
LA



MARCH

El trío con piano: una panorámica

CICLO DE MIÉRCOLES
9 – 30 OCT 2024

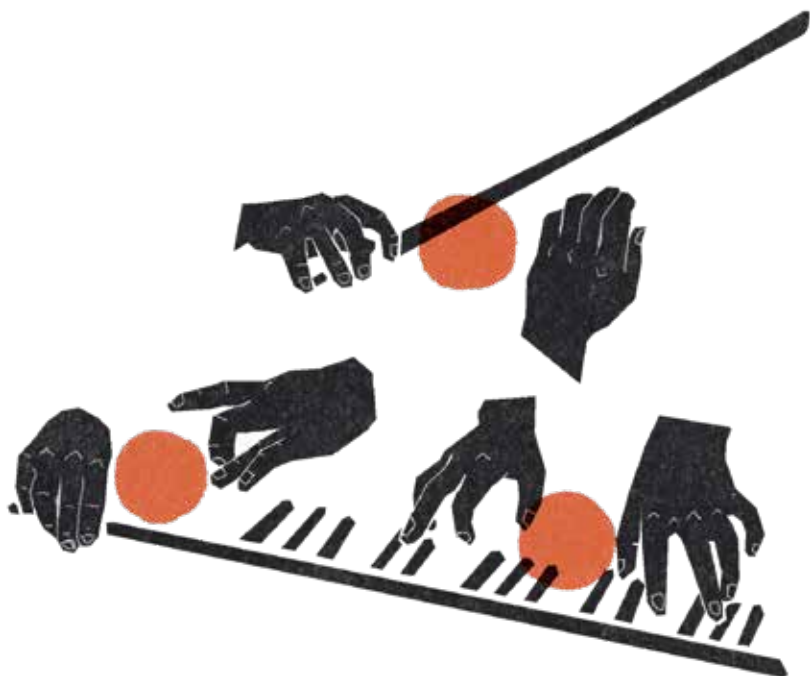
El trío con piano: una panorámica

CICLO DE MIÉRCOLES

9 – 30 OCT 2024

El trío con piano surgió a finales del siglo XVIII auspiciado por la incesante creatividad de tres gigantes como Haydn, Mozart y Beethoven, responsables de la fijación de los cimientos del género. Desde su cuna vienesa se expandió luego por toda Europa y atrajo a los principales compositores de los siglos XIX y XX. Fueron así enriqueciéndose las posibilidades expresivas de una textura única gracias a la combinación de timbres y a la interacción igualitaria entre los tres instrumentos. Este ciclo presenta una amplia panorámica del género, con doce composiciones escritas entre 1795 y 2023 en seis países diferentes. Cada programa bascula entre el canon más consolidado, una obra infrecuente de un gran compositor y una tercera menos conocida o inédita.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

4

INTRODUCCIÓN

Ana Llorens

10

Miércoles, 9 de octubre

Trío Sitkovetsky

18

Miércoles, 16 de octubre

Trío Jean Paul

26

Miércoles, 23 de octubre

Trío VibrArt

34

Miércoles, 30 de octubre

Trío Wanderer

42

Selección bibliográfica

Autora de las notas al programa

Introducción

Ana Llorens

ANTECEDENTES Y PRIMEROS PASOS

El trío para violín, violonchelo y piano es uno de los pocos géneros en la historia de la música cuyo origen puede asociarse a un período concreto, o incluso a una fecha precisa. Así, la *opera prima* de Ludwig van Beethoven (1770-1827) se considera como el punto de partida del género del trío con piano, más expansivo, en el que los tres instrumentos disfrutaban de un estatus independiente y ostentaban un protagonismo temático comparable. Que este punto de inflexión sea tardío con respecto al otro género de cámara por excelencia, el cuarteto de cuerda, se debe en gran medida al propio desarrollo del piano –o, más precisamente, el fortepiano–, concurrente solo con las últimas décadas del siglo XVIII, así como al asentamiento de la nueva estructura por antonomasia en el Clasicismo –la forma sonata–, que sería definitoria del género desde el comienzo. Es por ello por lo que, estrenado y publicado en 1795 junto a otros dos compañeros de colección, el primero de los Tríos de Beethoven, en *Mi bemol mayor*, figura como la obra más temprana en este ciclo (segundo concierto). Aun así, es innegable el camino anterior que recorrió el repertorio. Las composiciones de Joseph

Haydn –cuarenta y cinco tríos– y, en especial, Wolfgang Amadeus Mozart –seis tríos y un séptimo fragmentario– muestran un interés incipiente por escribir para tres voces cada vez más autónomas. De igual manera, Karl Friedrich Abel, Johann Christian y Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Stamitz e Ignaz Pleyel produjeron obras que, aunque pertenecen aún al género de las sonatas acompañadas, fueron forjando el camino que seguiría el género en el período clásico. De hecho, el propio Beethoven abriría su catálogo con un guiño directo a la música que se hacía en Mannheim, donde Stamitz trabajaba como violinista, reconociendo así una de las influencias de las que bebía su obra.

La emancipación definitiva de la *sonata a tres* se lograría primordialmente a través de la separación de la línea del violonchelo con respecto a la mano izquierda del piano y con la capacidad de los dos instrumentos de cuerda para proporcionar material melódico y temático dentro de la forma sonata y en la secuencia de cuatro movimientos. Fue gestándose de este modo un nuevo formato lleno de posibilidades, cultivado inicialmente en los salones privados como *Hausmusik* y capaz de generar una expectación sin parangón en el público vienés hacia el cambio de siglo. Da fe



Alfred Cortot (al violín), Jacques Thibaud (al violonchelo) y Pablo Casals (al piano). Fotografía publicada en *Musica* en marzo de 1910. Bibliothèque du Conservatoire de Genève.

de ello la gran aceptación editorial de la que disfrutaron los primeros Tríos de Beethoven: más de un centenar de suscriptores y una pronta salida a la venta independiente. Aristócratas, aficionados, entendidos y profesionales asistieron al bautizo público de un formato que, en los dos siglos siguientes –y más allá–, daría grandes y estables frutos. El propio Beethoven afirmaría el potencial del formato escribiendo otros cuatro Tríos con piano: el op. 11 en *Si bemol mayor*, “*Gassenhauer*”; los dos op. 70, en *Re mayor*, “*Geistertrio*”, y

Mi bemol mayor, respectivamente; el op. 97 en *Si bemol mayor*, “*Archiduque*”; y otras obras para esta formación: las *Variaciones “Kakadu”*, op. 121a y las op. 44, además dos obras juveniles catalogadas como WoO 38 y 39.

Beethoven dedicaría cada uno de sus tríos a sus patronos: los op. 1 al conde Lichnowsky; el op. 11 a la condesa de Thun; los op. 70 a la condesa Erdödy; y el op. 97 al archiduque Rodolfo de Austria. Poco después, la situación habría cambiado y los compositores empezarían a ganarse el sustento de

forma independiente, principalmente a través de las publicaciones de sus obras gracias a una industria editorial cada vez más activa. Aun así, el trío con piano era todavía un formato de difícil salida: la igualdad entre las voces exigía un alto nivel de competencia por parte de los ejecutantes; era necesaria la presencia de un piano en la sala; y, a grandes rasgos, eran obras largas y de alta complejidad constructiva, por lo que su programación en las veladas musicales privadas era más ardua para una audiencia en gran medida aristocrática. En esta situación se enmarcan los dos Tríos que compuso Franz Schubert (1797-1828) pocos meses antes de su muerte. Así, los dos Tríos opp. 99 y 100 muestran que el público vienés estaba preparado para enfrentarse al género. De hecho, el op. 100, interpretado como última obra de este ciclo, fue la composición *de force* que Schubert incluiría en el único concierto público dedicado exclusivamente a sus composiciones, celebrado el 26 de marzo de 1828 en la Gesellschaft der Musikfreunde de la ciudad. Si en 1795 los Tríos de Beethoven se habían estrenado en el salón de Lichnowsky, tres décadas después el género estaba ya listo para convertirse en el centro de una velada organizada con una finalidad crematística.

