

CICLO DE MIÉRCOLES

---

# EL ARREGLO COMO OBRA MUSICAL

mayo 2010



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

---

**EL ARREGLO COMO  
OBRA MUSICAL**

mayo 2010

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: El arreglo como obra musical: mayo 2010 [introducción y notas de Teresa Cascudo]. - Madrid: Fundación Juan March, 2010.

48 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; mayo 2010)

Notas al concierto: [I] “Obras de Arnold Schoenberg y Ludwig van Beethoven”, por el Mozart Piano Quartet; [II] “Obras de A. Corelli, J. H. d’Anglebert. J. B. Lully, D. Scarlatti y L. Boccherini”, por Riccardo Doni, clave; [III] “Obras de F. Liszt y F. Busoni”, por Gerardo López Laguna, piano; [y IV] “Obras de J. Strauss y G. Mahler”, por el grupo Oxalys con la colaboración de Laure Delcampe, soprano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 5, 12, 19 y 26 de mayo 2010.

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

1. – Música de los siglos XVIII, XIX y XX.- Arreglos y transcripciones.- Programas de mano- 2. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Teresa Cascudo

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

# ÍNDICE

---

- 4    Presentación
- 6    Introducción
- 14  Miércoles, 5 de mayo - Primer concierto  
**Mozart Piano Quartet**  
    A. SCHOENBERG: Verklärte Nacht  
    L. van BEETHOVEN: Sinfonía nº 3 “Heroica”
- 22  Miércoles, 12 de mayo - Segundo concierto  
**Riccardo Doni**, clave  
    Obras de A. CORELLI, J. H. D'ANGLEBERT,  
    J. B. LULLY, D. SCARLATTI y L. BOCCHERINI
- 28  Miércoles, 19 de mayo - Tercer concierto  
**Gerardo López Laguna**, piano  
    Arreglos de F. LISZT de obras de J. S. BACH,  
    R. WAGNER y G. ROSSINI y arreglos de  
    F. BUSONI de obras de J. S. BACH,  
    W. A. MOZART, R. WAGNER y G. BIZET
- 36  Miércoles, 26 de mayo - Cuarto concierto  
**Oxalys** con la colaboración de **Laure Delcampe**, soprano  
    Obras de J. STRAUSS y G. MAHLER

Introducción y notas de **Teresa Cascudo**

Los conciertos de este ciclo se transmiten  
por Radio Clásica, de RNE

Como profetizara Walter Benjamin en la temprana fecha de 1936, el surgimiento de las (entonces revolucionarias) posibilidades de reproducción mecánica del sonido alumbró una forma completamente nueva de escuchar música. A partir de entonces empezaría a ser habitual algo que tan familiar nos resulta hoy: escuchar una obra de música en cualquier momento gracias a medios de reproducción técnica cada vez más sofisticados y versátiles. Durante siglos, sin embargo, el acceso a la música sólo fue posible en aquellas ocasiones más bien excepcionales en que un grupo de intérpretes la ejecutaba en vivo en un concierto público, una ceremonia religiosa o una celebración civil. Esta circunstancia, unida a la eclosión primero del clave y después del piano como instrumentos domésticos por excelencia, provocaron la implantación de una práctica cotidiana como es la de arreglar para el teclado o para pequeños grupos instrumentales obras que originalmente habían sido compuestas para formaciones más amplias, desde obras de cámara y lieder hasta sinfonías y extractos de óperas. Sólo así podían muchos aficionados oír e interpretar ellos mismos, siquiera en versiones sucedáneas, obras que de otro modo les resultarían inaccesibles.

Al mismo tiempo, la expansión del concierto público como institución central para el consumo de la música y la cada vez más demandada figura del virtuoso musical durante las primeras décadas del siglo XIX contribuyeron, en igual medida, a la consolidación de la transcripción al piano de sinfonías y óperas. En este caso, el fin no era tanto poner a disposición de los aficionados un repertorio que resultaba difícilmente accesible, como mostrar a un público ávido de espectáculo las enormes dotes técnicas del intérprete virtuoso. En este contexto, el arreglo sobrepasa la mera transcripción que adaptaba de modo más o menos literal la obra original a las particularidades del piano, para adentrarse en la paráfrasis y la recreación, que manipulaba y reorganizaba con libertad los materiales de partida, aportando nuevos elementos originales.

Tanto en un caso como en otro, la obra transmutada presentaba un perfil y unas particularidades distintas de la composición original que tomaba como modelo, pese a que mantenía su esencia e identidad. El arreglo, así, acababa en muchas ocasiones por derivar en una nueva obra. Este ciclo propone una reconstrucción de la práctica del arreglo musical tan habitual durante los últimos siglos como extraña en la época contemporánea, proponiendo momentos históricos distintos en los que el arreglo respondía a diferentes objetivos. Así, el concierto con clave reúne autores extraordinariamente populares en su época que, sin embargo, no llegaron a componer ninguna obra específica para este instrumento, como es el caso de Lully, Corelli y Boccherini. El concierto con piano se centra en la faceta de Liszt y Busoni como arreglistas, seguramente los compositores que más contribuyeron a elevar el arreglo a categoría de obra musical. Mientras que el concierto final recrea las actividades de la Asociación para Ejecuciones Musicales Privadas que Schoenberg fundara en Viena en 1918, en la que el arreglo musical, definitivamente, adquirió un nuevo estatus compositivo.

## INTRODUCCIÓN

¿Una sinfonía de Beethoven puede tener “arreglo”? ¿Se puede “ponerla en orden”? ¿Es posible “acicalarla”? Estas preguntas son, evidentemente, absurdas, pero no lo será tanto la siguiente: ¿mantiene su identidad cuando se transcribe a una partitura destinada a instrumentos diferentes de los originales, permanecen en abstracto sus elementos constitutivos –estructura, melodía, armonía– aunque se transforme por completo su textura y su color? El resultado de tal transformación, ¿seguirá siendo algo atribuible a la autoría de Beethoven?

6

En el siglo XXI es posible responder a estas cuestiones sin ansiedad, aunque lo que contestemos, en todo caso, vendrá conformado por nuestra definición de obra musical. Es perfectamente legítimo escuchar y disfrutar (o rechazar) el impacto sonoro que cualquier arreglo musical nos proporciona, distraídamente, llegando a ignorar la música de la que procede. No obstante, sobre todo si se conoce el “original”, independientemente de la dificultad que tenemos en definir este concepto en el ámbito de las artes performativas, es casi imposible no establecer comparaciones e, incluso, juicios estéticos y morales. Éstos variarán, como apuntábamos, según el diferente concepto que tengamos de la obra musical, que como Lydia Goehr ha demostrado en su muy citado y también criticado ensayo *The Imaginary Museum of Musical Works*, no es unívoco y tiene, en todos los casos, raíces en la filosofía y, como veremos, también en la historia. Este legado, en muchos de nosotros, puede ser comparado a unas ruinas, al resto que queda desgajado de un edificio que, en su momento, pudo llegar a ofuscar con su esplendor intelectual.

A mediados del siglo XVIII comenzó a generalizarse una nueva forma de entender la naturaleza del arte y, por ende, la de los artistas. Hasta entonces, siguiendo una tradición que se remonta, al menos, hasta Quintiliano (siglo I), la imitación se consideraba un proceso integrante, no sólo del aprendizaje,

sino del trabajo cotidiano de los artistas. A partir de entonces, las categorías de genio, autenticidad y originalidad comenzaron a divulgarse, alterando por completo los valores asociados a las prácticas artísticas. Así, en 1759, el poeta Edward Young afirmó: “El imitador comparte su corona, en el caso de que tenga una, con el objeto elegido para su imitación; el original disfruta de un aplauso exclusivo. Se podría decir que el original tiene algo de la naturaleza de un vegetal: crece espontáneamente de la raíz vital del genio; se desarrolla, no se hace; las imitaciones son a menudo una especie de manufactura que surge a partir de la mecánica, del arte y del trabajo, a partir de materiales preexistentes, no por sí propias”.

La anterior cita procede de *Conjectures on Original Composition*, un influyente ensayo de carácter literario y estético cuya importancia se debió, entre otras razones, al hecho de que sintetizó muchas de las ideas asociadas al concepto de genio, que, en el siglo XVIII, empezó a ligarse de forma “natural” con el de originalidad. El proceso se intensificó paulatinamente, hasta que el genio se convirtió en un tópico de la estética del romanticismo. Con esta perspectiva y de forma muy sintética, podemos afirmar que el genio permanece, por definición, independiente de cualquier principio de autoridad y que su originalidad se refleja necesariamente en sus obras. Es fácil inferir que, en esta manera de entender el proceso creativo, era difícil encajar la apropiación de obras ajenas para su posterior “arreglo”, máxime teniendo en cuenta que los originales provenían de las manos de maestros, incluso cuando dicha apropiación se correspondía con las prácticas habituales antes del siglo XVIII.

