

Beethoven y Schubert al fortepiano

DEL 5 DE OCTUBRE AL
12 DE NOVIEMBRE DE 2016

CICLO DE MIÉRCOLES



CICLO DE MIÉRCOLES

**Beethoven
y Schubert al
fortepiano**

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Beethoven y Schubert al fortepiano”: octubre-noviembre 2016 [introducción y notas de Luisa Morales]. - Madrid: Fundación Juan March, 2016.

64 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre-noviembre 2016)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de L. van Beethoven y W. A. Mozart”, por Kristian Bezuidenhout, fortepiano; [II] “Obras de L. van Beethoven y F. Schubert”, por Daniel Sepec, violín; Roel Dieltiens, violonchelo y Andreas Staier, fortepiano; [III] “Obras de L. van Beethoven, A. Diabelli y F. Schubert”, por Sebastian Comberti, violonchelo y Maggie Cole, fortepiano; [IV] “Obras de L. van Beethoven y F. Schubert” por el Trío Cristofori; [y V] “Obras de L. van Beethoven; F. Schubert y J. Brahms” Petra Somlai y Bart van Oort, fortepiano a cuatro manos; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 5, 12, 19 y 26 de octubre y 2 de noviembre de 2016.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para fortepiano - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Sonatas (Fortepiano) - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Rondós (Fortepiano) - Programas de mano - S. XVIII.- 4. Música para fortepiano - Programas de mano - S. XIX.- 5. Sonatas (Fortepiano) - Programas de mano - S. XIX.- 6. Tríos de piano - Programas de mano - S. XIX.- 7. Variaciones (Fortepiano) - Programas de mano - S. XIX.- 8. Sonatas (Fortepiano) - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 9. Música para violonchelo y piano - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 8. Fundación Juan March-Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

© Luisa Morales

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Fortepianos históricos
- 10 Introducción
Un nuevo contexto para un nuevo instrumento
Beethoven: del clave al fortepiano, ¿del Clasicismo al Romanticismo?
Los fortepianos de Beethoven y Schubert
- 20 Miércoles, 5 de octubre - *Primer concierto*
Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Obras de L. van BEETHOVEN y W. A. MOZART
- 28 Miércoles, 12 de octubre - *Segundo concierto*
Daniel Sepec, violín; **Roel Dieltiens**, violonchelo
y **Andreas Staier**, fortepiano
Obras de L. van BEETHOVEN y F. SCHUBERT
- 36 Miércoles, 19 de octubre - *Tercer concierto*
Sebastian Comberti, violonchelo y **Maggie Cole**, fortepiano
Obras de L. van BEETHOVEN, A. DIABELLI y F. SCHUBERT
- 44 Miércoles, 26 de octubre - *Cuarto concierto*
Trío Cristofori
Obras de L. van BEETHOVEN y F. SCHUBERT
- 52 Miércoles, 2 de noviembre - *Quinto concierto*
Petra Somlai y Bart van Oort, fortepiano a cuatro manos
Obras L. van BEETHOVEN, F. SCHUBERT y J. BRAHMS

Introducción y notas de **Luisa Morales**





Beethoven y Schubert fueron consumados pianistas como muchos de los compositores de su época. De ahí que en sus obras incorporaran de inmediato los recursos técnicos que ofrecía el instrumento, en vertiginosa evolución desde su invención décadas atrás. Este ciclo ofrecerá la rara oportunidad de escuchar distintos géneros camerísticos con dos fortepianos de la época (a solo, a cuatro manos, en dúo y en trío). Las copias de Walter & Sohn (c. 1805) y Conrad Graf (c. 1819) son paradigmas de un sonido perdido típicamente vienés que esta propuesta interpretativa busca recrear.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fortepianos históricos

Descripción de los dos fortepianos que se podrán escuchar en este ciclo (los días 5 de octubre y 2 de noviembre se utilizarán de forma concurrente).



Copia de un instrumento original de Anton Walter & Sohn (ca. 1805) realizada por Paul McNulty (2012). Fa₁-Do⁶; pedales de rodilla: moderador, y de resonancia Madera de nogal, 221 x 108 x 32 cm, 97 Kg.

Anton Walter (1752-1826) está hoy considerado como el constructor de fortepianos más famoso de la época. Comenzó a desarrollar su actividad en Viena a principios de la década de 1770 y construyó cerca de 700 instrumentos, elogiados por Mozart y Beethoven. Entre sus innovaciones técnicas destacan la ampliación del registro agudo en media octava y las mejoras en la mecánica.



Friedrich Gauermann, *Anton Walter*, 1825. Viena, Kunsthistorisches Museum.



Copia de un instrumento original de Conrad Graf (ca. 1819) realizada por Paul McNulty (2008). Do₃-Fa⁶; pedales: una corda, semi-moderador, moderador, y de resonancia madera de nogal, 122 x 240 x 35 cm, 151 Kg.

Conrad Graf (1782-1851) abrió en Viena su taller de fortepianos en 1804 y hacia 1820 sus instrumentos estaban considerados los mejores del Imperio austrohúngaro. Utilizados por autores como Beethoven, Chopin, Robert y Clara Schumann, Liszt, Mendelssohn o Brahms, mantenían la fina tabla armónica y los martillos ligeros de la era clásica vienesa, con cuerdas algo más gruesas. El instrumento original en el que se basa esta réplica se conserva en el Castillo Kozel, en la República Checa.



Joseph Danhauser, *Conrad Graf*, 1840. Viena, Österreichische Galerie Belvedere.

INTRODUCCIÓN

UN NUEVO CONTEXTO PARA UN NUEVO INSTRUMENTO

El siglo XIX es la centuria de la gran revolución musical, de la primera difusión musical en masa. La Revolución Industrial transformó la imprenta, así como la distribución de partituras, y nutrió a una nueva clientela ávida consumidora de música doméstica. El siglo XIX vio nacer la crítica musical tal y como la conocemos hoy en día, así como el periodismo musical. Algunos de los compositores de este siglo fueron periodistas musicales como Robert Schumann, Hector Berlioz y Cesar Cui. Asimismo, es el siglo en el que tanto los instrumentos como las salas de conciertos aumentan en tamaño para cubrir las necesidades de una creciente audiencia. Aún hoy disfrutamos de muchas de estas salas de conciertos construidas entonces y muchas de las prácticas que acompañan al fenómeno concertístico, como son las suscripciones a series de conciertos, las sociedades filarmónicas o las giras de conciertos, fenómenos derivados de esa primera época de difusión masiva de la música. También es el gran siglo de la educación musical. El sistema de conservatorios originado en la Francia revolucionaria es exportado por las conquistas napoleónicas. En este contexto, el piano emerge como el instrumento doméstico por excelencia, el único capaz de reproducir sinfonías de Beethoven, oberturas de óperas, cuartetos de Haydn o las músicas de los bailes de moda en las numerosas reducciones y transcripciones que circulaban. Es así como el piano, sobre todo en su versión doméstica como piano de mesa o rectangular, se constituye en parte del mobiliario de una casa de clase media.

En la zona geográfica que hoy corresponde a Alemania y Austria comenzaron a construirse fortepianos en la primera mitad del siglo XVIII. En 1732, Gottfried Silbermann construyó fortepianos con el mecanismo de escape simple inventado tres decenios antes por Bartolomeo Cristofori. Hacia 1770 emergieron los nuevos prototipos de Johann Andreas Stein en Augsburg y John Broadwood en Londres; ambos representan escuelas distintas de factura instrumental. En el me-

canismo de Stein, llamado *Prellmechanik* o mecanismo vienés. Cada macillo está ligado directamente a una tecla. La ventaja de este mecanismo es la extrema sensibilidad del toque, ya que el intérprete está siempre en contacto directo con el martillo, a diferencia del *Stossmechanik* o mecanismo inglés desarrollado por Broadwood –a partir del cual se desarrolla el mecanismo actual– en el que no hay contacto directo con los macillos, de lo que deriva una menor sensibilidad y un mayor peso en el toque.

Hasta la década de 1770 aproximadamente, la denominación del nuevo instrumento se deriva del clave. En efecto, el nuevo piano es llamado “gravicembalo col piano e forte”, “cembalo con martelli”, denominado en la prensa madrileña “clave de piano”. Y es que los fortepianos de esta primera época eran muy parecidos a los claves: modelos ligeros construidos completamente en madera, de sonido claro, incisivo, transparente y de menor duración y potencia que los pianos actuales. De hecho, se conservan varios instrumentos que combinan ambos, fortepiano y clave, en uno solo, como el de Giovanni Ferrini, de 1746 (Colección Tagliavini, Bolonia), el *vis-à-vis* de Johann Andreas Stein, de 1777 (Accademia Filarmonica, Verona) o el Tadeo Tornel, de 1777 (Museo Arqueológico, Murcia). La sutil diferencia de *touché* y de tono en estos instrumentos combinados hace pensar en registros más que en instrumentos diferentes. Solo con el transcurso de los años y la evolución constructiva, producto de procesos industriales, el piano deviene en un instrumento completamente distinto al clave en tono, volumen y toque, tal y como lo conocemos hoy.

En los primeros fortepianos, los macillos están recubiertos de piel, de cuya calidad y espesor depende el sonido del instrumento, a diferencia de los pianos posteriores cuyos macillos están recubiertos de fieltro. La profundidad del toque de las teclas también es diferente a la del piano actual: 3 milímetros en el piano vienés de Mozart, que requiere una fuerza de 10 a 15 gramos para pulsar una tecla, mientras en el piano moderno la profundidad es de 9 milímetros y requiere de 55 gramos para pulsar una tecla, esto es, cinco veces más que el peso de sus antecesores. De estas características físicas se desprende necesariamente una ejecución distinta.

Hasta aproximadamente la década de 1780, la extensión del teclado de los fortepianos era igual a la de los claves: cinco octavas (Fa_1 - Fa^5 , 61 teclas); los pianos actuales constan de más de siete octavas (La_2 - Do^7 , 88 teclas). El teclado del piano se va extendiendo gradualmente, atendiendo a las necesidades de los compositores. En 1791, Broadwood construyó en Londres un instrumento de cinco octavas y media a petición de Jan Ladislav Dussek. En 1794, la misma casa Broadwood construyó un piano de seis octavas también para Dussek (Do_1 - Do^6). Mientras, en Viena, hacia 1803, los pianos de Johann Andreas Streicher tenían una extensión de seis octavas (Fa_1 - Fa^6), pero en este periodo los más comunes eran los de cinco octavas y media (Fa_1 - Do^6).

12



Fortepiano John Broadwood (1817). Beethovenhaus, Bonn. Extensión del teclado: 6 octavas (Do_1 - Do^6).



Fortepiano-Clave-Órgano combinado de Tadeus Tornel (1777). Museo Arqueo-lógico, Murcia. Extensión del teclado: 5 octavas (Sol₁-Sol₂).

El *Allgemeine musikalische Zeitung*, uno de los periódicos musicales en lengua alemana más influyentes del siglo XIX, publicó el 6 de agosto de 1800 que Dussek había añadido “algunas notas pequeñas sobre el pentagrama” de su *Grand concert militaire*, con el fin de que el intérprete pudiera tocar las notas agudas que se encuentran en los pianos de seis octavas, tan comunes en Inglaterra. Es posible que una de las razones para la extensión de la parte aguda del teclado en Inglaterra fuera la moda de tocar duetos al piano inaugurada por Muzio Clementi con sus tres *Duetos Op. 3* (1779), así como por la tendencia, en el cambio de siglo, de tocar arreglos de música orquestal a cuatro manos.