HACIA EL TRÍO ROMÁNTICO

La tarea de componer para tres instrumentos con características técnicas y tímbricas tan diferentes no era sencilla. Por ello, no fue hasta el pleno asentamiento de los avances en su construcción cuando el trío con

piano pudo expandir verdaderamente su potencial. Por una parte, la mayor solidez de los pianos, con armazones más pesados y resistentes, macillos más robustos y cuerdas más gruesas, el desarrollo del doble escape y la ampliación del registro permitieron timbres más densos, sonoridades más llenas y una mayor agilidad en las repeticiones de notas. Por otra parte, los instrumentos de cuerda pudieron hacer frente al reto del equilibrio sonoro con puentes más elevados –que dotaban a las cuerdas de una mayor resistencia frente al arco– y curvos –que permitían una mayor pulcritud en los pasajes tocados en varias cuerdas–, entorchados de metal para las cuerdas más graves, el nuevo diseño convexo del arco diseñado por la familia Tourte y, más adelante, el uso de la pica en el violonchelo. Todo ello contribuiría a que los compositores pudieran escribir líneas de igual virtuosismo y complejidad para los tres, capaces de traducir las sutilezas y exigencias de la nueva escritura.

En este contexto, no es de extrañar que aumentara rápidamente la demanda de composiciones para trío con piano, especialmente por parte de músicos profesionales. En otro centro neurálgico de la actividad musical de la época, Leipzig, un maduro Felix Mendelssohn (1809-1847) escribió un primer trío que se integró en el repertorio de forma casi inmediata; en este ciclo lo escucharemos en el tercer concierto. No hay que olvidar que Leipzig vio nacer una de las editoriales musicales más importantes y longevas, Breitkopf und Härtel, que tendría un papel decisivo en la difusión de la música instrumental, “absoluta”, en la que se encuadra la música de cámara



Logotipo de la Société Nationale de Musique, 1871. Escaneo de una impresión de autor desconocido.

y el trío con piano. Es también la ciudad donde nació la orquesta profesional más antigua de Alemania no asociada a una corte, la de la Gewandhaus. Sus músicos estaban deseosos de poder hacer suyo un formato en expansión y cuya reducida plantilla facilitaba la realización de ensayos y conciertos. Concebido para ellos, el Trío op. 49 de Mendelssohn presenta a un violonchelo que se erige desde el comienzo como línea autónoma, al mismo nivel que el violín y el piano para exponer el material temático principal. Fue alabado por Robert Schumann (1810-1856) en una de sus críticas para la *Neue Zeitschrift für Musik*, la revista musical fundada y dirigida por él mismo durante largos años. Él escribiría su primera obra para violín, violonchelo y piano ocho años más tarde, el Trío en Re menor, op. 63 (segundo concierto del ciclo), fruto de su “nueva forma de componer” que tiene sus raíces en el estudio de las técnicas contrapuntísticas barrocas. A este trío le seguirían otros dos: un segundo en aquel mismo año, 1847, en Fa mayor, op. 80, y un tercero en Sol menor, op. 110, en 1851. Además, el hecho de que otros

compositores, como su esposa Clara Wieck (op. 17 en Sol menor, de 1846), escribieran en aquel mismo círculo otras obras para esta formación corrobora el entusiasmo reinante por el género.

El interés sería cada vez mayor también en otros lugares: Frédéric Chopin compondría su Trío op. 8 (ca. 1828), William Sterndale Bennett escribiría su op. 26 (1839) y Robert Volkmann le dedicaría dos de sus obras juveniles, los opp. 3 (1843) y 5 (1850). Para entonces, Johannes Brahms (1833-1897) estaba a punto de escribir la primera versión de su Trío n.º 1 en Si mayor, op. 8, de 1854, sobre el que volvería treinta y cinco años después para revisarlo con una mirada más madura y orgánica (cuarto concierto). Este y sus otros dos Tríos, opp. 87 en Do mayor (ca. 1882) y 101 en Do menor (1886), acabarían convirtiéndose en obras fundamentales del repertorio. En ellas experimentaría con las texturas complejas, los procedimientos contrapuntísticos, las profundas manipulaciones motivicas, las ambigüedades formales y los juegos métricos característicos de su

estilo. Todo ello hizo que la música de cámara de Brahms fuera esgrimida por sus defensores como el culmen de la música pura, despojada de todo contenido extramusical. Estos tríos se sitúan, por tanto, en el centro del debate estético que estaba librándose en el mundo germánico: brahmsianos (entre ellos el influyente crítico Eduard Hanslick y el director de orquesta Hans von Bülow) y la denominada “Nueva Escuela Alemana” (defensora de Berlioz, Liszt y Wagner y, posteriormente, de Bruckner y Mahler) rivalizaban entre la música “absoluta” y la programática. Es natural, pues, que, alejados de la primera, ninguno de estos compositores se dedicara al trío con piano. En estos mismos años, Hans Pfitzner engrosaría el corpus con dos tríos, fechados en 1886 y 1896, respectivamente.

EXPANSIÓN

En Francia, la creación camerística formó parte de un debate no solo estético, sino también político. La derrota en 1871 frente a Prusia no hizo sino exacerbar los sentimientos de rechazo frente a lo germánico, que había dominado plenamente el repertorio camerístico hasta entonces. Así, sobre la experiencia adquirida en los conciertos del Conservatorio de París, la Sociedad Nacional de Música, dirigida por Bussine y Saint-Saëns y, posteriormente, la Sociedad Musical Independiente, con Fauré y Ravel al frente, aglutinarían los esfuerzos de los músicos franceses por afianzar el *Ars Gallica*. En este escenario se gestaron los Tríos de César Franck (cuatro entre 1831 y 1842, de nuevo con un op. 1), Édouard Lalo (tres entre 1850

y 1880), Camille Saint-Saëns (dos entre 1864 y 1892), Ernest Chausson (1881), Albéric Magnard (1905), Guy Ropartz (1908), Gabriel Pierné (1920) y Gabriel Fauré (1923), entre otros. Única en este ambiente dominado por hombres fue Cécile Chaminade (1857-1944), cuyo Trío nº 2 escucharemos en el primer concierto del ciclo. Formada con los mismos profesores del Conservatorio de París que sus compañeros, aunque obligada a hacerlo en privado, su Trío ejemplifica el complicado diálogo entre las influencias exteriores y la defensa del lenguaje francés: formas tradicionales germánicas exentas, sin embargo, de las técnicas contrapuntísticas y de manipulación motivica que habían discurrido conjuntamente; tratamiento de los temas en su integridad, con secciones de desarrollo casi temáticas; lenguaje tonal con referencias modales muy poderosas; y timbres instrumentales más límpidos e individualizados. En esta misma línea se sitúa el Trío de Maurice Ravel (1875-1937; primer concierto), en el que las influencias populares se articulan en un conjunto de un colorido casi orquestal.

Protegido de Brahms, de Antonín Dvořák (1841-1904) se conservan cuatro tríos con piano. En ellos, las sonoridades llenas se consiguen en ocasiones doblando las voces entre instrumentos, un procedimiento también presente en las obras de su mentor. En el Trío nº 4 en Mi menor, op. 90 (1891), que escucharemos en el tercer concierto de este ciclo, abandona los moldes formales tradicionales que tanto él como Brahms habían observado tan escrupulosamente y asume como propia la música tradicional eslava, la *dumka*. Otros compatriotas, como Bedřich

Smetana (1855), Zdeněk Fibich (1869), Josef Bohuslav Föerster (1883 y 1894), Vítězslav Novák (1892 y 1902), Josef Suk (1891) y Bohuslav Martinů (1930, 1950 y 1951) contribuirían con sus obras para trío con piano al llamado nacionalismo musical bohemio. Franz Berwald, por su parte, escribiría tres tríos a mediados de siglo y Niels Gade compondría en 1862 su op. 42. En nuestro país, el tramo final del siglo XIX traería consigo una atención renovada a la música de cámara, en gran medida gracias a la Sociedad de Cuartetos madrileña y a la Sociedad Libre de Enseñanza. Así, Pedro Tintorer escribiría un primer trío hacia 1860 y Ruperto Chapí se adentraría en el género en 1879 con una obra que nos ha llegado aparentemente inconclusa. Tras ellos vendrían las creaciones de Tomás Bretón (1887), Enrique Granados (1894), Rafael Mitjana (ca. 1895), Joaquín Malats (1898), Emilio Tuesta (ca. 1898) y, ya en el nuevo siglo, Joaquín Turina (cuatro obras entre 1904 y 1936), Roberto Gerhard (1919), Manuel Bonnín (1927) y Gaspar Cassadó (1929), entre otros.