Apenas dos décadas antes de la publicación de las *Conjectures de Young*, en 1739, el tratadista, pedagogo y compositor Johann Mattheson explicaba lo siguiente en su célebre *Der vollkommene Kapellmeister* (publicado en Hamburgo): “Los préstamos son permisibles, aunque se debe hacer que retornen envueltos en el debido interés, es decir, se deben construir y desarrollar las imitaciones de modo que resulten en piezas más bonitas y mejores que aquéllas de las que se de-

rivan”. Obviamente, y como hemos adelantado, mientras que la posición de Young anuncia el romanticismo y el culto que éste dedicó a las ideas de genio y de originalidad, Mattheson representa la actitud común en los siglos anteriores. El romanticismo aspiró a la creación de obras individualizadas, mientras que en los siglos anteriores se demandaba música bien hecha, adaptada a las circunstancias en las que se había de disfrutar. Mientras que la música instrumental se fue haciendo progresivamente autónoma con el romanticismo, implicando una valorización de la melodía como el elemento más claramente reconocible e inalienable de una composición, con anterioridad su calidad se asociaba a lo agradable que pudiera llegar a ser como “ruido” o a su capacidad para vehicular textos verbales. El musicólogo Jim Samson llega a afirmar que fue la generalización de un nuevo concepto de “obra musical” lo que determinó un momento de ruptura de la historia de la música a mediados del siglo XIX: si la primera mitad aparece unificada por el entendimiento de la obra musical como “performance”, la segunda pasó a serlo por la idea de la obra musical como entidad autónoma, uno de los fundamentos del paradigma de la música absoluta.

Ambas posiciones estaban asociadas, no sólo a una imagen de lo que era el “autor” de una composición musical, sino también a la idea de lo que ésta, como “obra”, debía representar. En el siglo XX, abundando en este mismo tema, se dio una interesante problemática de ambos conceptos que se relaciona con el tema de este ciclo de conciertos. Si el siglo XIX fusionó los de autor y obra, el siguiente asistió a su disociación. Michel Foucault, en la célebre conferencia “Qu’est-ce qu’un auteur?”, de 1969, llegó al extremo de argumentar que un autor era, en realidad, una función, esto es, una instancia de carácter hipotético que se inmiscuye en todas las operaciones que, como lectores u oyentes, hacemos cuando leemos un libro o escuchamos (o leemos) una partitura. Dicha “función-autor” es lo que sanciona determinadas interpretaciones, pero, en un nivel completamente diferente, es también el principal fundamento de la legislación acerca de la propiedad intelectual.

Las modificaciones que se pueden introducir en una obra son de diversa índole. Autores como Leonard B. Meyer distinguen la transcripción del arreglo, incluyendo bajo esta última categoría todas aquellas nuevas versiones que presentan adiciones, cambios o supresiones con respecto al material original. Desde esta perspectiva, es un poco indiferente la taxonomía de transformaciones que podríamos establecer, aunque sí es posible distinguir, al menos, tres tipos de proceso. El primero de ellos es el arreglo, por así decir, en términos estrictos, entendido como traducción (Übertragen), que designa la modificación de la imagen sonora de una pieza musical consecuencia de su adaptación a un nuevo instrumento. Un arreglo puede ser igualmente el resultado de una simplificación de la partitura original, manteniendo la instrumentación original. Por último, y al contrario, puede suponer algún proceso de paráfrasis (Umschreiben) o elaboración (Bearbeiten), que implicaría diferentes maneras de servirse del material sonoro original haciéndolo de alguna manera más complejo. Cuando el arreglo se plasma en obras en cuyo título aparecen términos como fantasía o metamorfosis, sería tal vez preferible sustituir el término por el de recomposición. En todos los casos, estos procesos ponen en entredicho la idea de que, por definición, la obra musical, entendida como entidad autónoma, no pueda tener la referencia a una obra anterior como elemento condicionante de su identidad.

A partir del siglo XIX, el préstamo, el arreglo y la recomposición de música ajena comenzaron a presentar algunas afinidades con el conjunto de prácticas asociadas a la armonización de canciones tradicionales. El descubrimiento del folklore (a su vez, un proceso que también tuvo lugar a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII), acompañó la ya mencionada reconfiguración de los conceptos de arte y artista, proporcionando el necesario opuesto a la creación culta. La contraposición de dos maneras de entender los conceptos de originalidad y autenticidad –según se aplicaban al folklore o al genio– acabó provocando tensiones en el discurso crítico, de las que no nos hemos librado todavía. Por un lado, los productos culturales creados por el pueblo eran, por definición, puros repositorios de ambas cualidades. Por otro, la construcción romántica de

la figura del genio las reclamaba como manera de distinguir las creaciones “realmente” artísticas y visionarias de otro tipo de productos culturales. Podemos pensar en el caso de los arreglos de temas populares realizados por Beethoven a partir de 1809. Su recepción fue diferente por parte de los críticos a partir del momento en el que supieron que las melodías no eran originales del “genio”, sino del “pueblo”: unánimemente alabadas hasta entonces, pasaron a ser progresivamente despreciadas, hasta el punto de que deben de ser la parte de su catálogo menos conocida.

Las afinidades aludidas más arriba se manifestaron particularmente en el negocio de la música: tanto las armonizaciones de piezas extraídas de cancioneros “populares”, como los arreglos se convirtieron en productos muy importantes para el mercado musical. Las primeras traían los aires del campo a la ciudad, mientras que los segundos permitían la difusión de obras concertantes, sinfónicas y operísticas que, de otra forma, no hubieran salido de un circuito muy restringido, lo que las hubiera hecho, además, menos rentables de lo que ya eran. Ambos son formas de reproducción asociadas al progreso técnico en la edición de partituras y fabricación de instrumentos, por un lado, y a la consiguiente democratización del consumo, por otro, fenómenos inseparables del aumento de personas musicalmente alfabetizadas. En cualquier caso, en la ingente publicación, en el siglo XIX, de obras popurrí y de arreglos para todos los conjuntos instrumentales de cámara imaginables, realizados a partir de melodías o movimientos sueltos más conocidos, podemos ver un dinámico mercado cultural, independientemente de que esta masificación y el énfasis que se le dio a un número reducido de piezas “favoritas” se tradujesen en la trivialización y descontextualización de los originales. Sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, la mención del autor asumía la suficiente función de “autenticación” de los arreglos: la distancia que los separaba de los originales no era, por lo tanto, demasiado problemática. Este ciclo presenta ejemplos de esta práctica, representados en el arreglo que Ries realizó de la *Sinfonía “Heroica”*, de Beethoven, o en las versiones pianísticas que Liszt y Busoni hicieron de conocidos pasajes de óperas.

En una esfera diferente –o, mejor dicho, complementaria– de la del mercado, se detectan otro tipo de arreglos, que contribuyeron al proceso de construcción de las tradiciones musicales. Encontramos en este apartado todo tipo de apropiaciones, también arreglos, cuya finalidad se explica como homenaje e, indirectamente, como manera de buscar en la historia la solución a determinados problemas formales o técnicos. Podemos pensar en el culto bachiano, que se manifestó en numerosos y significativos arreglos, préstamos y recomposiciones. Por ejemplo, además de Busoni, como se escuchará en el ciclo, otros compositores también mostraron su fascinación por la chacona, un género musical que es, igualmente, una técnica de composición. Así, Brahms, no sólo hizo su propia transcripción de la de violín solo para la mano izquierda del piano, sino que, además, la utilizó como modelo para el movimiento final de la *Cuarta Sinfonía* que, a su vez, toma prestado el bajo ostinato en el que se basa del final de la *Cantata n° 150* de Bach.

El siglo XIX coincidió igualmente con un cambio en la manera de escuchar música, caracterizado por la importancia dada al puro impacto sonoro. El progreso en la fabricación de instrumentos favoreció que los compositores pudieran añadir este nuevo factor a sus obras. La creciente importancia dada al color instrumental se convirtió en un nuevo parámetro de la composición musical. Esta transformación se asoció de forma particularmente feliz al piano y a su repertorio. En los arreglos pianísticos realizados por pianistas-compositores, asunto al que volveremos en el tercer programa de este ciclo, la entidad sonora del piano y sus características idiomáticas formaban parte del contenido artístico que hacía de sus arreglos obras de arte. Por un lado, nos referimos a las cualidades de su sonido: homogeneidad, desaparición progresiva posterior al ataque, riqueza dinámica y en la paleta de ataques, y las posibilidades del pedal de resonancia y de la distribución del material en diversos planos. Por otro lado, tenemos las figuras típicamente pianísticas, como arpeggios, escalas, trinos, saltos y determinadas combinaciones, como octavas, sextas o terceras, que refuerzan la sonoridad. Es decir, lo que hicieron tanto Liszt como Busoni fue traducir el original a un nuevo

lenguaje pianístico, conformado por elementos como los que acabamos de enumerar.