La historia de la extensión gradual del teclado del piano tiene una influencia no solo en la composición sino también en la edición e interpretación. Tanto Clementi como Beethoven publicaron obras específicamente pensadas para los pianos más comunes, con menor o mayor extensión según la época, por motivos comerciales.

Un lugar común en las obras de compositores tan distintos como Domenico Scarlatti, Wolfgang Amadeus Mozart, Clementi, Beethoven o Enrique Granados, es la falta de una nota aguda o una nota grave para doblar una octava o finalizar una frase, problema que los autores solucionaron intrínsecamente en el transcurso de la composición. El intento de “restaurar” estas notas o modificar un tema original, suponiendo que Beethoven tuviera un teclado con más notas, es discutible. Como ejemplo, la solución genial de Beethoven en el primer movimiento de *Sonata Op. 14 n° 1* (compases 135-36), donde la melodía que se espera en la parte aguda emerge del contralto, lo que produce una sutilidad y color únicos, o el recurso beethoveniano de la repetición de notas para reemplazar los sonidos agudos o graves inexistentes como ocurre en los Op. 14 n° 2 (primer movimiento, compás 102), Op. 31 n° 2 (tercer movimiento, compases 189-92). Carl Czerny, alumno de Beethoven, argumentaba en contra de alterar los textos: “[en obras] de épocas anteriores escritas para instrumentos de cinco octavas intentar usar seis octavas [...] siempre es desfavorable”.

BEETHOVEN: DEL CLAVE AL FORTEPIANO, ¿DEL CLASICISMO AL ROMANTICISMO?

La formación musical de Beethoven, así como los inicios de su carrera creativa, se formulan en los últimos decenios del siglo XVIII. Este hecho ha servido para incluir a Beethoven en la tríada, junto a Mozart y Haydn, que supuestamente constituye el canon del clasicismo musical. La cuestión “Beethoven, ¿clásico o romántico?” formulada por los estudios musicológicos de buena parte del siglo XX, es producto de una construcción intelectual posterior y, cuando menos, anacrónica. En tiempos de Beethoven, el concepto de Clasicismo como opuesto a Romanticismo, simplemente no existía. El concepto de clasicismo musical como arte de valor universal y atemporal fue acuñado por el crítico musical Johann Gottlieb Wendt quien, bajo el seudónimo de Amadeus Wendt, publicó en 1836 un libro con el título *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden: eine beurtheilende Schilderung* (“Del presente estado de la música,

especialmente en Alemania, y como se creó: un ensayo crítico”). Con un discurso nacionalista, Alemania es presentada como la nación musical ejemplar cuyos valores son o deberían ser los de todos los pueblos. Esta visión etnocentrista, promovida por una nación dominante que se presenta a sí misma como universal e imparcial, no es ya aceptada como un hecho sino rechazada por interesada. Sin embargo, sigue dominando en los libros de texto y en obras de divulgación musical.

Beethoven se dio a conocer en el mundo musical del cambio de siglo no como compositor, sino como pianista e improvisador. En sus primeros años de aprendizaje tocó en órgano, clave y clavicordio. Este último era aún considerado el instrumento más adecuado para comenzar los estudios de teclado. Hay que recordar que el único instrumento de teclado conservado hoy que sabemos con certeza perteneció a Joseph Haydn es un clavicordio construido por Johann Bohak en Viena en 1794, actualmente parte de la colección del Royal College of Music de Londres.

Cuando Beethoven contaba once años y medio sustituyó a Christian Gottlob Neefe como organista y a los doce era clavecinista de la orquesta de la corte de Bonn, donde se fabricaron fortepianos desde 1783. El 2 de marzo de ese año, Neefe envió una nota al *Magazin der Musik* de Cramer en la que relataba: “La condesa de Hatzfeld toca el piano brillantemente, Herr von Mastiaux posee un gran piano en forma de pirámide, Gottlieb Friederich Riedlen construye instrumentos especialmente buenos con macillos de nueva invención”. Y añade, en la primera mención conocida a Ludwig van Beethoven, “que este toca el *Clavier* hábilmente y con fuerza” (Cramer, 30 de marzo de 1783). Neefe usa el término “Clavier” de forma inconsistente en su artículo, por lo que no es posible afirmar a qué instrumento se refiere.

A la vuelta de un viaje a Viena en 1787, Beethoven –al igual que Mozart anteriormente– visitó el taller de fortepianos de Stein en Augsburgo. Al siguiente año, el conde Von Waldstein ofreció a Beethoven uno de los pianos Stein de los que ya ha-

bía varios ejemplares en Bonn. Karl Junker describe la impresión que le causó escuchar a Beethoven improvisando en 1791, cuatro años antes de la entrega de las *Sonatas Op. 1 y Op. 2*: “Su forma de tratar el instrumento es tan diferente de lo usual que uno tiene la impresión de que, a través de su propio camino e invención, ha alcanzado el alto nivel de excelencia en el que se encuentra”.

En noviembre de 1792 Beethoven se traslada a Viena. En el *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796) se puede leer: “Beethoven es universalmente admirado por su velocidad excepcional y las extraordinarias dificultades que ejecuta con extrema facilidad. Su ejecución se distingue por su precisión, buen gusto y emoción”.

LOS FORTEPIANOS DE BEETHOVEN Y SCHUBERT

16

Está documentado que Beethoven poseía los siguientes tres fortepianos: un Walter, probablemente de cinco octavas más el Sol sobreagudo, con dos rodilleras en lugar de pedales para accionar los registros y, por tanto, ejemplar muy similar a la copia de este mismo constructor que escuchamos en esta serie; un Érard que llegó en 1803 a casa del compositor, con pedales en lugar de rodilleras y extensión hasta el Do sobreagudo, es decir, seis octavas y media; y en 1810 contaba también con un Streicher.

Beethoven es un claro exponente de la historia del fortepiano en Viena. Desde 1802 trató de adquirir un fortepiano Walter, el constructor preferido por Mozart. En una carta a Nikolas von Zmeskall expresaba su impaciencia por adquirir un ejemplar: “hágale comprender [a Walter] que le pagaré 30 [ducados], aunque todos los demás no me cobrarían nada”.

El desarrollo del fortepiano en Viena en las últimas décadas del siglo XVIII fue tan rápido que, como ha observado Michael Latham, un Walter de 1782, del tipo que adquirió Mozart, difiere radicalmente de uno construido poco tiempo después, en 1800. En esos dieciocho años, hubo una demanda creciente de instrumentos con mayor volumen de sonido.

Hacia 1796 Walter tenía la reputación de constructor de pianos apropiado para aquellos pianistas que, como Ferdinand von Schonfeld “tocan con un sonido abundante, extremadamente rápido en el estudio de los pasajes más difíciles y octavas rápidas [...]. Para esto son necesarios pianos que puedan soportar todos los excesos. Para virtuosos de este tipo recomendamos el tipo de piano Walter”.

Cuando en 1818 Beethoven completa la *Sonata n° 29 Op. 106*, “*Hammerklavier*”, sus composiciones ya tienen una extensión hasta el Do contrabajo, esto es, seis octavas y una cuarta (hasta Fa⁶). El piano Broadwood que Beethoven recibiera como regalo del famoso constructor inglés tenía una extensión menor –justo seis octavas (Do₁-Do⁶)– que la de su Érard. Aunque Streicher y Érard ya producían pianos de siete octavas desde 1816 y 1823, respectivamente, los pianos de seis octavas y de seis octavas y media eran los más comunes en los años 1820.

En 1826, habiendo ya finalizado la mayor parte de sus composiciones pianísticas, Beethoven recibe un fortepiano de Conrad Graf de rango Do contrabajo a Fa⁶, el cual comprende toda la extensión de su obra para piano. De este constructor es la copia del segundo fortepiano empleado en este ciclo de conciertos.

Franz Schubert, por su parte, recibió un fortepiano Graf de su padre en 1814, a los 18 años, como recompensa por la composición de la *Misa n° 1 en Fa Mayor D 105*. En 1818, Franz regaló el Graf a su hermano Ferdinand. Schubert pasó largos periodos de su vida sin piano propio y a menudo usaba el piano Walter del pintor Wilhelm August Rieder, autor de varios de sus retratos. Escuchar a Schubert en una copia de Graf ofrece un mundo de sutilidades sonoras único e imposible de imitar en un piano moderno, particularmente en el campo de la variedad dinámica y el timbre. La claridad del sonido, la acción precisa y liviana del piano permite un toque ligero y claro que se traduce en una audición transparente de las diferentes voces. Asimismo, la delicadeza del *touché* o del toque permite variaciones dinámicas muy sutiles, de especial efecto en las modulaciones dramáticas schubertianas.

Conrad Graf alcanzó el cénit de su carrera en 1835 cuando ganó la medalla de oro como constructor de pianos en la primera feria industrial de productos de Austria, la *Gewerbs-Produkten-Ausstellung*. Aunque el taller de Graf solo existiera durante una generación, llegó a producir la cantidad aproximada de 3000 pianos. Sus instrumentos fueron usados, no solo por Beethoven y Schubert, sino también por Chopin, Clara Wieck, Robert Schumann, Ignaz Moscheles y Franz Liszt, entre otros.

Los fortepianos Graf son sólidos en construcción y raramente sufren problemas de deformación en la caja o la tabla de resonancia. En el informe de la exposición de 1835, los Graf son “distinguidos por su sorprendente solidez, por producir un sonido vigoroso en el bajo, por el timbre claro y un sonido particularmente agradable en los agudos”. Participe de la tradición vienesa de construcción de pianos, de toque ligero y respuesta de acción rápida, Graf produjo pianos con una variedad de efectos tímbricos mayor de la que ofrecen los grandes pianos de dos o tres pedales de nuestros días. Los pianos más sofisticados de Graf tenían seis pedales con sus respectivas variedades tímbricas: pedal *due corde*; pedal *una corda*; *fagot* (el cual produce un suave zumbido en el registro bajo del piano al apoyar un rodillo de pergamino sobre las cuerdas graves); *moderador* (piano, una guía de tela insertada entre las cuerdas y los macillos que al accionar el pedal produce los efectos *piano* y *pianissimo*); pedal de resonancia (que levanta los apagadores), y el llamado *jenízaro* o *turco*, con efecto de campanillas y tambor. Pianos con variedad de registros fueron construidos también en España: en el Palacio Real de Madrid se encuentra un instrumento (nº de inventario: 10011894) construido por Francisco Fernández cerca de 1822, que consta de cinco pedales, entre ellos los registros de fagot, tambor y campanillas.

Dos de los pianos Graf hoy conservados están asociados a conocidos compositores. El primero, el llamado “Bonn”, construido para Beethoven, fue adquirido por la Beethovenhaus en Bonn. Este piano es difícil de datar, aunque la mayoría de las referencias lo sitúan alrededor de 1825. El instrumento está encordado de forma inusual, con tres cuerdas en los bajos y cuatro



Fortepiano Conrad Graf (c. 1825). Skidmore College, Estados Unidos.
Extensión del teclado: 6 octavas (Fa₁-Fa⁶).

cuerdas en los agudos, para lograr más volumen, quizás pensado en la sordera del compositor. Por otro lado, el piano Graf que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena, fue donado en 1873 por Johannes Brahms a la Gesellschaft der Musikfreunde. Este piano perteneció anteriormente a Clara Wieck, para quien fue construido como regalo por su matrimonio con Robert Schumann el 12 de septiembre de 1840.