La tradición rusa parece haber convertido al trío con piano en el medio perfecto para la expresión de sentimientos tristes y melancólicos. Desde el de Piotr Ilich Tchaikovsky, de 1882, se suceden una serie de tríos “elegíacos”: el op. 36 de Antón Arensky, de 1894, dedicado a la memoria del violonchelista Karl Davidov; los dos de Serguéi Rachmaninov, de 1892 y 1912; y, en plena Segunda Guerra Mundial, el nº 2 de Dmitri Shostakovich (1906-1975), en Mi menor. Este último, que sucede a una breve composición de juventud y que escucharemos en el primer concierto del ciclo, expresa de diferentes maneras el

sentimiento de pérdida de un amigo y de desolación por la humanidad.

PRESENTE Y FUTURO

A lo largo del siglo XIX, el trío con piano sufrió una transformación profunda, pasando de ser un género doméstico de dimensiones y sonoridades modestas a un formato rico, vivo y público en el que los compositores pudieron experimentar y en el que los intérpretes vieron un terreno fructífero en el que desarrollar sus intereses camerísticos. Muchos de ellos conjugaron sus carreras como músicos de orquesta, solistas o pedagogos con sus conciertos de tríos. Este modelo se mantuvo a lo largo del siglo XX –con el ejemplo de Alfred Cortot, Jacques Thibaud y Pablo Casals– y ha perdurado hasta hoy. Gracias a su flexibilidad y a la independencia y visibilidad que otorga a sus integrantes, el trío con piano sigue siendo un género vivo. Así lo atestiguan las tres obras de creación más reciente incluidas en este ciclo de conciertos. Laurent Petitgirard (*La Croisée des Arts*, 2022; cuarto concierto), el recién fallecido Wolfgang Rihm (*Fremde Szenen III*, 1892-1894; segundo concierto) y Lera Auerbach (op. 28, 1992-1994; tercer concierto) no reniegan de la fuerte tradición en la que se insertan sus tríos, sino que la ponen de manifiesto. Así, escuchamos en ellos reminiscencias tonales y modales, procedimientos bachianos, momentos de gran lirismo, *motos perpetuos* a la manera de Shostakovich y procedimientos formales tradicionales, entre otros recursos. Los títulos de algunos de ellos atestiguan, además, la ampliación de las fronteras del género y su maleabilidad a nuevas propuestas.



MIÉRCOLES 9 DE OCTUBRE DE 2024, 18:30

(I)

Trío Sitkovetsky

Alexander Sitkovetsky, violín

Isang Enders, violonchelo

Wu Qian, piano

I

Cécile Chaminade (1857-1944)

Trío con piano n.º 2 en La menor, op. 34

Allegro moderato

Lento

Allegro energico

Maurice Ravel (1875-1937)

Trío con piano en La menor

Modéré

Pantoum. Assez vif

Passacaille. Très large

Finale. Animé

II

Dmitri Shostakovich (1906-1975)

Trío con piano n.º 2 en Mi menor, op. 67

Andante

Allegro con brio

Largo

Allegretto

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

CÉCILE CHAMINADE
TRÍO CON PIANO N.º 2 EN LA MENOR,
OP. 34

Cécile Chaminade (París, 1857-Montecarlo, 1944) inaugura este ciclo de conciertos dedicado al trío para violín, violonchelo y piano reivindicando el papel de la mujer en un terreno tradicionalmente masculino. Si bien en muchas ocasiones la crítica ha tratado sus piezas breves de “débiles” e “irracionales”, algunas de sus primeras obras conforman sus acercamientos a géneros de mayores dimensiones. Entre ellas, sus dos Tríos con piano, opp. 11 (1881) y 34 (1887), se insertan dentro del ambiente de interés por el repertorio camerístico de la sociedad musical parisiense de la época. Apenas unos años antes, en octubre de 1871, Romain Bussine y Camille Saint-Saëns habían fundado la Société nationale de musique bajo el lema *Ars Gallica*, y serían muchos los compositores –como Debussy, Chausson, Lalo y el propio Saint-Saëns– que escribirían para trío con piano en un intento por revalorizar la creación camerística francesa frente al repertorio germánico imperante y la influencia de la música lírica.

El Trío n.º 2 de Chaminade, en La menor, ejemplifica el diálogo con la tradición germánica en dos sentidos. Armónicamente, lo hace través de su marco tonal salpicado de referencias modales que dotan de color a la obra, yuxtaponiendo rápidamente los diferentes centros. Desde el punto de vista constructivo, evita toda manipulación motivica, al mismo

tiempo que mantiene esquemas tradicionales en cada uno de los tres –y no cuatro– movimientos. El trío está dedicado a Jules Delsart, antiguo alumno del Conservatorio de París. El ofrecimiento de la obra al reputado concertista manifiesta la preocupación de Chaminade por concederle un papel protagonista al violonchelo y mantener así el equilibrio entre los tres instrumentos. En este sentido, destaca el segundo tema del primer movimiento, en el que los instrumentos de cuerda se traspasan el material sobre el acompañamiento ondulante del piano. El primer tema, por el contrario, presenta un carácter más vivo, marcado por los acentos en los partes débiles y las enunciaciones al unísono. Ambos temas se conjugan de forma completa en el amplio desarrollo, que acumula tensión hasta alcanzar el clímax dinámico y textural con la llegada a la recapitulación.

El lirismo de la obra se expresa con mayor claridad en el segundo movimiento. El primer tema, *Lento*, de carácter cuasi religioso y reminiscencias brahmsianas, es presentado por la cuerda sobre un característico acompañamiento homofónico en el piano. La sección central, *Poco più mosso*, está construida sobre un ritmo de siciliana acompañado por amplios arpeggios en el piano. El tercer movimiento, *Allegro energico y Marcatissimo*, exagera el virtuosismo de los tres instrumentos con arpeggios, figuraciones rápidas y juegos de articulación y timbre. Nos conduce, frenética e inexorablemente, a la cadencia más clara y conclusiva de todo el trío en una suerte de



David Oistrakh, Dmitri Shostakovich y Miloš Sádlo durante un ensayo del Trío con piano n.º 2 en Mi menor en casa de Sádlo en Praga, 22 de mayo de 1947. Créditos: Olga Dombrovskaya, ed. Dmitri Shostakovich: *Pages of His Life in Photographs*. Moscú, DSCH, 2006.

afirmación inapelable de las exploraciones previas.

MAURICE RAVEL
TRÍO CON PIANO EN LA MENOR

Al contrario que el de Chaminade, el Trío de Maurice Ravel (Ciboure, 1875-París, 1937) es una obra de madurez. También en La menor y dedicado a su maestro de contrapunto André Gedalge, fue compuesto en 1914 durante una estancia veraniega en San Juan de Luz, en el País Vasco francés. El comienzo de la Primera Guerra Mundial y su posible reclutamiento para las tropas francesas hicieron que Ravel se apresurara a terminarlo. Al mismo tiempo, estaba enfrascado en la escritura de un concierto para piano sobre temas vascos, titulado *Zazpiak Bat* (“Las siete, una”), en referencia a la unión de las siete provincias vascas. Aunque finalmente abandonaría el concierto, su influencia es palpable en el Trío: según el propio Ravel, su melodía formaría la base del primer

movimiento, “de sabor vasco”, sobre un ritmo modificado de *zortziko*, en 8/8, y con claro color modal. Es posible, además, que Ravel hubiera oído el tema por primera vez en un café cantante de la localidad y, creyéndolo de origen vasco, lo habría insertado en la obra. De ser cierta esta anécdota, ilustraría de forma muy palpable la posición de Ravel en el debate entonces candente acerca de la idoneidad de admitir dentro de la creación artística músicas de procedencia más ligera y lúdica o de origen exótico.