Por ello, como ya hemos explicado, se suele distinguir entre las meras transcripciones, que no atienden a los aspectos más creativos de la adaptación a las virtualidades del idioma instrumental del nuevo efectivo al que la pieza se destina, de los arreglos que, tal como defendía Busoni, proponen una especie de recomposición del original. Esta idea es inseparable de la nueva concepción estética de la música propuesta por el compositor de origen italiano, directamente conectada a un nuevo concepto del sonido, entendido como eje central del ejercicio de la composición. Schoenberg, en este aspecto próximo de Busoni, fue uno de los primeros compositores que dejó abierta la puerta a las posibilidades e implicaciones para la composición derivadas de la emancipación del timbre. En 1911, reflexionó en su *Teoría de la Armonía* a propósito de cuáles serían los medios deseables para conectar y contrastar diferentes timbres entre sí, alertando de que, hasta aquel momento, apenas se contaba con el sentimiento, ya que no había ninguna regla fundamentada teóricamente (a diferencia de lo que ocurría con la armonía, por ejemplo). Es en ese contexto donde surgió la expresión “Klangfarben” (melodía de colores), un eco de “Farben” (“Colores”), el título del célebre tercer movimiento de las *Cinco piezas para orquesta Op. 16* (1909). El proceso, no obstante, había comenzado mucho antes. La música de Wagner y su recepción habían avanzado en este camino iniciado por los primeros románticos, para quienes la experiencia física del sonido se convirtió en uno de los elementos más importantes de la audición musical. Una nueva cita, tomada de un estudio del influyente musicólogo Carl Dahlhaus dedicado a la música del siglo XIX, lo resume claramente, así como destaca su enorme protagonismo en la música del cambio de siglo: “se liberó el color de su función subordinada de mero clarificador de la melodía, del ritmo, de la armonía y del contrapunto de una pieza, y se le dio una razón estética de ser y un significado por sí mismo.”

En el siglo XX, cuando la noción de autor y la conciencia de historicidad se modificaron con respecto al siglo anterior, encontramos versiones muy consistentes de la práctica del arreglo, no sólo en el catálogo de Wolfgang Rihm o Barton Eggs (representados en este ciclo), sino también, por ejemplo, en el de Hans Zender. Tal vez su recomposición del ciclo *Winterreise*, a partir de Franz Schubert, sea la más conocida. Para el compositor alemán, la transformación a la que es sometida la partitura ¿original? se puede definir con la expresión “interpretación compuesta”: lo que para el cantante y el pianista son elecciones interpretativas se convierte, en su caso, en técnicas de composición. El color no es el único elemento alterado, pero la evidencia de su transformación le otorga una importancia particular. Zender, a propósito de “su” *Winterreise*, dice que es una declaración de amor por la música de Schubert. En realidad, todas las obras incluidas en estos cuatro programas son apasionadas declaraciones de amor. Son igualmente el resultado de un simbólico mano a mano, en el que los sonidos fijados en la nueva partitura compiten contra los vestigios de los anteriores, y en el que los arreglistas se miden con los fantasmas de otros autores.

## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Malcolm Boyd, “Arrangement”, en *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332> (acceso 31 de marzo de 2010).
- Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, en *Dits et Écrits*. París, Gallimard, 1994, vol. 1, pp. 789-821.
- Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works: An essay on the philosophy of music*. Oxford, Oxford University Press, 1992.
- Millan Sachiana, “‘Improving the classics’: Some thoughts on the ‘ethics’ and aesthetics of musical arrangement”, *The Music Review*, 55:1 (1994), pp. 58-75.
- Leopold Silke (ed.), *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*. Kassel, Bärenreiter, 1992.

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 5 de mayo de 2010. 19,30 horas

---

## I

**Arnold Schoenberg** (1874-1951)

Verklärte Nacht Op. 4 (arreglo de Barton Staggs)

*Sehr langsam*

*Etwas bewegter*

“K”

*Sehr breit und langsam*

“U”. *Sehr ruhig*

---

## II

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Sinfonía nº 3 en Mi bemol mayor “Heroica” Op. 55 (arreglo de Ferdinand Ries)

*Allegro con brio*

*Marcia funebre: Adagio assai*

*Scherzo: Allegro vivace*

*Finale: Allegro molto*

---

### MOZART PIANO QUARTET

Mark Gothoni, *violin*

Hartmut Rohde, *viola*

Peter Hörr, *violonchelo*

Paul Rivinius, *piano*

Ya había observado que, para la mayoría de las personas, el nombre de Beethoven era suficiente para poder juzgar todo en una obra, para llegar a la conclusión de si era bella y perfecta, o mediocre y mala. Un día que estaba cansado de tocar de memoria, empecé una marcha a la primera, tal como me vino a la cabeza. Una vieja condesa se quedó en éxtasis de admiración, porque pensó que se trataba de una nueva pieza escrita por Beethoven. Para divertirme, le aseguré que, en efecto, así era.

La diversión de Ferdinand Ries, narrador de este episodio ocurrido en 1803, se prolongó hasta que Beethoven entró en la sala en la que ambos se encontraban y continuó mientras escuchaban a la venerable anciana tejiendo los más “extravagantes panegíricos al genio” del maestro de Bonn. Más tarde, el mismo Beethoven glosó la escena a su manera: “¿Lo ve, querido Ries? Así son los grandes *connaisseurs*. Déles el nombre de su favorito, sólo necesitan eso.”

El genio de Beethoven, como hemos visto, reconocido ya hacia 1800, parece incompatible con el “arreglo” de sus composiciones. Se sabe, incluso, que en algún momento Beethoven llegó a manifestarse en contra de esta práctica, defendiendo la importancia del timbre como elemento de la composición musical. Sin embargo, acabó adoptando una posición pragmática, como consecuencia de la enorme popularidad que los arreglos tenían en su época. Entre otros, él mismo realizó arreglos de sus propias obras. La práctica comenzó como consecuencia de la instigación de su hermano Karl, quien, como nos cuenta Barry Cooper en su biografía del compositor, comenzó a tratar de sus negocios con los editores a partir de 1802.

Excelente intérprete y también compositor, Ries, el arreglista de la *Sinfonía “Heroica”*, estudió piano con Beethoven y trabajó para él como secretario y como asistente en la edición de sus partituras. Su versión de la *Tercera Sinfonía* fue, aparentemente, el último trabajo de este tipo que realizó.

Antes, adaptó cerca de dos decenas de piezas de su maestro para diversas formaciones camerísticas con fines comerciales. Vivió bastantes años en Londres, durante los cuales actuó como representante de Beethoven en las negociaciones con sus editores y también con los posibles interesados en encargar nuevas obras. De hecho, Ries llevó las negociaciones que condujeron a la composición de la *Novena Sinfonía*, resultado de un encargo de la Philharmonic Society dirigido a Beethoven en 1817. El nombre de Ries también se relaciona con la *Sinfonía "Heroica"* debido a otro episodio relatado en sus memorias. Por él sabemos que Beethoven originalmente tituló la obra *Sinfonía "Bonaparte"*, pero cambió, furioso, el nombre cuando el hasta entonces cónsul se coronó a sí mismo como emperador. Al final, era sólo un hombre, o, peor, un tirano. Así, la obra pasó a celebrar la "memoria" de un gran hombre y acabó siendo dedicada a uno de sus protectores, el príncipe Lobkowitz.

Las dimensiones monumentales de la composición, la complejidad a la que llega su autor en lo que se refiere a la integración y desarrollo del material temático y el gran efecto que produce su orquestación son en cierta medida atenuados en esta versión camerística. En ésta sobresale el equilibrio entre los instrumentos de cuerda y el piano, algo que no es fácil de conseguir y que se debe particularmente a la cuidadosa distribución del material sonoro, que permite que el papel de las cuerdas no sea en ningún caso secundario frente al del piano. No obstante, como es evidente, sus características formales se mantienen. Entre ellas, se destaca la organización del último movimiento: una serie de nueve variaciones que, a su vez, se basan en material temático tomado de una contradanza del ballet *Las Criaturas de Prometeo Op. 43* estrenado en 1801, y que Beethoven también "recompuso" en las *Variaciones Heroicas para piano*, de 1802.