19

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Malcolm Bilson, "The Viennese Fortepiano of the Late 18th Century", en *Early music*, vol. 8, nº 2 (1980), pp. 158-162.
- Michael Litcham, "Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter", en *Early Music*, vol. 25, nº 3 (1997), pp. 382-400.
- Luisa Morales y Walter Clark (eds.), *Antes de Iberia. De Masarnau a Albéniz*. Series FIMTE, 3, Almería, LEAL, 2009.
- Neal Peres da Costa, *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Óxford, Oxford University Press, 2012.
- Sandra Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music Their Principles and Applications*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1988.
- Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*. Óxford, Oxford University Press, 2009.

LUISA MORALES

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 5 de octubre de 2016. 19:30 horas

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Rondó en Do Mayor Op. 51 n° 1

Rondó en Sol mayor Op. 51 n° 2

Sonata n° 7 en Re mayor Op. 10 n° 3

Presto

Largo e mesto

Menuetto. Allegro

Rondó. Allegro

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonata en Si bemol mayor KV 333

*Allegro**Andante cantabile**Allegretto**Grazioso***Ludwig van Beethoven**Sonata n^o 8 en Do menor Op. 13, "Grande sonate pathétique"*Grave. Allegro di molto e con brio**Adagio cantabile**Rondó. Allegro*

Viena se consolidó como una de las capitales musicales de Europa en los años transcurridos desde la Revolución francesa hasta las guerras napoleónicas. En Viena se establecieron Mozart en 1781, Haydn en 1790 y Beethoven en 1794. La presencia de los tres compositores en la ciudad sin duda fue un gran estímulo para los constructores de instrumentos musicales, especialmente de fortepianos. Así es como Anton Walter llegó a Viena en 1790, atraído por la actividad musical de una ciudad que en la última década del siglo se convirtió, junto con Londres, en la capital europea de producción de fortepianos.

Las primeras obras conservadas de **Mozart**, escritas cuando solo tenía cinco años, son para instrumentos de teclado-clave, clavicordio, fortepiano, los preferidos por los amateurs para hacer música en el ámbito doméstico. La obra de Mozart, fundamental para el desarrollo de la estética de Beethoven y Schubert, está sin embargo íntimamente relacionada con las tradiciones del barroco. Muestra de ello son los preludios modulantes que compuso en 1777 para su hermana Nannerl, fragmentos sin indicación métrica en la tradición del *prélude non mesuré* en los que, en palabras del mismo Mozart, la melodía “debe fluir como el aceite”.

La *Sonata en Si bemol Mayor KV 333* fue compuesta por Mozart en Linz a finales de 1783. La textura del primer movimiento está basada en una bella línea melódica que evoluciona en pasajes virtuosos. El segundo movimiento comienza con un tema vocal el cual ya había utilizado Mozart para el segundo movimiento del *Concierto para piano en Re mayor KV 175*. Como ocurre en el primer movimiento, el desarrollo es de carácter improvisatorio y aunque hoy estemos familiarizados con el sorprendente acorde de Re bemol menor en el compás 47, tuvo que ser una sorpresa para los oídos de los oyentes e intérpretes contemporáneos. El tercer movimiento es extravagante como un *finale* de concierto, donde la cadencia revela las ingeniosas transformaciones que Mozart introdujo en las cadencias de sus conciertos para piano.

Beethoven heredó la tradición de la retórica musical alemana a través de Haydn, con quien estudió durante aproximadamente un año, tras su llegada a Viena en 1792. El conocimiento de la retórica musical derivada de la retórica clásica de Quintiliano era materia indispensable en un músico para “mover y sacudir” los afectos del auditorio. Así, el discurso musical toma a la oratoria como modelo: la estructura de la frase musical se compara con la frase textual, y la cadencia con el punto. La retórica había sido desarrollada y discutida por anteriores generaciones de compositores como Johann Mattheson (1681-1764), Johann Joachim Quantz (1697-1773), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) o Friederich Wilhelm Marpurg (1718-1795). Haydn la pone en práctica en sus sonatas de forma clara y sistemática y es la base de partida constructiva de las primeras obras de Beethoven, quien la reinterpreta, iniciando un nuevo estilo en el que las frases son largas y *legato*, frente a las características articulaciones mozartianas de la época anterior. Beethoven consigue largas líneas cantables de articulación impecable y flexibilidad en el *tempo* que producen el efecto de una declamación clara e inteligible, de gran fuerza e impacto en los oyentes.

A su llegada a Viena, el joven Beethoven dedicó gran parte de su trabajo compositivo al fortepiano, un instrumento que le permitiría darse a conocer rápidamente como intérprete virtuoso. Así es como, en este periodo temprano, compone en géneros en los que el fortepiano es el principal protagonista: sonatas, conciertos, variaciones, tríos y sonatas con parte obligada de violín o violonchelo.

Beethoven escribió todas sus sonatas para fortepiano entre 1795 y 1822. Las obras que Kristian Bezuidenhout presenta en este recital forman parte de su primera época: los *Rondó Op. 51* fueron publicados por la editorial Artaria en octubre de 1797, las *Sonatas Op. 10* y *Op. 13* en 1798.

El *Rondó en Do Mayor Op. 51 n° 1* “pour le clavecin ou piano-forte” lleva la indicación “Grazioso e Dolce”. Consta de tres seccio-

nes principales con las respectivas repeticiones del tema principal (A). La vitalidad de las primeras composiciones pianísticas de Beethoven la encontramos en su capacidad de aplicar las técnicas básicas de la escuela vienesa anterior como los bajos Alberti, acompañamientos en terceras, refuerzo de las líneas en octavas, y creando texturas de mayor complejidad. El *Rondó en Sol mayor Op. 51 n.º 2* es muy interesante en su construcción tanto formal como armónica. En primer lugar, el oyente es sorprendido por el intercambio de material musical entre ambas manos. Este rondó tiene la forma de la sonata-rondó híbrida ABA-C-AB'A, donde el tema B aparece primero en la dominante para resolver posteriormente en la tónica. El tema C sustituye a la sección del desarrollo de la forma sonata, introduciendo sorpresivamente un nuevo *tempo* (“Allegretto”), en un nuevo compás (6/8) y tonalidad (Mi mayor). Este rondó lleva la indicación “Andante cantabile e grazioso” y, en efecto, podemos escuchar claramente las características de este estilo cantable, tan caro a los compositores italianos de la primera mitad del siglo XVIII, y pensamos, por ejemplo, en la veintena de sonatas de Domenico Scarlatti que lleva la indicación “cantabile” (por ejemplo, las K 170, K 208, K 534 y K 536).

Giuseppe Tartini en su tratado *Regole per arrivare a saper ben suonar il violino* (París, 1771), distingue entre estilo *cantabile* y su opuesto, *suonabile*. En el contexto de una extensa discusión sobre estilo y expresión, Tartini anota: “Se debe distinguir entre el estilo cantabile y el sonabile [sic], esto es, debe tocarse el cantabile de una nota a otra con una unión tan perfecta, que no se oiga vacío alguno; y al contrario el sonabile debe ser tocado con alguna separación de una nota a otra”. La melodía ornamentada, “cantante”, en la mano derecha, acompañada por una línea simple del bajo en la mano izquierda es característica de este estilo, cultivado también por Mozart en varias de sus sonatas, como por ejemplo, en el segundo movimiento, “Andante cantabile con espressione”, de la *Sonata KV 310*, o en el segundo movimiento “Andante cantabile” de las *Sonatas KV 330* y *KV 333*, y por Beethoven en el “Adagio cantabile” de la *Grande sonate pathétique Op. 13*.

Desde su llegada a Viena, Beethoven estuvo interesado en crear un tipo de sonata para piano que le hiciera trascender el salón de música; una sonata de un estilo más bien sinfónico que le abriera las puertas de las salas de concierto. El género “*grande sonate*”, como fue designada por los editores de la época, es una composición de larga duración, en cuatro movimientos, que requiere de una técnica muy depurada. La *Sonata en Re mayor Op. 10 n° 3* es una *grande sonate* en todos sus aspectos. Aun siendo una obra temprana, se observan en ella características que anuncian la complejidad conceptual formal de la “Hammerklavier”. En esta obra los motivos de los diferentes movimientos se relacionan. Así, el *finale* retoma como motivo principal, desde el compás 5, el tema melódico Do-Re-Fa# (segunda menor y tercera mayor ascendente) que inició el primer movimiento. El movimiento “Largo e mesto” es interesante por el uso de la séptima disminuida como segunda tonalidad, un precursor armónico del scherzo de la novena sinfonía, y por su explosiva coda en la que –parafraseando a William Drabkin– el tema reaparece, esta vez, enunciado en fusas.

Antes de la publicación de las tres *Sonatas Op. 10*, Beethoven ya estaba trabajando en una nueva sonata en la misma tonalidad de Do menor que la *Sonata Op. 10 n°1*. Esta nueva sonata es la llamada *Grande sonate pathétique*. Beethoven había escrito dos borradores –hoy conservados en la Fischhof Manuscript de Viena– para desarrollar el último movimiento de la *Op. 10 n° 1*. Sin embargo decidió suprimir su scherzo, dejando así una sonata de dimensiones modestas. Aunque la “*Patética*” también carezca del scherzo, queda compensada por el “Grave” que es sin duda mucho más que una mera introducción, ya que queda integrado en la obra tanto temática como formalmente. El “Adagio cantabile” de la “*Patética*” tiene la forma inusual de rondó. Su textura participa de la tradición dieciochesca del estilo *cantabile* anteriormente comentado. Beethoven tenía predilección por los adagios, como muestran varios testimonios contemporáneos.

El compositor y crítico musical Johann Friederich Reichardt escribió sobre un concierto que ofreció Beethoven el 22 de diciembre de 1808:

Un nuevo concierto para fortepiano [el cuarto] de gran dificultad, el cual Beethoven ejecutó extraordinariamente bien al tempo más rápido posible. En el Adagio, Beethoven realmente cantó con su instrumento con una profunda melancolía que me emocionó profundamente.

Uno de los recursos expresivos más característicos en la obra pianística de Beethoven es el *sforzando*. Aunque en el piano moderno se trate de respetar la indicación “*sf*”, el resultado, en la mayoría de los casos, dista mucho de la intensidad y timbre que logra el fortepiano de época. Lo mismo ocurre con la indicación “*fp*” al comienzo de la “*Patética*”, bastante problemática para el intérprete en un piano moderno, pues no parece haber un modo técnico posible de realizar dicha indicación que extinga el sonido del acorde inicial.