El hecho de que, a mediados del verano de 1914, Ravel confesara tener “ya compuesto” el Trío a pesar de que aún le “faltaban los temas” indica que su concepción formal fue no solo temprana, sino también primordial. Así, a pesar de poder encuadrar los cuatro movimientos –y el trío en su conjunto– dentro de los moldes clásicos del género, Ravel no dejaría de innovar. El primer y el último movimiento, en forma sonata, carecen de sección de desarrollo en

el sentido tradicional y numerosos episodios típicamente tensos se encuentran sustituidos por amplios pasajes sobre notas pedales. El primer movimiento destaca asimismo por la monotonalidad de la exposición, con los dos temas principales en La menor, el comienzo “fuera” de tono de la recapitulación y el final en el relativo mayor. El segundo movimiento sigue el patrón poético del *pantom*, una forma malaya de versificación que, tomada a través de Baudelaire, Ravel ya había empleado en *Alborada del gracioso*, de *Miroirs* (1904-1905). En este patrón, los versos tercero y cuarto de cada estrofa se convierten en los versos primero y segundo de la siguiente; además, el primer verso ha de cerrar el poema. De este modo, dentro de una forma ternaria al uso, Ravel entrelaza dos discursos aparentemente independientes, creando una sensación de continuidad. A esto siguen el pasacalle de inspiración barroca del tercer movimiento y el *Finale*, dominado por la sucesión de ritmos asimétricos y en el que el tema principal, casi pentatónico y con carácter de fanfarria, se sucede una y otra vez sin respiración. El Trío fue estrenado un año después en la Societé Musicale Indépendante, fundada en 1910 por Fauré y Ravel tras su escisión de la Societé nationale debido al creciente conservadurismo de esta. Sus primeros intérpretes fueron Alfredo Casella al piano, Gabriel Willaume al violín y Louis Feuillard al violonchelo.

Como gran orquestador, Ravel expande en la escritura de este trío los límites tímbricos y técnicos de los tres instrumentos. Llama la

atención la cuidadosa separación del registro de violín y violonchelo cuando tocan al unísono mientras el piano ocupa el espacio entre ellos. La compleja escritura para este requiere en ocasiones de tres pentagramas y está plagada de acordes y melodías paralelas en las dos manos. Por su parte, las líneas de los instrumentos de cuerda introducen colores especiales a través de *pizzicati*, dobles cuerdas, trémolos y armónicos.

DMITRI SHOSTAKOVICH
TRÍO CON PIANO N.º 2 EN MI MENOR,
OP. 67

Dmitri Shostakovich (San Petersburgo, 1906-Moscú, 1975) comenzó a trabajar en una de sus obras camerísticas más conocidas, su Trío con piano n.º 2, en febrero de 1944, tras la muerte de su amigo el escritor Iván Sollertinski. Este hecho, así como su reciente conocimiento de los campos de concentración nazis en Treblinka y otros lugares, propiciaron una rápida composición. La obra quedaría terminada el 13 de agosto de ese mismo año y sería estrenada en Leningrado (actual San Petersburgo) el 14 de noviembre con el propio compositor al piano. Según los asistentes, la obra causó “una impresión devastadora. La gente lloró abiertamente”. El Trío está permeado por imágenes de muerte que le confieren una cierta unidad: el modo menor, el tono oscuro, las texturas vacías (líneas al unísono separadas más de una octava), la sonoridad modal del comienzo, el sombrío tema de *passacaglia* del tercer movimiento, la cita de *Borís Godunov* de Mussorgsky

y el uso de *ostinati* en el bajo a modo de “lamento”, entre otros recursos. La obra se suma de este modo a la tradición de tríos elegíacos, en la estela de Tchaikovsky y Rachmaninoff.

Las imágenes sonoras de desolación cobran un mayor sentido a través de la factura cíclica del Trío, es decir, debido al hecho de que hay temas que se repiten entre movimientos. Específicamente, la introducción inicial vuelve a escucharse al final del Trío de forma clara junto al tema del tercer movimiento en un complejo juego de integración tonal y temática. En la introducción, los instrumentos comienzan cada uno por separado, sin una dirección aparente, despacio, con la voz desencajada de los armónicos del violonchelo, que recuerdan, desde el otro mundo, al silbido que Sollertinski solía murmurar en las conversaciones. Se trata de la expresión privada del luto por su amigo recién fallecido. El segundo movimiento, por el contrario, evoca

el recuerdo de los tiempos felices del pasado, en un intento de homenaje abierto, más convencional. De igual modo, los movimientos tercero y cuarto se erigen en las expresiones privada y pública, respectivamente, del horror provocado por el Holocausto. La *passacaglia* plantea una elegíaca serie de variaciones sobre el tópico barroco del lamento, combinadas con una marcha fúnebre. Por su parte, el fantasmagórico *Finale* nos devuelve a la esfera pública, pasando de la pena a la ira. Así, con sus efectos de reminiscentes de la música *klezmer*, está considerada como la primera de las obras “judías” que escribiría Shostakovich en los años cuarenta y cincuenta. La reaparición final de la introducción y el tema de la *passacaglia*, es decir, de aquellos materiales que encarnan más claramente el dolor privado, real, de Shostakovich, hace entrever que, a pesar de los esfuerzos, no es capaz de asumir las pérdidas.

Trío Sitkovetsky

Formado por Alexander Sitkovetsky, Wu Qian y Isang Enders, se ha consolidado como uno de los grandes tríos con piano de la actualidad. Ha recibido múltiples elogios de la crítica e invitaciones a las más prestigiosas salas de conciertos del mundo, como el Concertgebouw de Ámsterdam, Musée du Louvre, Wigmore Hall y el Lincoln Center de Nueva York, así como en ciclos de música de cámara de Berna y Basilea o el Festival Frederiksvaerk de Dinamarca.



Recientemente han realizado una residencia en el Ayuntamiento de Hong Kong y una gira por Asia, incluyendo Corea del Sur, Singapur y Japón. Han tocado en numerosas ocasiones el *Triple Concierto* de Beethoven y, en 2019, estrenaron un nuevo Triple Concierto de Charlotte Bray con la Philharmonia Orchestra.

Ganadores del Primer Premio Internacional Commerzbank de Música de Cámara, también han recibido el Premio Nordmetall y el Philharmonia-Martin. Sus más recientes grabaciones para BIS Records incluyen tríos de Beethoven, Ravel y Saint-Saëns.

2

MIÉRCOLES 16 DE OCTUBRE DE 2024, 18:30

(II)

Trío Jean Paul

Ulf Schneider, violin

Martin Löhr, violoncello

Eckart Heiligers, piano

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Trio con piano en Mi bemol mayor, op. 1 n° 1

Allegro

Adagio cantabile

Scherzo. Allegro assai

Finale. Presto

Wolfgang Rihm (1952-2024)

Fremde Szene III. Versuche für Klaviertrio

[Extraña escena III. Pruebas para trío con piano]

II

Robert Schumann (1810-1856)

Trío con piano n° 1 en Re menor, op. 63

Mit Energie und Leidenschaft

Lebhaft, doch nicht zu rasch

Langsam, mit inniger Empfindung

Mit Feuer

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.



Portada de la primera edición de los Tríos op. 1 de Ludwig van Beethoven. Viena, Jean [Giovanni] Cappi para Artaria, 1895. Beethoven-Archiv, Bonn.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
TRIO CON PIANO EN MI BEMOL
MAYOR, OP. 1 N° 1

Presentarse en sociedad a finales del siglo XVIII no era tarea sencilla, especialmente para un alumno de Haydn plenamente consciente de las implicaciones –presentes y futuras– de tal empresa. Corría el año 1795 y Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770-Viena, 1827) se encontraba en Viena tras cerrar su primera etapa en su ciudad natal, y había reflexionado durante tres años acerca de la publicación de la obra. En este tiempo, los tres tríos habían podido ser escuchados en los salones de la alta sociedad vienesa, incluyendo las veladas de los viernes en la residencia del príncipe Lichnowsky, ofreciendo a Beethoven la posibilidad de revisarlos cuidadosamente. Finalmente, por mediación del príncipe, a quien están dedicados, los Tríos op. 1 fueron

anunciados en la *Wiener Zeitung* y la edición de Artaria se abrió al sistema de suscripción (impresión por encargo). La expectación era máxima. Más de cien suscriptores encargaron copias, la venta se abrió al público general y una veintena de ediciones siguieron en las dos décadas siguientes.

La audición oficial de los Tríos en agosto de ese mismo año en el palacio de Lichnowsky fue un éxito absoluto. A pesar de que Beethoven no los había firmado como su alumno, Haydn estaba presente y encontró en ellos “muchas cosas buenas”, aunque le había recomendado, sin éxito, no publicar el tercero, en Do menor, por su mayor dificultad para ser comprendido. Desde ese momento, los Tríos op. 1 marcarían el comienzo de la carrera pública de Beethoven como compositor. Cuartetos de cuerda, sonatas, sinfonías, conciertos, así como otras diez colecciones de

tríos, seguirían a esta esperada *opera prima*.