Schoenberg estudió cuidadosamente la partitura de la "Heroica", como se evidencia en el análisis que hace de la cohesión temática de sus movimientos en su tratado *Fundamentos de la Composición Musical*. También *Verklärte*

*Nacht* fue, a *posteriori*, objeto de un análisis semejante en el que el compositor puso de manifiesto la red motivica de la estructura, así como sus principales ejes tonales. Este estudio fue elaborado en Barcelona en 1932. Schoenberg tuvo una formación esencialmente autodidacta, por lo que estos tipos de análisis fueron muy importantes para justificar, ante sí mismo y también ante su audiencia y sus alumnos, algunas de sus decisiones como compositor. Como punto de referencia para el desarrollo de su propia personalidad creativa usó la obra de una selección de compositores “canónicos” de los siglos XVIII y XIX: fundamentalmente Wagner (en particular la ópera *Tristán e Isolda*), Bach, Mozart, Beethoven (sobre todo la *Grosse Fugue Op. 133*, la *Tercera* y la *Novena Sinfonías* y la *Sonata “Hammerklavier”*) y Brahms. Realizó una personal síntesis entre el cromatismo de Wagner, el contrapunto de Bach y las innovaciones formales de Beethoven y Brahms, a partir de la cual construyó su propio mundo sonoro.

18

*Verklärte Nacht*, originalmente escrita en 1899 para sexteto de cuerda, es considerada su primera obra de referencia. La obra entronca con la tradición de música de cámara alemana, de la que Brahms había sido el último gran exponente antes del propio Schoenberg. La admiración que este último sentía por el primero se puede ver, no sólo en la formación instrumental originalmente elegida, sino en los propios problemas formales planteados en la pieza. En primer lugar, desde el punto de vista temático, es evidente la profusión del material, que forma, como hemos apuntado, una densa red motivica, sustentada en un intenso plan armónico. El principal problema planteado por esta composición fue dotar de coherencia temática y armónica a una obra en forma libre y de gran formato sin utilizar ninguna estructura de carácter periódico típica del estilo tonal.

Para su composición, Schoenberg se inspiró en el poema homónimo de Richar Dehmel, uno de los más importantes poetas alemanes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Su poesía fue utilizada por diversos compositores (Richard Strauss, Webern, Reger y Weill, además de Schoenberg) y es-

candalizó a muchos lectores por sus referencias explícitas al sexo y al erotismo. De las cinco secciones de las que consta, directamente conectadas con el poema, la primera, tercera y quinta son breves narraciones de carácter impersonal que describen el paseo nocturno e iluminado por la luna de un hombre y una mujer. La segunda se corresponde con el monólogo de la mujer, que confiesa que está embarazada de otro hombre. La maternidad se ha convertido para ella en una forma de dar sentido a su vida. La cuarta coincide con la respuesta del hombre, quien le brinda su apoyo. La naturaleza le ha convencido de que, a pesar de las convenciones, el amor que siente el uno por el otro hará que parezca como si el niño que va a nacer fuera hijo de ambos. El frío ambiente nocturno que había dominado la pieza deja paso al claro de luna que, finalmente, brilla de forma esperanzadora. La combinación del programa poético con una formación instrumental de cámara es una de las características originales de la obra, tal y como percibieron los contemporáneos en su estreno. El programa fue repartido entre los críticos el día del estreno y el compositor llegó a explicar en unas notas el significado poético de algunos de los temas principales de la obra, relacionándolos con el poema.

## MOZART PIANO QUARTET

Fundado en 2000, el Mozart Piano Quartet reúne a cuatro solistas y músicos de cámara de fama internacional y laureados en varias competiciones nacionales e internacionales. En la actualidad, son profesores en la Universidad de las Artes en Berlín, en la Royal Academy en Londres y en la Escuela Superior de Música y Teatro en Leipzig.

El cuarteto toca “con pasión y fuego, conjuntados en un esplendor técnico”, según ha señalado un crítico.

El Mozart Piano Quartet ha actuado en distintas ciudades de Europa, Australia y Estados Unidos y en destacados festivales internacionales de música de cámara, tales como el Festival de Schleswig-Holstein (Alemania), Semana Musical de Gustav Mahler (Italia), Festival Casals de Puerto Rico, Festival Internacional de Barossa y de Melbourne (Australia).

El cuarteto actúa regularmente en Berlín y otras ciudades alemanas, en Amsterdam, Rotterdam, Gante, Londres, Viena, Bogotá, México, São Paulo, Baltimore, Los Angeles, Nueva York, Washington, Montreal y Ottawa, entre otras. Este concierto en la Fundación Juan March es su debut en España, al que este año seguirán otros en Barcelona (26 de mayo ) y Bilbao (22 de octubre).

El Mozart Piano Quartet ha grabado los cuartetos con piano de Mozart, Saint-Saëns, Bonis, Strauss, Dvorak y Jenner, así como arreglos para cuarteto con piano de obras de Beethoven, entre ellos la famosa “Heroica”, con la empresa discográfica Dabringhaus & Grimm. Sus CDs son distribuidos por Diverdi en España.

g. 398. d.

A THIRD SET OF  
*Six Sonatas*

FOR THE  
*Harpsichord or Piano Forte;*

Composed by

*Sig.<sup>r</sup> Luigi Boccherini.*

Price  $\frac{1}{2}$  10. 6<sup>d</sup>

*NB. This work is Compiled from the Quintettos, Quartettos, & Trios, of the above Author, and adapted by Thomas Billington.*

*London. Printed by Longman and Broderip,  
N. 26 Cheapside, & N. 13. St. Mark.*

and to be had of Mr. Billington, N. 24, Charlotte Street Rathbone-Place.

Portada de la partitura de los arreglos de Thomas Billington de tríos, cuartetos y quintetos de L. Boccherini. Longman and Broderip, Londres, 1783.

# SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 12 de mayo de 2010. 19,30 horas

---

## I

**Arcangelo Corelli** (1653-1713)

Concerto grosso en Do mayor, Op. 6 n° 3 (arreglo de Thomas Billington)

*Largo*

*Allegro-Adagio*

*Grave*

*Vivace*

*Allegro*

22

**Jean Henri D'Anglebert** (1635-1691)

Pièces de clavecin (selección, arreglos sobre obras de Jean Baptiste Lully)

*Ouverture de Cadmus*

*Courante*

*Sarabande. Dieu des Enfers*

*Maenuet. Dans nos bois*

*Gigue*

**Arcangelo Corelli**

Sonata en trío Op. 3, n° 5 (arreglo de Edward Miller)

*Largo*

*Allegro*

*Allegro*

---

## II

**Jean-Baptiste Lully** (1632-1687)  
(arreglos del manuscrito Menetou)

Ouverture de Phaéton

Air pour les Hautbois

Gigue de Persée

Menuet de Persée

Le printemps

Chaconne de Phaéton

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)

Sonata en Re menor K 213

Sonata en La mayor K 208

Sonata en Re mayor K 224

**Luigi Boccherini** (1743-1805)

Sonata nº 1 en Do mayor (arreglo de Thomas Billington)

*Allegro con forza*

*Adagio*

*Rondó grazioso*

Este programa nos presenta el arreglo a la luz de su papel en la transmisión y fijación de repertorio en contextos protagonizados esencialmente por aficionados. Se construye igualmente en torno a un segundo hilo conductor vinculado a la historia social de la música y a los diferentes modos de sociabilidad que se asociaron a la práctica instrumental a lo largo del siglo XVIII. Las obras seleccionadas proponen un interesante viaje que va desde los salones palaciegos de París, Lisboa y Madrid hasta los salones burgueses de Gran Bretaña. Por último, introduce una cuestión hasta ahora referida de forma apenas tangencial, como es la relación del público con el concepto de historicidad. El programa incluye arreglos de obras de Corelli realizados varias décadas después de su muerte: es, por lo tanto, un ejemplo relativamente temprano en el que la construcción de un canon formado por obras del pasado alteró por completo la relación temporal con las propias obras, que se transformaron en composiciones que acabaron siendo parte del presente de generaciones posteriores. El fenómeno, cuyos primeros efectos se mostraron en la Inglaterra dieciochesca, se generalizó en el siglo XIX. El culto a Bach al que nos referiremos en las notas al siguiente programa fue una de sus manifestaciones.