26

El caso del primer acorde de la “*Patética*” es muy interesante y nos traslada a prácticas y polémicas del mundo editorial y de la grabación históricas. El pianista y editor Cipriani Potter (1792-1871) fue alumno de Beethoven durante el año 1818. Desde 1819 ofreció los estrenos ingleses de conciertos de Beethoven y Mozart. Profesor y rector de la Royal Academy of Music de Londres, sus ediciones de las sonatas de Mozart comenzaron a publicarse en 1836, y en ellas se añade el signo de arpeggio en varios acordes. En 1854 Potter publicó su edición de la “*Patética*” de Beethoven, en la que también añadió signos de arpeggiando en el primer acorde del primer movimiento así como en el compás 9 del segundo movimiento. Czerny en su edición del cuarto concierto de Beethoven, también añade el signo arpeggiando en el acorde inicial.

Podemos señalar prácticas similares en la edición de los *Nocturnos* de Chopin por el pianista y editor Karl Klindworth (1830-1916), cuyos arpeggiados se corresponden con las grabaciones históricas de Leschetizky, Powell y otros. Pero también ocurre el proceso a la inversa. En la grabación para rollo de pianola que Enrique Granados realizara de su *Danza lenta*

DLR I:6 para la compañía Aeloian de Nueva York, podemos escuchar cómo realiza arpeggios sobre acordes que no se encuentran así señalados ni en su manuscrito original ni en la edición publicada por Schirmer en 1914. Estas informaciones históricas, aparentemente contradictorias, forman parte del proceso de reflexión del pianista actual. Tomar decisiones textuales y estéticas e incorporarlas al discurso musical es una de las más bellas e interesantes tareas de la interpretación musical.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

Nacido en Sudáfrica en 1979, estudió en Australia y en la Eastman School of Music de Londres, donde actualmente reside. Tras recibir formación en piano moderno con Rebecca Penneys, se acercó a los teclados antiguos y estudió clave con Arthur Haas, fortapiano con Malcolm Bilson y continuo y práctica interpretativa con Paul O'Dette. El reconocimiento internacional le llegó a los veintiún años, tras ganar el Concurso de Fortepiano de Brujas.

Es invitado con frecuencia por la Orquesta Barroca de Friburgo, la Orquesta de los Campos Elíseos, la Orquesta del Royal Concertgebouw, Concerto Köln, la Orquesta de Cámara de Europa y la Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa. Ha actuado con artistas como John Eliot Gardiner, Frans Brüggen, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Rachel Podger,

Trevor Pinnock, Carolyn Sampson, Anne Sophie von Otter y Mark Padmore.

Desde 2009 ha grabado para Harmonia Mundi las sonatas para violín de Mozart con Petra Müllejans y los volúmenes 1 a 7 de la integral para tcla de Mozart (galardonados con los premios Diapason d'or de l'anne, Preis der Deutschen Schallplattenkritik y Caecilia). Otros proyectos con Harmonia Mundi incluyen la grabación de los conciertos para piano de Mendelssohn y los *Dichterliebe* de Schumann con Mark Padmore. Sus grabaciones de las sonatas para violín de Beethoven con Viktoria Mullova (ONYX) ganaron un premio ICMA y un ECHO Klassik al mejor álbum de música de cámara en 2011. En 2013 recibió el premio ECHO Klassik por su registro de los conciertos para piano de Mozart con la Orquesta Barroca de Friburgo.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 12 de octubre de 2016. 19:30 horas

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Trío en Mi bemol mayor Op. 70 nº 2

Allegretto

Allegretto ma non troppo

Finale. Allegro

II

Franz Schubert (1797-1828)

Trío nº 1 en Si bemol mayor Op. 99 D 898

Allegro

Andante con moto

Scherzando - Allegro moderato - Trio

Allegro moderato

Daniel Sepec, *violín*

Roel Dieltiens, *violonchelo*

Andreas Staier, *fortepiano*

En el corpus o beethoveniana, los tríos con piano permiten un recorrido estilístico y formal interesante en tanto que esboza su carrera, desde los tres *Tríos Op. 1* con dedicatoria al príncipe Karl Lichnowsky hasta los tríos ya de madurez Op. 70 y Op. 97, todos ellos compuestos entre 1787 y 1812 aproximadamente. En la época de **Ludwig van Beethoven**, el trío con piano ya es una forma musical madura en la que el violonchelo se ha alejado definitivamente de su rol anterior como bajo continuo. Haydn ya había iniciado el camino hacia el nuevo trío tal y como lo conocemos hoy, pero es Mozart quien consigue con sus tríos de la década de 1780 la textura de tres partes independientes.

La descripción del género por el alumno de Beethoven Carl Czerny, en su *School of practical composition Op. 600*, publicado cerca de 1848 es un documento de primera mano, de interés tanto por su relación con Beethoven como por su inmediatez histórica. En el capítulo dedicado a “Compositions for the pianoforte with accompaniments of other instruments” Czerny comenta:

El trío para fortepiano, violín y violonchelo es una de las más bellas combinaciones de la música instrumental. A la rica armonía del fortepiano y al timbre melodioso y agudo del violín, se añade el violonchelo con su bello y patético sonido en la parte tenor de la escala y con su bajo lleno y sostenido. Este instrumento, como ya sabemos, es especialmente apropiado para ejecutar la melodía, e inclusive las notas largas más simples producen un gran efecto en él por lo que debe ser particularmente empleado en esta forma. El trío perfecto tiene la forma y construcción de la sonata y consiste, como esta, en cuatro movimientos distintos; el interés debe ser dividido entre los tres intérpretes a partes iguales, en la medida de lo posible, y cada idea y desarrollo calculados adecuadamente.

A continuación, Czerny da unas reglas o consejos de composición para esta disposición instrumental, con las diferentes combinaciones de los tres instrumentos y sus efectos. Algunas de estas son: “tocar los tres instrumentos al unísono”; “el fortepiano tiene la melodía o los pasajes brillantes mientras los dos instrumentos de cuerda tocan notas *col arco* o *pizzicato*”; “la melodía

es tocada por los dos instrumentos de cuerda en octavas con acompañamiento de fortepiano”; “pasajes concertantes para cada intérprete alternativamente o divididos entre los tres”; “pura armonía a cuatro partes en la cual el fortepiano toca dos voces”; “acordes enérgicos tocados por los tres al mismo tiempo”. Antes de la publicación de los *Tríos Op. 1*, estos fueron presentados en una *soirée* en casa de Lichnowsky. El tercer trío, en la tonalidad de Do menor, recibió críticas de Haydn. Ferdinand Ries, alumno de Beethoven, relata lo siguiente en una publicación de 1838:

Fueron invitados la mayoría de los artistas y amantes de la música, especialmente Haydn, de cuya opinión todos estábamos pendientes. Los tríos fueron interpretados e inmediatamente atrajeron una atención extraordinaria. Haydn también dijo muchos comentarios elogiosos, pero aconsejó a Beethoven que no publicara el tercero, en Do menor. Esto sorprendió a Beethoven porque consideraba el tercero el mejor de los tríos, de hecho, aún es el que produce mayor placer y gran efecto. Por lo tanto, los comentarios de Haydn dejaron una mala impresión en Beethoven y le llevó a pensar que Haydn le tenía envidia, celos y mala disposición. Debo confesar que cuando Beethoven me relató los hechos, les di poca credibilidad. Después tuve ocasión de preguntar a Haydn directamente. Su respuesta, sin embargo, confirmó la afirmación de Beethoven; dijo que no creía que este trío pudiera ser tan fácil y rápidamente entendido ni tan favorablemente recibido por el público.

Los *Tríos Op. 70* fueron creados en 1808, más o menos contemporáneos a las sonatas “Appassionata” y “Waldstein”. Czerny en su *School of practical composition* comenta los *Tríos Op. 70* de Beethoven y los utiliza como ejemplo de composición. Así escribe del “Andante” del *Trío en Mi bemol mayor Op. 70 n.º 2*:

Aquí vemos una entrada gradual de las cuatro voces armónicas. En los compases que concluyen, los instrumentos de cuerda acompañan en las voces internas, mientras el fortepiano ejecuta las voces soprano y bajo. En estos casos, la mano derecha del pianista puede tocar variedad de melodías, ornamentación y pasajes delicados en las octavas más agudas.

El comienzo de este trío ya resulta sorprendente, pues da comienzo con un solo de violonchelo al que siguen el violín y, por último, el piano, un esquema que se mantiene prácticamente durante todo el primer movimiento y que es invertido en la recapitulación. En este movimiento las cuerdas predominan sobre la textura pianística, una característica que parece dominar toda la obra, excepto el final. En efecto, un solo de piano inicia el último movimiento. El piano se erige en el instrumento central hasta el final, en un calculado efecto que enfatiza la elocuencia de la tonalidad de Mi bemol mayor, que parece asociada en el universo beethoveniano al afecto triunfal o heroico.

A diferencia de Haydn, Mozart y Beethoven, los llamados “clásicos vieneses”, **Franz Schubert** es efectivamente de origen vienes. Su estética es de recorrido muy distinto a la de Beethoven. Como expresa el musicólogo Richard Taruskin:

32

Poco hay en Schubert que forme parte del carácter “concertístico”. Sus obras se desarrollan mejor en el círculo privado de sus amigos, en la “soledad compartida” de las llamadas “schubertiadas”. El carácter de introspección lírica de Schubert invade e inspira los conciertos públicos. Tanto en sus sinfonías como en las sonatas de madurez, la actitud heroica beethoveniana está ausente, son obras discursivas donde la fuerza expresiva es de largo aliento [...] induce más a la ensoñación que al éxtasis del clímax dramático.

De las cerca de mil obras de Schubert que figuran en el catálogo Deutsch, solo alrededor de doscientas fueron publicadas en vida del compositor, de las cuales 134 son canciones. Schubert fue apreciado por sus contemporáneos, más que como un genio, como un compositor sólido, competente, de renombre local, un *beliebter Tonsetzer*. A menudo improvisaba y acompañaba al piano en los bailes. Muy popular por sus danzas, estas no eran consideradas *Vortragsmusik* (“música para ser escuchada”) sino *Gebrauchsmusik* (“música para usar”). Asimismo, sus *Männerchöre* (“coros de hombres”) tenían como destinataria la clientela de clubs de cantantes masculinos, *Männergesangsvereine*, tan en boga en Viena. Estas obras, quizás

poco conocidas hoy en día, fueron las más interpretadas en público en vida del compositor.

En su último año de vida, Schubert inició negociaciones con editoriales del norte de Alemania que parecían interesadas en un arte de más altura. Su *Trío en Mi bemol mayor Op. 100* fue publicado por la casa Probst de Leipzig en 1828. El 26 de marzo de 1828 fue la única ocasión en que se programó, en vida de Schubert, un concierto monográfico con su obra. Fue en una pequeña sala propiedad de la Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de Amigos de la Música) de Viena. Esta había incluido, desde 1818, obras de Schubert en sus veladas musicales, las llamadas *Musikalische Abendunterhaltungen*. Dicho concierto constó de las siguientes obras: un movimiento del cuarteto, el *Trío en Mi bemol mayor*, un *Männerchor*, y siete canciones, la mayoría interpretadas por el barítono Johann Michael Vogl (1768–1840) y el mismo Schubert al piano. Esa misma noche el virtuoso Niccolò Paganini (1782–1840) debutó en Viena acaparrando la atención de toda la prensa.

En sus dos tríos, Schubert sigue la estructura formal beethoveniana de cuatro movimientos. Sin embargo, su desarrollo temático es muy diferente. Así como en la retórica musical de Beethoven los temas aparecen y son conducidos hacia un final conclusivo, a menudo apoteósico, Schubert introduce los diferentes temas y los trabaja a lo largo de la obra alcanzando dimensiones épicas, creando lo que Schumann llamó “extensión celestial”, al referirse a la gran *Sinfonía en Do mayor*.