El Trío op. 1 n° 1, en Mi bemol mayor, declara desde el comienzo la pertenencia de Beethoven a la tradición clásica de la que provenía. El arpeggio con que se abre la obra recuerda al “cohete de Mannheim”, la figura ascendente al unísono típica de la orquesta de dicha ciudad. Al mismo tiempo, marca un punto de inflexión para un género camerístico ampliamente cultivado por Haydn y Mozart: el violonchelo inicia su camino de independencia y se desliga de la mano izquierda del piano. Se trata, pues, de una composición para tres instrumentos plenamente autosuficientes. Asimismo, muestra a un compositor maduro que experimenta con materiales compartidos entre movimientos, recapitulaciones no literales, relaciones tonales poco usuales (el énfasis en la subdominante del comienzo, el movimiento a la submediante descendida en el *Finale*, por ejemplo) y efectos dinámicos y expresivos. Todas estas características serán distintivas del Beethoven posterior y marcarán un modelo de referencia para el género del trío con piano.

WOLFGANG RIHM (1952-2024)
FREMDE SZENE III - VERSUCHE FÜR
KLAVIERTRIO

Compuestos ente 1982 y 1984, la colección de tres tríos con piano de Wolfgang Rihm (Karlsruhe, 1952-Ettlingen 2024) *Fremde Szenen I-III* [Extrañas escenas

I-III] es un ejercicio modernista de intertextualidad y resignificación. Son múltiples las referencias a músicas del pasado en las obras de Rihm: desde Bach a Berg, pasando por Beethoven y Janáček. Pero nunca cita de forma directa, sino que transforma su memoria, siempre “filtrada y asimilada”, en un acto de “aceptación y, al mismo tiempo, resistencia a las asociaciones con la tradición”. Estas escenas emanan, además, del interés del compositor por la locura y sus implicaciones, un tema que ya había explorado en otras obras, como el *Wölfl-Liederbuch* y su ópera *Jakob Lenz*.

En el caso de *Fremde Szenen*, el referente es Robert Schumann. Schumann, para Rihm, es el “caso ideal y la encarnación de la fantasía, que se abre camino desde el mundo interno hacia el externo sin ninguna limitación indebida”. Comparte con él la inspiración literaria y la necesidad de escribir sobre música, la atracción por la intertextualidad y la fascinación por los números. Rihm se acerca a él en estas primeras “Pruebas para trío con piano” como un compositor que busca su propia voz para expresar sus inquietudes internas. Si bien las referencias a Schumann quedan más patentes en la *Szene II*, en la tercera de estas piezas escuchamos de igual modo las texturas densas y desplegadas del compositor romántico. Los acompañamientos ondulantes, con pedal, en el piano se abren camino mientras el violín y el violonchelo enuncian una melodía *cantabile* en una sección central indicada, a la manera schumanniana, *Sehr schnell, aber schwankend* [Muy rápido, pero

fluctuante]. Y esa fluctuación afecta a la obra a gran escala en las variaciones de carácter, casi desequilibradas, que la permean: las indicaciones dinámicas son muy precisas, desde *fffff* y *ffffz* a *pppp* en unos pocos segundos, y los cambios de tempo, compás y textura organizan la obra. Del mismo modo, nos trasladan al pasado las alusiones al sistema tonal, construidas a través de series de quintas y pasajes con una sensación vertical manifiesta, líneas cromáticas y espejismos breves, pero efectivos, de cadencias de ambición conclusiva. Rihm asimila y recrea su imaginario romántico confiriéndole un nuevo significado. Lo hace en una obra en cierto sentido palindrómica en la que las resonancias interiores dan paso a la energía desbordante para, finalmente, volver a replegarse.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)
TRÍO CON PIANO Nº 1 EN RE MENOR,
OP. 63

La tercera de las *opere prime* para trío con piano del programa la conforma el op. 63, en Re menor, de Robert Schumann (Zwickau, 1810-Endenich, 1856). Germinado en 1847, en el momento central de su carrera, coincide con el período “sombrio” que culminaría con el fallecimiento de su hijo Emil. El Trío con piano nº 1 fue el resultado, en parte, de su contacto con los principales integrantes de la Orquesta de la Corte de Dresde, donde residió desde 1844, y con su círculo cercano de músicos profesionales, así como una respuesta al Trío que su esposa Clara acababa de componer. Para entonces, Robert ya había escrito

sus dos primeras sinfonías y diversas obras de cámara. Ahora exploraría un medio diferente que le ofrecía posibilidades nuevas en el diálogo a tres y en la conciliación entre lo privado y lo público.

Schumann fue un escritor prolífico, y en las críticas de otras obras incluidas en la *Neue Zeitschrift für Musik* plasmó muchas de las ideas que se verían reflejadas de forma práctica en sus propias composiciones. En diversas ocasiones declaró que, en el trío con piano, se debía buscar el equilibrio entre “la sustancia musical y una parte virtuosística para el piano”, al tiempo que los tres instrumentos tienen un papel igualitario, sin que uno domine sobre los demás. Del mismo modo, Schumann era, al igual que Beethoven y, posteriormente, Rihm, plenamente consciente del peso de la tradición en la que insertaba, y el op. 63 sería decisivo en su producción. Había dedicado en gran medida el año de 1845 al estudio de las técnicas contrapuntísticas, iniciando, en sus propias palabras, “una manera de componer completamente nueva”. Esto se refleja en una riqueza y complejidad mayores en la simultaneidad de líneas independientes. Así, cada una de las divisiones formales de la exposición del primer movimiento se articulan en torno a un dúo contrapuntístico y, en el segundo tema, los procedimientos de imitación dan lugar a un canon entre melodía y bajo. Lo mismo sucede en los restantes movimientos: en el segundo, el tema se combina con una variante invertida de sí mismo; en el tercero, Schumann conjuga técnicas contrapuntísticas con el

procedimiento de la variación; en el *Finale*, más ligero, la sección de desarrollo convierte el material de la transición en una suerte de *cantus firmus*, y algunos motivos del tema principal son elaborados en *fugato*. De este modo, el *ars combinatoria* afecta a todos los materiales y movimientos del trío.

Unos meses después, también en 1847, Schumann completaría su Trío nº 2, op. 80 en Fa mayor, y un último les seguiría cuatro años después,

el op. 110 en Sol menor. En los tres, Schumann jugaría con los elementos contrapuntísticos, cargados de significado para los expertos, con alusiones a sus obras y a las de sus predecesores, reconocibles por su círculo cercano, y con un virtuosismo ponderado, atractivo para los músicos profesionales. De este modo, el trío con piano daría un paso definitivo desde la *Hausmusik* para convertirse en un género público con cabida en las salas de concierto.

Trio Jean Paul



Lleva años conquistando al público de todo el mundo con su sofisticada manera de tocar juntos y su musicalidad llena de aplomo. El nombre del conjunto se eligió en honor a Jean Paul, el poeta favorito de Robert Schumann, cuyas obras son especialmente valoradas por el grupo. Más que un simple homónimo, el nombre refleja el objetivo primordial de sus tres integrantes: explorar y hacer audibles para el público las semejanzas entre la música y el lenguaje.

3

MIÉRCOLES 23 DE OCTUBRE DE 2024, 18:30

(III)

Trío VibrArt

Miguel Colom, violín
Fernando Arias, violonchelo
Juan Floristán, piano

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Antonín Dvořák (1841-1904)

Trío con piano n° 4 en Mi menor, op. 90, “Dumky”

Lento maestoso. Allegro vivace, quasi doppio movimento

Poco adagio. Vivace non troppo

Andante. Vivace non troppo

Andante moderato (quasi tempo di marcia). Allegretto scherzando

Allegro. Meno mosso

Lento maestoso. Vivace

Lera Auerbach (1973)

Trío con piano n° 1, op. 28

Prélude

Andante

Presto

II

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Trío con piano n° 1 en Re menor, op. 49

Molto allegro agitato

Andante con moto tranquillo

Scherzo. Leggiero e vivace

Finale. Allegro assai appassionato

ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)
TRÍO CON PIANO N° 4 EN MI MENOR,
OP. 90

El Trío con piano n° 4 en Mi menor, op. 90, es una de las obras más interpretadas del dilatado catálogo camerístico de Antonín Dvořák (Nelahozeves, 1841-Vysoká u Příbramě, 1904). Fue estrenado en Praga el 11 de abril de 1891, con el propio compositor al piano, coincidiendo con su nombramiento como doctor *honoris causa* por la Universidad Carolina de Praga poco antes de su partida hacia Estados Unidos, donde compondría su *Cuarteto “Americano”* y la *Sinfonía “Del Nuevo Mundo”*. Era ya, pues, un compositor reconocido, director del Conservatorio de Praga y recientemente distinguido por la Universidad de Cambridge con otro doctorado honorífico. Gracias a la mediación del crítico Eduard Hanslick y de Johannes Brahms, Dvořák había conseguido ser aceptado en los círculos musicales vieneses. A pesar de las tensiones políticas y culturales entre austriacos y checos, se había abierto paso como algo más que un compositor “nacionalista”, con obras que, como este trío, conjugaban las tradiciones eslavas con procedimientos germánicos.