El mismísimo Bach realizó, como se sabe, el ejercicio de transformar conciertos de Vivaldi en piezas para clave y órgano. Si atendemos a la época en que los hizo, podemos deducir que su finalidad era fundamentalmente didáctica: estudió el modelo vivaldiano precisamente en sus años de formación. Por ello, las transcripciones bachianas, además de proponer nuevas texturas directamente determinadas por las posibilidades del clave, pueden entenderse como un capítulo de la expansión internacional de las formas instrumentales inventadas en Italia entre, aproximadamente, 1670 y 1715 y de la consiguiente influencia alcanzada por los compositores allí nacidos a lo largo del siglo XVIII. Los arreglos del *Concerto Grosso Op. 6 n.º 3* y de la *Sonata en trío Op. 3 n.º 5*, ambos de Corelli, incluidos en este programa fueron realizados por dos músicos profesionalmente activos en Inglaterra después de 1750, es decir, cerca de cuatro décadas después del fallecimiento de

su autor, ocurrido en 1713. Por lo tanto, su posible finalidad pedagógica no estaba tan asociada al estudio de las novedades formales que presentaban. Tampoco estaban concebidas para explorar las posibilidades idiomáticas del instrumento al que se destinaba el arreglo. Más bien, fueron destinadas al floreciente mercado musical abierto a los aficionados británicos y, tal y como de modo explícito se indica en sus portadas, las obras resultantes podían ser indistintamente tocadas en el clave, el órgano o el pianoforte.

A lo largo del siglo XVIII, Corelli fue un compositor ampliamente difundido y disfrutado en Gran Bretaña, por lo que era sobradamente conocido. De hecho, la importancia histórica de esta difusión se debe a que supuso, en esa época, uno de los elementos definidores de la primera construcción de un repertorio estable de “música antigua” asociado a prácticas musicales no religiosas. William Weber ha estudiado esta cuestión, destacando el papel que los conciertos de Corelli tuvieron en los programas de numerosas academias repartidas por toda la isla. En este contexto, las transcripciones de Thomas Billington y Edward Miller representan otra vertiente del mismo proceso que, en Inglaterra y en lo que se refiere al culto corelliniano, también estuvo asociado a los músicos aficionados: siendo asequible desde el punto de vista técnico, su obra era también lo suficientemente seria para distinguirse de productos musicales más triviales. En este ambiente proclive al cultivo de la música seria en un formato simplificado también se explica el arreglo “adaptado” de obras de cámara de Boccherini, realizado por Billington y publicado en Londres en varias entregas. Actualmente, a pesar de los avances en la difusión y estudio de la música del compositor italiano, parece que sigue habiendo obstáculos para imaginar que fue un compositor respetado y disfrutado. Por ejemplo, el británico William Jones, en su *Treatise of Music* (1784), ponía como modelo de cuartetos entendidos como amable conversación los escritos por Haydn y Boccherini (frente a la música análoga a la oratoria del púlpito, representada por la obra de Haendel). Otros influyentes tratadistas también tomaron muy en serio su música, como Francesco Galeazzi en

sus *Elementi teorico-pratici di musica* (1791), que utilizaba sus obras como ejemplo de invención musical. Esta importancia documentada en los textos teóricos se vio revalidada por las ediciones de su música, que testifican la difusión de su obra entre los melómanos de su época durante la primera mitad del XIX.

Las piezas de Lully contenidas en el Manuscrito de Menetou ilustran otra de las vías mediante las cuales la obra de los grandes maestros se convirtieron en objetos de moda, hasta el punto de que, en algunos casos, permanecieron en uso después de su fallecimiento gracias a su adaptación para manos menos especializadas. Mademoiselle de Menetou, hija de la Duquesa de la Ferté, fue un personaje conocido en la época de Luis XIV. Alan Curtis, en un estudio de los manuscritos de música conservados en Berkeley (entre los que se encuentra el de Menetou), alude a la trayectoria de la dama citando documentación de la época: la primera noticia sobre ella data de 1689, cuando con nueve años divertía con sus interpretaciones al Rey Sol y a una de sus hijas, Marie Anne de Bourbon. Aparentemente, las piezas que reúne el manuscrito formaban parte del repertorio de la niña prodigio. Los arreglos de composiciones de Lully son apenas unos años posteriores a las fechas del estreno de sus originales.

El programa se completa con piezas para clave de Jean Henry d'Anglebert y Domenico Scarlatti. Las del primero nos permiten permanecer en la corte de Louis XIV: así, su *Pièces de clavecin* fueron publicadas en París en 1689, es decir, en el mismo año en el que la pequeña Menetou deleitaba a la familia real. Fueron dedicadas a la citada Marie Anne de Bourbon, princesa de Conti por matrimonio, ella misma una excelente intérprete que llegó a ser alumna de François Couperin. Es probable que los arreglos contenidos en el Manuscrito de Menetou fueran incluso realizados por d'Anglebert. Por su parte, también la obra para clave de Domenico Scarlatti se escuchó primordialmente en un entorno palaciego, sobre todo en las cortes portuguesa y española, y teniendo a la infanta portuguesa y, después, reina de España, María Bárbara

de Braganza, como principal destinataria. En 1719, Scarlatti llegó a Lisboa, donde fue contratado como profesor de clave de la infanta. Cuando ésta se casó con Fernando VI, el compositor italiano se instaló en España. Esto explica que, a partir de su llegada a la Península Ibérica, se dedicase de forma muy intensa a la composición de sonatas y “ejercicios” para clave. Por un lado, las piezas originales de d’Anglebert se cuentan entre lo más representativo de la refinada escuela francesa de clave, que refleja la riqueza de los colores posibilitada por la variedad de registros que ofrecían los instrumentos que ahí se utilizaban. Por otro, las virtuosísticas sonatas de Scarlatti proponen una interesante fusión entre el estilo de su país de origen, caracterizado por la forma bipartita y las modulaciones amplias en los instrumentos de factura italiana, y el gusto ibérico, habitualmente identificado con la variedad rítmica y el uso de modos hispanoárabes.

**RICCARDO DONI** nació en Milán en 1965, se graduó como organista en el Conservatorio A. Boito de Parma con L. Ghielmi, posteriormente, en la Schola Cantorum de Basilea como clavecinista y organista con J. C. Zehnder. Es el clavecinista y organista principal de Il Giardino Armonico desde 1994, grupo con el que ha interpretado en las principales salas del mundo con artistas como C. Coin, G. Antonini, C. Bartoli, K. & M. Labeque, E. Onofri, O. Dantone, V. Mullova y G. Carmignola. Ha colaborado en la producción de multitud de óperas, además de

haber sido director de Nuova Polifonica Ambrosiana y Madrigalisti Ambrosiani entre 1990 y 1998. Desde 1984 es el director principal del ensemble vocal Musica Laudantes, con el que ha interpretado en varios festivales y grabado obras de Vivaldi y Sarti, entre otros. Y desde 2000, es el clavecinista y organista del Ensemble Imaginarium. Riccardo Doni ha grabado numerosos registros con los sellos Teldec, Decca-L’Oiseaux Lyre, Naive, Zig Zag Territoires, Supraphon, Stradivarius, Amadeus y Sarx Records.

# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 19 de mayo de 2010. 19,30 horas

---

## I

**Franz Liszt** (1811-1886)

Fantasia y Fuga en Sol menor S 463, sobre BWV 542  
de J. S. Bach

Isolden's Liebestod S 447, de *Tristan und Isolden*  
de R. Wagner

Coro de Peregrinos, de *Tanhäuser* de R. Wagner

Air, de *Stabat Mater* (Cujus Animam) de G. Rossini

---

## II

**Ferruccio Busoni** (1866-1924)

Chacona en Re menor, de la *Partita n° 2 para violín*  
*BWV 1004* de J. S. Bach

Sinfonía n° 32, KV 318 de W. A. Mozart

*Allegro spiritoso*

*Andante*

*Tempo I*

Marcha fúnebre, de *El ocaso de los dioses* de R. Wagner

Fantasia de cámara, sobre *Carmen* de G. Bizet

En este programa se combinan tres cuestiones diferentes. La primera es la del estatus específico que el arreglo adquirió en la producción de Liszt y Busoni. La segunda es la del papel que el piano tuvo en la divulgación de repertorios destinados a las salas sinfónicas y a los teatros de ópera. Y por último, la ya referida del efecto que el culto a Bach tuvo en el catálogo de los compositores y editores decimonónicos. En cuanto a la primera cuestión, podemos retomar la discusión en torno al concepto de color que ya se planteó en la introducción. En una primera aproximación, asociamos el término a la variedad tímbrica de una orquesta, pero, particularmente en el siglo XIX en el que se inventó el piano moderno, la cuestión del color musical estaba también ligada a la exploración de las sorprendentes posibilidades que los nuevos instrumentos de tecla permitían. Liszt fue uno de los autores que de forma más sistemática y fructífera sacó partido de esta nueva situación, apropiándose de material sonoro ajeno. Obviamente, en mayor o menor medida, todos los pianistas-compositores del siglo XIX se enfrentaron a la cuestión; la prueba es la larga presencia de fantasías, variaciones, reminiscencias y rapsodias basadas en temas de ópera que encontramos en todos sus catálogos.