El *Trío con piano en Si bemol mayor Op. 99 D 898* fue compuesto hacia 1827. Este trío fue estrenado póstumamente y permaneció inédito hasta 1836. El tema inicial es introducido primero por las partes de violín y violonchelo y repetido a continuación por el piano. En el segundo movimiento, el protagonismo recae sobre el violonchelo, instrumento considerado especialmente adecuado para los movimientos lentos. En palabras de Czerny: “El adagio es una forma especialmente agradecida para el violonchelo, pues su timbre patético es muy adecuado para la interpretación de una melodía simple”.

DANIEL SEPEC

Nacido en Fráncfort del Meno, estudió con Dieter Vorholz y con Gerhard Schulz en Viena. Desde 1993 ha liderado la Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen bajo la batuta de directores como Paavo Järvi, Thomas Hengelbrock, Daniel Harding, Frans Brüggen y Trevor Pinnock. De manera regular se presenta como solista y ha trabajado como director de las principales orquestas de cámara europeas. Intérprete destacado de la música barroca, actúa con conjuntos de instrumentos históricos como el BalthasarNeumann-Ensemble, dirigido por él mismo. Como solista ha interpretado todas las *Sonatas del Rosario* de Biber en la Konzerthaus de Viena, el *Concierto en Mi menor* de Mendelssohn con Christopher Hogwood y The Academy of Ancient Music, y ha actuado bajo la batuta de Martin Haselböck con la Wiener Akademie. Para su grabación de las sonatas para violín de Beethoven junto a Andreas Staier utilizó el instrumento que perteneció a Beethoven, en un préstamo excepcional para este registro. Junto con Antje Weithaas, Tabea Zimmerman

y Jean-Guihen Queyras formó en 2004 el Cuarteto Arcanto, que actúa desde su fundación en los más destacados centros de Europa, Japón y Estados Unidos. El cuarteto ha grabado para el sello Harmonia Mundi los cuartetos de Bartók, Brahms, Debussy, Ravel, Dutilleux, Mozart y el quinteto de cuerda de Schubert. Actualmente es profesor en la Universidad de Música de Lübeck.

ROEL DIELTIENS

Estudió en Amberes y Detmold y pronto fue reconocido como intérprete en instrumentos antiguos y modernos. Su fuerte personalidad, su musicalidad y su acercamiento poco convencional al repertorio lo han llevado a los principales centros concertísticos del mundo. Fundador del Ensemble Explorations, desde 2010 ha actuado en trío junto a Andreas Staier y Daniel Sepec. Sus numerosas grabaciones para Harmonia Mundi y Etcetera han recibido el aplauso de la crítica y han despertado el interés del público. En 2010 recibió los premios Klara y Caecilia por su grabación de las *Suites para violonchelo solo* de Bach. Roel Dieltiens es profesor de violonche-

lo en la Escuela Superior de las Artes de Zúrich, y ha sido jurado en concursos internacionales como el Concurso Bach de Leipzig y el Concurso Chaikovski de Moscú. Además, está vinculado al Lemmensinstituut de Leuven, donde imparte clases de música de cámara. En 2006, el canal de televisión Canvas produjo un extenso documental sobre este artista.

ANDREAS STAIER

Es uno de los clavecinistas y fortepianistas más destacados del mundo. Comenzó su carrera como solista en 1986 y desde entonces, su indiscutido magisterio musical ha dejado huella en la interpretación del repertorio barroco, clásico y romántico. Nacido en Gotinga en 1955, estudió piano moderno y clave en Hannover y Ámsterdam. Durante tres años fue el clavecinista de Musica Antiqua Köln. Como solista ha actuado en Europa, Estados Unidos y Asia con formaciones como la Orquesta Barroca de Friburgo, la Academia de Música Antigua de Berlín y la Orquesta de los Campos Elíseos. Actúa con regularidad en festivales y auditorios como la Concertgebouw de

Ámsterdam, la Gewandhaus de Leipzig, el Wigmore Hall de Londres, la Filarmonica de Roma, la Filarmonía de Berlín, el Suntory Hall de Tokio o el Carnegie Hall de Nueva York. También mantiene una intensa actividad como músico de cámara junto a intérpretes como Anne Sophie von Otter, Alexej Lubimov, Christine Schornsheim y Christoph Prégardien, Pedro Memelsdorff, con quien ha grabado *lieder* de Schubert, Schumann, Mendelssohn y Beethoven. Su extensa discografía con sellos como BMG, Teldec Classics y Harmonia Mundi France ha recibido la aclamación de la crítica internacional y numerosos premios como el Diapason d'or, el Preis der Deutschen Schallplattenkritik y el Premio Gramophone por su registro con los conciertos de Carl Philip Emanuel Bach con la Orquesta Barroca de Friburgo.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 19 de octubre de 2016. 19:30 horas

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata nº 2 en Sol menor Op. 5 nº 2

Adagio sostenuto ed espressivo

Allegro molto più tosto presto

Rondó. Allegro

Anton Diabelli (1781-1858)

Gran sonata en La menor Op. 92

Andante con moto

Allegro non tanto

Allegro molto scherzoso - Trio

Finale. Adagio - Allegro - Più moderato quasi andante

36

Fortepiano de Paul McNulty (2008) según modelo de Conrad Graf (c. 1819).

II

Ludwig van Beethoven

Variaciones en Mi bemol mayor sobre el tema "Bei Männern welche liebe fühlen", de *La flauta mágica* de Mozart, WoO 46

Bagatelas Op. 33, para piano

nº 2 Scherzo: Allegro en Do mayor

nº 3 en Fa mayor

nº 6 en Re mayor

37

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata en La menor D 821, "Arpeggione" (arreglo para violonchelo y piano)

Allegro moderato

Adagio

Allegretto

Sebastian Comberti, *violonchelo*

Maggie Cole, *fortepiano*

Sebastian Comberti y Maggie Cole nos proponen un recorrido por un género incipiente en la época de Beethoven: la sonata para violonchelo y fortepiano. Como ya hemos comentado en estas notas, el violonchelo comienza a independizarse de su rol como bajo continuo y necesita de un repertorio que le permita desarrollar sus posibilidades técnicas y expresivas. Las dos *Sonatas Op. 5* fueron escritas para ser ejecutadas en la corte de Federico Guillermo II de Prusia. Ferdinand Ries, alumno de **Beethoven**, escribió en 1838: “[Beethoven] tocó varias veces en la corte, donde interpretó las dos grandes sonatas, con ‘obligatto’ de violonchelo, escritas para Duport, primer violonchelista del rey, y para él mismo”. Los hermanos Jean Louis y Jean Pierre Duport eran violonchelistas y estaban al servicio del rey. Jean Louis, a su paso por París en 1780, había escuchado al violinista virtuoso Giovanni Battista Viotti, hecho que le inspiró para desarrollar el virtuosismo en el violonchelo. Considerado como un extraordinario ejecutante, durante los últimos años de su vida compuso una gran cantidad de obras para su instrumento. La *Sonata para violonchelo y piano en Sol menor Op. 5 n° 2* de Beethoven comienza con un “Adagio”, el movimiento que Czerny aconseja es el más propicio para el sonido del violonchelo por su “timbre patético”, al que siguen un “Allegro” en forma sonata y el “Rondó” final.

En marzo de 2004, la editorial Bärenreiter-Verlag presentó una nueva edición *Urtext* de las sonatas para violonchelo de Beethoven a cargo de Jonathan del Mar. Esta nueva edición, que sustituye a la antigua de Henle, estudia por primera vez todas las fuentes y primeras ediciones, hecho que en manos de Del Mar, quien ya había editado las nueve sinfonías, ha producido cambios de gran importancia en la interpretación en el último decenio. Por ejemplo, el primer y cuarto movimientos de la *Sonata en La mayor* han sido publicados en esta nueva edición en compás 4/4 en lugar de *alla breve*, y por primera vez en la imprenta se distingue entre el signo de vírgula (ˆ) y los puntos que señalan *staccato*. Uno de los aspectos problemáticos en este repertorio es el uso del pedal del piano. A menudo, el uso del

pedal de resonancia del piano moderno produce un sonido confuso, de mayor volumen que el violonchelo, lo que oscurece el conjunto. Por ejemplo, en el “Rondó” de la *Sonata Op. 5 n° 2*, las semicorcheas del piano pueden escucharse perfectamente enunciadas en un fortepiano, efecto mucho más difícil de lograr en un piano moderno. Como se puede observar en este ciclo, el pedal en los fortepianos de Walter y Graf no amplifica el volumen y apenas afecta la claridad de las notas, inclusive en pasajes rápidos.

Nacido en Salzburgo, el guitarrista, compositor y editor **Anton Diabelli** es hoy conocido, sobre todo, como el editor de la música de Schubert, así como por ser el autor del vals sobre el que Beethoven compuso sus famosas *Variaciones Diabelli Op. 120*. Hombre de negocios, tuvo la idea de encargar a una pléyade de compositores de renombre una serie de variaciones sobre un tema de su invención. El resultado sería publicado en una patriótica antología llamada *Vaterländischer Künstlerverein*. Un total de 51 compositores respondieron a la convocatoria, incluyendo a Beethoven, Schubert, el archiduque Rodolfo de Austria,



Carl Czerny, Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles y Franz Liszt. Beethoven, sin embargo, proveyó al editor de 33 variaciones en lugar de una, de modo que su obra ocupó por completo la primera parte de la antología. Las restantes contribuciones fueron publicadas como segunda parte del *Vaterländischer Künstlerverein*.

El título completo de la *Sonata Op. 92* de Diabelli es *Gran sonata per fortepiano e violoncello obbligato*. Está en la tonalidad de La menor y aparece estructurada en cuatro movimientos. El primer movimiento “Andante con moto” comienza con unos acordes al piano en ritmo punteado de marcha, a modo de introducción. El primer tema, expuesto líricamente por el violonchelo con la indicación “a piacere”, comienza en la sensible y continúa en un movimiento ascendente para concluir en la dominante. El segundo movimiento, “Allegro non tanto”, exige un cierto nivel de virtuosismo del pianista: octavas *brisées* en la mano derecha, trémolos en la mano izquierda y profusión de arpegios. A pesar de la gran cantidad de obras para guitarra y piano que Diabelli compuso, su propia editorial, curiosamente, solo publicó una pequeña muestra.

40

Al igual que las *Sonatas Op. 5*, las *Variaciones sobre “Bei Mannern, welche Liebe fühlen”*, de La flauta mágica de W. A. Mozart WoO 46 es una obra beethoveniana de juventud. Entre 1795 y 1800, el compositor de Bonn escribió varias obras en forma de variación, entre ellas tres series para violonchelo y piano, dos sobre temas de *La flauta mágica* –la incluida en este programa y la Op. 66– y las *Doce variaciones sobre un tema del Judas Macabeo de Handel* WoO 45. Entre las variaciones para piano, cabe mencionar las *Variaciones sobre un tema del Conde de Waldstein para piano a cuatro manos* WoO 67 o las *Variaciones sobre el tema “Se vuol ballare”* de Las bodas de Fígaro WoO 40. En las obras en forma de variación Beethoven aparece como un compositor conservador, fiel seguidor de los recursos compositivos de Haydn y Mozart, a diferencia de las sonatas en el mismo periodo.

Las siete *Bagatelas para piano Op. 33* son consideradas por Czerny en su tratado de composición como “modelo de piezas

breves de alto contenido intelectual”. Czerny también menciona las bagatelas de Ries, Kalkbrenner y Moscheles. Beethoven compuso 24 bagatelas o, como él las llamaba, *Kleinigkeiten*, a lo largo de su carrera, piezas que publicó en tres colecciones distintas. El primer volumen, las Op. 33, apareció publicado en 1803, si bien esta colección incluye obras del Beethoven temprano, algunas de ellas probablemente de los años 1790. A estas siguieron once nuevas (Op. 119) y, en 1825, la última colección: *Seis bagatelas Op. 126*.



Schubert nunca escribió un concierto. Solo posteriormente, cuando ya se había convertido en un “clásico”, Liszt arregló en formato de concierto para piano la *Fantasia “Wanderer”*. La *Sonata para violín y piano en La mayor Op. 162 D 574*, en tres movimientos, también lleva el título de “Fantasía” y, al igual que la “Wanderer”, tiene un movimiento lento basado en una de las canciones de Schubert: *Sei mir gegrüsst*. La otra sonata para dúo de fortepiano e instrumento de cuerda es la D 821 en La menor para arpeggione, compuesta en 1824 pero no publicada nada menos que hasta 1871. El término “arpeggione” se refie-

Arpeggione de Johann Georg Stauder (1831).
Metropolitan Museum, New York.

re a un particular instrumento: la guitarra con arco inventada por Johann Georg Stauffer en Viena en 1823. El arpeggione fue conocido también como “guitarra-violonchelo” o “guitarre d’amour”. Este instrumento tiene seis cuerdas de tripa sobre un mástil dividido en 24 trastes, se afina como una guitarra pero se toca con arco. Generalmente, el ejecutante lo sostiene entre las piernas, al igual que un violonchelo. Debido a la publicación póstuma de esta sonata, cuando el arpeggione ya había quedado obsoleto, esta obra se toca habitualmente en un violonchelo.

Solo existen unos pocos intérpretes de arpeggione hoy en día. Uno de ellos es Nicolas Deletaille quien, además de haber realizado dos grabaciones de la sonata –una con Paul Badura Skoda y otra con Alain Roudier–, ha promocionado el uso del arpeggione, incitando a compositores actuales a escribir para este instrumento como ejemplo, la *Sonata Neo-Schubert* de René Morgensen.

SEBASTIAN COMBERTI

Nacido en Londres, estudió en Italia con Amedeo Baldovino y en la Royal Academy of Music con Derek Simpson y Sidney Griller. En 1976 fue uno de los fundadores del Cuarteto Bochmann, con el que ofreció conciertos por las islas británicas y en Europa. En 1983 fue nombrado primer violonchelista de los London Mozart Players, y desde entonces ha actuado en numerosas ocasiones como solista, además de ser un miembro activo del conjunto.

Su profundo interés en la interpretación históricamente informada le ha llevado a colaborar con destacados grupos londinenses, y a presentarse con frecuencia como primer violonchelo de la Orchestra of the Age of Enlightenment, y como solista con la Hannover Band. Miembro de diversos conjuntos camerísticos, ha grabado para los sellos CPO, CRD, EMI, Harmonia Mundi, Hyperion, Meridian, Phoenix y RCA. En 2001 fundó Cello Classics, un sello dedicado a las grabaciones con repertorio y artistas infrecuentes, con el que ha lanzado cuatro discos con sonatas desconocidas de Boccherini, obras para violonchelo y arpa, cuartetos para cuatro violonchelos y, con

Maggie Cole, sonatas con fortepiano de principios del siglo XIX.

MAGGIE COLE

Protagoniza una carrera internacional como intérprete de clave, fortepiano y piano moderno. Reconocida por sus recitales de clave con un repertorio que abarca desde el siglo XVII al XXI, se siente igualmente atraída por el repertorio clásico, que explora con el Trío Goya (con Kati Debretzeni, violín y Sebastian Comberti, violonchelo).

Entre otras, ha grabado la integral de las sonatas para violín y clave de Bach junto a Catherin Mackintosh, las sonatas para violonchelo y clave de Boccherini con Stevan Isserlis, el álbum *Mozartiana*, con Sebastian Comberti, y los tríos de Haydn con su Trío Goya. Sus grabaciones como solista incluyen las *Variaciones Goldberg* de Bach, y las sonatas para tecla de Scarlatti y Soler. Es miembro del Sarasa Chamber Ensemble, conjunto asentado en Cambridge, con el que actúa regularmente.

Es profesora de fortepiano en la Guildhall School of Music and Drama y de teclados antiguos en la Dartington International Summer School.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 26 de octubre de 2016. 19:30 horas

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Trío en Re mayor Op. 70 n° 1, "El fantasma"

Allegro vivace e con brio

Largo assai ed espressivo

Presto

Trío en Si bemol Mayor Op. 97, "Archiduque"

Allegro moderato

Scherzo. Allegro

Andante cantabile ma pero con moto

Allegro moderato - Presto

II

Franz Schubert (1797-1828)

Trío nº 2 en Mi bemol mayor Op. 100 D 929

Allegro moderato

Andante un poco mosso

Scherzo. Allegro

Rondó. Allegro vivace

TRIO CRISTOFORI

Luigi di Filippi, *violín*

Esmé de Vries, *violonchelo*

Arthur Schoonderwoerd, *fortepiano*

Carl Czerny escribió en 1842 sobre el segundo movimiento, “Largo assai”, del *Trío Op. 70 n.º 1* que le recordaba al fantasma del padre de Hamlet. Los cuadernos de notas de **Beethoven** sugieren que se encontraba entonces trabajando en una versión de *Macbeth* con el autor Heinrich von Collin; de hecho, las palabras “Macbett” y “Ende” aparecen en sus borradores. Es posible que este movimiento fuera pensado en origen para la escena de las tres brujas de la obra teatral. Para acentuar el carácter “espectral” de este movimiento central, Beethoven acortó los dos que lo delimitan, de forma que el trío en su totalidad tiene forma de arco. El mismo Czerny en su *School of practical composition*, ofrece un extracto de este trío con el siguiente comentario:

Después de un enérgico comienzo al unísono, la melodía se divide entre los ejecutantes, las notas más largas en octavas son interpretadas por los instrumentos de cuerda, concretamente en los últimos ocho compases.

Uno de los hechos más destacables de Beethoven es el éxito de su música tanto entre la vieja aristocracia como entre el nuevo público emergente. Gracias a esta situación, Beethoven evitó tener que ganarse la vida como *Kapellmeister* en la línea de sus predecesores y contemporáneos. En 1809, un grupo de nobles vieneses le ofreció una pensión anual que le permitió dedicarse por completo a la composición. La única condición: permanecer en Viena. En el grupo de nobles benefactores se encontraba el archiduque Rodolfo, hermano pequeño del emperador y único alumno de composición de Beethoven. Al archiduque Rodolfo le dedicó Beethoven al menos diez obras, entre las que se incluye el *Trío Op. 97*, “Archiduque” (1810–1811), el *Concierto n.º 5 para piano y orquesta Op. 73*, “Emperador” (1809) y la *Missa solemnis Op. 123* (1819–1823), compuesta con ocasión de la investidura de Rodolfo como cardenal. Este grupo de patrones también incluía al príncipe Joseph Franz Maximilian von Lobkowitz, cuya familia era ya famosa por su tradición como benefactora de las artes. A este dedicó Beethoven la *Sinfonía “Heroica”* además de la *Quinta* y *Sexta*, así como los *Cuartetos Op. 18*. Ante estos hechos, la idea

de Beethoven como un “revolucionario jacobino” publicitada por la literatura romántica aparece como un mito fantástico.

La última actuación de Beethoven como pianista tuvo lugar en la primavera de 1814, con el *Trío Op. 97, “Archiduque”*. Este gran trío dobla en duración a todos los de la serie y sigue una estructura formal clásica. El primer movimiento lo inicia una melodía que Beethoven trabajó profusamente, como consta en sus cuadernos de apuntes. El “Scherzo” presenta el esquema formal ABA; en el tercer movimiento aparece de nuevo un “Andante cantabile” en compás ternario, trabajado en forma de variaciones. El “Allegro” final tiene forma de rondó pero la obra concluye, no con la presentación del tema principal, como sería de esperar, sino con un tempo “Presto” que, con un nuevo tema, da fin al trío.

Si la medida de la talla de un compositor es su impacto en las generaciones posteriores, el significado de la obra de **Franz Schubert** para la historia de la música está asegurado. Johannes Brahms, Antonín Dvořák, Felix Mendelssohn o Anton Bruckner han reconocido a Schubert como fuente de inspiración. Es más, su influencia puede observarse en obras de Gustav Mahler, Arnold Schönberg e inclusive en composiciones mucho más recientes como *Rendering* de Luciano Berio basada en borradores de la *Sinfonía en Re Mayor D 936a* de Schubert. Sin embargo, hay un compositor al cual la obra de Schubert obsesionó durante toda su vida: Robert Schumann. Los recientes estudios de Marie Luise Maintz han sacado a la luz de forma sistemática la respuesta de Schumann a la obra de Schubert, y específicamente la fascinación de Schumann por el *Trío en Mi bemol mayor D 929*.

Schumann veía el *Trío en Mi bemol mayor* como una obra inspirada en las danzas, tan caras a Schubert como al propio Schumann, desde el primer movimiento en compás ternario hasta las canciones en compás 6/8 del final, a excepción del lírico movimiento lento que contrasta con el resto. Schumann consideraba esta la obra más independiente e individual de Schubert. En una crítica al *Trío con piano en Re menor Op. 49*

de su amigo Mendelssohn publicada en el mes de diciembre de 1840, Schumann escribió: “es el trío magistral del presente, al igual que los tríos de Beethoven en Si bemol [Op. 97] y Re [Op. 70, N° 1], siendo el Trío en Mi bemol de Schubert el maestro de todos ellos.”

La primera vez que Schumann escuchó el *Trío en Mi bemol mayor* de Schubert fue el 30 de noviembre de 1828 en casa de los Wieck. Entre los asistentes a la velada figuraban Heinrich Probst quien había publicado la composición apenas un mes antes, y Gottfried Wilhelm Fink, uno de los críticos más influyentes en lengua alemana de la época y editor del *Allgemeine musikalische Zeitung*. Lo que más impresionó a Fink fue la amplitud afectiva del trío, que se mueve desde la melancolía hasta el buen humor.

48

Desde que Schumann escuchara el trío, este se convertirá en tema recurrente de sus diarios. Entre noviembre y marzo del siguiente año, Schumann organizó y participó en un grupo para el estudio de los tríos y cuartetos con piano. Formaban parte del mismo Friedrich Täglichsbeck, violín; Christoph Soergel, viola; Christian Glock, violonchelo y el propio Schumann al piano. El grupo se centró en la música de cámara de Mozart, Beethoven, Dussek y Ries, entre otros, pero la principal atención era el *Trío en Mi bemol mayor* de Schubert al que dedicaron cuatro sesiones. En el diario de Schumann, la entrada del día 13 de marzo dice así:

Tarde: sesión 14 de los cuartetos. [Tocamos] el *Trío “Archiduque”* de Beethoven, extraño, el *Cuarteto en Mi bemol Op. 57* de Dussek, el *Cuarteto Op. V* (fue bien), mucha cerveza de Baviera –conversación animada sobre las asociaciones de estudiantes y campesinos– buen humor; tarde en la noche, el primer movimiento del *Trío con piano* de Schubert; música muy noble, galopada, sueño excelente.