El subtítulo del Trío op. 90, “Dumky”, alude claramente a la inspiración popular de la obra: la *dumka* (o *duma* en ucraniano) es una balada estrófica de la tradición eslava, normalmente cantada por mujeres, que se caracteriza por su carácter melancólico y elegíaco, la tonalidad menor y una melodía sosegada. Es

posible que la idea de utilizarla, o al menos el título, le fuera dada por su amigo Leoš Janáček, defensor del movimiento nacionalista paneslavo. Sea como fuere, está claro que, para Dvořák, la *dumka* impartiría un carácter popular a sus composiciones. En su época, y tal y como sucede en muchas de sus obras, se había convertido en costumbre valerse de ella a modo de introducción antes de un movimiento más vivo.

En este Trío n° 4, Dvořák va un paso más allá y, en vez de emplear moldes formales tradicionales, permite que cada uno de los seis movimientos desarrolle la estructura de la *dumka* sin obstáculos. Estilizándola, la convierte en una forma instrumental episódica con cambios bruscos de tempo y de carácter. Aun así, los diversos movimientos no son piezas aisladas, sino que están concebidos como un todo coherente. Así lo refleja la indicación *attacca subito* –o la numeración continua de los compases, según la edición– al final de los dos primeros, así como las cuidadas relaciones motivicas y la cohesión entre tonalidades cercanas –en ocasiones a través del contraste modal– a lo largo de los movimientos y también entre ellos. De este modo, las tres primeras *dumkas* del trío ocupan el lugar de un gran primer movimiento, tradicionalmente en forma sonata; la cuarta se corresponde con el movimiento lento del conjunto; la quinta presenta un carácter de scherzo, en 6/8; y el *Finale* cierra la obra a modo de rondó. Desde el comienzo, la voz del violonchelo se alza como idónea para expresar la tristeza,



Johann Wolfgang von Goethe con Felix Mendelssohn y otros músicos en la casa del poeta en Weimar, 1821.

épicamente nostálgica, de las *dumkas*, contagiando fácilmente al resto de instrumentos.

LERA AUERBACH (1973)
TRÍO CON PIANO N° 1, OP. 28

Autodenominada “artista del Renacimiento para los tiempos modernos”, Lera Auerbach (Cheliabinsk, 1973) se mueve en los ámbitos de la música, la literatura y las artes visuales con igual prominencia. En su Trío con piano n° 1, op. 28, compuesto entre 1992 y 1994, cuando contaba apenas veinte años de edad, este interés interdisciplinar se muestra en las detalladas

indicaciones expresivas y técnicas, casi poéticas, y en el uso puntual de notación gráfica. Se trata de una obra breve en tres movimientos, de escritura densa y equilibrada entre los tres instrumentos, que explotan sus registros más extremos –con cierta tendencia hacia los graves– a través de la escritura *sul ponticello*, los armónicos y diversos efectos con ausencia de vibrato.

La obra comienza con un breve movimiento inicial con claras reminiscencias de la música de Bach y Shostakovich. Se trata de una especie de fuga, misteriosa y *scherzando*. El tema comienza en el piano y pasa posteriormente a la cuerda en un ejercicio contrapuntístico que se mantiene en una dinámica contenida. La interválica, cromática a la vez que llena de saltos, está plagada de acentos,

indicaciones de articulación, ligaduras y efectos tímbricos. El movimiento se cierra con una sección en la que, mientras que el piano continúa el discurso anterior y el violín acompaña *flautando*, el violonchelo realiza libremente una serie de *glissandi* pensados para evocar el “llanto de las gaviotas”. Al igual que el resto de los movimientos, este empieza y termina en sonoridades con Do como centro tonal (menor al comienzo, mayor al final), convirtiéndose esta en la idea vertebradora de la obra.

El segundo movimiento, *Andante lamentoso*, explora, de forma muy personal, la melodía acompañada de factura romántica, con claras referencias tonales y expresivas frases expandidas, así como la música del simbolismo francés, con sus armonías paralelas y sonoridades por cuartas y quintas. Presenta una estructura tripartita, en la que una sección central más agitada, *Più mosso*, invita a recrear el sonido del cristal. Camuflada con apoyaturas cromáticas, la conclusión se produce, suavemente, sobre una sonoridad de Do mayor.

El tercer movimiento, *Presto*, está dedicado a un frenético *moto perpetuo* de reminiscencias shostakovichianas, que enmarca pasajes con timbres vacíos dominados por los armónicos sobre elaboraciones del material motivico inicial. Este material del movimiento perpetuo consiste en pequeñas escalas que, poco a poco, van incrementando su ámbito interválico para regresar siempre a la nota de partida, Do. Los acentos desiguales y el acompañamiento seco en acordes, bien en el piano,

bien en los instrumentos de cuerda con arco o en *pizzicato*, refuerzan la sensación de oscuridad y agresividad. La obsesión alrededor del Do se hace progresivamente más manifiesta. Se anuncia mediante figuraciones cadenciales típicas del Barroco y el Clasicismo, incluyendo el ritmo punteado en la melodía antes de la dominante y el uso de trinos. Finalmente, una clara cadencia perfecta da pie a una última sección que cierra la obra en un *crescendo*, más allá de *ffff*, sobre un Do tocado en los tres instrumentos.

FELIX MENDELSSOHN (1809-1847) TRÍO CON PIANO N.º 1 EN RE MENOR, OP. 49

La producción camerística de Felix Mendelssohn (Hamburgo, 1809-Leipzig, 1847) ha sido vista tradicionalmente por la historiografía como un reflejo de los gustos conservadores del Romanticismo, en línea con la corriente restauradora en Alemania y los ideales victorianos en Inglaterra. Mendelssohn cultivaría el género a lo largo de su vida y vería en él la expresión más perfecta de la “música absoluta”, es decir, de la música despojada de texto que es capaz de contener un significado coherente y autosuficiente sin contaminaciones de influencias extramusicales. Tomando a Haydn, Mozart y Beethoven como modelos para buscar nuevas fronteras expresivas y formales, sus obras pronto entrarían a formar parte del canon del repertorio.

Tras algunos años alejado de la música de cámara, coincidentes

con su llegada a Leipzig para dirigir la Orquesta de la Gewandhaus en 1835, a finales de la década de 1830 Mendelssohn retomaría el género camerístico. De esta época de madurez data el Trío con piano n.º 1 en Re menor, op. 49, compuesto en el verano de 1839. A instancias de Ferdinand Hiller, quien percibió ciertas características anticuadas en la parte de piano, Mendelssohn lo revisó profundamente antes de enviar la partitura completa a su editor Breitkopf & Härtel. De este modo, el trío presenta texturas densas y complejas en las que los tres instrumentos se reparten el material melódico de forma igualitaria, liberando a la mano izquierda del papel inicial de acompañar en arpeggios a una mano derecha que, casi invariablemente, llevaba la melodía. En su estreno, Schumann lo consideraría en su reseña para la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1840 el “trío más perfecto del presente” por su capacidad para reconciliar las contradicciones entre pasado, presente y futuro.

El primer movimiento, en forma sonata, comienza con el tema principal en el registro grave del violonchelo, acompañado, de forma agitada, por las síncopas en el piano. Este y todos los temas del trío, como escribió Schumann a Wilhelm von Boguslawski el 19 de abril 1834, serán expresados “de forma más simple y natural, [aunque están] concebidos de una

forma más compleja e individual”. Tras esta presentación inicial, el tema es retomado por el violín, finalizando los tres instrumentos juntos en una textura homofónica que caracteriza, de forma singular, no solo el cierre de los dos grupos temáticos en este primer movimiento, sino también el material principal del *Finale*. En la recapitulación del *Molto allegro agitato*, el violín contrapone al tema del violonchelo una melodía descendente que aumenta la sensación de agitación. Tras pasar por el segundo tema, en Re mayor, la tensión se acumula hasta llegar a la coda, *Assai animato*.