Liszt atribuía una enorme importancia al piano, explicada de forma muy clara en las siguientes afirmaciones: “posee a mis ojos el primer puesto en la jerarquía de los instrumentos; es el más generalmente interpretado y popular de todos; esta importancia y popularidad se debe en parte a la potencia armónica que posee en exclusiva; y, como consecuencia de esta potencia, también a la facultad de resumir y concentrar en él el arte por entero”. Por supuesto, para Liszt era posible establecer una relación especial directa entre la sonoridad de la orquesta y las posibilidades abiertas por el piano: “abarca la extensión de una orquesta; y los diez dedos de un solo hombre bastan para conseguir las armonías producidas por la interacción de más de cien músicos”. En segundo lugar, Liszt también era consciente del papel que el piano podía asumir en la divulgación de obras menos conocidas, porque pertenecían a períodos anteriores de la historia, pero también porque, al

estar escritas para orquesta, eran imposibles de montar fuera de las grandes ciudades. Según Liszt, el piano era a la composición orquestal lo que el grabado al cuadro y, a pesar de sus limitaciones de color (“si no reproduce la textura, consigue al menos los claros y las sombras”), podía conseguir efectos análogos a los de la orquesta.

Con su arreglo de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, el compositor húngaro propuso el punto de partida para una nueva manera de entender la transcripción, basada en la utilización de los recursos del piano y no en la mera simplificación de la partitura orquestal con su compleja textura “embutida” en los dos planos sonoros fundamentales del piano. Lo que Liszt resume acerca de su versión de la sinfonía de Berlioz se puede aplicar a sus otras versiones de obras sinfónicas y operísticas:

Me he ceñido escrupulosamente, como si se tratara de la traducción de un texto sacro, a transportar al piano no sólo la estructura musical de la sinfonía, sino también los efectos al detalle y la multitud de combinaciones armónicas y rítmicas. La dificultad no me ha amedrentado. La amistad y el amor al arte me infundían un doble coraje. No alardeo de haberlo logrado, pero este primer intento tendrá al menos la ventaja de que el camino ya está trazado, y que de ahora en adelante no se permitirá nunca más “arreglar” las obras de los maestros tan mezquinamente como se venía haciendo. He otorgado a mi trabajo el título de “partitura de piano”, con el fin de hacer más patente la intención de seguir paso a paso a la orquesta y de no dejarle más ventaja que la de la masa y la variedad de los sonidos.

Busoni prosiguió la línea de su venerado maestro entre los primeros años de la última década del siglo XIX y mediados de los años 20 del siglo siguiente. Él también, al igual que Liszt, adaptó las composiciones de otros colegas, anteriores a él o contemporáneos, a su peculiar intuición sonora y a su sentido de la arquitectura de los planos pianísticos. Busoni, que fue

también un cuidadoso editor de la música de Bach y Liszt, defendía como principio que cualquier notación era una forma de transcripción, tal y como ocurría con la ejecución: ambas subrayaban la doble naturaleza de la obra musical, que puede permanecer simultáneamente dentro y fuera del tiempo. Con sus palabras, expresadas en el ensayo *Sobre la transcripción*, el modelo del perfecto transcriptor era Bach, de quien había aprendido, por un lado, que “la Gran y Buena Música Universal permanecía la misma independiente del medio a través del cual sonaba” y, por otro, que “diferentes medios utilizan a su vez un lenguaje propio, a través del cual la música suena de forma diferente”.

Busoni y Liszt no sólo compartieron el mismo amor por el piano, sino que también sintieron una veneración común por la música de Bach. Prosiguieron una línea iniciada hacia 1800, cuando los pianistas se convirtieron en los principales destinatarios y artífices de la recuperación de Bach. En ese año se inició la publicación de sus obras completas por la editorial Hoffmeister, de Leipzig. No es que esto supusiera una verdadera novedad, ya que, por ejemplo, Mozart siempre tenía en el estante del piano una partitura de *El Clave bien temperado* y Beethoven se había destacado desde finales del XVIII como improvisador y como intérprete de Bach. La novedad a partir de ese año es que la edición casi sistemática de su obra de tecla dio un nuevo impulso a la difusión de su música. La pasión por el legado bachiano aumentó en las generaciones siguientes. Chopin decía que no le gustaba tocar en público y que prefería quedarse encerrado en casa, tocando obras de Bach: ésa era su principal preparación, ya que raramente ensayaba sus propias obras. Schumann, Mendelssohn y Liszt, como se sabe, también se dejaron fascinar por esta música. Este último, además de transcribir un número considerable de obras bachianas, también se inspiró en estas composiciones para en algunas de sus piezas más impresionantes, como fueron las variaciones basadas en el bajo de la cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (“Lágrimas y lamentos, tormentos y miedo, angustia y dolor. Este es el pan negro de los cristianos que llevan

el signo de Jesús”) que escribió coincidiendo con el fallecimiento de su hija Blondine.

Por su parte, Busoni, dos generaciones después, dio continuidad a esta fascinación, defendiendo la adaptación de la música de Bach a las posibilidades del piano moderno como manera de divulgarla entre el público contemporáneo. Para él, estas nuevas versiones “modernizadoras” no “violaban” el estilo de Bach, al contrario, lo “perfeccionaban”. Particularmente, su versión de la *Chacona para violín* es un brillante ejemplo de “recomposición” de la música de Bach, orientada por la exploración de las posibilidades del piano a las que aludimos en la introducción. Su sentido de misión también explica sus interesantes ediciones de obras fundamentales como *El Clave bien temperado*. Es evidente que la moda de búsqueda, un tanto utópica, de la “autenticidad” que fundamentó el movimiento de la interpretación históricamente informada en el siglo XX hizo que ediciones como las de Busoni quedasen en entredicho. Sin embargo, en el contexto de su época y en la perspectiva de la exploración del idioma pianístico, deben considerarse piezas de enorme importancia.

**GERARDO LÓPEZ LAGUNA**, natural de Sigüenza, Guadalajara, inició estudios musicales con su abuelo materno, continuándolos con Pedro Lerma en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo el título de Profesor Superior de Piano con las máximas calificaciones. Fue premiado en “The Second Tees-Side International Eisteddfod”, Middlesbrough, Inglaterra.

Ha actuado en Portugal, Francia, Inglaterra, Escocia, Suiza, Italia, Holanda, Alemania, Austria, Rusia, República Checa, Puerto Rico, México, Brasil, Grecia, China y en los más importantes festivales y salas de concierto de España, como el Teatro Real y el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

Es miembro del grupo LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), con el que ha realizado numerosos conciertos en Europa y América. Ha tocado con la Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de R.T.V.E., Orquesta Clásica de Madrid, Orquesta de Cámara Española, Orquesta Villa de Madrid, Orquesta de Cámara La Mancha, Solistas de la

Orquesta Sinfónica de Galicia, Banda Sinfónica Municipal de Madrid, Orquesta de Córdoba y Hungarian Virtuossi. Desde hace varios años, ocupa por contrato la plaza de pianista de la Orquesta Nacional de España con la que también ha actuado como solista.

Ha realizado diversas grabaciones para R.T.V.E., R.A.I., Cadena de las Américas, Radio Classique, Radio Moscú, T.V. Rusa. También ha grabado la integral de Pablo Sarasate con el violinista Ángel Jesús García, un monográfico de François Devienne con el grupo Tritono (Ghislaine de Saint-Barthelemy, soprano, Antonio Arias, flauta), y varios CDs con el LIM, principalmente con música de compositores españoles del siglo XX.

Es profesor de Piano e Iniciación al Jazz en el Conservatorio Profesional de Música Amanuel, en Madrid.

## ISOLDEN'S LIEBES-TOD.

Schluss-Szene aus Richard Wagner's

Tristan und Isolde.

Fr. Liszt.

Sehr langsam. Sehr mässig beginnen.

Primeros compases de *Isolden's Liebestod* de F. Liszt sobre *Tristan und Isolde* de R. Wagner. Primera edición, Breitkopf & Härtel, Leipzig, n.d.[1868].