Schubert solo escribió dos tríos con piano, ambos programados en la presente serie de conciertos. Si bien el autógrafo del *Trío en Si bemol mayor Op. 99 D 898* se ha perdido, en el

caso del *Trío en Mi bemol mayor* se han preservado tanto el manuscrito final como los borradores de la mano del compositor. En ellos se pueden seguir las alteraciones y cambios introducidos, especialmente en el movimiento lento, cuya última versión difiere notablemente de los borradores originales.

El *Trío en Mi bemol mayor Op. 100* es uno de los más extensos de la historia de la música, con una duración aproximada de 45 minutos. El movimiento lento, “Andante con moto” está basado en la canción sueca *Se solen sjunker* (“El ocaso del sol”) que Schubert conoció en un arreglo del tenor Isaak Albert Berg. El texto de la canción original aborda los tópicos románticos de pérdida y separación. Schubert escuchó este tema en la casa de las hermanas Froehlich en noviembre de 1827 y se apropió de una serie de elementos melódicos que reordenó según sus necesidades compositivas como por ejemplo las corcheas que en la canción original acompañan al bajo, la ornamentación del segundo compás, el salto de quinta descendente cerca del comienzo de la tercera frase y las octavas descendentes entre la tercera y cuarta frases. La canción juega con los modos dórico y eólico, y provoca un calculado afecto nostálgico y evocador. En un golpe de genio creativo, Schubert integró el material de la canción en el movimiento final, en compás 6/8.

El *Trío en Mi bemol mayor* inspiró a Schumann desde que lo oyera en noviembre de 1828. Derivados de él nacerían su *Quinteto para piano en Mi bemol Op. 44* y su *Cuarteto para piano en Mi bemol mayor Op. 47*, compuestos por Schumann entre los meses de septiembre y noviembre de 1842.

LUIGI DE FILIPPI

Estudia violín, piano y composición en Roma. Se interesa también por el jazz y la música contemporánea. Es violín solista habitual con las orquestas de la Ópera de Roma, La Fenice de Venecia, los London Mozart Players y la Orquesta de Flandes en Amberes. Ha dirigido en Viena la ópera *Prima la musica, poi le parole* de Salieri y ha participado en la primera grabación de la música de Friedrich Nietzsche. También ha grabado repertorio operístico barroco, las piezas orquestales de Saverio Mercadante y las fantasías sobre temas operísticos de Verdi. Es, además, violinista en el trío con piano Voces Intimae, con el que ha grabado los tríos de Schubert, Mendelssohn y las fantasías sobre óperas de Bellini, una integral de los tríos de Hummel y los tríos de Schumann.

ESMÉ DE VRIES

Estudió en Utrecht con Elias Arizcuren y con Patrick Demenga en Lausana. Tras su encuentro con el violonchelista Bruno Cocset en 2007 desarrolló una pasión por la música antigua. Se formó en violonchelo barroco con Bruno Cocset en el Centro de Música Antigua de la Escuela Superior de Música de Ginebra.

En 2008 creó, con Paolo Corsi, Juliette Roumailhac y Pierre-Yves Denis, el conjunto barroco Le Harmoniche Sfere. Además, ha formado parte del conjunto Les Ramages con Véronique Jamain (Traverso). Ha participado en la Academia Solista de Ambronay en 2008, bajo la dirección artística de Serge Saitta. Trabaja con grupos barrocos como el Ensemble Baroque du Léman, la Capella Genevensis o la Capella Concertata.

Desde el inicio de sus estudios de violonchelo moderno se ha interesado igualmente por el repertorio contemporáneo. En los Países Bajos trabajó con el octeto de violonchelos Conjunto Ibérico, especializado en la música actual y la música hispánica y dedicatario de numerosas composiciones. En Suiza, este interés se refleja en su colaboración con los conjuntos Vortex, CHAU y Contrechamps. Desde su llegada a Suiza en 2003 ha trabajado con la Orquesta de Cámara de Lausana, la Orquesta de la Suisse Romande, la Camerata de Lausana bajo la dirección de Pierre Amoyl y la Orquesta de Cámara Helvética. Es miembro de la Camerata Zúrich.

ARTHUR SCHOONDERWOERD

Comienza sus estudios de piano en el Conservatorio de Utrecht (Holanda), donde obtiene el diploma de profesor y concertista y en el Conservatorio Superior de París. En 1995 obtiene el tercer premio y el premio de la radio belga (BRT3) en el Concurso de Pianoforte de Brujas (Bélgica). En 1996 es galardonado por el Consejo de Europa en el sexto encuentro europeo de Jóvenes Músicos y recibe el premio a la mejor interpretación individual en el Concurso Van Wassenar.

En paralelo a su carrera internacional como solista se consagra asiduamente a la música de cámara y al repertorio liederístico. Actúa con frecuencia con cantantes como Johannette Zomer, Hans Jörg Mammel, Sandrine Piau, y los instrumentistas Jaap ter Linden, Barthold Kuijken, Miklos Spányi, François Leleux, entre otros.

Con su conjunto Cristofori, aborda el repertorio para piano y orquesta desde una perspectiva muy personal. Su discografía incluye más de veinte títulos. Su grabación de la integral de los conciertos para piano de Mozart en Accent mereció un premio Choc de la revista

Classica – Le Monde de la musique. Entre 2004 y 2015, Arthur Schoonderwoerd ha sido profesor de piano histórico en la ESMUC.

QUINTO CONCIERTO

Miércoles, 2 de noviembre de 2016. 19:30 horas

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Obertura Leonora nº 1 Op. 138 (arreglo para fortepiano a cuatro manos de Richard Kleinmichel)

Sonata en Do sostenido menor Op. 27 nº 2, "Claro de Luna"

Adagio sostenuto

Allegretto

Presto agitato

52

Sonata en Fa menor Op. 57, "Appassionata"

Allegro assai

Andante con moto en Re bemol mayor

Allegro ma non troppo

Fortepianos de Paul McNulty (2008 y 2012) según modelos de Walter & Sohn (c. 1805) y Conrad Graf (c. 1819).

II

Franz Schubert (1797-1828)

Fantasía en Fa menor Op. 103 D 940, para piano a cuatro manos

*Allegro molto moderato**Largo**Allegro vivace**Tempo I***Johannes Brahms** (1833-1897)

Valses Op. 39 para piano a cuatro manos

*Tempo giusto, en Si mayor**Dolce, en Mi mayor**Tempo giusto en Sol sostenido mayor**Poco sostenuto en Mi menor**Poco sostenuto en Mi mayor**Vivace en Do sostenido mayor**Poco più andante en Do sostenido menor**Dolce en Si bemol mayor**Espressivo en Re menor**Poco più andante en Sol mayor**Poco più andante en Si menor**Dolce espressivo en Mi mayor**Poco più andante en Do mayor**Poco più andante en La menor**Poco più andante en La mayor**Poco più andante en Re menor*

Hasta la llegada del gramófono en el siglo XX, los arreglos a cuatro manos de obras orquestales fueron el formato preferido para la difusión de este repertorio en las veladas musicales familiares. Todo podía transcribirse: cuartetos, sinfonías, oberturas de ópera y zarzuela... Inclusive los mismos compositores “traducían” su obra a este formato por las posibilidades de éxito comercial. El propio Liszt transcribió para cuatro manos sus rapsodias orquestales y todos sus poemas sinfónicos. El famoso retrato de la familia Mozart por Johann Nepomuk de la Croce datado alrededor de 1780 es un claro exponente del carácter eminentemente doméstico de los dúos para piano. En la pintura se muestra a Wolfgang y su hermana Nannerl sentados al fortepiano tocando un pasaje en el que las cuatro manos se cruzan, el padre, Leopold, toca el violín. El género musical “a cuatro manos” gozó de gran vitalidad desde, aproximadamente, la década de 1760. Entre 1764 y 1765 los hermanos Mozart se exhibieron en Londres tocando duetos, la *Sonata KV 19d*, por ejemplo, está fechada en esta época. Entre 1778 y 1780 Johann Christian Bach publicó algunos duetos en sus Op. 15 y Op. 18, los cuales sirvieron de modelo para los rondós de Clementi. Entre 1798 y 1800 el editor londinense Birchall publicó las *Sinfonías de Londres* de Haydn en formato para cuatro manos. Por otro lado, proliferaron las sonatas y obras didácticas a cuatro manos en la generación de compositores de entre dos siglos como Ignaz Pleyel, Jan Ladislav Dussek, Johann Nepomuk Hummel, Anton Diabelli, o Friedrich Kuhlau. Como anotamos en la introducción a estas notas, la extensión del teclado de los fortepianos londinenses se explica, en parte, por esta moda de poner cuatro manos en un solo teclado, sin duda, uno de los grandes éxitos comerciales editoriales de Clementi.

Beethoven compuso varias obras para este formato, pero seguramente el “Beethoven a cuatro manos” más exitoso consista en las numerosas transcripciones, realizadas por otros músicos, de su obra orquestal, especialmente de sus sinfonías. *Leonora*, la segunda obertura que compuso Beethoven para su ópera *Fidelio*. *Leonore, oder Der Triumph der eheli-*

chen Liebe (“*Leonora, o el triunfo del amor conyugal*”), está basada en el famoso libreto de Jean-Nicolas Bouilly fechado en 1798 y adaptado por el libretista Joseph von Sonnleithner. Este texto es el exponente de un género que llegó a estar de furiosa moda después de la Revolución francesa, lo que hoy se ha dado en llamar “ópera de rescate”.

En general, este tipo de ópera representa el tema de la emancipación social a través de historias que relatan la opresión e injusticia que sufre el protagonista, a menudo de manos de un tirano, así como su posterior liberación como resultado del sacrificio de una persona de origen popular, cuya virtud contrasta con la depravación del tirano. *Richard Cœur-de-lion* (1782) del compositor André Grétry (1741-1813) fue la primera ópera de este género, a la cual siguieron otras muchas, entre ellas, *Euphrosine, ou Le tyran corrige* (1790) de Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817) y *Lodoïska* (1791) de Luigi Cherubini (1760-1842). El libreto de *Leonora* está ambientado en una España de ficción, y fue versionado y traducido en varias ocasiones, convirtiéndose en paradigma del género. El primer compositor en utilizar el libreto de Bouilly fue Pierre Gaveaux (1760-1825), para *Léonore, ou l'amour conjugal* representada en París en 1798. A esta siguieron la versión en italiano de Ferdinando Paër (*Leonora, ossia L'amore conjugale*; Dresde, 1804) y la de Simon Mayr (*L'amor coniugale*; Padua, 1805). La partitura de Paër formaba parte de la biblioteca de Beethoven.

Beethoven utilizó la *Fantasia en Do menor KV 475* (1785) de Mozart como modelo para la *Sonata en Fa menor Op. 57, “Appassionata”*. Uno de los pasajes más claros de esta influencia se muestra en el primer movimiento de la sonata (compases 12-16), clara emulación de los compases 157-160 de la fantasía mozartiana (véanse ilustraciones de las páginas 56 y 57).

La *Sonata “Appassionata”* (1804) comienza con un acorde de tónica en arpeggio, al cual se contrapone un tema rítmico insistente que utilizaría Beethoven posteriormente en su quin



W. A. Mozart, *Fantasia en Do menor KV475*, cc. 157-160

ta sinfonía. Este movimiento finaliza con la indicación “*ppp*”, muy rara en Beethoven. Es interesante destacar algunas particularidades de los dos compases finales del “Andante con variaciones”. Este finaliza en dos acordes. El autógrafo de Beethoven indica en el último compás “*secco*” sobre el acorde de la mano derecha, y “*arpeggio*” bajo el acorde de la mano izquierda. Sin embargo, el término “*secco*” fue suprimido en la primera edición y fue sustituido por el término “*arpeggio*” al lado del acorde de la mano derecha. Ediciones posteriores han anotado simplemente “*arpeggio*” para ambas manos, cuando la intención de Beethoven parece clara: contrastar el acorde seco de la mano derecha con el arpegiando de la izquierda. Sin embargo, otra interpretación es posible. Hans von Bülow sugiere arpeggiar despacio, una forma de ornamentación utilizada por Bach en su *Fantasia cromática BWV 903* y recomendada por Carl Philip Emanuel Bach. No hay duda de que el arpeggio era usado como ornamento por los pianistas de la primera mitad del siglo XIX. En la *Theoretical and Practical Pianoforte School Op. 500* (1839), Czerny avisa del exceso de arpeggios practicados por los pianistas y escribe una serie de recomendaciones para su uso. Sin duda, la prohibición indica el uso.

En 1800 el fortepiano vienés, para el cual Beethoven compuso obras como la *Sonata “Claro de luna”*, era bastante similar a los ejemplares de Stein conocidos por Mozart a finales de los años 1770: cinco octavas, cuerdas de latón en los bajos, y hierro en los registros medios y agudos. El instrumento pesaba menos de 70 kilogramos y su apariencia era la de un clave. En las dos décadas



L. van Beethoven, *Sonata en Fa menor Op. 57*, cc. 12-16

mecanismo o tecnología. Aunque muchos compositores contribuyeron a la expansión del fortepiano vienés, Beethoven marca el paso, a través de sus obras, de las diferentes etapas de construcción. Hasta 1803, el teclado de Beethoven es el mismo de Mozart: rodilleras para los registros y cinco octavas, con la excepción de algunos instrumentos en que se añade el Fa sostenido y Sol sobreagudos. La *Sonata Op. 53*, “*Waldstein*” (1803–1804) necesita, no solo un fortepiano hasta el La sobreagudo, sino un instrumento más potente. Ya en 1796 Beethoven había realizado el siguiente comentario al constructor Streicher: “tomando en consideración la forma de tocar, el fortepiano es todavía el menos estudiado y desarrollado de los instrumentos; a menudo uno piensa que está sencillamente escuchando un arpa”.

Los *Tríos Op. 70* requieren un fortepiano de seis octavas. Este instrumento pesa 120 kg, sus dimensiones son 225 cm de largo y 123 cm de ancho, y la tensión de las cuerdas ha aumentado hasta 3000–4000 kg. Un pedal controla el movimiento del teclado hacia la derecha, lo que hace que el macillo percuta en una o dos cuerdas en lugar de en tres (de ahí la expresión *una corda*, *due corde*). Desde su *Sonata Op. 101* (1816), Beethoven se instala en la extensión de seis octavas más cinco notas añadidas al bajo hasta el Do contrabajo. Es el teclado usado para las cuatro sonatas posteriores a esta fecha, así como para las *Variaciones Diabelli Op. 120*. Los fortepianos de Graf de este periodo alcanzan un peso de 150 kg y la tensión de las cuerdas es de 6000 kg.

Schubert no solo utilizó una extensión mucho más pequeña que la de Beethoven, sino que además evitaba usar los extre-

mos del teclado, probablemente en previsión de tener que tocar su obra en instrumentos pequeños. Siete de sus nueve sonatas comenzadas entre 1815 y 1817 tienen una extensión de cinco octavas y media. Pero fue Schubert quien exploró a fondo las posibilidades de los dúos a cuatro manos. Esta formación es una constante en la obra de Schubert desde la *Fantasia en Sol mayor D 1* escrita en 1810, cuando contaba trece años, los valeses, rondós, variaciones, fantasías, grupos de danzas, hasta el *Gran dúo Op. 140 D 812*.

La danza fue una de las formas preferidas por los compositores de mediados de siglo, y el dúo a cuatro manos su vehículo de transmisión. La mayoría de las danzas se publicaban en la época de carnaval o para Año Nuevo, como sucede con gran parte de las colecciones de danzas de Schubert. La influencia de los diferentes tipos de danza –polonesa, escocesa, galop, deutscher, ländler, minueto...–, en este periodo es obvia. Los compositores apelaban a elementos de danzas conocidas como herramienta mnemotécnica para despertar el interés de los oyentes en sus nuevas obras. **Johannes Brahms** publicó tres versiones de sus valeses entre 1866 y 1867. La primera para cuatro manos y las dos siguientes para un solo intérprete, pero de diferente dificultad. Brahms construye una colección compacta a través de características que enlazan cada uno de los valeses, tanto en el terreno formal como el armónico. Los valeses se suceden en tonalidades separadas por terceras o quintas, o bien por tonalidades paralelas mayores y menores, como ocurre en los números 6 y 7. Brahms resuelve brillantemente la limitación de la forma vals, un verdadero reto.

PETRA SOMLAI

Nacida en Hungría, se graduó en dirección e interpretación pianística en el conservatorio Béla Bartók de Budapest, y completó sus estudios de piano moderno en la Academia Franz Liszt de Budapest en 2007. A lo largo de estos años, el foco de su interés se centró en la interpretación en instrumentos históricos, por lo que estudió fortepiano y clave con David Ward, en el Real Conservatorio de Ámsterdam y en La Haya bajo la dirección de Fabio Bonizzoni, Menno van Delft y Bart van Oort.

En 2010 ganó el primer premio y el premio especial del público en el Concurso Internacional de Fortepiano de Brujas, la mayor competición de este campo, y además fue galardonada con el Premio Nacional Junior

Prima Primmissima en Hungría como joven artista destacada. Actúa habitualmente en los principales festivales de música antigua y ha ofrecido conciertos por toda Europa y Japón. Ofrece recitales como solista, en grupos de cámara y en orquestas, además de trabajar en varias investigaciones musicológicas y en proyectos operísticos. Desde 2013 es profesora en la Universidad del Norte de Texas.

BART VAN OORT

Doctor en Interpretación histórica por la Universidad de Cornel (Estados Unidos), ha tocado en varios países europeos, Estados Unidos y Nueva Zelanda y ha participado en los festivales de Utrech, Florencia, Berlín, Amberes, Brujas, Melbourne, Brisbane, York, Clisson, Montpellier y Esterháza. Ha impartido clases magistrales y ha dado conferencias en los conservatorios de Bruselas, París, Moscú, Helsinki, Oslo, Stavanger, Perugia, Sydney, Adelaida, Wellington, Melbourne, Hong Kong, Tokio, Julliard, Bloomington y en diversos conservatorios holandeses. Participa como profesor en diversos cursos de verano en el Instituto de Música Antigua de la Universidad de Indiana y en la Universidad de Western Australia, así como en el Castillo de Poeke, donde enseña junto a Malcolm Bilson.

Desde 1997 ha realizado cerca de cuarenta grabaciones de música de cámara y de repertorio solista, incluyendo los tríos con piano de Mozart, Beethoven y Hummel, así como los cuartetos con piano de Mozart. Junto con otros seis fortepianistas grabó todas las sonatas de Beethoven y Haydn. En el año 2003 recibió cinco diapasones en la revista francesa Diapason por la grabación de cuatro discos sobre el arte del nocturno del siglo XIX. En 2000 grabó la integral de las obras de piano de Mozart. En diciembre de 2005 salió al mercado la integral de los tríos con piano de Haydn con su grupo Van Swieten.

Actualmente da clases de fortepiano e interpretación histórica en el Conservatorio de La Haya y es profesor invitado de la Hochschule für MusikTrossingen en Alemania.

La autora de la introducción y notas al programa, **LUISA MORALES**, es clavecinista e investigadora internacionalmente reconocida como una de las mejores intérpretes de música de tecla española. Se diplomó en el Conservatorio de Música del Liceo de Barcelona y realizó estudios de clave durante cinco años en París con Rafael Puyana y posteriormente, durante tres años, con Ton Koopman en el Sweelinck Conservatorium de Ámsterdam y el Koninklijk Conservatorium de La Haya.

En la actualidad es becaria del gobierno de Australia (IPRS -APA) en la universidad de Melbourne. Ha publicado en diversas revistas internacionales de musicología. Es autora de varias entradas de la nueva edición del *Grove's Dictionary of Musical Instruments* (Oxford University Press), así como de los capítulos sobre Francia, Italia y España para la *Haydn Encyclopedia* (Cambridge University Press) y del capítulo "The Harpsichord in Spain and Portugal" para *The Cambridge Companion to the Harpsichord* de próxima publicación. Asimismo ha sido revisora para Oxford University Press de la serie *Currents in Latin American & Iberian Music* y editora de la serie *FIMTE Studies on Spanish Keyboard Music*.

Es regularmente invitada como conferenciante e intérprete de instrumentos históricos de teclado por prestigiosas salas de concierto así como universidades europeas, australianas y americanas, entre ellos, el ciclo de Grandes Solistas del Melbourne Recital Centre, Festival Harmoniques de Lausana, las universidades de Edimburgo, Duke, Melbourne, Monash y Sydney en Australia, el America's National Music Museum, las universidades de California, Toronto, Wilfried Laurier Ontario, de los Andes y Nacional de Colombia, entre otras. Desde el año 2000 es directora de FIMTE el Festival Internacional de Música de Tecla Española.

La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar dicha misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y 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. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMO CICLO

SINESTESIAS.

Escuchar los colores, ver la música

Notas al programa de Juan Manuel Viana

9 de noviembre **Debussy y los impresionistas**

Una selección de *Preludios*, *Estampes*, *Images* y movimientos de la *Suite bergamasque* de Debussy interpretadas en paralelo a la proyección de cuadros de pintores de la época.

por **Pascal Rogé**, piano

16 de noviembre **Scriabin y el color**

Los preludios de Scriabin se interpretarán junto a creaciones lumínicas basadas en los colores que el autor percibía con cada tonalidad.

por **Eduardo Fernández**, piano

23 de noviembre **Ligeti en el laberinto de Escher**

Una selección de *Estudios* y piezas de la *Musica ricercata* de György Ligeti interpretadas en simultáneo a la proyección de cuadros y grabados de M. C. Escher.

por **Imri Talgam**, piano

30 de noviembre **Messiaen sinestésico**

Las obras de Messiaen se interpretarán junto a creaciones lumínicas basadas en los colores asociados a cada obra por el autor.

por **Alberto Rosado**, piano



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2016-2017



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo.

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

