANDEN EYNDEN, PIANO
COREY CEROVSEK, VIOLIN
GÉRARD CAUSSE, VIOLA

J. TURINA (1882-1949)

ESCENA ANDALUZA OP.7, PARA VIOLA SOLISTA,
PIANO Y CUARTETO DE CUERDA

CREPÚSCULO-SERENATA: ALLEGRETTO
EN LA VENTANA: ANDANTINO-MOSSO

M. RAVEL (1875-1937)

CUARTETO DE CUERDA EN FA MAYOR

I. ALLEGRO MODERATO. TRÈS DOUX
II. ASSEZ VIF. TRÈS RYTHMÉ
III. TRÈS LENT
IV. VIF ET AGITÉ

E. CHAUSSON (1855-1899)

CONCIERTO EN RE MAYOR OP. 21, PARA PIANO,
VIOLIN Y CUARTETO DE CUERDAS

I. DECIDÉ - ANIMÉ
II. SICILIENNE: PAS VITE
III. GRAVE
IV. TRÈS ANIMÉ

ERNEST CHAUSSON (1855-1899)

Concierto en re mayor op. 21 para piano,
violin y cuarteto de cuerdas

Chausson se crió en un ambiente burgués muy acomodado y relacionado con la construcción, para el que la carrera musical no era lo más recomendable, así que siguiendo los deseos de sus padres y observando el doble ejemplo de otros grandes músicos, estudió Derecho y mostró un interés nulo por ejercer la profesión, redirigiendo sus pasos hacia la música, que era lo que de verdad le tiraba.

Llamado “el Mallamé de la música”, su estilo refleja la influencia de amigos y profesores como Fauré, Franck o Debussy. Maneja con soltura los conceptos de cromatismo, lirismo y sobre todo, esa sensualidad evocadora “propia” de los simbolistas. Pero tampoco falta una clara tendencia depresiva y a la melancolía; ello es, en parte, fruto de cierto esnobismo simbolista, pero también consecuencia de una niñez marcada por la muerte de sus hermanos mayores y la sobreprotección posterior de sus padres.

Todo ello nos conduce a un personaje con evidentes rasgos de inseguridad, que se encontraba cómodo componiendo pequeñas formas, pero perdido si se enfrentaba a una ópera. Vivía atezado por la obsesión de morir prematuramente sin haber satisfecho sus objetivos musicales, y el destino le jugó una mala pasada: un accidente de biódetá terminó demasiado pronto con un compositor prometedor.

Hasta entonces vivió y trabajó en un París que era considerado el centro mundial de la cultura, situándose él mismo en el núcleo más efervescente, entre las pinturas de su buen amigo Redon, o las inquietudes bohemias de su íntimo Debussy. En un primer período creativo trabaja

bajo la influencia de Massenet y sus melodías elegantes; su etapa intermedia evoluciona hacia un mayor dramatismo, que desemboca en una última fase de tendencias simbolistas. Su *Concierto en re mayor op. 21 para piano, violin y cuarteto de cuerdas* data de 1889-1891 y pertenece cronológicamente al período central. El primer movimiento, marcado *Decidé*, se abre con un solo de violin resuelto y angustiado, sobre rápidos arpeggios de semicorcheas en el piano. Los diálogos de las cuerdas y el piano son apasionados y se inscriben en la mejor tradición romántica, enriquecida por una armonía avanzada. El segundo movimiento es una especie de gran danza, decidida y enérgica, con orígenes populares en su inspiración, antes de dar paso a un *Siciliano* más gentil y lírico. El concierto finaliza con un movimiento *Grave* más oscuro y serio, que se antoja más apropiado para reflejar las tendencias pesimistas del compositor.

JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

Escena Andaluza op.7 para viola solista,
piano y cuarteto de cuerda

Turina se benefició del hecho de tener un ambiente familiar muy favorable al arte -su padre era pintor- y pronto comienza a tocar el acordeón, o a dar conciertos públicos desde los 15 años con el piano. Pero no se engaña y descubre que su vocación es la composición. El problema es que Sevilla prefería escuchar cualquier fragmento de ópera italiana antes que una obra sinfónica, y con este ambiente se hizo inevitable salir a estudiar fuera, bien asesorado por su venerado maestro García-Torres. En primer lugar se deja vencer por la atracción irresistible de Madrid y su Teatro Real -donde trabaja gran amistad con Falla- y después por París, el centro mundial de la música, donde se forma definitivamente con los mejores maestros en la *Schola Cantorum* y lleva una vida de total dedicación a la música.

En París aprende a conjugar su inspiración popular y andalucista, con la educación escolástica. Así, Turina no olvida su patria chica y la honra con distintas obras como esta *Escena Andaluza* op. 7 de 1911. Compuesta para viola, piano y cuarteto de cuerda, consta de dos partes denominadas *Crepúsculo-Serenata* y *En la ventana*. Fue estrenada el 21 de diciembre de 1911 en el salón de actos de la Sociedad Musical Independiente de París, con Lise Blinoff a la viola, el cuarteto femenino Leroux-Reboul y el propio Turina al piano, con dedicatoria de la obra a la violista. Turina estrenó la obra en el Ateneo de Madrid al año siguiente, tocando él mismo el piano.

Crepúsculo es una breve introducción antes de pasar a una Serenata bitemática muy andalucista. En el desarrollo se puede escuchar una atractiva *habanera* antes de recapitular. El movimiento final *En la ventana* se muestra apasionado y dinámico, repasando los temas previamente presentados.

Valga reproducir aquí la crítica que le dedicó Henry Collet en *Le Monde Musical* en 1912: “*La Escena andaluza, para viola, [piano] y cuarteto de cuerda, contrasta con la Sonata romántica. Se trata de un encantamiento sonoro, de una página de ensueño con sus seductoras armonías, atractivos acordes, en la que el sonido velado del instrumento principal llega, gracias a un milagroso equilibrio arquitectónico, a hacerse escuchar y ofrecemos sorprendentemente lacerte, en lejanía, como un eco, el ambiente de las fiestas de Andalucía. Aquí se nos muestra Turina árabe, tal como Falla en sus nocturnos Noches en los jardines de España, febril y nostálgicamente gitano. La obra de Turina, de sabor inquietante, perfumada de armonías que vagan a bocanadas, nos hace sentir, más allá del cielo verde de Sevilla, a África, tan próxima...*”

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Cuarteto de cuerda en fa mayor

«*Nunca he tenido la necesidad de formular, para otros o para mí mismo, los principios de mi estética. Si tuviera que hacerlo, pediría permiso para atribuirme las sencillas declaraciones que Mozart hizo al respecto. Se limitó a decir que la música puede emprenderlo todo, atravesar a todo y a pintarlo todo, con tal encanto que al final permaneciese siempre la música*». Maurice Ravel.

Seguramente nos vendrá muy bien tener en cuenta las palabras del compositor, cuando repetimos el error de encasillarlo en una tendencia concreta, dejándonos llevar por la necesidad de etiquetarlo todo. Ravel fue un gran músico, con capacidad excepcional para la orquestación, muy preocupado por la corrección formal y metódico hasta extremos casi obsesivos¹. A partir de ahí, hay quien le relaciona con el Impresionismo -cosa que no hacía la menor gracia al compositor- hay quien lo vincula al Neoclasicismo, e incluso quien lo tilda de nacionalista. La única verdad es que Ravel es él mismo, incomparable, aislado², único, con un envidiable equilibrio entre precisión, elegancia, refinamiento y emoción. Su música es original y difícilmente pertenece a compartimentos cerrados, como la de su gran “rival” Debussy.

El *Cuarteto de cuerda en fa mayor* data de abril de 1903 y se articula con una estructura clásica de cuatro movimientos. El *Moderato très doux* está escrito en la tradicional forma sonata, mientras que el subsiguiente *Assez vif-Très rythmé* toma la función de *scherzo* y sugiere ciertas reminiscencias orientales y el *Très lent* actúa como sección contrastante que nos recuerda a las pinturas de Gauguin. Para terminar el *Vif et agité*, recapitula temas anteriores y finaliza brillantemente el cuarteto.

NOTAS AL PROGRAMA

FLORILEGIO 09
MUSICAL SALAMANTINO

La composición de este cuarteto está ligada al Gran Premio de Roma, seguramente el mayor galardón de un compositor de la época podía obtener, pero que significó una espina para Ravel, que no pudo triunfar en ninguna de las ocasiones en que se postuló para ello. Lo intentó sin éxito en 1901 -quedó segundo- 1902, 1903 y 1905³. Ravel pensó este cuarteto de estilo clásico y sonido moderno para el Gran Premio de Roma pero fue rechazado. En realidad, incluso Gabriel Fauré, dedicatario de la obra y gran amigo del compositor, no tuvo piedad a la hora de valorar la obra, destacando su escaso equilibrio y calificándola de “fallo”; al propio Ravel no le quedó más remedio que admitir fallos en su construcción. Curiosamente y en contra del sentir general, Debussy -a quien no le unía precisamente una buena amistad⁴- escribió a Ravel, rogándole “en el nombre de los dioses de la música” que no retocara una sola nota del cuarteto.

Álvaro de Dios

(1) Stravinsky lo llamaba “el rojizo suizo” explicando la excepcional lentitud y precisión de Ravel a la hora de componer, que siempre revisaba mil veces lo escrito hasta quedar más o menos satisfecho.

(2) Su declarada admiración por las tesis del iconodasta Satie le costó muchos enemistades entre el círculo de los tradicionalistas.

(3) En la edición de 1905 fue eliminado en las pruebas previas, lo que provocó un escándalo en la prensa que incluso le costó el cargo al director del Conservatorio.

(4) Las polémicas entre Debussy y Ravel fueron constantes a lo largo de sus vidas y la relación entre ambos poco fluida. No queda muy claro si son un tanto irredes, provocadas por terrores, o si realmente no se soportaban. “Siempre admiración por el Debussy hombre y músico, pero siempre desánimo por naturista. Y yo siempre he seguido una dirección opuesta al simbolismo de Debussy”.



MIÉRCOLES - 8

JULIO/09

22:00 H.

PATIO BARROCO UNIVERSIDAD PONTIFICIA

1

FLORILEGIO 09
MUSICAL SALAMANTINO

NOTAS AL PROGRAMA

PLAMENA MANGOVA, *PIANO*
COREY CEROVSEK, *VIOLÍN*

JOVEN ORQUESTA
DE LA FUNDACIÓN CAJA DUERO
GÉRARD CAUSSE, *DIRECCIÓN*

F. MENDELSSOHN (1809-1847)

SINFONÍA N.º 4 EN LA MAYOR OP.90 ITALIANA

I. ALLEGRO VIVACE
II. ANDANTE CON MOTO
III. CON MOTO MODERATO
IV. SALTARELLO: PRESTO

DOBLE CONCIERTO PARA VIOLIN Y PIANO EN
RE MENOR

I. ALLEGRO
II. ADAGIO
III. ALLEGRO MOLTO

LA OVEJA BLANCA

"La gente suele quejarse de que la música es demasiado ambigua y no tienen claro lo que deberían pensar cuando escuchan música, mientras que todo el mundo entiende las palabras. Para mí es exactamente al contrario".

Felix Mendelssohn.

Recientemente falleció un conocido compositor, elevado a los altares por crítica y público, cuyo discurso siempre giró en torno a la inspiración en el sufrimiento con la ayuda "imprescindible" de los estupefacientes. Y es que hoy día, si al lector interesado se le ocurre dar una patada a una piedra, aparecerá al instante una legión de músicos de contrastada y profunda sensibilidad, que jurará por lo más sagrado algo así como que "para componer bien, hay que tener penas, hay que estar mal". Si damos crédito a estas sesudas afirmaciones, tendremos que tachar de la "Lista de Compositores Buenos" a un tal Felix Mendelssohn (1809-1847), cuya plácida existencia -dejando aparte sus años finales de enfermedad- lo alejan de la épica del sufrimiento y el apasionado tormento que sí llevaron otros compañeros suyos "de promoción", por no hablar de las reencarnaciones en los actuales iluminados por el arte.

Y es que Felix Mendelssohn fue un hombre de inquietudes culturales renacentistas, al que el azar situó cuatro siglos más tarde; Mendelssohn fue una anomalía decimonónica que se desmarcó de la tendencia estética "oficial" del *Sturm und Drang* y mostró al mundo la imagen pública de un burgués ideal: compositor talentoso, rico en dinero, familia, amigos y admiradores; inteligente, de buen carácter y alegre, además de exitoso en cualquiera de sus propósitos, que

no conoció los sufrimientos ni los tormentos emocionales de autores como Schumann, Berlioz, Chopin, Wagner o Liszt. Además y no menos importante, todo melómano -y todo ser humano, para no quedarnos cortos- debería rendirle tributo por haber rescatado del olvido la *Pasión según San Mateo* y a Bach en general⁽¹⁾.

Pero a la vez que burgués plácido, Mendelssohn responde al ideal de artista romántico, entendido como una persona cuyas extraordinarias dotes innatas para el arte, le distinguen del resto de mortales y le sitúan en un plano superior, "digno de veneración", dignidad a la que el compositor siempre correspondió trabajando hasta la extenuación. La divina inspiración le visitó, pero siempre lo pilló trabajando.

Comparte con Mozart esa determinante facilidad natural para la música, que supo ser desarrollada y conducida por su familia desde su educación más temprana. En su casa siempre hubo partituras de Bach para estudiar y pronto aprendió contrapunto; el interés que todo ello le generó, le permitió situarse, sin saberlo, como uno de los padres de la historiografía musical, con frutos por los que nunca estaremos suficientemente agradecidos: redescubrió a J. S. Bach y a Händel. Además, es uno de los creadores del concepto de "repertorio", como vehículo de acercamiento masivamente del arte al ciudadano y modo de fomentar una moderna capacidad crítica en equilibrio entre la memoria y la curiosidad. Se trata, pues, de ser comprensible para un público musical que ha aprendido a pensar en el idioma de Beethoven, pero a la vez inquieto sobre lo que hicieron los maestros más antiguos.

(1) Estudió con Carl Friedrich Zelter, que basaba sus enseñanzas en el *clave bien temperado*. Zelter también resultó determinante en el rescate de *La pasión según San Mateo*, aunque finalmente fue el propio Mendelssohn quien dirigió en solitario la obra en el estreno, con sólo veinte años.

Sinfonía n.º 4 en la mayor op.90 "Italiana"

Mendelssohn escribió parcialmente esta obra en el tour europeo que realizó durante algo más de dos años⁽²⁾, del que regresó en junio de 1832. Se puede asegurar que las islas Británicas e Italia fueron los lugares que más le impactaron, y de esta guisa escribe a su hermana Fanny desde Roma: "*La Italiana progresa muy bien. Será la obra más alegre que yo haya compuesto, sobre todo el último movimiento. Todavía no he encontrado nada para el movimiento lento, y creo que lo dejaré para Nápoles*". Aunque al final condujo la sinfonía en 1833, en Berlín y la estrenó en Londres el mismo año, dirigiendo él mismo. Resulta curioso que, pese a su entusiasmo inicial, Mendelssohn nunca terminara de encontrarse plenamente satisfecho con esta sinfonía, que fue revisada algunos años más tarde, planteándose incluso otras alternativas para todos los movimientos salvo para el primero. También es sintomático que no se preocupara jamás por publicar esta sinfonía en vida, algo que no ocurrió hasta 1851.

El primer movimiento se estructura bajo la habitual forma sonata, repitiéndose la exposición. En contra de una práctica muy arraigada⁽³⁾, Mendelssohn compone específicamente 23 compases para enlazar con la repetición de la exposición. El arranque es impetuoso, contando con el apoyo rotundo de los timbales para subrayar un motivo basado en intervalos de cuarta. Le sigue un *andante con moto* inspirado en una procesión religiosa napolitana que el compositor pudo presenciar en directo. El tercer movimiento también respeta el acostumbrado minuetto para dejar paso al brillante *presto* final, que toma el carácter danzante e incisivo de un *saltarello*

medieval, a pesar de que para algunos estudiosos este movimiento es más bien una *tarantella*. Cuentan que Paganini estuvo presente en el exitosísimo estreno londinense -hubo que repetir el segundo movimiento- y parece ser que le agradó enormemente ver citada una de sus obras⁽⁴⁾ en la sinfonía del joven Mendelssohn.

El *Concierto para piano y violín en re menor, "Doble concierto"*, es una obra de juventud compuesta en 1823, con catorce años, que no aparece en el catálogo de opus del autor, aunque sí aparece catalogada como *S4* según algunas fuentes. Es una pieza raramente interpretada en conciertos, aunque sí existen algunas grabaciones de la misma.

Articulado bajo la tradicional forma heredada del concierto barroco, exhibe tres movimientos de los que el central lento contrasta con los exteriores más rápidos, y sorprende el desequilibrio en cuanto a duración -el primer movimiento prácticamente dobla la extensión del segundo-. A pesar de la temprana edad de composición, este concierto ya muestra algunas de las características habituales en la música del autor; en concreto podemos apreciar su singular sentido melódico y la utilización colorista de los recursos a su alcance, escribiendo una música

(2) Goethe era un buen amigo de la familia, y fue él quien animó decisivamente al joven Mendelssohn para que realizara ese viaje, un *Grand tour* habitual entre familias pudientes como la de Mendelssohn. Fueron veinticinco meses de gran aprovechamiento para el compositor, tanto plácido -dominaba el arte de la pintura y se trajo numerosos bocetos y acuarelas, como musical, ya que el viaje también le inspiró las sinfonías n.º 4 "*Italiana*", n.º 5 "*Escocesa*" y la ópera *Las Hébridas - The Fingal's Cave*.

(3) Tradicionalmente se ha venido considerando que la repetición de la exposición en el primer movimiento de una sinfonía es una cuestión puramente formal, por tanto, y según esta teoría muy de moda en tiempos de Mendelssohn, no sería necesario ejecutar dicha repetición en los conciertos.

(4) En concreto, el noveno de sus *24 Caprichos para violín solo*, escrito en *re menor* y llamado *La Chasse*, que Mendelssohn confía a una flauta.

Álvaro de Dios.



JUEVES - 9

JULIO/09

22:00 H.

PATIO BARROCO UNIVERSIDAD PONTIFICIA

1

FLORILEGIO 09

MUSICAL SALVANTINO

NOTAS AL PROGRAMA

B. BARTÓK (1881-1945)

SONATA PARA DOS PIANOS Y PERCUSIÓN B.115

I. ASSAI LENTO: ALLEGRO MOLTO
II. LENTO MA NON TROPPO
III. ALLEGRO NON TROPPO

SOPHIA HASE, PIANO
EDUARDO PONCE, PIANO
JISCO APARICI, PERCUSIÓN
JORDI FRANCÉS, PERCUSIÓN

D. SHOSTAKOVICH (1906-1975)

SONATA PARA PIANO Y VIOLA EN DO MAYOR OP.147

I. MODERATO
II. ALLEGRETTO
III. ADAGIO

SOPHIA HASE, PIANO
GÉRARD CAUSSÉ, VIOLA

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

Sonata para dos pianos y percusión B.115

"Mi auténtico principio-guía ha sido, desde que soy compositor, el ideal de hermandad entre los hombres [...] Intento servir a este ideal con mi trabajo, y a ello consagro todas mis fuerzas; por ello no rechazo cualquier influencia, sea eslovaca, árabe o cualquier otra fuente. Pero la fuente debe ser limpia, fresca y sana".

Béla Bartók

La obra de Béla Bartók emerge en el panorama musical internacional en un momento delicado, en el que conviven sin conflicto las escuelas más diversas, se cuestiona y se rompe la tonalidad y se da entrada a las nuevas tecnologías en la creación musical. Y sin embargo, Bartók consigue encontrar su lugar como compositor de prestigio afirmando la tonalidad, la vuelta al folklore y al nacionalismo, si bien todo ello desde una perspectiva particular e indiscutiblemente innovadora. Bartók alcanza una notable síntesis a través de la última decantación del folklore imaginario, la construcción geométrica y una concepción interválica, melódica y armónica que se apoyan en una gran riqueza rítmica. De este modo se erige -junto a Manuel de Falla- en el último gran nacionalista y en el más notable de los neoclásicos.

Bartók se dedicó a la música en cuerpo y alma, trabajando sin fisuras la composición, la interpretación virtuosa, la investigación seria y profunda y la pedagogía de la música, todo lo cual le convierte en un músico "total". Una de sus grandes aportaciones es el complejísimo sistema de composición que desarrolla desde las primeras décadas del siglo, en el que integra escalas, acordes o incluso duración de las secciones

de una obra -exposición o desarrollo en una sonata, por ejemplo- dentro de un sistema numérico basado en la proporción áurea y en la serie de Fibonacci. Ese hecho, junto al resto de características edécticas de su música -tiene algo de casi todas las corrientes estéticas del momento- impiden la catalogación de Bartók en una tendencia concreta, si bien habría que resaltar como omnipresentes su personal afirmación del sistema tonal, la aceptación de las formas tradicionales y sobre todo, la influencia determinante del folklore en su producción. Decía el propio compositor: "Se pueden distinguir y citar aspectos en los cuales este material (de la música campesina) ejerció su influencia sobre nosotros; por ejemplo, influencia tonal, melódica, rítmica, e incluso estructural".

Podemos interpretar que la *Sonata* para dos pianos y percusión es la protesta reivindicativa de un músico de excepcional altura, que es injustamente infravalorado por su entorno. Y es que esta sonata es una de las obras magistrales y más impactantes del período más experimental de Bartók, pese a que no haya tenido una suficiente repercusión histórica.

La intención de Bartók era la de tener una pieza de ejecución compartida con su mujer -la pianista Ditta Pásztor- en las giras, de modo que escribió esta sonata en 1937 que se estrenó en Basilea en enero de 1938. La idea era utilizar dos pianos con dos percusionistas, que se repartirán tanto instrumentos de afinación determinada -tres timbales y un xilófono- como de afinación indeterminada -bombo, tambores, platos, etc.-. Hay que añadir que el compositor dejó concienzudamente anotada una amplísima y matizada paleta de ataques, lo que obliga a los percusionistas a tener una variada gama de baquetas. Bartók buscaba fórmulas tímbricas nuevas y

efectos sonoros jamás escuchados en la música tradicional, con pianos alternativamente percudidos que en ocasiones forman más un monólogo compacto que un diálogo entre iguales. La impresionante resonancia de los dos pianos juntos tiene casi la misma pegada sonora que una orquesta sinfónica completa.

La temática es atormentada y densa, cediendo frecuentemente el protagonismo al ritmo, pero sin perder su intensidad melódica. Una expresiva introducción conduce a un allegro en el que entran sucesivamente los distintos instrumentos de percusión. Después, una fuga de carácter bárbaro, opone su crudeza a la sinuosidad del subsiguiente andante. El rondó final se ve pronto oprimido por la tensión omnítemporal y sostenida, mientras se hace difícil de mantener, desapareciendo en un universo de formas cambiantes.

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Sonata para piano y viola en do mayor op.147

"A sus sesenta y nueve años, el gran compositor de nuestro tiempo ha fallecido. Dmitri Dmitrievich Shostakovich, Diputado del Soviet Supremo de la U.R.S.S., laureado con los premios Lenin y del Estado. Hijo fiel del Partido Comunista, eminente figura pública y de Estado, el ciudadano D. D. Shostakovich consagró su vida entera al desarrollo de la música soviética, reafirmando los ideales del humanismo socialista y de la internacionalidad..."

Es bastante factible pensar que a ningún mortal le disgustaría leer estas consideradas palabras sobre su persona; pero a su vez, son palabras profundamente irónicas en el caso de Shostakovich. Obligado a trabajar en el seno de

un régimen absolutamente intervencionista ante las manifestaciones artísticas, la obra de Shostakovich siempre acúsó la fuerte politización de su entorno. Seguramente sea el compositor ruso que mejor refleja la angustia de crear en un medio que juzgaba desde la burocracia cultural la pertinencia de las obras artísticas, un medio que nunca lo tuvo en la estima que se deduce del obituario oficial. La postura vital de Shostakovich frente al régimen soviético planteó y sigue planteando encendida controversia: desde quienes lo acusan de colaboracionista que asume como suyas las imposiciones musicales de Stalin, hasta quien ve en la música de Shostakovich su única salida a la opresión y su único modo de conservar su cordura y su libertad artística. Lo cierto es que el autor plantó oposición y enfrentamiento a los caprichos de la política cultural de la Unión Soviética, aunque es cierto que durante años también supo pliegarse a las exigencias del poder, ante la peligrosa amenaza de ser considerado "enemigo del pueblo". Y ni siquiera pudo librarse de estos condicionantes saliendo del país, como sí hicieron otros compositores-insignia rusos.

Se exigía que la producción rusa reflejara el optimismo revolucionario, quedando prohibido el "pesimismo burgués", la vanguardia y la experimentación. No observar esas normas implicaba acusación de "formalismo", lo que significaba censura, marginación cultural y pérdida de privilegios y posesiones para el compositor. Este asunto acarrearó a Shostakovich todos los problemas imaginables.

"Sin lugar a dudas, la nueva composición de Shostakovich hará del mundo un lugar mejor". Eso decía Boris Tishenko, antiguo alumno de Shostakovich y destacado compositor, sobre esta *Sonata para piano y viola en do mayor op. 147*. Un Shostakovich enfermo -fue un em-

pedernido fumador, que falleció de cáncer de pulmón- escribe la que será su última obra poco antes de morir, y que será estrenada dos meses tras su muerte. Está dedicada al intérprete de viola Fyodor Druzhinin -profesor en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y miembro del Cuarteto Beethoven de Moscú, un grupo que estrenaba regularmente las obras de Shostakovich-, y fue interpretada por primera vez en Leníngrado en octubre de 1975, con Mikhail Muntyan al piano y el propio Druzhinin a la viola. Al igual que en otras obras del autor, las citas musicales y las reminiscencias de su producción anterior juegan un papel muy importante en esta sonata, como si quisiera hacer buenas sus propias palabras de una carta abierta a todos los músicos del mundo: "debemos tender puentes hacia el futuro, sin destruir los que ya existen entre la cultura actual y su inmortal pasado".

Esta sonata es una pieza artesanal articulada en tres movimientos, de los que el tercero es un atípico *adagio* que dice mucho con pocas notas y cierra tanto la sonata como la producción musical de Shostakovich. Él sabe de la proximidad de su muerte y lo refleja con una viola expresiva y con devotas citas de la sonata *Claro de luna* de Beethoven. Su música siempre se caracterizó por una exploración constante hacia la "experimentación abstracta", como lo denominaría el propio compositor, reuniendo complejidad tonal y rítmica, junto con libertad estilística general, si bien sus últimas obras son comparativamente más sencillas de ejecutar y de comprender por parte del oyente, a la vez que más oscuras e introspectivas. Si acaso, conviene destacar la excepción del resuelto *allegretto* de corte folklórico, con citas de las danzas rumanas de Bartók.

Álvaro de Dios



VIERNES - 10

JULIO/09

22:00 H.

PATIO BARROCO UNIVERSIDAD PONTIFICIA

1

J. HAYDN (1732-1809)SINFONÍA CONCERTANTE EN SI BEMOL MAYOR
OP. 84 HOB.I.105I. ALLEGRO
II. ANDANTE
III. ALLEGRO CON SPIRITOANNA RESZNIK, VIOLÍN
ORFEO MANDOZZI, VIOLONCHELO
NORA CISMONDI, OBOE
HEIDI REICH, FAGOT**W. A. MOZART (1756-1791)**

CONCIERTO PARA VIOLÍN N.º 5 EN LA MAYOR KV 219

I. ALLEGRO APERTO - ADAGIO - ALLEGRO APERTO
II. ADAGIO
III. TEMPO DI MENUETTO

GISELLA CURTOLO, VIOLÍN

C. NIELSEN (1865-1931)

CONCIERTO PARA FLAUTA FS 119

I. ALLEGRO MODERATO
II. ALLEGRETTO - ADAGIO MA NON TROPPO
- ALLEGRETTO - TEMPO DI MARCIA

JÚLIA GÁLLEGO, FLAUTA

JOVEN ORQUESTA
DE LA FUNDACIÓN CAJA DUERO
GÉRARD CAUSSÉ, DIRECCIÓN**JOSEPH HAYDN (1732-1809)***Sinfonía concertante en si bemol mayor op. 84, Hob. I/105*

Decir Haydn es decir "sinfonía", y no se podía pasar por alto la ocasión de rendirle un humilde y merecido homenaje en el segundo centenario de su muerte. Sus más de 100 sinfonías documentadas le convierten por derecho propio en el padre de este género: aunque Haydn no fuera su inventor, sí fue quien lo aupó a sus más altas cimas.

La consideración que Haydn tiene hoy día es elevada, pero seguramente inferior a la de otros genios encumbrados por cierta historiografía muy amiga del suceso romántico, la leyenda y el misterio sin documentar. No ha sido así en el caso de Haydn, un autor cuya vida no se alimentó de historias "truculentas", ni hubo rumores infundados que llevarnos a la boca, pero cuyo éxito y fama en vida compensan con creces el relativo olvido posterior.

Haydn se forma desde niño con la solidez tradicional de las capillas musicales y rápidamente utiliza su formación para ganarse el sustento. Primero, cantando en coro hasta que su voz cambió y después ayudando al maestro Porpora como correpetidor en las lecciones de canto. Esto le sirve para obtener empleos mejores a través de algún aristocrático e influyente alumno, que le consigue trabajo primero en la casa Morzin y después en la de Esterháza -cuando la primera tuvo que disolver su orquesta debido a problemas económicos-.

En Esterháza es donde se forja el mito Haydn, exportado a toda Europa: allí encuentra

unas condiciones ideales en cuanto a disponibilidad orquestal y apoyo de sus jefes, que hacen de estos años una época dorada para el compositor y para su mecenas, al menos hasta 1790, año en que muere el príncipe Miklós. Durante esta etapa de máximo esplendor, Haydn ejerció de rey Midas de la música: consiguió convertir la casa Esterháza en el referente musical del momento, incluso por encima de la cercana Viena. Y de paso, pudo aprovechar su prestigio logrando publicar muchísimas obras en su propio beneficio, como las llamadas "Sinfonías de París".

Esta serie de sinfonías, catalogada de la 82 a la 87, fue escrita entre 1785 y 1786 para la famosa orquesta de la Loggia Olimpica de la capital francesa, de ahí su nombre. Al parecer, fueron encargadas por J. Boulogne, que fuera director de la Ópera de París, encargándose además de dirigir las primeras representaciones de estas sinfonías en Las Tullerías durante 1787. Junto con el ciclo de Londres, las *Sinfonías París* están consideradas como las más interesantes de su vasta producción sinfónica, caracterizadas por la elegante vivacidad en los movimientos rápidos y la profunda expresividad en los lentos.

El término concertante hace referencia a la orientación de estas sinfonías, en que las masas instrumentales principales dialogan y colaboran para formar un todo, al estilo de los antecesores *concerti grossi*. La estructura es la habitual de las sinfonías: un primer movimiento marcado *allegro*, escrito en forma sonata, da paso a otro más lento, *andante* en este caso, habitualmente inspirado en temas de origen popular, para terminar con un movimiento rápido y con carácter, un *allegro con spirito*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)*Concierto para violín n.º 5 en la mayor, "Turco", KV 219*

Siempre que hablamos de Mozart, lo primero que nos viene a la cabeza es su extraordinario prestigio como pianista, y es fácil olvidar que también fue un destacado violinista; tradición obliga: su padre también lo era y además fue un excelente pedagogo, así que parece seguro que Mozart se familiarizó desde pequeño con la obra de los Vivaldi, Tartini, Geminiani, etc.

Aunque sin certeza absoluta en cuanto a las fechas, sabemos que la mayoría de conciertos para cuerdas de Mozart fueron compuestos entre 1773 y 1779, aunque no existe constancia inequívoca de sus destinatarios ni de las ocasiones para las que los compuso.

En el caso de este *Concierto n.º 5*, la fecha inicial de 1775 aparece manipulada y mezclada con otras, de modo que no está claro el año de composición, aunque se acepta comúnmente la fecha de 1775. Tampoco es seguro si Mozart compuso estos conciertos para uso propio o para el violinista de la corte, Antonio Brunetti, aunque parece más probable la segunda opción y se acepta que lo escribió para la temporada de festejos que hubo en Salzburgo ese año.

Este concierto recibe el sobrenombre de "Turco" por el intermedio tan rítmico y agresivo del *rondo*. Es significativa la infrecuente anotación *aperto* en el movimiento inicial, sugiriendo un carácter y una interpretación más majestuosos y amplios de lo que implica el simple *allegro*; Mozart acostumbra a indicar este carácter *aperto* en sus

óperas, pero no en sus conciertos. En este primer movimiento la orquesta abre con un tema típicamente mozartiano que da entrada a un solo de violín en la tonalidad principal del concierto. El *adagio* central es sencillo, casi ingenuo y se basa en un único motivo que Brunetti encontraba demasiado rebuscado, con lo que Mozart condonará en 1776 el *Adagio en mi mayor K261* destinado a sustituir a este *adagio* original en *la mayor*. El *rondo* final vuelve a ser un tema de típica inspiración mozartiana, aunque integra ideas de lo que se dio por llamar "influencia turca", muy de moda en los círculos más avanzados de la sociedad vienesa del momento, y por tanto extrapolables a ciudades menores como Salzburgo.

CARL NIELSEN (1865-1931)*Concierto para flauta FS 119*

Carl Nielsen probablemente sea el compositor más conocido de Dinamarca. De origen humilde, recibió una sólida formación musical basada en el violín y el piano, para ampliar sus conocimientos con diversos instrumentos de viento en una banda militar. Su principal mérito compositivo fueron las sinfonías, incluso sin haber recibido clases de composición.

Tras el éxito de su *Quinteto de Viento*, se planteó una especie de secuela de cinco conciertos dedicados al *Quinteto de Vientos de Copenhague*, aunque Nielsen sólo logró terminar en vida dos de estos conciertos, el de flauta y el de clarinete. Lo interesante del proyecto estribaba en que Nielsen pretendía que cada instrumento tuviera un papel lo más parecido posible a la personalidad del instrumentista -denominó "Objektivering" a esta idea-. Naturalmente, Nielsen

NOTAS AL PROGRAMA

conocía bien a los intérpretes originarios, pero el proyecto sólo pudo concretarse en los conciertos para flauta y clarinete.

Durante el verano de 1926, la mala salud del compositor sólo le permitió escribir canciones populares, pero tuvo que viajar al sur de Europa por un encargo técnico y el clima de la Toscana italiana le sanó, de modo que entre agosto y septiembre pudo escribir este concierto *FS 119* para Holger Gilbert-Jespersen (1890-1975). Incluso pretendía tenerlo concluido para su estreno en París en octubre, pero ciertas incidencias con el flautista le forzaron a estrenar el concierto con un final provisional. Para el estreno oficial en Oslo -en noviembre del mismo año- el propio Nielsen tomó la batuta y siguió utilizando el final provisional, hecho que no solucionó el compositor hasta el año siguiente.

Nielsen afirmó que había tenido que respetar el carácter apacible del instrumento "para no ser considerado un bárbaro". Y a juzgar por la cálida acogida que obtuvo el concierto, Nielsen triunfó en su objetivo.

Mientras que su *Concierto para violín* (1911) es de concepción bastante tradicional, este de flauta refleja las modernidades estilísticas de la avanzada década de los '20, abanderadas por la inestabilidad tonal. El primer movimiento trata de algún modo de encontrar una tonalidad central, sin terminar de decidirse entre *re menor* y *mi bemol menor*, encomendando a la flauta la presentación de ideas nuevas. El segundo movimiento conserva la inestabilidad tonal, combinada con cambios de compás que terminan en un *tempo di marcia* que en realidad no es más que una variación sobre la melodía en *sol mayor* que abre la sección.

Álvaro de Dios



SÁBADO - 11

JULIO/09

12:00 H.
IGLESIA DE SAN ESTEBAN 5

18:00 H.
TEATRO LICEO 4

12:00 H.
IGLESIA DE SAN ESTEBAN

J. S. BACH (1685-1750)

VARIACIONES GOLDBERG BWV 988

DANIEL OYARZÁBAL, CLAVE

18:00 H.
TEATRO LICEO

J. S. BACH (1685-1750)

VARIACIONES GOLDBERG BWV 988

ZHU XIAO-MEI, PIANO

22:00 H.
IGLESIA DE SAN ESTEBAN

J. S. BACH (1685-1750)

VARIACIONES GOLDBERG BWV 988
(VERSIÓN PARA TRÍO DE CUERDAS)

BORIS GARLITSKY, VIOLIN
NATALIA TCHITCH, VIOLA
ORFEO MANDOZZI, VIOLONCHELO

LA VIDA SECRETA DE LAS NOTAS

"Bach es el amado Dios de la música, a quien todos los compositores deberían elevar una oración antes de ponerse a trabajar".

Claude Debussy.

Hay obras que, por derecho propio y diversidad de motivos, ocupan un lugar predominante en la historia de la Música, tanto en el repertorio de los intérpretes como en el corazón del oyente. No cabe duda de que las *Variaciones Goldberg BWV 988* es una de ellas, tanto para el profesional como para el aficionado, y vamos a intentar descubrir un poco el por qué de esta irresistible atracción.

A lo largo de décadas, los músicos han optado mayoritariamente por la interpretación de esta obra con piano. Sin pretender enumerar -sería casi imposible- podríamos decir que existen aproximaciones a la obra de todo pianista que tenga unas mínimas aspiraciones; desde los años '40, los Arrau, Barenboim o Schiff han grabado su visión pianística de las Goldberg, siendo el particularísimo Glenn Gould quien más sintió la necesidad de registrar sus propuestas y de renovarlas cada cierto tiempo. Los motivos de este éxito entre los pianistas pueden ser variados: desde una inercia histórica -en cuanto a formación y estudios- enfocada esencialmente al piano, hasta una simple cuestión de gustos, pasando por la no menos simple cuestión de disponibilidad de instrumentos, por cuanto la posesión de pianos es más habitual que la de claves.

Unos veinte años más tarde que los pianistas, se animan definitivamente los historicistas al clave, y podríamos decir que la tendencia actual se invierte: existe un número elevado y creciente de grabaciones con *clavicembalo*,

pudiéndose apreciar que la senda abierta por pioneros como Kirkpatrick o Leonhardt, se continúa con los Curtis, van Asperen, Koopman o Hantak que reivindicaron definitivamente la sonoridad del instrumento original.



El problema se plantea en términos de interpretación: el fraseo, la ornamentación, la articulación, las dinámicas... Todo varía según el instrumento elegido y los criterios expresivos no pueden ser los mismos, porque las características técnicas de ambos instrumentos son muy distintas. El pianismo tradicional ha defendido la tesis un tanto peregrina, de que si Bach hubiera conocido el piano, sin duda habría compuesto estas variaciones para dicho instrumento. Pero sabemos que Bach conoció el piano -llegó incluso a vender pianos *Silbermann* en la década de los '40- y es un hecho incontrovertido que estas variaciones se compusieron para un clave. No en vano la portada original menciona expresamente que están escritas para un clave de dos teclados o manuales⁽¹⁾.

(1) "Ejercicios prácticos de teclado, consistentes en un ARIA con diversas variaciones para clave con dos manuales. Compuestas para concederlos, para el disfrute de sus espíritus, por Johann Sebastian Bach, compositor de la Real Corte de Polonia y de la Corte del Elector de Sajonia, Kapellmeister y Director de Música Coral en Leipzig. Nuremberg, Balhassar Schmid, editor."

FLORILEGIO 09
MUSICAL GALANTINO

22:00 H.
IGLESIA DE SAN ESTEBAN 5

NOTAS AL PROGRAMA

Y para avivar la controversia contamos con la transcripción para trío de cuerda que hizo el violinista ruso Dmitri Sitkovetsky, que se ha convertido en la fuente estándar para esta formación. Aunque eventualmente podamos encontrar variaciones a cuatro voces, las Goldberg están escritas a tres, hecho que favorece su transcripción para un trío de cuerda, pues permite al oyente discriminar más fácilmente las voces interiores, sobre todo en las variaciones a cuatro voces. La estructura de la obra se presta especialmente al trío y el contrapunto más complejo de algunas variaciones, como por ejemplo la *fughetta* de la n.º 10, agradecen esta distribución tímbrica.

Es un arreglo habilidoso, que asigna una voz a cada instrumento, cargando las partes más ornamentadas en el violín, aunque Sitkovetsky no se limita a reservar la mano izquierda para el cello, y repartir la derecha entre violín y viola, sino que implica a la viola con la línea predominante cuando así le interesa. La mayor dificultad de la traducción reside en conseguir con los arcos un equivalente del fraseo para tecla, con un discurso más ligado que no llegue a romper el equilibrio de la obra. La gran ventaja con que contaba Sitkovetsky es que trabajaba con partituras de Bach, que contienen todo lo necesario, evitando al violinista tener que añadir o quitar material. El trabajo de Bach es perfecto, no necesita retoques ni puede mejorarse, salvo que por "mejorar" entendamos el ofrecimiento de una nueva perspectiva sonora, cosa que sí logra esta transcripción para trío de cuerda.

Llegados a este punto, la discusión sobre cómo interpretar las Goldberg -y casi, casi cualquier otra cosa- es estéril, si se quiere, sobre todo desde el momento en que también existen transcripciones para dos pianos, órgano, guitarra,

trío de jazz -al genial Jacques Loussier se le permite cualquier cosa, sobre todo si es perfecta -para trío de cuerda y electrónica- interesante y extraña adaptación realizada por Karlheinz Essl- o incluso para orquesta de cuerda, demostrando la idoneidad de esta obra para ser reinterpretada de las más diversas formas. Además, no debemos olvidar que el mismo Bach transcribió conciertos de Vivaldi, o incluso recicló su propia música, así que sería erróneo imaginarse a Bach reprobando la práctica de la transcripción con sus Goldberg. Ni hay lugar para el purismo con la música de Bach, ni para el fundamentalismo hacia uno u otro instrumento.

Puede que la discusión sea estéril, pero en cualquier caso sigue vigente, aunque a la postre quede como una dialéctica restringida a los gustos personales, porque la música de Bach siempre suena magnífica en cualquier instrumento -incluidos modernos sintetizadores o ancestrales percusiones africanas; remitimos a los incrédulos a Lambarena-. Es cierto que la ejecución con piano facilita al intérprete una serie de recursos sonoros que amplían su libertad y posibilidades expresivas tanto como le alejan de la sonoridad originalmente establecida. Y más se aleja en el caso del trío de cuerdas, aunque el oyente gane en facilidad para discriminar las voces internas y seguir fielmente el contrapunto. Por otra parte, no está escrito que una obra deba interpretarse forzosamente de una manera determinada, y ahí reside la grandeza de la música. Será el público quien con sus gustos refuerce los postulados historicistas, los modernos... o los dos.

El trabajo de J. S. Bach (1685-1750) como *kantor* de la *Thomaskirche* tiene bastante que ver con estas *Variaciones Goldberg*. Bach firma contrato como cantor de Santo Tomás en

Leipzig en mayo de 1723 -a resultas de la renuncia del más que probable sucesor de Telemann, Christoph Graupner, a quien su patrón en Hesse no permitió postular por el cargo-. Sus obligaciones eran enseñar canto y latín -esto último no le gustaba en absoluto- a los alumnos y componer cantatas para las ocasiones más señaladas. El puesto de cantor estaba exigentemente retribuido y Bach debía completar sus ingresos con funerales y bodas, así como con encargos de la Universidad. La explotación a que era sometido Bach rayaba con una situación de esclavitud, lo que explica que la relación con sus jefes fuera bastante mala y los encargos de la Universidad cesaran. Su creciente descontento con este puesto le lleva a buscar el modo de mejorar su situación y en marzo de 1729 asume la dirección del *Collegium Musicum* de Leipzig -fundado por Telemann-, que ya no abandonará hasta bien entrada la década de 1740. Existen cartas a distintas personas postulándose para diversos cargos musicales en toda Alemania, pero ninguna obtiene los resultados esperados... excepto para el puesto de *Kapellmeister* de la corte de Dresde, al servicio de Federico Augusto II, Elector de Sajonia, plaza que logra en 1736 con las recomendaciones del conde Keyserlingk.

A pesar de los aproximadamente 100km que separan Leipzig de Dresde, Bach pudo mantener un contacto regular con la segunda, hecho que le reportó interesantes frutos en sus composiciones. En contraste con la situación estancada de Leipzig, Dresde tenía una activa vida musical en la que participaban figuras como Pissendel o Hasse. Como quiera que muchos de ellos eran amigos y admiradores de Bach, éste se benefició de un modo muy natural de las influencias estilísticas del nuevo estilo galante.



SÁBADO - 11

JULIO/09

12:00 H.
IGLESIA DE SAN ESTEBAN 5

18:00 H.
TEATRO LICEO 4

Las Goldberg pertenecen por derecho propio a una última fase estilística del compositor, que arrancaría con la publicación del *Clavier-Übung III* en 1739, y se caracteriza por la apertura al estilo galante y la composición eminentemente instrumental. Rodeadas de cierto halo de misterio, el origen de estas variaciones no está del todo claro. J. N. Forkel, el primer biógrafo de Bach, nos deja una versión comúnmente aceptada, más romántica y legendaria -e indudablemente más atractiva-, según la cual el embajador e insomne conde Keyserlingk encargó a Bach la composición de una música suave y entretenida para que el clavecinista de su corte -Johann Gottlieb Goldberg, de 14 años y antiguo alumno tanto de Bach como de su hijo Friedemann- le hiciera más llevadera las vigiliadas. También cuenta Forkel que el conde pagó a Bach con una copa llena de luisas de oro, que era más de lo que el compositor ganaba en la *Thomaskirche* en un año. Existe una segunda opción, tal vez más verosímil, que explica esta partitura como agradecimiento de Bach al conde por su influyente mediación para que Bach obtuviera el puesto de *kapellmeister* en Dresde. Aunque se sabe que Goldberg era un intérprete habilidoso de clave, su corta edad suscita algunas dudas en cuanto a su capacidad de interpretar en toda su plenitud una obra que no es precisamente fácil ni está al alcance de cualquier principiante.

Al igual que en la *Ofrenda Musical*, las Goldberg ya muestran una clara influencia del nuevo *estilo galante* que se impondrá en toda Europa, un estilo que enfatiza la melodía y aligera la sofisticación de la polifonía y el contrapunto, asentando los fraseos en estructuras fijas y simétricas y ritmos armónicos más lentos. Una vez que los ideólogos estéticos del Clasicismo acuerdan no considerar "vulgar" a la música popular, se le da entrada en forma de danzas y canciones

que frecuentemente se utilizan a modo de cita o base que después se desarrolla, como hace Bach al final de estas Goldberg. Con ello no debe entenderse que Bach se despreocupara del *stille antico* que tantas satisfacciones le había dado, ya que estas variaciones canónicas son en esencia contrapunto estricto. Pero Bach abre la puerta a nuevos aires, tras alcanzar el cénit y punto final de un estilo considerado demasiado complicado de entender para los nuevos gustos.

Aunque Bach no escribió muchas obras en la forma de aria con *variaciones* -de hecho sólo podemos considerar estrictamente como tal el *Aria variata alla maniera italiana* que compuso en Weimar en 1709-, con las Goldberg sublima la forma de variaciones, y no encontramos una obra de altura similar hasta las muy posteriores *Variaciones Diabelli* de Beethoven. Las Goldberg presentan interesantísimas diferencias respecto al concepto actual de variación. En lugar de encontrarnos con un tema melódico más o menos modificado en las sucesivas variaciones, Bach escribe una línea de bajo que será el cimiento e hilo conductor del aria y las 30 variaciones. Esta es la frase inicial del bajo que articula toda la obra:



El bajo tiene forma de zarabanda, una danza lenta de origen español y Bach ya lo había utilizado anteriormente en el *Álbum de Anna Magdalena*. Está formado por 4 frases de 8 compases de 3/4 cada una, con una longitud total de 32 compases. Salvo la última frase, las anteriores comienzan en el grado de la escala en que acabó la frase anterior. Para el musicólogo Peter Williams, el tema de las variaciones no proviene del aria sino del tema de la primera variación, visión que defiende la concepción de

22:00 H.
IGLESIA DE SAN ESTEBAN 5

la obra como una chacona en lugar de aria con variaciones. Si bien es cierto que el bajo del aria inicial ofrece ciertas similitudes con el *bajo de chacona* -compás ternario y progresión acórdica- hay que comentar que éste último es más breve y sencillo, mientras que el bajo de las Goldberg rehúye todo carácter de *ostinato*, apareciendo siempre más elaborado y alejándose de la chacona tradicional.

Tonalmente, Bach escribe todas las variaciones en la tonalidad de *sol mayor*, hecho que confiere unidad a la obra al estilo de la vieja suite barroca. Las únicas excepciones son los números 15, 21 y 25, que están escritas en *sol menor*, con dos bemoles en la armadura.

Bach también estructura la sucesión de variaciones siguiendo un patrón: Cada tres variaciones en la serie de treinta, aparece un canon, siguiendo un patrón ascendente. Así, la tercera variación es un *canon al unísono*, la sexta es un *canon a la segunda*, la novena variación es un *canon a la tercera*, y así sucesivamente hasta la *variación 27*, que se trata de un *canon a la novena*. La *variación final*, en lugar del esperado *canon a la décima*, se trata de un *quodlibet*, tal y como se explica más adelante. Igualmente, las variaciones entre los cánones también están dispuestas según un esquema: las variaciones que van inmediatamente detrás de cada canon son piezas de género de distintos tipos -tres danzas barrocas, una *fughetta*, una *obertura francesa* y dos ornamentadas arias para la mano derecha-, con lo que Bach hace un repaso global de las formas típicas barrocas. Las variaciones que vienen en segundo lugar después de cada canon son piezas virtuosísticas en un tiempo vivo con abundancia de cruce de manos y exhibición de los recursos técnicos del intérprete, generalmente en forma de *toccatas*. Este patrón

ternario: canon, danza de género y "arabesco" -en palabras del célebre Kirkpatrick-, se repite un total de nueve veces, hasta que el *quodlibet* rompe el círculo.

Merece la pena analizar con algo de detenimiento el *quodlibet* de la *variación n.º 30*, por la altura técnica e inspirativa que Bach demostró en él. De haber seguido la progresión utilizada en las variaciones anteriores, la n.º30 tendría que haber sido un *canon a la décima*, y sin embargo encontramos una broma musical muy bien construida, en la que Bach cita dos canciones populares de la época, perfectamente integradas en las características de la obra. *Quodlibet* significa algo así como "haz lo que te parezca", y eso precisamente era lo que ocurría al final de las reuniones familiares o entre amigos del s. XVIII: se cantaba, se reía, se improvisaba sobre temas dados, o se le cambiaba la letra a canciones conocidas por todos. En este caso Bach utiliza dos canciones populares cuyos comienzos son utilizados como entradas de una estructura canónica al unísono y a la quinta, pero aprovechando escrupulosamente el motivo sin alterar del bajo que origina toda la obra. De este modo, Bach hace una auténtica demostración de su capacidad técnica casi infinita, da coherencia y unidad a la serie de variaciones y equilibra la influencia del estilo antiguo -contrapunto y cánones- con la del moderno -melodía y simetría-. Terminadas las treinta variaciones, Bach cierra su superestructura cíclica con la indicación *Aria da Capo e fine*, para que el intérprete retome la ejecución del aria inicial antes de finalizar.

Las Variaciones Goldberg fueron publicadas por Schmid en 1741, nueve años antes del fallecimiento del autor, lo que no era en absoluto frecuente. Son la cuarta y última entrega de lo que el propio Bach denominó *Clavier-Übung*,

NOTAS AL PROGRAMA

un compendio de obras de teclado para músicos aficionados de alto nivel. Se conservan diecinueve copias de la primera edición, pero no existe constancia de la partitura completa manuscrita original.

Álvaro de Dios



DOMINGO -12

JULIO/09

12.00 H.

IGLESIA DE SAN BLAS

2

FLORILEGIO 09
MUSICAL SALAMANTINO

NOTAS AL PROGRAMA

HERVÉ JOULAIN, *TROMPA*
SOPHIA HASE, *PIANO*

R. STRAUSS (1864-1949)

ANDANTE OP. PÓSTUMO PARA TROMPA Y PIANO

L. v. BEETHOVEN (1770-1727)

SONATA OP. 17 EN FA MAYOR PARA TROMPA Y PIANO

I. ALLEGRO MODERATO
II. POCO ADAGIO, QUASI ANDANTE
III. RONDO: ALLEGRO MODERATO

R. SCHUMANN (1810-1856)

ADAGIO Y ALLEGRO OP. 70 EN LA BEMOL MAYOR

F. MOMPOU (1893-1987)

PRELUDIOS V, VI, VII Y IX DE LOS DOCE PRELUDIOS PARA PIANO

M. RAVEL (1875-1937)

PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA,
PARA TROMPA Y PIANO

O. MESSIAEN (1908-1992)

APPEL INTERSTELLAIRE
(DES CANYONS AUX ÉTOILES)

E. CHABRIER (1841-1894)

LARGHETTO OP. PÓSTUMO, PARA TROMPA Y PIANO

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Andante, op. póstumo

Conocido por sus óperas, Richard Strauss también escribió música instrumental, principalmente de inspiración programática, pero también alumbró algunas obras que no siguieron esta orientación. De éstas, compone el *Andante para trompa y piano* en 1888 "para mi querido y honrado padre con motivo de sus bodas de plata".

Su padre, Franz Strauss, fue intérprete profesional de trompa en la corte de Múnich - puesto del que se jubiló en 1889, con 67 años- lo que explica mejor la composición de esta obra para un dúo tan poco habitual. El manuscrito original se encuentra en la Stadtsche Musikbibliothek de Múnich, y la primera publicación de la obra se hizo en 1973, por petición expresa de la familia Strauss. El estreno público tuvo lugar en Viena, en mayo del mismo año, interpretada por Bernhard Paul y Renate Kramer-Preisenhammer.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata para piano y trompa op. 17 en fa mayor.

A través de la vasta serie de sonatas de Beethoven, podemos apreciar la evolución del género desde la sonata antigua, hasta el poema musical de connotaciones psicológicas, intenso y profundo, cuyo molde tradicional precisa ser modificado para dar cabida a las nuevas necesidades.

De las 58 obras que constituyen su impresionante corpus de sonatas, sólo la op. 17

en *fa mayor* está escrita para piano y trompa. La denominación original en ese orden, establece cierto matiz sobre la importancia de los dos instrumentos en esta sonata, inversamente a la nomenclatura habitual. Consta de tres movimientos y está dedicada a la baronesa Josephine von Braun. Beethoven la terminó en 1800 y fue publicada al año siguiente.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Adagio y Allegro en la bemol mayor para trompa y piano op. 70.

Considerada como una obra bastante difícil, es una de las principales composiciones existentes para la trompa de pistones. Su título original era *Romance y Allegro* y fue compuesto en los meses iniciales de 1849, en una época en la que Schumann también compuso piezas solistas para oboe y piano, o para clarinete y piano, así como el *Konzertstücke* para cuatro trompas y orquesta.

FEDERICO MOMPOU (1893-1987)

Preludios V, VI, VII y IX de los Doce Preludios para Piano

Mompou escribió una serie de diez preludios distribuidos en dos cuadernos. El segundo de éstos es compuesto a partir de 1930 e incluye los cinco últimos números, más dos preludios posteriores, dedicados a Alicia de Larrocha y a Fidel Saval. La organización en cuadernos no es significativa, ya que cada preludio tiene un carácter independiente. Esto permite a los pianistas elegir aleatoriamente los que más les gusten para concierto, sin verse obligados a interpretar todos siguiendo un criterio de unidad. El propio Mompou concede una gran libertad a la interpretación

personal, como consta en alguna declaración del autor: "Todo es tan libre!".

Mompou aseguraba que el preludio n.º 9 se hallaba influido por el pianismo de Scriabin, pero lo cierto es que su exquisita decadencia y esa libertad que preconizaba para sus obras lo acerca más a Satie; sin embargo, si se puede situar cercano a Scriabin al más serio n.º 6, ubicando al n.º 5 próximo al pianismo español de corte más racial. A grandes rasgos, el estilo es el habitual de este tipo de miniaturas, mezclando sabor popular concentrado con formatos de muy breve duración, tonalidad evolucionada con tendencia al modo menor y cierta flexibilidad de *tempi*.

OLIVER MESSIAEN (1908-1992)

Appel interstellaire (perteneiente a *Des Canyons aux Étoiles*)

Appel interstellaire (Llamada interestelar) es el sexto movimiento de los doce que tiene la suite *Des Canyons aux Étoiles* (De los cañones a las estrellas) compuesta por Messiaen en 1971 por encargo de Alice Tully, para celebrar el bicentenario de la Declaración de Independencia de EE.UU. A lo largo de toda la obra, el piano tiene un papel central, salvo en este sexto movimiento, escrito para trompa solista. La primera ejecución tuvo lugar en 1974 y en su plantilla orquestal contó con aportaciones tan inusuales como una *máquina de viento*, un *geófono* -inventado por el propio Messiaen- o cinco percusionistas.

EMMANUEL CHABRIER (1841-1894)

Larghetto op. póstumo

Dirigido por sus padres hacia una carrera más seria que la de músico, Chabrier fue funcionario en el Ministerio del Interior en París, hasta que en 1880 abandona su puesto y se dedica por completo a la música. Sus composiciones son coloristas e influyentes para sus sucesores -como ejemplo, la *Rapsodia Española*-. Este *Larghetto* fue compuesto en 1875 y estrenado tres años después, pero su publicación debió esperar hasta 1913.

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Pavane pour une infante défunte

"Deberíamos recordar siempre que la *afectividad* y la *emoción* constituyen el *contenido real* de una obra de arte"; Maurice Ravel. Las palabras de este excelente orquestador, minucioso y tenaz, se ven perfectamente plasmadas en esta Pavana. Con ella pretende evocar el ambiente de la corte y la dignidad cadenciosa de una infanta bailando una pavana. Dedicada a la Princesa de Polignac, la buena acogida del público y más fría de compositores y críticos llevaron a Ravel a reorquestarla en 1910. El propio Ravel llegó a grabar su propia versión de la Pavana, alejada de interpretaciones posteriores más nostálgicas. La indicación del compositor para que el tempo no decayera era clara, como demuestra un gracioso comentario hecho a Charles Oulmont: "Atención, pequeño, esto es una pavana para una infanta difunta, no una pavana difunta para una infanta".

Álvaro de Dios



DOMINGO -12

JULIO/09

22:00 H.

PATIO BARROCO UNIVERSIDAD PONTIFICIA

1

J. S. BACH (1685-1750)

CONCIERTO DE BRANDENBURGO N.º 5, BWV 1050

I. ALLEGRO
II. AFETUOSO
III. ALLEGRO

DANIEL OYARZÁBAL, CLAVE
JÚLIA GÁLLEGO, FLAUTA
GISELLA CURTOLO, VIOLIN

W. A. MOZART (1756-1791)

CONCIERTO PARA PIANO N.º 21 EN DO MAYOR KV 467

I. ALLEGRO MAESTOSO
II. ANDANTE
III. ALLEGRO VIVACE ASSAI

ELENA BASHKIROVA, PIANO

M. BRUCH (1756-1791)

DOBLE CONCIERTO PARA CLARINETE Y VIOLA EN MI MENOR OP. 88

I. ANDANTE CON MOTO
II. ALLEGRO MODERATO
III. ALLEGRO MOLTO

ISAAC RODRÍGUEZ, CLARINETE
GÉRARD CAUSSE, VIOLA

JOVEN ORQUESTA
DE LA FUNDACIÓN CAJA DUERO
GÉRARD CAUSSE, DIRECCIÓN

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Concierto de Brandeburgo n.º 5 en re mayor BWV 1050

Bach, siempre enfrascado en su "viejo" contrapunto y en su música sacra, establece unos primeros contactos con las nuevas tendencias en sus últimos años de trabajo en Weimar. Allí conocerá las nuevas propuestas italianas que empiezan a causar furor en toda Europa: Corelli arrasa con sus *Concerti Grossi* y la *stravaganza* veneciana de Vivaldi o Albinoni es unánimemente considerada como la vanguardia concertística europea. Bach no podía mantenerse ajeno a estos movimientos y se pone manos a la obra, sintetizando en sus *Conciertos de Brandeburgo* la inventiva melódica italiana, la riqueza rítmica francesa y el rigor contrapuntístico alemán⁽¹⁾.

Así, mientras trabaja en Anhalt-Cöthen para el príncipe Leopold -que también era músico aficionado y apreciaba sinceramente el trabajo de su *kapellmeister*, Bach dedica mayoritariamente sus esfuerzos a la música instrumental y camerística -el príncipe era calvinista, así que no tenía demasiado sentido componer música religiosa que apenas se iba a utilizar- y se deja seducir por el formato de *concerto grosso*, firmando en marzo de 1721 una serie de seis conciertos dedicados al Margrave de Brandeburgo, que fue quien los encargó. No queda claro si la intención de Bach era agradar al Margrave para pedirle trabajo posteriormente, ni existe constancia de que se interpretaran con la pequeña orquesta del Margrave, posibilidad que parece bastante remota dada la exigencia

técnica de los conciertos. En cualquier caso, no obtuvieron una brillante recepción en su estreno y el manuscrito de la partitura permaneció inédito, archivado en la biblioteca privada del Margrave hasta 1850. La dedicatoria original reza así: "*Six concerts à plusieurs instruments*"; el título de "Conciertos de Brandeburgo" no es original de Bach, sino que se lo dio Spitta, uno de sus más conocidos biógrafos.

Algún tiempo atrás, Bach había adquirido en Berlín al artesano Michael Mietke un clave de dos manuales para la orquesta de Cöthen, lo que bien pudo ser un estímulo a la hora de componer este *Concierto n.º 5 en re mayor, BWV 1050*. De toda la serie, este n.º 5 es el más moderno porque libera al clave de su tradicional función exclusiva de continuo, elevándolo a la categoría de solista; se puede considerar como el primer concierto para clave de la historia. De hecho, Bach amplió hasta 65 compases la *cadenza* de cromatismo virtuosístico del primer movimiento, separando perfectamente la doble labor del instrumento -continuo y solista-. Igualmente concede al traveso en re un papel importantísimo que establece una nueva moda frente al uso de las antiguas flautas de pico. No fue innovación incluir una flauta en concierto, aunque Bach sí fue pionero en ello, pues las obras de Vivaldi o Telemann son posteriores. En lo demás, el concierto sigue fielmente la estructura de *concerto grosso*, en el que el *tutti* o *ripieno* ejerce de andamiaje musical, mientras que el *solo* aporta contraste textural y virtuosismo idiomático. El *ffettuoso* en *si menor* no incluye *ripieno* propiamente dicho y está construido como una trisonante en la que todos los instrumentos solistas ejercen a la vez la labor de *ripieno*, antes de pasar a un movimiento final formalmente italiano, que incorpora el carácter francés en cuanto a notas de adorno y danzable ritmo de giga, sin perder de vista el omnipresente contrapunto germano.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 - 1791)

Concierto para piano y orquesta n.º 21 en do mayor KV 467

El concierto para piano y orquesta es uno de los géneros más representativos dentro de la producción de Mozart, que evoluciona el concepto desde unos comienzos de clara influencia formal barroca, hasta las magistrales y elaboradas manifestaciones de los últimos números. La versatilidad y potencia del piano frente al clave, generaron una fascinación en Mozart por este instrumento compartida con el público y los compositores del resto de Europa.

Un Mozart musicalmente maduro y har-to de su situación de sirviente menospreciado y conflictivo en Salzburgo, decide marcharse a Viena en 1781, a ver si es cierto que es "la ciudad del piano". Inmediatamente podrá comprobar lo cierto de la afirmación, consiguiendo dar numerosos conciertos públicos en su beneficio, ganando abonados a sus obras y atrayendo a tantos alumnos como nunca tuvo antes, y como jamás volverá a tener. Mozart evolucionará el estilo de sus conciertos desde unos primeros números "*intermedios entre lo demasiado difícil y lo demasiado fácil*", hasta una dificultad elevada que demanda un nivel profesional en el pianista. Este n.º 21 fue calificado por Leopold Mozart como "*extraordinariamente difícil*", algo que no suponía inconveniente alguno para su hijo, uno de los más reputados pianistas del momento.

El *Concierto para piano y orquesta n.º 21 en do mayor*, fue completado el 9 de marzo de 1785 -sólo un mes después de terminar el n.º 20- y estrenado un día después en el Teatro de la Corte Imperial y Real de Viena, en un

concierto organizado por el propio compositor. Conocido popularmente como *Elvira Madigan*, es uno de los conciertos más interpretados del autor, y toma su apodo de la película sueca del mismo nombre, que en 1967 incluyó el lírico segundo movimiento en su banda sonora. Al ser el propio Mozart quien ejecutaba estos conciertos, la *cadenza* no estaba escrita, optando por improvisarla él mismo en el estreno, lo que aportaba frescura a la ejecución pero nos deja sin las *cadenzas* originales.

Articulado en tres movimientos, el *Allegro maestoso* arranca tranquilo y alegre, alterando un tema inicial en la tónica con otro posterior en la dominante. Después, el célebrísimo *Andante* es uno de los máximos exponentes de escritura sencilla y clara, combinada con un extraordinario y casi mágico lirismo, característico del mejor Mozart. Para finalizar, el *Allegro vivace assai* es un *rondo* de carácter alegre con estructura de pregunta-respuesta, que finaliza de modo brillante con una cadencia perfecta muy del gusto vienes del momento.

MAX BRUCH (1838-1920)

Doble concierto para clarinete y viola op. 88

Hijo de policía y soprano, Bruch opta tempranamente por la música antes que por la investigación criminal y compone su primera sinfonía con dieciséis años. Entre sus méritos cabe destacar la faceta de director de orquesta -Filarmónica de Liverpool o *Breslau Orchester-verein*-, que desarrolló paralelamente a su carrera docente y de compositor -catedrático de composición del *Berliner Hochschule für Musik*.

Además fue un consumado pianista, si bien consideraba al piano como "una trampa

NOTAS AL PROGRAMA

aburría", lo que le condujo a ofrecer conciertos por toda Europa como director de orquesta. Tras esta etapa se asentó definitivamente en Berlín, donde fue distinguido con numerosos cargos aunque al final de su vida decidió abandonarlos todos y dedicarse únicamente a la composición.

Sus detractores le acusaron de no evolucionar su estilo a lo largo de su carrera musical; no obstante, sus composiciones vocales han obtenido tradicionalmente una buena valoración entre crítica y público. De su producción cabe destacar la *Fantasia Escocesa, para violín y orquesta, el Concierto para violín en sol menor o el Kol Nidrei para violonchelo y orquesta*, basado en melodías hebreas y dedicado a la comunidad judía de Liverpool.

Este *Doble concierto para clarinete, viola y orquesta en mi menor op. 88* es probablemente el único concierto existente para estos instrumentos y fue terminado a finales de 1911 para su hijo Max Felix, que era un notable clarinetista. Es un concierto de corte romántico tradicional, más en la línea de Brahms que en la de Liszt o Wagner, apacible y agradable, con una curiosa orquestación que va creciendo desde la orquesta de cámara hasta una pequeña orquesta sinfónica, mediante la adición de vientos y metales. El concierto contiene las señas de identidad invariables de Bruch: una especie de estilo recitativo, influencias populares o secciones casi improvisatorias para los violines. El estreno tuvo lugar el 5 de marzo de 1912 con Willy Hess a la viola y Max Felix Bruch al clarinete. Fue calificado de "débil, poco original o excitante", aunque perfectamente podría deberse a que Bruch y su tradición romántica se hallaban lejos de los excesos innovadores de otras obras estrenadas en esos años, como *La consagración de la primavera*.

Álvaro de Dios

(1) Para algunos teóricos como el flautista alemán Quartz, esta equilibrada síntesis de estilos es precisamente lo que caracteriza el "estilo alemán" en la época barroca.



Fotografía: © David Aranz



Fotografía: © IMG

GÉRARD CAUSSÉ

VIOLA Y DIRECTOR

Violista de gran reconocimiento internacional, Gerard Caussé es ampliamente adorado por pertenecer al grupo de los pocos talentos internacionales en viola de nuestro tiempo y uno de los que desde Primrose ha hecho de la viola, una vez más, instrumento solista en todo su derecho. Altamente respetado por sus colegas, Caussé interpreta y graba con regularidad con nombres tan familiares como Emmanuel Krivine, Charles Dutoit, Kent Nagano, Gidon Kremer, Maria João Pires, Augustin Dumay, François-René Duchable, Paul Meyer, Renaud y Gautier Capuçon y Michel Portal. Fue reconocido a mediados de los '70 como miembro fundador y viola solista del Ensemble Intercontemporain de Pierre Boulez.

Desde principios de los años 80 es profesor de viola en el Conservatorio Superior de París. Gérard Caussé ha aparecido como solista con las más prestigiosas orquestas, interpretando repertorio que abarca del barroco al contemporáneo.

En su repertorio cuenta con más de diez conciertos dedicados a su nombre por los compositores más destacados de nuestra época. Su discografía está compuesta por más de 35 grabaciones con amplio repertorio solístico y de música de cámara al lado de los intérpretes y directores más excelentes del panorama musical.

De 2002 a 2004, Gérard Caussé fue director artístico de la Orquesta de Cámara Nacional de Toulouse con quien apareció como director. Desde el 2004 es el director artístico de la Joven Orquesta de Cámara de la Fundación Caja Duero y del Festival Florilegio en Salamanca.

Gérard Caussé toca una viola de Gasparo da Salò (1560).

ELENA BASHKIROVA, PIANO

Nacida en Moscú, Elena Bashkirova proviene de una familia de músicos, estudiando en el conservatorio Tchaikovsky de dicha ciudad en la clase de su padre, el famoso pianista y pedagogo Dmitri Bashkurov. Es invitada frecuentemente a tocar con grandes orquestas internacionales, colaborando con directores como Pierre Boulez, Zubin Mehta y Christoph von Dohnányi. Además del repertorio clásico y romántico tiene gran interés por la música contemporánea, habiendo realizado varios estrenos mundiales. La música de cámara y el acompañamiento de Lied son también una parte importante de su actividad musical. En 1998 fundó el Festival de Música de Cámara de Jerusalén (JCMF), que tiene lugar anualmente en el mes de septiembre. Actúa regularmente con el Ensemble JCMF en prestigiosos festivales internacionales y en escenarios europeos, estadounidenses y de América del Sur.

CUARTETO YSAÏE

GUILLAUME SUTRE - VIOLÍN / LUC - MARIE AGUERA - VIOLIN
MIGUEL DA SILVA - VIOLA / YOVAN MARKOVITCH - VIOLONCHELO

El cuarteto YsaÏe, formado en 1984, toma su nombre del violinista, compositor y músico de cuarteto Eugene YsaÏe. La intensa agenda internacional del cuarteto incluye conciertos regulares en los Estados Unidos, Asia y en toda Europa. Han actuado recientemente en Londres, Roma, Milán, Gante, Tallin, Riga, Tel Aviv, Washington y Tokio, así como en los festivales de Stavanger, Heidelberg, Edimburgo, Beethovenfest de Bonn o la Schubertiade de Schwarzenberg. En 2003 fundaron su propio sello discográfico, "YsaÏe Records", para el que han grabado repertorio de Haydn, Schumann, Mozart, Beethoven, Fauré, Franck y Magnard, todos ellos aditados por la crítica internacional. Desde 1993 desarrollan una gran actividad pedagógica, habiendo fundado la cátedra de cuarteto de cuerdas del Conservatorio Superior de París.

Podrán encontrar más información en www.ysayerecords.com



Fotografía: © Gerard Hondeau

PLAMENA MANGOVA, PIANO

Nacida en 1980, la pianista búlgara Plamena Mangova ganó el 2º premio del concurso Reina Elisabeth de Bruselas en 2007 y fue laureada en el Festival Juventus y otros importantes concursos internacionales (Santander, Vittorio Gui de Florencia, premio Granados en el Alicia de Larrocha). Su carrera internacional va desde Europa a Tokio y Corea del Sur, con orquestas como la Concertgebouw de Amsterdam, Leipziger Gewandhaus y Filarmónica de San Petersburgo. Ha actuado con grandes orquestas (UBS Verbier Festival Orchestra, Luxemburg Philharmonic, Orquesta Nacional Belga, Sinfonía Varsovia, St-Petersburg Symphony Orchestra, etc.) y solistas (Maria João Pires, Augustin Dumay, Boris Berezovsky, Jian Wang, Alexander Kniazev, etc.). Fue premiada con el *Diapason d'Or* en 2007 por su primer CD de Shostakovich (*Fuga Libera*). Próximamente debutará en el Suntory Hall con la Tokio Philharmonic, en el Kennedy Center de Washington y con la Orquesta de la RTVE en Madrid.



Fotografía: © CMIREB-IMKEB - Raf Thienpoet

COREY CEROVSEK, VIOLÍN

Nacido en Canadá y residente en París, Corey Cerovsek se graduó a los doce años con la más alta calificación en el Real Conservatorio de Música de la Universidad de Toronto. Más tarde ingresó en la Universidad de Indiana donde se licenció en matemáticas y música a los quince años, obtuvo el master de ambas especialidades a los dieciséis y completó ambas tesis doctorales a los dieciocho. Estudió a la vez piano, dando frecuentes recitales con los dos instrumentos hasta 1997. Actúa frecuentemente con orquestas en América, Europa, Australia y Asia, y da recitales como solista por todo el mundo. Como intérprete de música de cámara es invitado frecuentemente a los festivales de Kuhno y Verbier. Toca el Stradivari "Milanollo" de 1728, que fue tocado entre otros famosos violinistas por Paganini y Christian Ferras.





SOPHIA HASE, *PIANO*

Nace en Stuttgart en 1965 e inicia una temprana e intensa actividad artística en el seno de una familia de músicos. Realiza sus primeros estudios bajo la dirección del maestro Paul Buck en su ciudad natal, ampliando su formación musical primero en la clase de la pianista española Rosa Sabater en la Hochschule für Musik Freiburg y, tras su muerte, con la pianista polaca Elza Kolodin. Posteriormente continúa sus estudios pianísticos en la Hochschule für Musik Karlsruhe bajo la dirección de Fany Solter y Dinorah Varsi. Ha asistido asimismo a clases magistrales con Bruno Leonardo Gelber, Hartmut Höll y William Pleethentre, entre otros. Durante esos años se consagra plenamente a una importante labor camerística desarrollando una conciencia musical propia de la que nace un estilo muy personal. Su alto nivel artístico ha sido internacionalmente reconocido y premiado en numerosos certámenes. Desempeña desde 1998 su labor pedagógica en Salamanca, en una cátedra de piano del Conservatorio Superior de Música.



MIKLÓS PERÉNYI, *VIOLONCHELO*

El chelista Miklós Perényi es invitado regularmente en algunas de las salas de concierto más importantes del mundo, así como en festivales como los de Edimburgo, Lucerna, Praga, Salzburgo, Viena o Berlín. Actúa frecuentemente en colaboración artística con músicos como András Schiff, Dénes Várjón y el cuarteto Keller. La presente temporada incluirá actuaciones con los cuartetos Ysaÿe y Kuss. Perényi ha grabado para varios sellos discográficos incluyendo Hungaroton, EMI-Quint, Sony Classic, Teldec, Decca, col legno, Erato y ECM Records. Su CD con András Schiff con la integral de obras de Beethoven para chelo (ECM Records) fue galardonado entre otros premios con el Cannes Classical Award en 2005.

Fotografía: © Andrea Felvégyi



JÚLIA GÁLLEGO, *FLAUTA*

Nacida en Altea en 1973, realiza los estudios de flauta travesera en el Conservatorio Superior de París. *Premier Prix de la Ville de Paris*, 1^{er} Premio en el Concurso *Montserrat Alavedra* con el Quinteto Haizea, *Premier Prix a l'unanimité du jury* del C.N.S.M de París, 1^{er} Premio y Premio Especial del Público en el concurso de la *ARD de München*, con el quinteto Miró Ensemble. Flauta solista de la Orquesta Sinfónica de Tenerife (1997-1999) y de la Orquesta Sinfónica de Galicia (2001-2002); cabe destacar sus colaboraciones con la Orquesta de Cadaqués, Chamber Orchestra of Europe, HR Frankfurt, entre otras muchas. Actualmente es miembro de la "Mahler Chamber Orchestra", "Lucerne Festival Orchestra" y de "BandArt". Profesora de flauta en la Escuela Superior de Música de Barcelona y en el Conservatori Superior de Música del LICEU de Barcelona.

ZHU XIAO-MEI, *PIANO*

Los Chinos tienen la costumbre de decir que la vida comienza a los cuarenta años. Zhu Xiao-Mei puede confirmar este proverbio: todos los años que habrían podido ser antes de esta edad, se los llevó la China comunista. Hija de músico, conoce por lo tanto el piano desde muy temprano: el Conservatorio en Pekín a los diez años, los primeros conciertos en radio y televisión... después el sueño de una niña se convierte en una pesadilla. Bajo los primeros signos de apertura del régimen, Zhu Xiao-Mei se escapa: primero EEUU, después Francia donde tímidamente se fue haciendo un espacio, su primer disco, recitales en el Théâtre de la Ville, en el Festival Roques d'Anthéron, siempre con la Variciones Goldberg, que son la trama y el esqueleto de su biografía. Sólo un puñado de otras obras maestras se encuentran en los recovecos de su corazón. Actualmente Zhu Xiao-Mei es profesora del Conservatorio Superior de Música de París.



Fotografía: © Sylvain Couzinet-Jacques

JEAN-CLAUDE VANDEN EYNDEN, *PIANO*

Nacido en Bruselas, Jean-Claude Vanden Eynden ingresó en la clase de Eduardo del Pueyo en el conservatorio de esta ciudad a los doce años, logrando el tercer puesto en el concurso internacional Reina Elisabeth a los dieciséis. Ha actuado con orquestas como la Sinfónica de Leningrado, la Royal Philharmonic Orchestra de Londres, o la Residentie Orkest de La Haya, así como con las principales orquestas belgas, bajo la dirección de Kletzky, Barshai, Iwaki, Temirkanov... Como músico de cámara colabora con artistas como Gérard Caussé, Augustin Dumay, Véronique Bogaerts, José Van Dam, Walter Boeykens, el Cuarteto Enesco Quartet, y el Cuarteto Ysaÿe. Es miembro del jurado de concursos internacionales, incluyendo el concurso Reina Elisabeth, e invitado regularmente en festivales como los de Korsholm (Finlandia), Umea (Suecia), Prades (Francia) y Stavelot (Bélgica). Es profesor en el Conservatorio de Música de Bruselas y en la Capilla Musical Reina Elisabeth.



DANIEL OYARZABAL, *CLAVE*

Nació en Vitoria en 1972. Premio de honor fin de carrera en clave y órgano, cursó estudios de perfeccionamiento en órgano, clave e instrumentos históricos en el Conservatorio Superior de Música de Viena con Thomas Schmögner, y más tarde de órgano con Jos van der Kooy y clave con Patrick Ayrton en el Real Conservatorio de La Haya. Asimismo profundizó en el estudio de la música de J.S. Bach en el Conservatorio de Amsterdam con Pieter van Dijk. Premio Especial de la Prensa en la Muestra Nacional para Jóvenes Intérpretes de Ibiza en 1991, Primer Premio en Improvisación en el Concurso Internacional de Música de Roma en 1998 y Tercer Premio en el XIX Concurso Internacional de Nijmegen (Holanda) en 2002. Participa en numerosos festivales internacionales, tanto en calidad de solista como de continuista, realizando conciertos en toda Europa y en Japón.





BIOGRAFÍAS



ISAAC RODRÍGUEZ, CLARINETE

Nacido en Barcelona en el año 1978, estudió en el Conservatorio de Badalona y el Conservatorio Nacional de la Región de Niza, con Michel Lethiec, completando su formación con Charles Neidich, Hans Deinzer, Yves Didier entre otros. Ha obtenido el 1º premio *Concurso permanente de Juventudes Musicales de España*, 1º premio *Concurso de Música de Cámara Ciudad de Lucena*, 2º premio *Concurso Ciutat de Manresa*, 1º premio *concurso Paper de Música de Capellades*, 3º premio *Jugend Musiziert* (Weimar), 2º premio *Sitges*, 1º premio y premio especial del público en el concurso *ARD de Múnich*. Ha sido clarinete solista de la Orquesta Ciudad de Granada entre 2001-2004. Colabora con orquestas como Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Mahler Chamber Orchestra, entre otras. En la actualidad, Isaac Rodríguez es profesor de clarinete y música de cámara en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona.



MASSIMO SPADANO, VIOLÍN Y DIRECCIÓN

Nacido en Lanciano (Italia), comenzó sus estudios en su país natal y más tarde en Holanda con Viktor Liberman y Philippe Hirschhorn. Concertino y solista con distintas formaciones, ha participado en los más prestigiosos festivales del mundo tocando en importantes salas como Berlín, Salzburgo, Roma, París, Milán, Wiesbaden, Madrid o Ámsterdam. Como violinista barroco es miembro fundador de la Camerata Anxanum, actuando con Jordi Savall y Christoph Coin. Concertino desde 1996 de la Sinfónica de Galicia, colabora con el Mullova Ensemble y con Katia y Marielle Labèque. "Laureate Juventus 1996" en Cambrey ha grabado varios CD obteniendo el premio "Choc Musique".



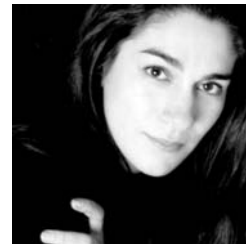
OMO BELLO, SOPRANO

Esta joven soprano nigeriana, segundo premio del Concurso Internacional Vivarte 2009, se trasladó a Francia a estudiar canto con una beca del Gobierno Francés después de haber cursado estudios en *Biología celular y genética* durante cinco años en la Universidad. Actualmente estudia en el Conservatorio Superior de París con la profesora Peggy Bouveret. Triunfó como Eurídice en el *Orfeo* y *Eurídice* de Gluck en el Teatro de la Ópera de San Petersburgo, ha actuado en el coro femenino de *El rapto de Lucrecia* de Britten y en el papel de Susanna y Barbarina en *Las bodas de Figaro* de Mozart del festival de música de Bougival con Teresa Berganza. Ha dado recitales en diversos lugares entre los que destacan la sede de la UNESCO, la Sala Pleyel, la sala Cortot, el Castillo de Fontainebleau con Proquartet, y en diversos festivales en Francia, Italia, Irán, Moscú y Nigeria. Actúa por primera vez en Salamanca en el festival Florilegio.

FLORILEGIO 09 MUSICAL SALAMANTINO SOLISTAS

ARIANA VAFADARI, MEZZOSOPRANO

Ariana Vafadari estudió en las Academias de Música de París y Berlín. Sus papeles operísticos incluyen Nancy (*Albert Herring* de Britten), Dido y Hechicera (*Dido y Eneas* de Purcell) con Stephen Stubbs y Jaap ter Linden, Nerone (*L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi) con Emmanuelle Haim, Proserpina (*Orfeo* de Monteverdi) con Philip Pickett y Dorabella (*Così fan Tutte* de Mozart). Ha dado recitales con pianistas como Emmanuel Strausser, Claire Desert y Christian Ivaldi (Berlioz, Mozart, Schubert, Schumann, Britten, Weill, Haendel, Debussy...) así como con orquestas como la Baltic Chamber Orchestra y los solistas de la Filarmónica de San Petersburgo y la orquesta de Auvergne. Interpretó el Requiem de Mozart con Vincent Barthes en países como Japón, Estados Unidos, Brasil, Letonia, Alemania y Francia.



FILIFE PINTO-RIBEIRO, PIANO

Nacido en Oporto en 1975, estudia piano en el conservatorio Tchaikovsky de Moscú con Liudmila Roschina y música de cámara con Alexander Bakhchiev, obteniendo el Doctorado en Interpretación Musical con las máximas calificaciones. Durante este tiempo fue becario de la Fundación Calouste Gulbenkian. Actualmente es profesor de piano en la Escuela de Artes de la Universidad Católica Portuguesa de Oporto. Da frecuentes clases magistrales y ha sido miembro del jurado en concursos internacionales. Su actividad concertística, con un repertorio desde el barroco a la música contemporánea, le ha llevado a actuar con José Van Dam, Gérard Caussé, Pascal Moragués, Tatiana Samouil, Philippe Graffin o Christian Poltéra, con la Filarmónica de Eslovaquia, Filarmónica de Armenia, Nacional de Oporto, Metropolitana de Lisboa y Orquesta de cámara del Kremlin, y con directores como John Nelson, Charles Olivieri-Munroe, Roman Brogli-Sacher, Luis Izquierdo, Marc Tardue y Misha Rachlevsky.



BORIS GARLITSKY, VIOLÍN

El violinista ruso Boris Garlitsky, concertino de la London Philharmonic Orchestra (2003-2008), "Es comparable a cualquier concertino de orquestas como las de Nueva York, Viena o Berlín, y puede jugar un papel destacado en todas las principales orquestas internacionales..." Kurt Masur. "Garlitsky es un músico extremadamente activo, de una gran inteligencia y flexibilidad, con un maravilloso sonido y una sólida técnica..." Kurt Masur. Profesor en el Conservatorio Superior de París, Garlitsky "... es un excepcional intérprete de Bach, toca con intensa expresión y aliento melódico. Su interpretación de la Chacona de Bach hizo del concierto una experiencia única. La combinación de una interpretación individual y expresiva con un acercamiento claro y espiritual a la música garantizaron una versión profunda y auténtica...". "Garlitsky fue un colaborador extremadamente culto de Anne-Sophie Mutter en el Doble Concierto de Bach..." Dr Karl Georg Berg.





GISELLA CURTOLO, *VIOLÍN*

Desde siempre interesada en todos los aspectos del violinista, Gissella Curtolo estudió con F.Gulli, S. Accardo y G. Carmignola. Desde 2006 es solista de violines segundos de la Orquesta Mozart de Claudio Abbado, y desde 2009 miembro de la Orquesta del Festival de Lucerna. Ha sido primer violín del Teatro La Fenice de Venecia y de muchas otras orquestas. Tanto con el violín moderno como con el barroco ha tocado con la Orquesta del Teatro La Fenice, la Orquesta Barroca de Venecia y muchas otras en Italia, España y Alemania, así como música de cámara con solistas de fama internacional. Es profesora en el Conservatorio de Música de Bolzano (Italia), y en las academias G. Mahler y Academia Neue Musik de la misma ciudad. A partir de 2009 será profesora en el Conservatorio de Música del Liceo de Barcelona.



EDUARDO PONCE, *PIANO*

Eduardo Ponce nace en Madrid en 1962. Inicia su formación en el Real Conservatorio de Música de su ciudad natal bajo la dirección de M. Teresa Fúster, Pedro Lerma y Manuel Carra. Continúa en el Real Conservatorio Superior de Lieja (Bélgica) con Jo Alfió, en Bruselas con Eduardo del Pueyo y Patricia Montero, y en la Musikhochschule de Karlsruhe (Alemania) con Kalle Randalu. Ha recibido asimismo clases magistrales de Lev Vlasenko y Nina Svetlanova. Actúa con regularidad por Europa y América en recital o como solista con las orquestas Sinfónica de Madrid, Sinfónica de Baden-Baden, Thüringisches Kammerorchester Weimar, entre otras. Ha grabado varios CD's para los sellos RNE y Bella Musica. Desempeña su labor pedagógica en una cátedra de piano del Conservatorio Superior de Música de Salamanca desde 1996. Es uno de los pianistas que incluye la completa Suite Iberia de I. Albéniz en concierto.



ANNA RESZNIAK, *VIOLÍN*

La violinista polaca Anna Reszniak comenzó sus estudios musicales en su país natal, continuándolos más tarde en Suiza y Francia con los profesores Igor Ozim, Gyorgy Pauk y J.J. Kantorow. Es ganadora de varios premios como el Louis Spohr de Weimar, el Shlomo Mintz Competition de Sion-Valais, y el premio de la Televisión Polaca "Personality 96". Ha sido asistente de concertino de la Orquesta del Palau de Les Arts "Reina Sofía" de Valencia, bajo la dirección de Lorin Maazel. En la temporada 2008/09 ha sido invitada como concertino en orquestas como la Sinfónica de Madrid, Sinfónica de Galicia, y la Orquesta de Euskadi, y actualmente colabora con la London Philharmonic Orchestra como solista de violines segundos.

NEXEDUET, *PERCUSIÓN*

SISCO APARICI - *PERCUSIÓN* / JORDI FRANCÉS - *PERCUSIÓN*

NEXEduet es el resultado de la unión de dos solistas que tras haber realizado ya una notable trayectoria internacional, unen sus carreras en un dúo que, con su música de vanguardia aparece habitualmente en prestigiosos festivales y auditorios de Europa. El repertorio de NEXEduet pertenece a las más diversas estéticas musicales, además poseen una relación directa con compositores de prestigio internacional como José Manuel López, Voro García, Enrique Sanz-Burguete, Jesús Torres, etc. Su faceta pedagógica les lleva a organizar la Academia Internacional de Percusión NEXEduet y la Academia Permanente de Percusión NEXEduet, donde los jóvenes estudiantes de nivel superior pueden desarrollarse como intérpretes o perfeccionar y ampliar su formación. Son también los organizadores del Concurso de Composición NEXEduet, cuyas obras ganadoras son grabadas en sus trabajos discográficos. Sus patrocinadores son ELITEmallets, Marimba one, Npdrums y REMO.



NORA CISMONDI, *OBOE*

A sus treinta años, Nora Cismondi es la oboe solista de la Orquesta Nacional de Francia. Tras recibir varios premios en concursos como la ARD Wettbewerb de Múnich (2002), la Springsfestival Competition de Praga (2001) o el Sony Music Foundation de Tokyo (2006), es reconocida como una de las mejores intérpretes de su generación. Es invitada frecuentemente a colaborar con orquestas como la Orquesta de Cámara Europea, la Mahler Chamber Orchestra, la Budapest Festival Orchestra o la Bayerischer Rundfunk de Múnich. Su actividad pedagógica incluye la participación cada año como docente de clases magistrales en Asís. Su última grabación discográfica es una versión en directo de la *Sinfonía Concertante para viento* de Mozart con la Orquesta de Cámara de Praga.



Fotografía: © Marie - France MONTANT

ORFEO MANDOZZI, *VIOLONCHELO*

Con su "*fascinante personalidad musical y encantadora belleza sonora*" (Frankfurter Allgemeine Zeitung), Orfeo Mandozzi ha conquistado al público en Europa, Estados Unidos, Canadá, Asia y América del Sur. Es considerado por la prensa y por el público como uno de los mayores violonchelistas de la actualidad. Se encuentra como en casa en las más importantes salas del mundo y toca regularmente con famosos directores y orquestas. Sus grabaciones discográficas han ganado numerosos premios. La crítica ha dicho de él: "...tan sobrecogedor que al escucharlo corta la respiración" (pizzicato). Toca un violonchelo Francesco Ruggeri construido en 1675 en Cremona.





HEIDI REICH, FAGOT

Heidi Reich estudió fagot con los Profesores Alfred Rinderspacher, Eckart Hübner y David Tomás. En 2002 tuvo su primer debut musical en la televisión alemana SWR y ganó el primer premio en el Concurso Internacional del UGDA de Luxemburgo. Ha sido Becaria de la Fundación Alemana "Studienstiftung des deutschen Volkes". Después de tocar en la Joven Orquesta Europea (EUJO) y en la Orquesta Sinfónica SWR Baden-Baden / Freiburg fue fagot solista en la Orquesta del Palau de les Arts de Valencia, trabajando con Lorin Maazel y Zubin Mehta. Actualmente reside en Santiago de Compostela y colabora con diversas orquestas europeas a la vez que realiza un postgraduado en la UdK de Berlín.



NATASHA TCHITCH, VIOLA

Nacida en el 1975, Natasha Tchitch realizó 15 años de sus estudios de violín y viola en Moscú. Desde 1998 se traslada a España. En el año 2001 continúa su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en la cátedra de viola de Gérard Caussé. Ha sido invitada a actuar en diversos festivales internacionales colaborando con músicos como Alain Meunier, Luciano Berio, Maria-João Pires, Gérard Caussé, Silvia Marcovici, Katia y Marielle Labeque, R. Vlatcovich y J. García Asensio, entre otros. Desde el 2003 residió en París, donde fue miembro de la orquesta de la Ópera y profesor-asistente del Conservatorio Superior de París. Actualmente reside en Lisboa y es profesora de viola en la Centro Superior de Música del País Vasco (MUSIKENE).



HERVÉ JOULAIN, TROMPA

Trompista francés, nació en 1966 en Saint-Romans-lès-Melle (Dex-Sèvres). Desde los 20 años, Hervé Joulain, ha sido el primer trompa solista de la Orquesta Filarmónica de Radio France del director Marek Janowski. Desde muy pronto tocó bajo la dirección de Leonard Bernstein, Zubin Mehta, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Lorin Maazel, Armin Jordan, Seiji Ozawa, Ricardo Muti y Carlo Maria Giulini. Diez años después, ocupó al mismo puesto en la Orquesta Nacional de Francia de Charles Dutoit. En la actualidad, se ha vuelto a unir a Lorin Maazel como primer trompa de la Filarmónica Toscanini de Parma. También es miembro del Octeto de Vientos de París Bastille. Su carrera como camerista también le ha llevado a actuar por todo el mundo con Paul Tortelier, Yuri Bashmet, Pierre Amoyal, Vadim Repin, Michel Dalberto, Boris Berezovsky, Boris Belkin, Pinchas Zukerman, Natalia Gutman y Gidon Kremer. Actualmente, y tras haber sido profesor en el CNSM de París, se dedica a impartir cursos por Francia, Brasil, la República Checa, Canadá y Finlandia.

Fotografía: © David Arranz



Nos encontramos ya en la cuarta edición del Florilegio, continuando como siempre con la línea artística que ha caracterizado durante estos años al festival. Nos centraremos en los periodos Clásico y Romántico, y así podremos celebrar el 200 aniversario de Mendelssohn escuchando su *Sinfonía Italiana* y su *Doble Concierto*, de Beethoven su *Concierto para violín* y su *Quinta sinfonía*, de Haydn su *Sinfonía concertante*, de Mozart su quinto *Concierto para violín* y su *Concierto para piano n.º 21*, de Max Bruch su *Concierto para clarinete y viola* y de Carl Nielsen su *concierto para flauta*.

La música de cámara sigue ocupando un lugar central, con obras de Schubert, Turina, Ravel, Chausson, Bartók y Shostakovich y un singular concierto en torno a la música para trompa y piano. El período Barroco estará representado por obras en torno a Pergolesi en el magnífico escenario de la Iglesia de San Esteban, el quinto *Concierto de Brandenburgo* de Bach y sus famosísimas *Variaciones Goldberg*, que las podremos escuchar en las versiones de clave, piano y trío de cuerdas.

Espero que con estos conciertos podamos disfrutar todos juntos una vez más de esta magnífica música y de estos incomparables marcos salmantinos.



Gérard Caussé

Director de la Joven Orquesta de la Fundación Caja Duero
y Director Artístico del Festival

VIOLINES

- CHUCHI MARTÍN
- CRISTINA SÁNCHEZ
- ALEJANDRO MOLINA
- LAURA CAMPILLO
- LAURA DE ARRIBA
- LAURA FONSECA
- LAURA RAMOS
- LUIS PEÑA
- MARÍA ELENA GARCÍA
- MARINA INGIDUA
- MARTA RAMÍREZ
- ÓSCAR RODRÍGUEZ
- RAQUEL LÓPEZ
- ALBA GONZÁLEZ ENCINAS
- CELIA MATEOS HARO

VIOLAS

- ALEJANDRO NEGRILLO
- CARLOS FONTÁN
- CRISTINA DEL ARCO
- IRIS HERNÁNDEZ
- ISABEL MAR
- MATTE ABASOLO
- SANDRA SECO
- SONIA FERNÁNDEZ

VIOLONCHELOS

- TRINIDAD ARIAS
- HÉCTOR SANTOS
- MARTA GARCÍA
- NIKOLAY LUDMILOV VASSILEV
- PEDRO HERNÁNDEZ
- RICARDO PRIETO
- VIRGINIA DE PABLO
- PAULA MENÉNDEZ CORO

CONTRABAJO

- PAULA LIVIANOS
- ADRIÁN MATAS
- ESTHER GÓMEZ

OBOE

- ALEJANDRO VELA
- JUAN CARLOS RIVAS

FAGOT

- ANA TERESA HERRERO
- ALEJANDRO CLIMENT
(CONTRAFAGOT)

CLARINETES

- GONZALO ESTEBAN
- MIGUEL ISIDRO OURO

FLAUTAS

- GEMMA CADENAS
- ZOE LEÓN
(FLAUTA PICCOLO)

TROMPAS

- PABLO CADENAS
- LUIS ALBERTO DÍAZ
- MARÍA OLIVERA

TROMPETA

- GUILLERMO CASILLAS

TROMBONES

- JESÚS M^º CORREDERA
- ÁLBERTO TOLEDO
- FRANCISCO OLMEDO



FLORILEGIO 09
MUSICAL SALMANTINO

ORQUESTA DEL FESTIVAL

VIOLINES

ANNA RESZNAK
ANGELINA MILICEVIC
GISELLA CURTOLO
MINA MLADENOVIC
LUDWIG DÜRICHEN
JAVIER LÓPEZ SANZ
JORDI GIMENO
ALBERTO MENCHEN
ESTELLE BARTOLUCCI
TANIA MAZZETTI

VIOLONCHELOS

JUAN CARLOS CADENAS
ALDO MATA
MONTSE ALDOMÁ
GABRIEL TANASESCU
ORFEO MANDOZZI

VIOLAS

DEJAN MLADINOVIC
NATASHA TCHITCH
NEMANJA MARJANOVIC
FLORE ANNE BROUSSEAU

CONTRABAJO

DIEGO ZECHARIES

PERCUSIÓN

JUAN ANTONIO MARTÍN LÓPEZ

OBOE

NORA CISMONDI

FAGOT

HEIDI REICH

CLARINETE

ISAAC RODRÍGUEZ

FLAUTA

JULIA GÁLLEGO

TROMPA

SYLVAIN GUILLON

TROMPETA

KEVIN WAULDRON

CONTINUO (ÓRGANO POSITIVO)

AARÓN ZAPICO





09



Organiza:
Fundación Caja Duero
Entrada libre hasta completar el aforo

www.florilegiosalmantino.com