An Eugen d'Albert

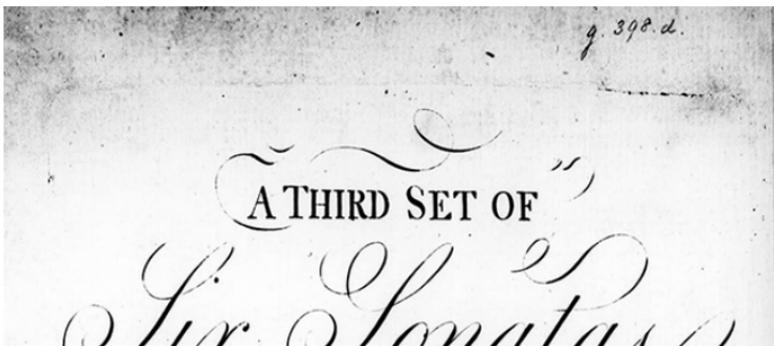
## Chaconne für Violine allein

Joh. Seb. Bach

Zum Konzertvortrage für Pianoforte bearbeitet von  
F. B. Busoni

Andante maestoso, ma non troppo lento  
*Feierlich gemessen, doch nicht schleppend*

Primeros compases del arreglo de F. Busoni de la *Chacona en Re menor, de la Partita n° 2 para violín* de J. S. Bach. Edition Breitkopf & Härte, Leipzig, n.d.



Primeros compases de *Fantasia de cámara* de F. Busoni sobre *Carmen* de G. Bizet. Breitkopf & Härtel, Leipzig, n.d.

# CUARTO CONCIERTO

---

Miércoles, 26 de mayo de 2010. 19,30 horas

---

## I

**Johann Strauss** (1825-1899)

Vals “Wein, Weib und Gesang” Op. 333 (arreglo de Alban Berg)

Polca “Annen” Op. 117 (arreglo de Cristóbal Halffter)

Polca “Unter Donner und Blitz” Op. 324 (arreglo de Wolfgang Rihm)

Vals “Schatz” Op. 418, sobre *Der Zigeunerbaron* (arreglo de Anton Webern)

---

## II

**Gustav Mahler** (1860-1911)

Sinfonía nº 4 en Sol mayor (arreglo de Erwin Stein)

*Bedächtig, nicht eilen*

*In gemächlicher Bewegung, ohne Hast*

*Ruhevoll*

*Sehr behaglich* (“Wir geniessen die himmlischen Freuden”)

---

### OXALYS

Toon Fret, *flauta*, Piet Van Bockstal, *oboe*,  
Nathalie Lefèvre, *clarinete*, Graziano Moretto, *fagot*,  
Thomas Dieltjens, *piano*, Dirk Luijmes, *harmonium*,  
Gert D’Haese y Henri Zomers, *percusión*,  
Muriel Cantoreggi y Frédéric D’Ursel, *violín*,  
Emi Ohi Resnick, *viola*, Martijn Vinck, *violonchelo*,  
Koenraad Hofman, *contrabajo*

Con la colaboración de **Laure Delcampe**, *soprano*

Los miembros del Männergesangverein aparecieron disfrazados de negros: eran el Club de los Esclavos. El Presidente Dumba estaba disfrazado de negrero dueño de plantación. La Orquesta Strauss llevaba puestas unas capas extremadamente tontas, y, de esta manera, comenzó la velada. Kapellmeister Weinwurm, negro de la cabeza a los pies, llevaba el cetro del rey de los locos en lugar de batuta. Dio una señal y la *Narren-Multiplikationsmarsch* (*Marcha de la multiplicación de los locos*), de Konradin, empezó a escucharse en la sala. La perla de la sesión, sin embargo, fue el nuevo vals de Johann Strauss, *Wein, Weib und Gesang* (*Vino, mujeres y canto*). La notable composición es comparable al famoso *An der schönen blauen Donau* (*El bello Danubio azul*), aunque en algunas partes, el nuevo vals está compuesto todavía con mayor fineza y garbo. La artística introducción provocó inmediatamente el aplauso y, después de la primera sección del vals, Strauss fue llamado al escenario. Disfrazado de peregrino, se acercó a la boca de escena y bendijo a la audiencia. El buen humor creció con la segunda sección del vals, después de la cual el compositor volvió a ser llamado al escenario, cosa que se repitió con los dos vales siguientes. La excelente composición fue repetida a petición del público. Los locos demostraron ser lo suficientemente sensibles para querer oír otra vez las gustosas melodías del Rey Vals. También Weyl, el autor del bien humorado texto, fue llamado varias veces.

Ésta es la noticia del estreno de *Wein, Weib und Gesang* de Johann Strauss en el Carnaval de 1869. Un mes después de su nacimiento en ese ambiente festivo y trasgresor, su versión orquestal fue estrenada en Pest y Viena, iniciando seguidamente su difusión por el resto de Europa y también en América (fue estrenado en Chicago en julio del mismo año). Puede resultar sorprendente que, en versión camerística, este mismo vals formase parte del concierto monográfico dedicado a Strauss celebrado en 1921 por la Asociación para Ejecuciones Musicales Privadas. Esta asociación fue fundada por Arnold Schoenberg en diciembre de 1918 y su propósito

era dar a conocer en la capital austriaca la música de compositores más modernos. El reglamento de esta institución prescribía el carácter estrictamente privado de las sesiones: con la excepción de los extranjeros, ningún huésped estaba admitido. La audiencia tenía prohibido publicar cualquier asunto relativo a la sociedad, a sus actividades o a las obras cuya interpretación promovía. Su voluntad era “servir a las obras sólo a través de una ejecución cuidada, de dejarlas defenderse por sí mismas”. Por eso, estaban también prohibidas todas las manifestaciones exteriores de admiración o de rechazo después de la audición de las obras y éstas eran ensayadas en un número de veces muy superior al habitual. El proyecto se prolongó hasta finales de 1921, cuando se extinguió por falta de apoyo financiero, siendo precisamente ése el año en el que fueron programadas obras de compositores que no se podían considerar propiamente contemporáneos, tales como Mozart, Beethoven y también Johann Strauss.

Así que los arreglos contenidos en este programa ilustran, de forma incluso sorprendente, las tensiones y los mestizajes propios de la cultura austrohúngara y su capacidad para combinar, subvirtiéndolos sus significados, elementos procedentes de variadas esferas, de lo privado y lo público, de lo más trivial a lo más elaborado. Como todos los valeses, los que escucharemos en este programa tienen, todavía hoy, el poder de hacernos creer que la felicidad es posible. Por supuesto, esto lo crearemos con alguna ironía, un rasgo estilístico del que la música de Mahler también está sobrada y que aparece en su Cuarta Sinfonía, moteada de una emocionante ternura. No extraña, bajo esta perspectiva, los comentarios que la obra recibió tras su estreno. El carácter popular y grotesco del último movimiento no convenía, según alguna crítica, a un final sinfónico y contradecía “el sagrado espíritu de la música”, mientras que el resto de la sinfonía era un ejemplo de la “belleza más maravillosa”. Vincent d’Indy, en 1913, afirmó rotundo que era un “fragmento para Alhambra o Moulin Rouge, no apto para una sala de conciertos”. Como era de esperar, para Schoenberg el último movimiento y la obra por entero eran ejemplo de la “belleza más maravillosa”.

Las versiones que se escucharán en este concierto son también un caso particular del uso del arreglo con fines que no son comerciales ni didácticos, pero que tampoco tienen como objetivo particular la exploración del idioma de un instrumento. Se relacionan de forma indirecta con las cuestiones planteadas en la introducción general a este ciclo, relativas al papel asumido por el uso del color instrumental en la composición musical. Sus implicaciones van un poco más allá, ya que la reducción realizada para el contexto de los conciertos organizados por Schoenberg y sus alumnos nos obliga a centrar la escucha en los aspectos estructurales de la composición, en la medida en que ésta queda limpia de los “efectos” derivados del impacto físico del sonido de una orquesta.

La elección por parte de Erwin Stein, quien formaba parte del círculo de Schoenberg, de la *Cuarta Sinfonía* de Mahler como objeto de su arreglo es, en esa perspectiva, particularmente interesante por dos razones principales. En primer lugar, dicha obra ha sido muchas veces interpretada como un homenaje neoclasicista al siglo XVIII, patente en la claridad de sus temas, por lo que se presta a este tipo de elaboración. En segundo lugar, la variante propuesta por Stein profundiza –“perfecciona”, que diría Busoni– un ideal sonoro perseguido por Mahler en su trabajo de invención y de instrumentación. En un artículo más o menos contemporáneo de su arreglo de la Cuarta Sinfonía, Stein explicaba que el trabajo motivico y temático era el aspecto más original de la obra mahleriana y que la esencia de su instrumentación era la clarificación de la estructura y la transparencia de las partes. En su opinión, el uso de la orquesta por parte de Mahler no era el resultado de un proceso de ornamentación, sino que dependía directamente de la estructura, y su único aspecto claramente expresivo se relacionaba con las derivaciones en el plano de la dinámica. La versión que se escuchará en este concierto profundiza en esa búsqueda de la transparencia tan querida por Mahler, al tiempo que su imagen sonora propone nuevas lecturas. De hecho, no nos es difícil asociar la música antigua con el bucolismo del primer movimiento y el carácter danzante (una danza de la muerte) del siguiente, que se presenta a guisa de burlesco minuetto.