El segundo movimiento es una “canción sin palabras” en forma ternaria. En ella, el violín y el violonchelo por un lado, y el piano por otro, cantan la melodía. Al igual que en el primero, la reaparición del material inicial se caracteriza por un aumento de la actividad rítmica y textural, con el violonchelo acompañando en una línea melódica adicional en *pizzicati*. Mendelssohn juega con la naturaleza viva y alegre del *Scherzo* a través de una estructura inesperada de tipo rondó y del contraste entre frases regulares e irregulares. En el *Finale*, Mendelssohn conjuga en otro rondó pasajes inquietos con una sección central en el estilo *cantabile* del segundo movimiento. Todo conduce a una última presentación del tema, que cierra la obra en modo mayor.

Trío VibrArt



Sus integrantes combinan distintos elementos, creando una formación con vida propia, sin acallar la marcada personalidad de cada uno de ellos. El grupo ha alcanzado una gran madurez en poco tiempo gracias a la destacada actividad artística individual de sus miembros, que han tocado además con orquestas como la Konzerthausorchester de Berlín, la BBC Symphony Orchestra, la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica RTVE y la Orquesta de la Radio de Polonia. Han actuado en salas como el Wigmore Hall de Londres, la Philharmonie de Berlín y la Herkulesaal de Múnich.

El debut del grupo en 2017, transmitido en directo por Catalunya Radio y Radio Nacional de España, fue especialmente notable. En esa ocasión, interpretaron el *Triple Concierto* de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña dirigida por Lawrence Foster.



MIÉRCOLES 30 DE OCTUBRE DE 2024, 18:30

(IV)

Trío Wanderer

Jean-Marc Phillips-Varjabédian, violín

Raphaël Pidoux, violonchelo

Vincent Coq, piano

I

Johannes Brahms (1833-1897)

Trío con piano n^o 1 en Si mayor, op. 8 (primera versión de 1854)

Allegro con moto

Scherzo. Allegro molto

Adagio non troppo

Finale. Allegro molto agitato

Laurent Petitgirard (1950)

La Croisée des Arts (estreno en España)

II

Franz Schubert (1797-1828)

Trío con piano n^o 2 en Mi bemol mayor, D 929

Allegro

Andante con moto

Scherzando. Allegro moderato

Allegro moderato

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)
TRÍO CON PIANO N° 1 EN SI MAYOR,
OP. 8

En enero de 1854, Johannes Brahms (Hamburgo, 1833-Viena, 1897) concluyó su primera obra camerística, el Trío con piano n° 1 en Si mayor, op. 8. Desde entonces, sus composiciones, enraizadas en la tradición y complejas y ambiguas en concepción y manufactura, ocuparon rápidamente un espacio destinado a los entendidos y profesionales. Su “música absoluta”, considerada elitista, se convertiría en el centro de la polarización entre brahmsianos, por una parte, y defensores de la estética wagneriana y la música programática, por otra.

La relación de Brahms con su primer Trío es compleja. Nunca estuvo satisfecho con él y llegaría incluso a calificarlo como “malo” en 1890 en una carta a Fritz Simrock. Antes de que este lo publicara en 1888 junto con otras obras de juventud, Brahms lo “escribió una vez más”, en contra de su costumbre de preferir escribir obras nuevas antes que introducir correcciones en antiguas: así, revisaría todo el trío a excepción de los temas principales de los dos primeros movimientos y el *Finale*. Destruiría casi todos sus borradores y los restos de la versión temprana; la mantendría, pues, en el ámbito privado. Hoy, sin embargo, rescatamos aquella primera redacción.

Los cuatro movimientos del trío presentan el mismo centro tonal, Si, dos en mayor y dos en menor. Dada esta preponderancia de la tónica, Brahms busca otros recursos para

dotarlos de contraste y variedad. Dentro de una estructura tonal idiosincrásica, el primero retoma el espíritu schubertiano de largas melodías, al mismo tiempo que incluye un tema fugado y procedimientos canónicos, quizás inspirado por las técnicas del contrapunto. Así comenzaría una relación duradera que daría otros frutos en los años siguientes, como la Sonata para violonchelo y piano, op. 38. En el desarrollo entran en juego, además, *topoi* épicos y pastorales, donde resuenan fanfarrias militares y de caza, convirtiendo el movimiento en una suerte de balada.

El influjo schubertiano es aún más palpable en el tercer movimiento. Su tema parece estar elaborado sobre *Am Meer* (de su colección póstuma *Schwanengesang*), escrito sobre un poema de Heine. Sea o no interpretable como reflejo de la tristeza de Brahms al separarse de Clara al final del verano de 1854, sería suprimido en la versión revisada de la obra, al igual que, en el *Finale*, las alusiones al último *Lied* de *An die ferne Geliebte* de Beethoven. En esta primera versión, sin embargo, Brahms da aún cabida a la presencia de otros en su música, incluyendo la figura arpegiada descendente en el violín al comienzo del primer movimiento, sugerida por su entonces amigo, el violinista Joseph Joachim. Brahms se muestra en ese momento, al igual que su álter ego “Johannes Kreisler”, como un oyente, un explorador. En los años posteriores abandonaría este personaje

hoffmaniano para convertirse en un inventor en toda su extensión.

LAURENT PETITGIRARD (1950)
LA CROISÉE DES ARTS

A la par que terminaba su trío con piano *La Croisée des Arts* en 2022, Laurent Petitgirard (París, 1950) publicaba, en calidad de secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia, una carta-boletín homónima titulada *La ópera en la encrucijada de las artes*. En su editorial, y como compositor primordialmente de ópera, defendía la complejidad de la producción músico-teatral, que implica el trabajo de cantantes, músicos de la orquesta, director, libretista, compositor, escenógrafos, ballet, musicólogos, etc. Es por ello por lo que la inspiración operística se palpa en este trío, que comienza con una *quasi cadenza* en el violín a modo de exclamación vocal libre. De igual modo, la célula inicial –o, mejor dicho, su inversión–, los breves arpeggios ascendentes y diversos diseños ondulantes del acompañamiento recuerdan a algunas escenas de su ópera *Guru*, de 2009.

Si bien el trío *La Croisée des Arts* no posee un programa como tal, para Petitgirard la música tiene la capacidad de transmitir el mensaje de forma directa y clara. Su fuerza reside “precisamente en ese sentimiento inmediato y directo que toca el alma y el espíritu, ese aspecto universal que está inmerso, además, en una cultura general”. Se trata, pues, de buscar una música “que democratice”. Y en su trío se percibe esa ansia integradora



Johannes Brahms hacia 1855. Fotografía tomada en la casa de los Schumann en Zwickau.

en la unión de lenguajes dispares que han permeado la historia del género. Desde *motos perpetuos* bachianos con acentuaciones shostakovichianas hasta pasajes de gran lirismo romántico, pasando por momentos pentatónicos y modales, y alusiones claras a centros armónicos estables, en este trío encontramos el “cruce” no solo de las diferentes artes (alusiones a la música vocal unidas a referencias claras al canon de la música “absoluta”), sino también de múltiples acercamientos a la formación del trío con piano. En una construcción seccional, con repeticiones internas de materiales, el clímax se alcanza de forma gradual gracias a la aceleración progresiva

del tiempo. Tras él, la actividad disminuye hasta casi desaparecer, para finalmente recuperar la energía en la última sección, *Vivo*, que pasa del *piano* al *fortissimo* en apenas cinco compases.

Dedicado a Jean-Claude Gandur, coleccionista de arte y filántropo, el trío fue compuesto para el Trío Wanderer. Lo estrenó en Génova el 23 de junio de 2023 y hoy lo interpreta de nuevo, por primera vez en España, en este ciclo de conciertos. Nos acerca así a la creación contemporánea de un género que continúa vivo.

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
TRÍO CON PIANO N.º 2 EN MI BEMOL
MAYOR, D 929

A pesar de haber pasado a la historia como compositor de *Lieder*, Franz Schubert (Viena, 1797-1828) tuvo contacto con la música de cámara desde su infancia, cuando tocaba la viola en el cuarteto de cuerda familiar. En los últimos meses de su corta vida, y tras haber compuesto numerosas sonatas y cuartetos, dirigió su atención hacia el trío con piano. Así, de forma sucesiva publicó sus dos Tríos, el n.º 1 en Si bemol mayor, D 898 (op. 99), y el n.º 2 en Mi bemol mayor, D 929 (op. 100). Los dos forman una pareja contrastante, dentro de la cual el segundo constituye el elemento alegre y vivo. Son, además, los primeros que él denominó como tales. Quince años antes había escrito un pequeño movimiento, denominado por él como *Sonata*. Este hecho da fe del nuevo equilibrio, más igualitario, entre los tres instrumentos en estos dos tríos de madurez.