## OXALYS

Fundado en 1993 por un grupo de jóvenes del Conservatorio de Música de Bruselas, se ha convertido en uno de los conjuntos profesionales más apreciados de la música de cámara en Flandes. Ha actuado en la Sociedad Filarmónica y en el Museo Guggenheim de Bilbao, en el Auditorio Nacional, la Fundación Juan March y la Fundación Carlos de Amberes en Madrid, la Fundación La Caixa en Barcelona y el Palau de la Música de Valencia. Además, cada uno de sus miembros desarrolla una carrera internacional.

Dentro de la historia cultural europea, el conjunto quiere interpretar musicalmente los enlaces y los contrastes entre las diferentes naciones y épocas, con un alto nivel profesional. Al lado de este aspecto filosófico, lo más importante sigue siendo el puro placer de tocar y el amor absoluto hacia la música en toda su dimensión.

El conjunto está apoyado estructuralmente por la Comunidad Flamenca y la Comisión de la Comunidad Flamenca de la región de Bruselas Capital. La residencia de Oxalys es el Koninklijk Muziekconservatorium Brussel (Real Conservatorio de Música de Bruselas), donde realiza sus conciertos más atractivos y ex-

traordinarios utilizando recursos visuales, recurriendo frecuentemente a la creatividad de la diseñadora de modas Tine Decler.

**LAURE DELCAMPE** estudió en el Conservatorio Superior de Bruselas con Jules Bastin y Michelle Wegwart. Se perfeccionó con Walter Berry, Mitsuko Shirai y Harmut Höll. Es ganadora de la Fundación belga de la Vocación y un primer premio en la categoría de ópera y un tercer premio en la categoría de Lied en el Concurso Voz de Oro en Francia.

Ha interpretado numerosos papeles de óperas y ofrecido conciertos y recitales en Francia, Alemania y Holanda, colaborando con conjuntos y músicos como NeoBarock (Forum für Alte Musik Köln), Oxalys y los pianistas Catherine Mertens, Boyan Vodenitcharov, Vladimir Sverdlov y Muhiddin Demiriz.

Estrenó y grabó *An die Nacht* de Benoît Mernier con la Orquesta Sinfónica de Liège, en París (para Radio France) y en Tallinn con la Orquesta Nacional de Estonia.

Ha actuado bajo la dirección de Alberto Zedda, Kasushi Ono, Marcello Viotti, Friedrich Pleyer, Patrick Davin, Louis Langrée, Ronald Zollman y Pascal Rophé.

## TEXTO DE LA OBRA

### **Das Himmlische Leben**

Wir genießen die himmlischen Freuden,  
D'rum tun wir das Irdische meiden.  
Kein weltlich' Getümmel  
Hört man nicht im Himmel!  
Lebt alles in sanftester Ruh'.  
Wir führen ein englisches Leben,  
Sind dennoch ganz lustig daneben;  
Wir tanzen und springen,  
Wir hüpfen und singen,  
Sanct Peter im Himmel sieht zu.

Johannes das Lämmlein auslasset,  
Der Metzger Herodes d'rauf passet.  
Wir führen ein geduldig's,  
Unschuldig's, geduldig's,  
Ein liebliches Lämmlein zu Tod.  
Sanct Lucas den Ochsen tät schlachten  
Ohn' einig's Bedenken und Achten.  
Der Wein kost' kein Heller  
Im himmlischen Keller;  
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,  
Die wachsen im himmlischen Garten,  
Gut' Spargel, Fisolen  
Und was wir nur wollen.  
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!  
Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben;  
Die Gärtner, die alles erlauben.  
Willst Rehbock, willst Hasen,  
Auf offener Straßen  
Sie laufen herbei!

### ***La vida celestial***

*De alegrías celestiales nos gozamos  
y lo terrenal por ello evitamos.*

*¡No hay tumulto mundano  
que en el cielo oigamos!*

*En la paz más apacible vive todo.*

*Angélica vida llevamos,  
mas también muy alegres somos;*

*bailamos y saltamos,  
trotamos y cantamos,*

*San Pedro en el cielo está mirando.*

*Juan al cordero deja en libertad,  
vigila Herodes, el carnicero.*

*¡Llevamos a un paciente,  
inocente y paciente,  
corderillo adorable a la muerte!*

*San Lucas lleva el buey al matadero  
sin escrúpulo alguno ni respeto.*

*El vino no cuesta un cuarto  
en la celestial bodega;  
angelillos el pan hornean.*

*Buena hierba de todas las especies,  
crece en el jardín celestial,  
espárragos tiernos, frijoles  
y todo lo que desear podamos.*

*¡Platos llenos hay para nosotros!*

*Buenas manzanas, uvas y peras,  
todo permiten coger los jardineros.*

*Si quieres corzo o quizá conejo,*

*¡Por calles despejadas  
nos vienen corriendo!*

Sollt' ein Fasttag etwa kommen,  
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!  
Dort läuft schon Sanct Peter  
Mit Netz und mit Köder  
Zum himmlischen Weiher hinein.  
Sanct Martha die Köchin muß sein.

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,  
Die unsrer verglichen kann werden.  
Elftausend Jungfrauen  
Zu tanzen sich trauen.  
Sanct Ursula selbst dazu lacht.  
Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,  
Die unsrer verglichen kann werden.  
Cäcilia mit ihren Verwandten  
Sind treffliche Hofmusikanten!  
Die englischen Stimmen  
Ermuntern die Sinnen,  
Daß alles für Freuden erwacht.

*Y si llega un día de vigilia,  
¡Todos los peces nadando alegres llegan!  
Por allá San Pedro se encamina  
con la red y los anzuelos  
al celestial vivero.  
Santa Marta debe ser la cocinera.*

*No existe música en la Tierra  
que con la nuestra se pueda comparar.  
Once mil doncellas  
se atreven a bailar.  
Santa Úrsula misma a reír empieza.  
No existe música en la Tierra  
que con la nuestra se pueda comparar.  
¡Cecilia y todos sus parientes  
son músicos de corte excelentes!  
Las voces angelicales  
los sentidos regocijan  
y en todo se despierta la alegría.*

La autora de la introducción y notas al programa, **TERESA CASCUDO**, es profesora de la Universidad de La Rioja desde 1999. Obtuvo su doctorado en la Universidade Nova de Lisboa en 2002, con una disertación que aborda el problema de la tradición en la obra de Fernando Lopes-Graça. Es investigadora del Centro de Estudios Interdisciplinares del Siglo XX (CEIS 20) de la Universidad de Coimbra desde 2001. Es directora adjunta de la *Revista Portuguesa de Musicologia*. Fue asesora científica del Museu da Música Portuguesa (Ayto. de Cascais). Es autora del catálogo de la obra de Lopes-Graça (1997) y ha comisariado dos exposiciones en el Museu da Música (Ministério da Cultura, Lisboa). Está especialmente interesada en el estudio de las relaciones entre nacionalismo y música en Portugal y ha publicado diversos artículos sobre ese tema. En la actualidad es investigadora responsable de un proyecto de I+D+i, financiado por la Comunidad Autónoma de La Rioja, dedicado al estudio de la crítica musical en España durante la primera mitad del siglo XX, en el ámbito del cual la editorial Doble J, de Sevilla, publicará dos volúmenes colectivos de estudios (*Los señores de la crítica: periodismo musical en Madrid durante la primera mitad del siglo XX* y *Modernismo musical y política: una aproximación desde la crítica musical*). Colabora regularmente con el diario electrónico *Mundo Clásico* y con la revista *Audio Clásica*.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.



## PRÓXIMOS CICLOS

---

### Las raíces americanas de Ives y Copland

Miércoles 1, 6 y 13 de octubre

### Aula de Reestrenos 77. El legado de Gonzalo de Olavide

Miércoles, 20 de octubre

### Aula de Reestrenos 78. Mompou inédito

Miércoles, 27 de octubre

---

## Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · [www.march.es](http://www.march.es) · [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

Entrada libre hasta completar el aforo