El Trío n.º 2 en Mi bemol mayor es una obra llamativamente extensa dentro de la producción camerística de Schubert, a pesar de que el compositor acortó el último movimiento en cien compases antes de su publicación, en un intento, quizá, de dotarle de mayor direccionalidad y cohesión. No se lo dedicó a nadie más que a “aquellos a quienes produzca placer”. Fue estrenado el 26 de marzo de 1828 por Karl Maria von Bocklet, Joseph Böhm y Joseph Linke en el único concierto público ofrecido por Schubert con sus obras a fin de recaudar fondos. El Trío recibió una acogida entusiasta; de hecho, se convertiría en el favorito de Schumann y sería la primera obra de Schubert en ser publicada fuera de Austria.

El primer movimiento se caracteriza por las numerosas repeticiones temáticas, que permiten al discurso pasar por casi todas las tonalidades mayores y menores. La exposición presenta tres temas, cada uno en una tonalidad diferente. Además, y en línea con otras composiciones de última época de Schubert, la recapitulación del primer tema, en la tónica, pronto se desvela como la dominante de la subdominante. El segundo movimiento comienza con un solo del violonchelo en el relativo menor de la tonalidad principal. Este tema parece haberse inspirado en la canción popular sueca *Se solen sjunker* [Mira cómo se pone el sol], que Schubert habría aprendido de un cantante llamado Berg. El poema habla de la pérdida de esperanza de encontrar el amor y su motivo de

“despedida” (el salto descendente de octava) reaparece al final para cerrar el movimiento.

El Scherzo es claramente contrapuntístico, lleno de cánones al unísono o a la octava, con sonoridades haydnianas. En el *Finale*, en forma rondó, el motivo de notas repetidas adquiere una importancia creciente, y, de forma retrospectiva, se realiza su presencia en el resto del trío: en el

segundo tema del primer movimiento, el comienzo del segundo y en el tema del scherzo. Del mismo modo, las referencias cíclicas son manifiestas con las dos apariciones del tema del *Andante con moto* en este último movimiento. Así, Schubert consigue reactivar la memoria de quien escucha, haciéndonos reinterpretar en un nuevo contexto elementos que nos resultan ya conocidos.

Trío Wanderer



Aclamado por la prensa por su sensibilidad, su virtuosismo y por una complicitad casi telepática, se ha convertido en una formación imprescindible en el panorama musical internacional. Ha actuado en las salas de conciertos más importantes y ha colaborado en más de un centenar de ocasiones con prestigiosas orquestas internacionales.

Además de grabar para sellos como Sony Classical, Universal, Cypres, Mirare y Capriccio, en 1999 inició su colaboración con Harmonia Mundi. Desde entonces, han publicado más de veinte grabaciones, todas ellas reconocidas con numerosas distinciones por parte de la crítica especializada.

Destaca la pasión de sus integrantes por la música contemporánea. Así, han estrenado obras de compositores como Thierry Escaich, Bruno Mantovani, Frank Michael Beyer, Christian Rivet, Matteo Franceschini, Philippe Hersant y Laurent Petitgirard.

Selección bibliográfica

Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Catrina Flint de Médicis y François de Médicis (eds.), *Chamber Music in Europe (1850-1918): Composition, Mediation and Reception*, Turnhout, Brepols, 2024.

Stephen Hefling (ed.), *Nineteenth-Century Chamber Music*, Nueva York, Routledge, 2003.

Basil Smallman, *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Nicholas Cook y Anthony Pople (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Autora de las notas al programa

Ana Llorens



Es Profesora Ayudante Doctora en Teoría y Análisis de la Música en la Universidad Complutense de Madrid, además de directora científica del proyecto ERC “DIDONE” e investigadora principal de un proyecto de i+D sobre el sonido de Pau Casals. Es Titulada Superior en la especialidad de Violonchelo por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid. Tras obtener su doctorado en la Universidad de Cambridge con una tesis sobre el repertorio camerístico de Johannes Brahms, está especializada en el análisis de grandes corpus musicales, tanto partituras como grabaciones, haciendo

uso de técnicas informáticas. Ha publicado en revistas internacionales como *Music Theory Online*, *Empirical Musicology Review* y *Music Performance Research*, y editoriales como Routledge, Brepols y Cambridge University Press. Su última publicación es el catálogo de fuentes musicales y poéticas de los dramas más populares de Pietro Metastasio.

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Ana Llorens

ISSN: 1989-6549, octubre 2024
DL: M-30498-2009

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata, S. L. Madrid

Ilustración de portada

Alfredo Casasola

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción

Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo
Javier Pérez Fernández

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Agradecimientos

Irene Comesaña Aguilar

Ciclo de miércoles: "El trío con piano: una panorámica", octubre de 2024 [notas al programa de Ana Llorens]. - Madrid: Fundación Juan March, 2024.

48 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, octubre 2024).

Programas de los conciertos: [I.] "Obras de C. Chaminade, M. Ravel y D. Shostakovich", por el Trío Sitkovetsky; [II.] "Obras de L. van Beethoven, W. Rihm y R. Schumann", por el Trío Jean Paul; [III.] "Obras de A. Dvořák, L. Auerbach y F. Mendelssohn", por el Trío VibrArt y [IV.] "Obras de J. Brahms, L. Petitgirard y F. Schubert", por el Trío Wanderer, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 9, 16, 23 y 30 de octubre de 2024.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Tríos de piano - S. XIX. - 2. Tríos de piano - S. XX. - 3. Tríos de piano - S. XXI. - 4. Programas de conciertos. - 5. Fundación Juan March - Concursos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros boletines electrónicos para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales:
X, Facebook, YouTube, Medium

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

AULA DE (RE)ESTRENOS 125: ISASI CANTA A HEINE

6 NOV

Vanessa Goikoetxea, soprano y **Rubén Fernández Aguirre**, piano
Antología de canciones inspiradas en la poesía de Heine de autores de
orígenes diversos, incluyendo los singulares *Lieder*, op. 16 de Andrés Isasi

Notas al programa de **Mario Larena**

MÍSTICAS

13 NOV

LAS FUNDACIONES DE SANTA TERESA

Ministriles de Marsias y **Alicia Sánchez**, Santa Teresa de Jesús
Obras instrumentales de Cabezón, Carreira, Aguilera de Heredia y
versiones para ministriles de obras de Victoria, Guerrero y Morales,
combinadas con la lectura de fragmentos del *Libro de las fundaciones*
de Santa Teresa

20 NOV

JUANA DE ARCO FRENTE A LA INQUISICIÓN

Tasto Solo, **Rachel Mastin**, Juana de Arco y **José Luis Torrijo**,
inquisidor

Obras contemporáneas a Juana de Arco compuestas por Tinctoris,
Du Fay o Dunstaple intercaladas con la lectura dramatizada de
testimonios extraídos de su proceso inquisitorial

27 NOV

MARGARITA PORETE ANTE *EL ESPEJO*

Catalina Vicens, teclados históricos, **Mélida Molina**, Margarita
Porete y **Eduardo Aguirre de Cárcer**, narrador y percusión

Obras de destacados compositores del siglo XIV intercaladas con
lecturas extraídas de *El espejo de las almas simples*, publicación
considerada herética que llevó a la mística a la hoguera

4 DIC

LAS VISIONES DE HILDEGARD

Psallentes. **Hendrik van den Abeele**, director, **Palmira Ferrer**,
Hildegard von Bingen y **José Luis Torrijo**, Papa Eugenio III

Selección de obras de Hildegard von Bingen que cantan a Dios Padre,
la Virgen María y Santa Úrsula combinadas con la lectura dramatizada
de las visiones o fragmentos de cartas de esta Doctora de la Iglesia

Comisario invitado y dramaturgia **Eduardo Aguirre de Cárcer**,
músico y actor

Notas al programa de **Blanca Garí**, **Alfonso de Vicente**, **Carmen
Julia Gutiérrez** y **Juan Carlos Asensio**

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:

