

BEETHOVEN: EL CAMBIO PERMANENTE

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 22 DE ENERO AL 19 DE FEBRERO DE 2020



BEETHOVEN: EL CAMBIO PERMANENTE

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 22 DE ENERO AL 19 DE FEBRERO DE 2020



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

“El arte nos exige que no nos quedemos quietos”. Así se expresaba Beethoven en respuesta a una pregunta de su amigo el violinista Karl Holz. Ese es el espíritu que transpira toda su obra, que tan poderosa impronta dejó en la mayoría de compositores del siglo XIX y buena parte del XX. Marcada por el cambio incesante en la exploración de nuevos caminos, su música se convirtió desde fechas muy tempranas en arquetipo de la música occidental, en emblema sonoro de la cultura europea. Cuando se cumplen dos siglos y medio de su nacimiento en Bonn, la Fundación Juan March da la bienvenida al “año Beethoven” con un amplio ciclo dedicado a su creación pianística y camerística.

Fundación Juan March

Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles y no abandonen la sala durante el acto.



ÍNDICE

7

MOTO PERPETUO

Luis Gago

18

Miércoles, 22 de enero

Alina Ibragimova, violín y **Cédric Tiberghien**, piano

28

Miércoles, 29 de enero

Anne Katharina Schreiber, violín, **Jonathan Cohen**, violonchelo
y **Kristian Bezuidenhout**, fortepiano

38

Miércoles, 5 de febrero

Thomas Demenga, violonchelo y **Eunyoo An**, piano

48

Miércoles, 12 de febrero

Rachel Podger, violín y **Christopher Glynn**, piano

56

Miércoles, 19 de febrero

Alexander Lonquich, piano

68

Bibliografía

Autor de las notas al programa



Moto perpetuo

Luis Gago

250 años después del nacimiento de su creador, la música de Beethoven conserva intacta una cualidad excepcional: sigue revelando al trasluz al hombre que la compuso. Sin renunciar a su condición de lenguaje abstracto, sin necesidad de recurrir a palabras (y cuando lo hace, como en *Fidelio* o en la *Novena sinfonía*, remacha el mismo mensaje), las obras de Beethoven nos permiten entreverlo a él, al más humano de los compositores, al más tangible, al menos esquivo. Acompañarlo en el largo viaje que va de los tres *Tríos con piano Op. 1* al *Cuarteto de cuerda Op. 135* (no por casualidad, obras camerísticas ejercen de alfa y omega de su amplio catálogo) es ir de la mano de un hombre como nosotros, capaz, no tanto de autobiografiarse (algo que no le interesaba en absoluto), como de dejar reducido casi a la nada el abismo para muchos infranqueable que se abre entre una

partitura y su artífice. La música de Bach nos anonada, por ejemplo, por su complejidad y por su hondura, pero no nos permite ver nada del ser humano que se esconde puntillosamente detrás. Mozart sí se revela a menudo a través de sus obras, es cierto, pero las ataduras formales clásicas actúan de cortapisa para que atisbemos todo aquello que él parecía dispuesto a enseñarnos: ahí están sus cartas como ejemplo supremo de su escaso pudor. Sus obras, como las de Haydn, las valoramos y admiramos a partir de consideraciones puramente estéticas. Con Beethoven mantenemos, en cambio, una relación que parece sustentarse por encima de todo en principios éticos.

Ferruccio Busoni, a quien tendemos a asociar más con Bach que con el autor de *An die ferne Geliebte* [A la amada lejana], expresó esta idea con gran claridad en 1920 en “Was gab uns Beethoven?” [¿Qué nos dio Beethoven?], un texto incluido en su *Von der Einheit der Musik* [De la unidad de la música]: “Con Beethoven, el elemento humano se situó por primera vez como el argumento

Retrato de Ludwig van Beethoven
componiendo la *Misa Solemnis*, 1820, de
Joseph Karl Stieler (1781-1858).
Beethoven-Haus, Bonn

primordial de la composición en lugar del manejo de la forma”¹. Busoni se pregunta a renglón seguido, sin embargo, si el hecho de que la música se convierta en algo “humano” [*menschlich*], en vez de seguir siendo “puro sonido y hermosa forma” [*rein-klanglich und schön-gestaltend*], puede considerarse realmente “una ganancia, una mejora” [*ein Gewinn, eine Erhöhung*], porque ello condujo la música a una región diferente de la que había habitado hasta entonces. Además, Busoni no estaba solo, ni había sido el primero en expresar ideas semejantes. Escuchemos ahora a Friedrich Nietzsche más de cuatro décadas antes en la cuarta entrega de sus *Consideraciones intempestivas*, titulada *Richard Wagner in Bayreuth* y publicada en 1876: “La música [...] había empezado, con Beethoven, a encontrar por primera vez el lenguaje del *pathos*, de la voluntad apasionada, de las vicisitudes dramáticas, en el alma del hombre”². De ahí que nos resulte natural –volvemos a Busoni– hablar del “divino Mozart”, mientras que rechinaría de algún modo una referencia al “divino Beethoven”. “¡Hay que decir ‘el humano Beethoven!’”, proclama, exclamación incluida, el autor de *Doktor Faust*: hasta ese punto alcanza su grandeza.

Si algo caracteriza la recepción de las obras del compositor tras su muerte es que sus oyentes daban por hecho que su música contenía de algún modo experiencias de la vida real, que eran expresión directa, sin mediación algu-



Máscara mortuoria de Beethoven, por Franz Klein. Fotografía de Emile Koch. Beethoven-Haus, Bonn

na, de unos ideales esencialmente humanos, “elevados y sinceros” (*hoch und lauter*: de nuevo Busoni), del “primer gran demócrata en la música” [*der erste große Demokrat in der Musik*]. Hay casos palmarios, como la *Sinfonía “Heroica”* y su controvertida dedicatoria, la totalidad de la *Sinfonía “Pastoral”*, la *Sonata “Les Adieux”* o el movimiento lento del *Cuarteto Op. 132* (la expresión de gratitud en forma de canción por parte de un moribundo que ha vuelto a la vida), pero la idea es extensible, en mayor o menor medida, a gran parte de su ca-

tálogo. Hans Heinrich Eggebrecht llegó incluso a identificar conceptos que se repetían una y otra vez asociados a las obras beethovenianas en los críticos decimonónicos que comentaron o explicaron sus obras: *Erlebnismusik* [la música como experiencia], *Einheit von Leben und Werk* [unidad de vida y obra], *Leidensnotwendigkeit* [necesidad de sufrir], *Überwindung* [superación] y *Zeitlosigkeit* [atemporalidad]. A poco que nos lo propongamos, podríamos hacer una larga lista de composiciones del músico de Bonn asociables con cada uno de estos conceptos: el motivo es que somos herederos de una larga tradición forjada en el siglo XIX, cuyos artifices se mostraron tan coincidentes en la acuñación de una serie de *topoi* que toda esa literatura crítica podría considerarse en última instancia como “un solo libro escrito por un solo autor”³.

Por supuesto, Beethoven había heredado en su juventud esas mismas ataduras que eran consustanciales al lenguaje clásico de Haydn o Mozart, y buena parte de su grandeza estriba justamente en haberse zafado de ellas, allanando así el camino a las futuras generaciones, pero también situándolas ante una coyuntura nada fácil, ya que muchas de las obras del último Beethoven parecen asomarse al borde del abismo. ¿Existe, por ejemplo, música más moderna, más destemporalizada, más libre, que la *Gran Fuga Op. 133*? Igor Stravinsky supo expresarlo como nadie:

A los ochenta años he encontrado una nueva fuente de placer en Beethoven, y la *Gran Fuga* me parece ahora –no siem-

pre fue así– un milagro perfecto. Cuánta razón tuvieron los amigos de Beethoven cuando lo convencieron para que la des-gajara del *Cuarteto Op. 130*, porque debe valerle por sí misma: es una obra musical absolutamente contemporánea que será contemporánea eternamente. [...] Apenas marcada por la impronta de su tiempo, la *Gran Fuga* es, tan solo por lo que respecta al ritmo, más sutil que ninguna otra música de mi propio siglo. [...] Esta fuga es pura música interválica y la amo por encima de cualquier otra.

Y en una crítica del libro de Joseph Kerman sobre los cuartetos de cuerda de Beethoven (*The Beethoven Quartets*), publicada en *The New York Review of Books* en 1968, Stravinsky abundó en su admiración, añadiendo ahora una metáfora afortunada: “Partes de la fuga podrían haberse incubado en un satélite espacial”.

EL RETO DE DESCIFRAR A BEETHOVEN

Un recorrido amplio como el que proponen estos cinco conciertos, desde uno de esos juveniles *Tríos Op. 1* hasta las *Variaciones Diabelli* (las únicas capaces de codearse de tú a tú con las *Variaciones Goldberg* de Bach, de las que se quieren herederas naturales), equivale a acompañar a su creador desde su condición de heredero natural del estilo clásico del siglo XVIII hasta su posición de iniciador, no solo de un nuevo lenguaje, sino también de un modo enteramente diferente de concebir una obra musical. Beethoven alumbró música

1. *Das Menschliche tritt mit Beethoven zum erstenmal als Hauptargument in die Tonkunst, an Stelle des Formenspiels*. Todas las traducciones de las citas son del autor del texto.

2. *Die Musik [...] hatte mit Beethoven eben erst begonnen, die Sprache des Pathos, des leidenschaftlichen Wollens, der dramatischen Vorgänge im Inneren des Menschen zu finden*.

3. *Wie ein einziges Buch von einem einzigen Autor*.



Portada de los *Tríos Op. 1* de Ludwig van Beethoven, dedicados al príncipe Lichnowsky. Artaria (Viena, 1795)

que nace con el deseo de trascender su contingencia histórica y elevarse a la categoría de obra de arte. Nadie ha expresado esta idea con mayor claridad que el musicólogo alemán Carl Dahlhaus:

La nueva idea que Beethoven impuso a la conciencia estética de su época era que un texto musical, al igual que un texto literario o filosófico, esconde un significado que se manifiesta pero que no queda subsumido enteramente en su presentación acústica: que una creación musical puede existir como una “obra de arte de ideas” que trasciende sus diversas interpretaciones. [...] El público queda-

ba estupefacto, creyendo a veces que era víctimas de una broma extraña o estridente, y sintiendo en cualquier caso que entendía poco o nada de lo que sucedía en la obra de Beethoven, a pesar de que se diera por supuesto que había de entender todo. Pero incluso aquellos que quedaban defraudados sentían básicamente que el fenómeno acústico cuyo sentido eran incapaces de aprehender albergaba, sin embargo, un significado que, con el esfuerzo suficiente, podía llegar a ser inteligible (Carl Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980, pp. 10-11)

No es siempre fácil leer o desentrañar a Dahlhaus, pero sus libros sobre Beethoven, sobre la idea de la música absoluta y sobre el Romanticismo musical lo convierten en una referencia obligada en cualquier aproximación de conjunto

a la obra del compositor alemán y a sus repercusiones estéticas e históricas.

Beethoven fue un pionero en muchas cosas. Aunque disfrutó de diversos tipos de patronazgo durante toda su vida, con excepción quizás de sus primeros años en Bonn (y el elector Maximilian Franz fue un patrono comprensivo y magnánimo, que sufragó sus visitas a Viena en 1787 y 1792), el compositor logró vivir desligado en gran medida de amos a los que servir. Sus coetáneos vieron en él a un genio –individual, irascible, iconoclasta– y eso animó a muchos aristócratas afincados en Viena a darle considerables sumas de dinero a cambio de nada. Solo esperaban de él que siguiera viviendo en su ciudad y que se sintiera libre de trabas económicas para componer. Pero, y este es otro rasgo novedoso, una buena parte de sus obras fueron rechazadas o incomprendidas en su momento. Su música exigía una actitud diferente por parte del oyente porque, como señala Dahlhaus, presentaban el “reto de descifrar, en un esfuerzo paciente, el significado de aquello que se había producido en la música”. Hacían imprescindible –la expresión es ahora de Charles Rosen– una especie de “atención analítica” que nunca se había necesitado en la música previamente. Y sus bruscos cambios, sus quiebras hasta entonces inauditos, despertaron comentarios sorprendentes y metáforas

animales incluso entre sus propios colegas, como este de Giuseppe Cambini, referido a sus dos primeras sinfonías:

Ahora adopta el vuelo majestuoso del águila; más tarde se adentra sigilosamente por caminos pedregosos. Tras penetrar en el alma con una dulce melancolía, la desgarrar enseguida con un cúmulo de bárbaros acordes. Me parece que contiene palomas y cocodrilos al mismo tiempo⁴.

Si esto pensó Cambini de las aún muy razonablemente clásicas dos primeras sinfonías, ¿qué pudo sentir, si tuvo oportunidad de escucharlas (murió a finales de 1825), al enfrentarse a los escarpados riscos de la *Sinfonía “Heroica”*, las Sonatas “*Waldstein*” y “*Hammerklavier*” o la *Novena sinfonía*?

El 2 de septiembre de 1812, Goethe le contaba en una carta a su amigo Karl Friedrich Zelter, el futuro profesor de Felix Mendelssohn, su encuentro con Beethoven en Teplice: “Su talento me causó asombro: pero desgraciadamente es una personalidad absolutamente intratable, que no se equivoca al encontrar el mundo detestable, pero que, sin embargo, no lo hace más agradable para él ni para otros”⁵. La respuesta de Zelter poco después nos deja sobrecojidos: “Lo que cuenta de Bethofen [*sic*] es totalmente cierto. Yo también lo admiro con terror. [...] Sus obras me pare-

4. *Tantôt il prend le vol majestueux de l'aigle, tantôt il rampe dans les sentiers rocailleux. Après avoir pénétré l'âme d'une douce mélancolie, il la déchire aussitôt par un amas d'accords barbares. Il me semble voir renfermer ensemble des colombes et des crocodiles* (Tablettes de Polymnie, marzo de 1811, pp. 310-311).

5. *Sein Talent hat mich in erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freylich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht.*

cen como niños cuyo padre fuera una mujer y cuya madre fuera un hombre”⁶. Beethoven puede permitirse ser libre como hombre y como creador. El propio Goethe esgrime en la misma carta el problema de su sordera para disculpar sus rudezas, mientras que Zelter muestra su perplejidad por la reacción de algunas personas que, después de indignarse al escuchar algunas de sus obras “son ahora presa de una pasión por ellas como los partidarios del amor griego”⁷. Con contadas excepciones, y a pesar de las reacciones de oyentes cultos como Zelter, Beethoven no pondrá nunca guiado por el deseo de satisfacer los gustos del público o de sus mecenas, sino por un instinto creador libre de ataduras o imposiciones externas. Mientras Rossini arrasaba Europa con sus óperas de éxito seguro y leves argumentos, Beethoven confinaba sus pensamientos a una música instrumental cada vez más compleja y dominada por la abstracción.

PERIODIZAR UNA VIDA CREATIVA

Aunque se han perdido muchos de sus manuscritos, Beethoven constituye también un caso aparte en cuanto a las posibilidades que nos ofrece su legado para escudriñar las interioridades de su proceso creativo. Robert Winter, por ejemplo, ha logrado identificar más de ochocientas páginas de apuntes de borradores o esbozos previos a la composición de sus cinco últimos cuartetos, su



El incidente de Teplice, por Carl Röhling. Al parecer, Beethoven paseaba junto a Goethe por la alameda del balneario de Teplice en verano de 1812 cuando se encontraron con la emperatriz y su familia. El compositor siguió su camino sin pararse a saludar.

auténtico *opus ultimum*, y cree estar en lo cierto cuando afirma que en su origen debieron de ser muchas más. Gustav Nottebohm fue uno de los primeros en mostrarnos la utilidad del análisis minucioso de estos apuntes para conocer el modo de trabajo de Beethoven. El descubrimiento de nuevos cuadernos, la datación de muchos de ellos, la identificación del material que contienen, las herramientas que brinda la nueva musicología y el trabajo sistemático emprendido en las dos últimas décadas por una serie de expertos –el citado Robert Winter, Lewis Lockwood, Alan Tyson, Barry Cooper, Joseph Kerman, Douglas Johnson– han arrojado una luz inmensa sobre un aspecto decisivo de

la producción beethoveniana, profusamente arropada de mitos, leyendas y medias verdades nacidas poco después de la muerte del compositor (en este sentido, Anton Schindler fue un gran inventor de bulos y Alexander Thayer un admirable desfacedor de entuertos). La necesidad de relacionarse con amigos y personas cercanas por medio de los cuadernos de conversación nos proporciona también numerosas pistas sobre la actividad cotidiana de Beethoven, que, en un momento crítico de su vida –entre 1812 y 1818–, llevó también un pequeño diario con anotaciones personales. Varios centenares de cartas sirven para completar un cuadro solo lejanamente parecido a la media docena de tópicos que ha transmitido la historiografía romántica y que han arraigado con fuerza en el imaginario colectivo.

Uno de ellos es, por ejemplo, la estricta división de sus obras con arreglo a los famosos tres periodos, inmortalizados por Wilhelm von Lenz en un libro clásico de 1852 (*Beethoven et ses trois styles*), pero ya prefigurados algunos años antes por François-Joseph Fétis en su *Biographie universelle des musiciens*. Y es interesante recordar lo que, en una carta a Von Lenz fechada en Weimar el 2 de diciembre de 1852, le escribió Franz Liszt:

8. *Pour nous, musiciens, l'œuvre de Beethoven est semblable à la colonne de nuée et de feu qui conduisit les Israélites à travers le désert –colonne de nuée pour nous conduire le jour, colonne de feu pour nous éclairer la nuit ‘afin que nous marchions jour et nuit’-. Son obscurité et sa lumière nous tracent également la voie que nous devons suivre; elles nous sont l’une et l’autre un perpétuel commandement, une infaillible révélation.*

9. *... la première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître; et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'autorité et de la liberté.*

Para nosotros, músicos, la obra de Beethoven se asemeja a la columna de nube y fuego que guio a los israelitas a través del desierto –columna de nube para guiarnos de día, columna de fuego para iluminarnos de noche, a fin de que “avancemos día y noche”-. Su oscuridad y su luz nos indican en igual medida el camino que hemos de seguir; cada una de ellas son un mandamiento perpetuo, una infalible revelación⁸.

Al referirse a sus sonatas para piano, el propio Liszt realizó también una división tripartita cuando bautizó poéticamente al compositor de cada uno de esos estadios como “*l'adolescent, l'homme, le dieu*” [el adolescente, el hombre, el dios]. Aunque en la citada carta a Wilhelm von Lenz recela de los tres estilos o periodos y prefiere hablar tan solo de dos “categorías”:

... la primera, aquella en la que la forma tradicional y convenida contiene y gobierna el pensamiento del maestro; y la segunda, aquella en la que el pensamiento estira, rompe, recrea y moldea la forma y el estilo de acuerdo con sus necesidades y sus inspiraciones. Si se procede de este modo llegaremos sin duda en línea recta a esos problemas incesantes de la *autoridad* y de la *libertad*⁹.

6. *Was Sie von Bethofen sagen ist ganz natürlich. Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. [...] Mir scheinen seine Werke wie Kinder deren Vater ein Weib oder deren Mutter ein Mann wäre.*

7. *... nun von einer Leidenschaft dafür ergriffen sind, wie die Anhänger der griechischen Liebe.*

Así pues, los manidos y ubicuos tres periodos de Beethoven no son sino una ficción más o menos útil para examinar su obra, y actúan a la vez como máscaras de un ininterrumpido afán innovador, sin contornos ni fronteras definidas. Cierto es, por supuesto, que el Beethoven del *Septimino* tiene poco que ver con el del *Concierto para violín* o, más tarde, con el de la *Gran Fuga*, o que la *Sinfonía "Heroica"* inaugura –al menos simbólicamente– un nuevo capítulo, no solo de su producción, sino de toda la música occidental. Pero es que el músico de Bonn vivió un progresivo desapego de la realidad, motivado por una sordera que acentuó su tendencia a la reclusión interior y por una casi total ausencia de estímulos externos que le ayudaran a sentirse parte de una corriente, de una escuela: tan solo Franz Schubert, otro reo de sus propios abismos, consiguió hallar resquicios vírgenes, aún no acaparados o clausurados por el de Bonn, por los que poder derramar su talento.

Algunos autores han intentado superar esta división tripartita y han propuesto otras alternativas más o menos afortunadas. William Newman se decanta por establecer cinco etapas en su desarrollo, Joseph Kerman recurre a ocho subperiodos que contribuyan a iluminar zonas de sombra y su biógrafo Maynard Solomon propone un enfoque estrechamente ligado a circunstancias vitales del compositor, en los que cuatro épocas con el denominador común de una gran productividad (1790-1792, 1794-1799, 1803-1812, 1820-1826) se hallan precedidas de momentos de transición, todos ellos derivados de crisis personales (la aparición de la sordera,

el incidente de la amada lejana, la muerte de su hermano, los problemas con la custodia de su sobrino Karl...). Asignar sin más unas obras a unos periodos previamente determinados puede influir negativamente en nuestra percepción de la música y llevarnos a consecuencias en exceso simplistas.

No puede aquí incidirse tampoco en otros tópicos muy consolidados, como el relativo fracaso de su periodo de formación con Haydn (un tema sobre el que James Webster ha escrito un ensayo muy esclarecedor) o su acendrada misantropía. Tampoco es posible dar cuenta en unas pocas páginas de la inmensa riqueza de significados de las diversas obras de Beethoven que sonarán en este ciclo, ni profundizar en cuestiones de recepción, influencia o práctica interpretativa. La bibliografía sobre la música de cámara del compositor alemán (con una especial atención, como es natural, hacia sus cuartetos de cuerda) es amplísima, aunque ninguna de las mejores contribuciones se halla traducida al castellano. Robert Winter ha escrito todo un libro, por ejemplo, en torno al *Cuarteto Op. 131*. La única aspiración de las posteriores notas a cada uno de los cinco conciertos es ayudar mínimamente al oyente a transitar por una música no siempre fácil de comprender y que nos descubre nuevos rostros cada vez que nos reencontramos con ella. No es posible ni deseable sentarse a escuchar estas obras con la arrogancia de quien cree conocerlas.

El 29 de julio de 1819, en una carta dirigida al archiduque Rodolfo –un nombre estrechamente asociado en las dedicatorias con varias de sus composiciones más importantes– podemos



Ludwig van Beethoven, litografía de Fernand Anglois, 1823, según dibujo de Martin Tejcek (1780-1847). Biblioteca Nacional de Francia, París

leer: “En el mundo del arte, como en el conjunto de nuestra gran creación, la libertad y el progreso son los objetivos principales”¹⁰. Disfrutar de cualquier obra de Beethoven es siempre una invitación a avanzar y a escuchar con esa intensidad que reclamaba Charles Rosen: con él no hay lugar para una audición pasiva. Seguir sus pasos a lo

largo de estos cinco conciertos (con Charles Ives como invitado excepcional y, como se verá, más que pertinente) será una tarea exigente, sin duda, pero acompañarlo en el largo camino de perfección que hubo de recorrer desde el *Trío Op. 1 n.º 3* –epítome del joven aplicado y rompedor– hasta las *Variaciones Diabelli* –el fruto de un adulto libre, bienhumorado y visionario– ayudará a comprender mejor la magnitud de sus logros. Beethoven no dejó nunca de perseguir lo nuevo, demandando, por consiguiente, otro tanto de sus oyentes. Esto quedó reflejado a la perfección cuando el violinista Karl Holz le preguntó cuál consideraba el mejor de los tres primeros de sus cinco últimos cuartetos (Op. 127, Op. 130 y Op. 132). La respuesta del compositor no tiene desperdicio: “¡Cada uno a su manera! El arte quiere que no nos quedemos quietos”¹¹. Esta es la frase que ha inspirado el “cambio permanente” que sirve de título a este ciclo, y por eso mismo el legado de Ludwig van Beethoven puede tenerse, tomado prestado un término musical, por la perfecta encarnación de un auténtico *moto perpetuo*, un movimiento incesante, incontenible, autopropulsado, si bien, como al final del cuento *La autopista del sur* de Julio Cortázar, “hacia adelante, exclusivamente hacia adelante”.

10. ... *allein Freyheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck.*

11. *Jedes in seiner Art! Die Kunst will von uns, daß wir nicht stehen bleiben.*

Alina Ibragimova, violín
Cédric Tiberghien, piano



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Doce variaciones sobre “Se vuol ballare” de *Le nozze di Figaro* de Mozart WoO 40
Tema. Allegretto
Variaciones 1-12
Coda

Sonata nº 2 en La mayor para violín y piano Op. 12 nº 2
Allegro vivace
Andante, più tosto Allegretto
Allegretto piacevole

Sonata nº 4 en La menor para violín y piano Op. 23
Presto
Andante scherzoso, più allegretto
Allegro molto

II Ludwig van Beethoven
Sonata nº 3 en Mi bemol mayor para violín y piano Op. 12 nº 3
Allegro con spirito
Adagio con molt' espressione
Rondo. Allegro molto

Sonata nº 5 en Fa mayor para violín y piano Op. 24, “Primavera”
Allegro
Adagio molto espressivo
Scherzo. Allegro molto - Trio
Rondo. Allegro ma non troppo

No hay prácticamente ningún género musical que no sufriera una transformación radical después de pasar por el taller compositivo de Beethoven. En algunos casos –la sinfonía, el cuarteto de cuerda, la sonata para piano–, las conquistas fueron tan enormes, y se sucedieron en un plazo de tiempo tan corto, que hubieron de pasar décadas hasta que pudieron ser plenamente asumidas. En otros, la apariencia de cambio no es tan grande, pero si repasamos la producción musical de los últimos años del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX constatamos que la suya es la única voz original, la única que no cesa de introducir aportaciones nuevas (Schubert constituye un caso aparte y los logros de uno y otro se solapan pero no se interfieren, ya que son en gran medida complementarios; tampoco puede olvidarse que el austriaco iza velas cuando Beethoven llevaba ya publicadas un centenar de obras). El mérito es aún mayor si consideramos que lo que hereda Beethoven no es un lenguaje musical dubitativo o agotado, sino el estilo clásico en todo su esplendor, cincelado obra tras obra por Haydn y Mozart. Y, al contrario de lo que les sucedería a otros tras su muerte, el compositor de Bonn jamás se sintió atenazado por la sombra de sus dos ilustres predecesores.

En la parcela concreta de la sonata para violín e instrumento de tecla, Haydn no dejó una producción relevante. Sí, en cambio, Mozart, cuyo catálogo contiene nada menos que veintiséis sonatas, de las que al menos las cuatro últimas (KV 454, KV 481,

KV 526 y KV 547) son páginas ya plenamente innovadoras. Antes, Mozart se había ajustado al modelo de sonata para instrumento de tecla con acompañamiento de violín. El papel de este último era tan secundario que podía incluso prescindirse de él. Así lo explica Daniel Gottlob Türk en su famoso tratado titulado *Clavierschule* (1789): “Hay también sonatas que están escritas a varias partes [...]. Las partes que no incluyen las ideas principales, y de las que puede, por tanto, prescindirse sin ningún perjuicio perceptible del conjunto, suelen denominarse partes de acompañamiento, por ejemplo, *Seis sonatas con un violín acompañante*”. El instrumento de teclado (clave o fortepiano) tenía confiada la parte del león, mientras que el violín se limitaba a doblar o imitar lo que tocaba la mano derecha o, las más de las veces, a permanecer en silencio mientras su compañero exponía y desarrollaba los principales temas de la obra.

Desde muy pronto, Beethoven estudió en profundidad las composiciones de sus antecesores, y una prueba de ello es que sus primeras piezas camerísticas, los cuatro *Cuartetos con piano WoO 36* (1785), se inspiran directamente en otras tantas sonatas para violín de Mozart. Pero un espíritu como el suyo casaba difícilmente con la tradición de escribir música irrelevante, prescindible. Él mismo expresa esta idea de un modo muy gráfico, mezclando autobiografía e ironía, en una carta dirigida al editor Franz Anton Hoffmeister y fechada el 15 de diciembre de 1800: “Me es del todo imposible escribir partes no *obligato*, porque vine al mundo con un acompañamiento

obligato”¹. En otras palabras, y aunque la frase se refiera específicamente a su *Septeto Op. 20*, Beethoven no compondrá nunca una sonata para piano camuflada como sonata para piano y violín. Hará una cosa u otra, pero no se molestará en perder el tiempo escribiendo obras, como reza la portada de una colección de sonatas mozartianas, “qui peuvent se jouer avec l’accompagnement de violon” [que se pueden tocar con el acompañamiento del violín].

Publicadas como *Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino*, las obras que integran la colección de *Sonatas Op. 12* beben aún de ese espíritu de subordinación del violín al instrumento de teclado. Ese “con un Violino” indica, sin decirlo, que el papel del instrumento de cuerda es aún secundario, pero no deja abierta la puerta a una hipotética supresión de su parte. En su primera colección de cuartetos de cuerda, la *Op. 18*, Beethoven ofrecerá signos inequívocos de que con ella se inaugura un nuevo capítulo de la historia del género. Su gestación fue lenta y costosa, sin duda porque Haydn y Mozart habían dejado el listón tan alto que el alemán se sabía obligado a esforzarse al máximo para publicar una colección que fuera digna sucesora de los cuartetos de sus maestros. La *Op. 12*, sin embargo, nació rápidamente en unos pocos meses de 1797 y 1798, al tiempo que Beethoven completaba muchas otras composiciones. Su gestación, por tanto, no fue tan absorbente como la de los

Cuartetos Op. 18 y su lenguaje es también mucho menos innovador que el de sus sonatas para piano de esta misma época (pensemos, por ejemplo, en la *Sonata “Patética”*, que habita en un mundo armónico y formal mucho más visionario, o en el premonitorio movimiento lento de la *Sonata Op. 10 n.º 3*).

Al igual que sus *Tríos con piano Op. 1*, dedicados a Haydn, estas sonatas llevan una dedicatoria que las vincula también a uno de sus profesores vieneses, el compositor Antonio Salieri (un músico amable y obsequioso, muy alejado de las falsas leyendas que lo relacionan con la muerte de Mozart). Gratitud, deseo de entroncarse con su inmediato pasado, oportunismo...: este tipo de dedicatorias desaparecerán muy pronto del catálogo beethoveniano. Las primeras sonatas para piano exhiben una variedad formal mucho mayor que las tres obras que integran la *Op. 12*, fieles a la estructura tripartita habitual en las contribuciones de madurez de Mozart. Aunque solo está documentada la interpretación de una de ellas con Beethoven al piano (junto con Ignaz Schuppanzigh, su violinista fetiche, protagonista una y otra vez en los estrenos de los cuartetos de cuerda) el 29 de marzo de 1798, cabe suponer que el destinatario principal de la muy exigente parte de piano era el propio compositor, que vivía entonces en Viena, antes de la cruel arremetida de la sordera, los mejores años de su reputación como virtuoso.

Tonalidades mayores (Re, La, Mi bemol), primeros movimientos en forma sonata, últimos en forma rondó, in-

1. ... *ich kann gar nichts unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten accompagnement auf die Welt gekommen bin.*

clusión de una serie de variaciones (el “Andante con moto” de la *Sonata Op. 12 n° 1*, que sonará en el cuarto concierto de este ciclo): en sus grandes líneas, Beethoven construye estas obras sin apartarse un ápice de lo que mandaban las convenciones de la época. Sin embargo, olvidemos nuestra mirada moderna y sesgada y leamos, *in extenso*, lo que escribió un coetáneo, el crítico de la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, tras recibir la edición que publicó Artaria a comienzos de 1799:

Este crítico, que hasta ahora no conocía las piezas para piano del autor, debe admitir, tras haber examinado estas extrañas sonatas, plagadas de dificultades, que, tras un esfuerzo arduo y diligente, se sentía como un hombre que había confiado en dar un paseo con un amigo genial por un bosque tentador y vio cómo a cada momento le impedían el paso hostiles empalizadas, regresando al final exhausto y sin haber experimentado ningún placer. Resulta innegable que Herr van Beethoven sigue su propio camino, pero, ¡qué extraño y laborioso es! Erudito, erudito y siempre erudito, y nada natural, ninguna canción. Sí, para ser preciso, aquí no hay más que

un montón de erudición, sin buen método; obstinación, pero por la que no sentimos más que escaso interés; un afán por las extrañas modulaciones, un rechazo de las asociaciones habituales, una acumulación de una dificultad tras otra hasta que uno pierde toda paciencia y disfrute.²

Ni una sola mención al violín: como si no existiera. Y, si pensaba esto de unas piezas aún eminentemente clásicas, ¿qué juicio le habría merecido entonces la *Sinfonía “Heroica”*, tan solo cuatro años posterior?

En la *Op. 12*, los atisbos del gran Beethoven los encontramos únicamente en momentos aislados, aunque rara vez en los últimos movimientos, los más apegados a la tradición. La tercera variación del “Andante con moto” de la *Sonata n° 1*, la marcada como “Minore”, constituye el más poderoso anticipo de la siguiente etapa del proceso, que terminará por conducirnos a la *Sonata Op. 96* (que no sonará en este ciclo) y que coincide con la publicación de las *Sonatas Op. 23 y 24*. Un observador atento encontrará semejanzas en la textura y en la escritura para el violín entre este pasaje y el “Presto” ini-

cial de la *Sonata n° 4*. Beethoven opta por vez primera en la colección por una tonalidad menor y se aparta desde el comienzo mismo de la obra del esquema modelo-imitación, heredado de Mozart, que había caracterizado las tres sonatas anteriores. El piano vuelve a exponer el tema principal, sí, pero el violín le presta un acompañamiento mucho más sustancial. El unísono entre los dos instrumentos, en lugar de producirse al comienzo, se retrasa hasta el compás 13. Dentro de esta evolución, el siguiente paso llegará enseñada, en el comienzo de la *Sonata n° 5*, un “Allegro” que se abre con una amplia melodía confiada al violín y que relega al piano a un segundo plano. Las tornas, por fin, se han invertido, aunque el título del díptico (publicado en 1801 por Mollo, el mismo editor de los *Cuartetos Op. 18*) vuelve a incidir en el mismo enunciado, esta vez en francés: *Deux Sonates pour le Piano Forte, avec un Violon*.

La *Sonata Op. 23* es una de las grandes olvidadas de la colección y, quizás aún más que su compañera, revela con claridad el nuevo camino que estaba emprendiendo el lenguaje beethoveniano en los primeros años del cambio de siglo. El “Presto” abandona por completo el carácter afirmativo de los primeros movimientos y, con sus constantes silencios, su extrema concisión formal y sus constantes transformaciones temáticas, nos llega más bien como una indagación de las posibilidades que se derivan de la combinación de los dos instrumentos. El “Andante scherzoso più Allegretto”, en un gesto que será muy característico del último Brahms o de algunas

obras de Sibelius, intenta aunar un movimiento lento y un scherzo, este último iniciado aquí por un *fugato* que empaña aún más la percepción de la forma sonata que actúa como soporte estructural. El tema inicial, si es que puede llamarse así, sirve para mostrar qué poco necesitaba Beethoven como punto de partida. Cuando lo expone el piano, de nuevo entrecortado por silencios, imaginamos que se trata del acompañamiento previo a la melodía que cabe imaginar en un movimiento lento de 1800. Cuando entra el violín descubrimos que se trataba de una falsa apariencia y la contraposición constante del motivo entre los dos instrumentos tiene tanto de humor como de ese deseo de buscarse y no encontrarse que alentaba ya en el primer movimiento. El “Allegro molto” incide en este desencuentro entre violín y piano, que parecen condenados a no entenderse. Escrito en forma de rondó, sus episodios en modo mayor arrojan alguna luz sobre una obra esquiva, huidiza, concentrada, que se mueve entre sombras y que juega de principio a fin con la idea de ambigüedad. Todo ello hace de la *Sonata Op. 23* una digna precursora de obras muy características de la década siguiente, como la *Sonata para piano Op. 90* o el *Cuarteto de cuerda Op. 95*, ambas escritas también en tonalidades menores.

A su lado, el primer movimiento de la *Sonata Op. 24* es un remanso de paz, y fue la amplitud de la melodía inicial la que le granjeó el desafortunadísimo título de “Primavera” (Beethoven no corrió mejor suerte que Haydn a la hora de ver cómo se inventaban sobrenombres absurdos para sus obras).

2. Rec., der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muß, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, daß ihm bey dem wirklich fleißigen und angestregten Spiele derselben zu Muthe war, die einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bizarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld und Freude dabey verliert.

El comienzo es la apoteosis de la melodía con acompañamiento, una fórmula que encontramos pocas veces materializada con tanta claridad en el catálogo beethoveniano. La llegada del segundo tema introduce en el piano una escritura mucho más concertante, el presagio más claro hasta el momento de que el autor de estas primeras obras será quien escribirá poco más tarde la *Sonata "a Kreutzer"*. El "Adagio molto espressivo" se desplaza a la subdominante, un tránsito tonal nada in-

frecuente en Beethoven, aunque a lo largo de sus 73 compases recalaremos también en Si bemol menor, Sol bemol mayor, Re mayor o Re menor antes de la reexposición del primer tema, deudor quizás de las enseñanzas operísticas recibidas de Salieri justo en estos primeros años del siglo XIX: tanto la melodía como su tratamiento ornamental tienen mucho de la vocalidad italiana. Lo que había sido solo un embrión de scherzo en la *Sonata Op. 23* adquiere aquí por fin entidad propia,

aunque la música es tan ágil que pasa fugazmente ante nuestros ojos en poco más de un minuto. La franqueza característica de la obra regresa en el "Rondó" final, impregnado de una cierta recuperación del espíritu mozartiano. La distribución de estribillo y coplas es clara y el material de estas últimas procede orgánicamente del tema, expuesto de nuevo en solitario por el piano en los primeros compases.

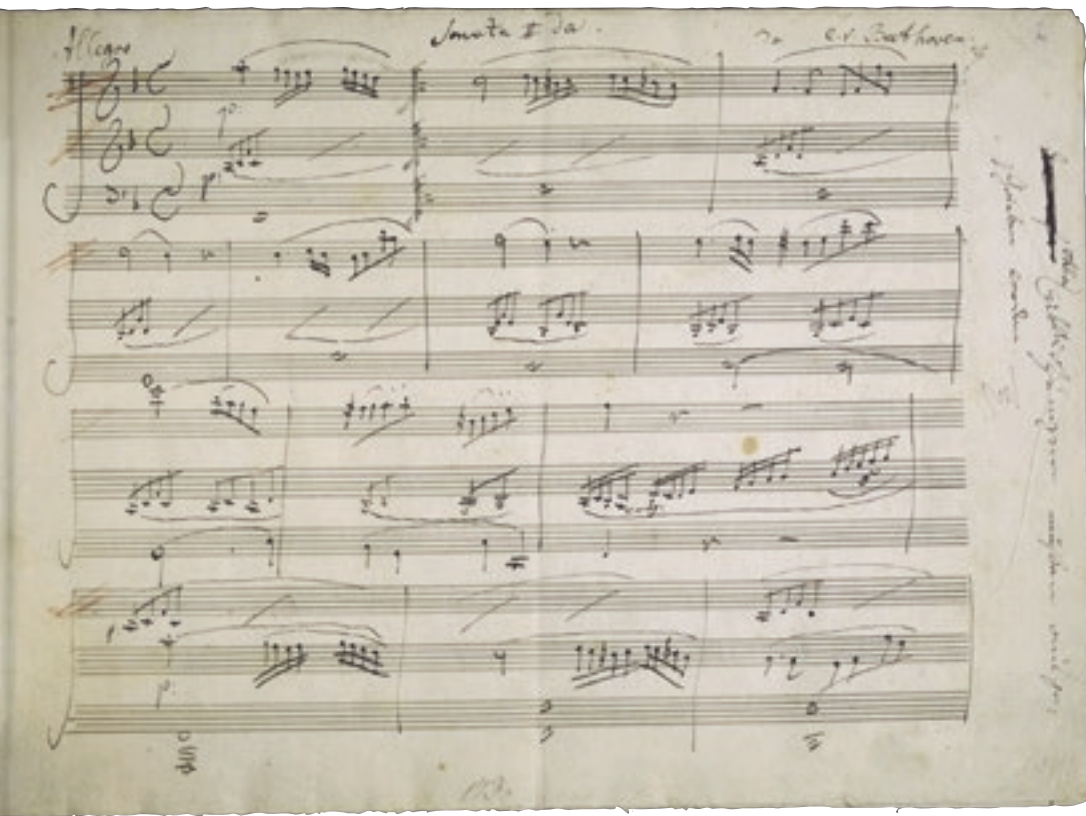
El programa de este primer concierto se completa con las **12 variaciones sobre "Se vuol ballare" de Le nozze di Figaro de Mozart**, que Beethoven adjuntó a una carta que envió desde Viena el 2 de noviembre de 1793 a una amiga de la infancia de Bonn, Eleonore von Breuning. Resulta significativo que le confiese, en el *post scriptum* final, que con estas variaciones su objetivo era "abochornar a los maestros del piano de aquí"³, vengándose de este modo de sus "enemigos mortales"⁴. Más allá de sus

intenciones extramusicales, interesa resaltar, una vez más, la originalidad del compositor, que hace tocar inicialmente al violín en *pizzicato* el tema mozartiano, remedando de ese modo a una guitarra, y que decide escribir no una, sino dos variaciones (sexta y séptima, en el ecuador de la obra), en modo menor, la primera con un nuevo tema adjudicado al violín y la segunda recuperando en el piano la melodía principal, pero con la introducción de mordentes ocasionales para acentuar su expresividad en esta manera diferente de presentarla. Y los largos trinos de la coda en la parte del piano apuntan, en fin, al valor insólitamente expresivo que sabría conferirles Beethoven en los últimos años de su vida, de manera especialmente memorable al final de otra serie de variaciones, las del segundo movimiento de la *Sonata n.º 32*. Alfa y omega.

Luis Gago

3. ... die hiesigen Klawiermeister in verlegenheit zu setzen.

4. ... meine Todfeinde, und so wollte ich mich auf diese Art an ihnen rächen.



Primera página del primer movimiento "Allegro" de la *Sonata Op. 24* de Ludwig van Beethoven. Biblioteca Nacional de Austria, Viena, (A-Wn) Mus. Hs. 16447

Alina Ibragimova, *violín*



Una de las violinistas más consumadas e intrigantes de su generación, su repertorio abarca del barroco a obras contemporáneas de encargo interpretadas tanto en instrumentos modernos como históricos. En la temporada 2019-2020, Alina debutará con las orquestas sinfónicas de Pittsburgh, Vancouver y Barcelona y volverá a actuar con la Sinfónica de Londres (Stutzmann) y la Sinfónica de Radio Berlín (Jurowski). Estará en gira como solista con la Sinfonietta Riga, el Ensemble Resonanz y la Orchestra of the Age of Enlightenment, con la que grabará además los tres *Conciertos para violín* de Michael Haydn para Hyperion Records. En la pasada temporada, Alina debutó con la Orquesta Real del Concertgebouw (Gardiner). Entre otros hitos destacan sus compromisos

con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, la Orquesta de Cámara de Europa (Haitink), la Filarmónica de Londres, la Sinfónica de la Radio Sueca (Harding) y las orquestas sinfónicas de Boston, Montreal y Tokio. Nacida en Rusia en 1985, Alina estudió en la Escuela Gnesin de Moscú antes de trasladarse al Reino Unido con su familia en 1995, donde estudió en la Yehudi Menuhin School y en el Royal College of Music. Alina graba para Hyperion Records y toca un violín Anselmo Bellosio de c. 1775 generosamente cedido por Georg von Opel.

Cédric Tiberghien, *piano*



Pianista francés, ha desarrollado una impresionante carrera internacional. Sus compromisos recientes y futuros como solista incluyen a la Filarmónica de Berlín y las sinfónicas de Londres y San Francisco, así como interpretaciones de la Sinfonía *Turangalila* de Messiaen con la Orquesta de París. Además de sus otros proyectos en el Wigmore Hall, Cédric interpretará durante las dos próximas temporadas la integral de las variaciones de Beethoven. Otros recitales incluyen apariciones en las salas Philharmonie de París y Berlín y unirá fuerzas a la violinista Alina Ibragimova y el Cuarteto Doric para realizar un proyecto de cámara en Europa. En la primavera de 2019 estrenó *Zauberland (Magic Land)* con la soprano Julia Bullock en el Théâtre des Bouffes du Nord en París, y en la presente temporada lo llevarán

a Nueva York, Moscú, Londres y Bruselas. Cédric se ha centrado recientemente en la música de Bartók, y ha culminado en la publicación de la integral de sus obras para piano solo en tres volúmenes para Hyperion. Por sus grabaciones a solo para este sello, Cédric ha recibido cuatro Diapason d'Or. Comprometido con la música de cámara, trabaja regularmente con la violinista Alina Ibragimova, el violista Antoine Tamestit y el barítono Stéphane Degout.

Anne Katharina Schreiber, violín
Jonathan Cohen, violonchelo
Kristian Bezuidenhout, fortepiano



Kristian Bezuidenhout toca un fortepiano copia de un instrumento original de Conrad Graf (c. 1819) realizada por Paul McNulty (2008).

El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Trío en Do menor para violín, violonchelo y piano Op. 1 nº 3
Allegro con brio
Andante cantabile con 5 variazioni
Minuet. Quasi allegro - Trio
Finale. Prestissimo

Sonata nº 7 en Do menor para violín y piano Op. 30 nº 2
Allegro con brio
Andante cantabile
Scherzo. Allegro - Trio
Finale. Allegro

II Ludwig van Beethoven
Trío en Si bemol mayor para clarinete, violonchelo y piano Op. 11
Allegro con brio
Adagio
Tema: Pria ch'io l'impegno. Allegretto - Variaciones 1-9

Catorce variaciones sobre un tema original en Mi bemol mayor para trío con piano Op. 44
Tema. Andante
Variación 1
Variación 2
Variación 3
Variación 4
Variación 5
Variación 6
Variación 7. Largo
Variación 8. Un poco adagio
Variación 9. Tempo primo
Variación 10
Variación 11
Variación 12
Variación 13. Adagio
Variación 14. Allegro
Coda. Andante - Presto

La historia del trío con piano discurre por una senda paralela a la del cuarteto de cuerda, y a su sombra. Mientras que el cuarteto surgió como una necesidad histórica, el trío con piano nació a resultas de una evolución natural. La creciente hegemonía de la familia del violín pedía a gritos la creación de una literatura autóctona en la que solo intervinieran integrantes de esta para explotar mejor sus posibilidades expresivas, muy diferentes de las de la familia de la viola da gamba. Los principios que la armonía occidental llevaba decantando desde la Edad Media aconsejaban que la escritura fuera a cuatro voces, pero a cuatro voces iguales, con instrumentos que se sirvieran de idéntico sistema de producción de sonido (en este caso, la frotación de cuerdas) y que fueran el resultado de procedimientos constructivos similares. Así nació, gracias al talento y al afán experimentador de Joseph Haydn, un género que acabó convirtiéndose, como veremos, en el vehículo expresivo predilecto del último Beethoven.

La coyuntura que trajo bajo el brazo el trío con piano fue, sin embargo, muy diferente. Tanto el clave como el fortepiano del siglo XVIII estaban muy lejos de poder alcanzar el poderío sonoro y la polisemia expresiva del moderno Steinway, como vamos a tener hoy ocasión de comprobar al escuchar el instrumento que va a tocar Kristian Bezuidenhout. En una sonata barroca, el violonchelo se necesitaba solo para reforzar una zona grave que, de lo contrario, quedaría desdibujada o relegada a un segundo plano por la parte confiada al instrumento solista y

por esa segunda voz que cobra vida en la mano derecha del instrumentista de tecla. El bajo continuo es, además, el sustento armónico a partir del cual los músicos barrocos levantan el armazón de su obra, de ahí la importancia de su explícita y bien perfilada traducción sonora.

Esta función armónica fue dando paso poco a poco a un mayor protagonismo melódico, que había de alcanzar con el tiempo un grado similar al de sus compañeros, pues es regla de oro en la música de cámara que todos los instrumentos han de tener una importancia similar: ni primacía absoluta del piano (léase instrumento de teclado) ni labores de comprimario del violonchelo. *Capriccio per il Clavicembalo a Violino con Basso, Partita a Cemb. Violino solo e B.; Divertimento a tre, Cembalo, Violino e Basso o Sonata per il pianoforte con violino e cello; Three Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte with an accompaniment for a Violin & Violoncello...* son algunos de los nombres que adopta un trío en las primeras ediciones de obras de Haydn. En ellos puede apreciarse aún esa hegemonía del instrumento de teclado tan característica de las primeras sonatas y tríos del Clasicismo, que encuentra su paralelo en la indiscutida preeminencia del primer violín en los balbuceos cuartetísticos iniciales del autor de *La Creación*.

Con Beethoven, nada nuevo por otra parte, el trío con piano camina hacia su definitiva madurez. Su primera colección de obras publicadas –que no compuestas– es precisamente un grupo de tres tríos (1795) que parten del lenguaje haydniano pero que se

encaminan pronto hacia parajes hasta entonces inexplorados. Es el caso del *Trío Op. 1 n.º 3* que escucharemos en este concierto, escrito en la significativa tonalidad de Do menor, del que tantas veces hemos leído que Haydn desaconsejó su publicación por considerarlo demasiado innovador, uno de los muchos mitos historiográficos –este arranca del testimonio de Ferdinand Ries– que las modernas investigaciones han conseguido echar por tierra (cuando Haydn escuchó estas obras a su vuelta de Londres en agosto de 1795 ya era tarde para tratar de impedir que se publicara la Op. 1 beethoveniana). No olvidemos que las primeras sonatas para piano del músico de Bonn, reunidas como Op. 2, están dedicadas precisamente a Haydn, pero en ellas no se atisban aún las mismas corrientes renovadoras, que irrumpirán violentamente en la *Sonata “Patética”* y empezarán a dejarse sentir en movimientos aislados, como el “Largo e mesto” de la *Sonata Op. 10 n.º 3*.

Pasaría luego más de una década hasta que Beethoven decidiera retomar el género del trío con piano, presente asimismo, aunque con unas características muy peculiares, en el *Triple Concierto Op. 56*. Los primeros años del siglo XIX nos descubren a un Beethoven sólidamente instalado en la cúspide de su genio, lo que le permitía distanciarse significativamente de cualesquiera otros compositores de la época. Sus obras empiezan a destilar un individualismo casi feroz y no son necesarios muchos más de dos o tres compases para identificar a su autor. Como Haydn, Beethoven fue también un inquieto experimentador, insatis-

fecho con su propia estética una vez que esta había dado de sí un número razonable de frutos maduros. Pero, si recorremos paso a paso su catálogo, apenas hallamos saltos en el vacío; siempre encontramos puentes, anuncios, atisbos, más o menos corpóreos, que facilitan el tránsito y los sucesivos cambios de orilla. Así, su colosal *Trío Op. 97, “Archiduque”*, sería impensable sin el paso intermedio de los dos *Tríos Op. 70*. No era solo la decantación de un nuevo lenguaje o la conquista de la madurez plena las que hacían posibles milagros como el “Archiduque” o el *Cuarteto de cuerda Op. 131*: era, sobre todo, el contacto directo con un género determinado y con los problemas específicos que planteaba. Las soluciones que encuentra Beethoven –por ejemplo, cómo desarrollar un tema en un cuarteto de cuerda– difícilmente son extrapolables para un entorno musical diferente. Esta ilación que engarza todas las obras de Beethoven (pensemos en el portentoso evolutivo de sus sonatas para piano) es tan importante como la férrea coherencia formal y sustantiva que presentan todas sus obras y que constituye una de sus principales señas de identidad.

A menudo se cita el *Trío Op. 1 n.º 3* como una de las primeras muestras –la primera con número de opus– de la característica personalidad beethoveniana, y se resalta, además, el hecho de que está escrito en una tonalidad que aparece en muchas de sus obras más revolucionarias, como la *Sonata “Patética”*, la *Sinfonía n.º 5* o la *Sonata para piano Op. 111*. Lo cierto es que es, sin ninguna duda, el más moderno y atrevido de la trilogía que marcó el

bautismo editorial del compositor, así como el que se despegaba con más nitidez del influjo de Haydn. La obra se abre con un unísono de los tres instrumentos: otras grandes obras en Do menor, como la *Serenata KV 388* de Mozart o la *Sonata para violín y piano Op. 30 n.º 2* (que sonará esta tarde a continuación del Trío, lo que permitirá una interesante comparación; se comentará junto con sus compañeras de colección en las notas al cuarto concierto), y la *Sinfonía n.º 5* del propio Beethoven, comienzan de igual modo. Y tanto los nerviosos y concisos dise-

ños iniciales como los silencios que se abren entre ellos (otro rasgo en común con el comienzo de la sonata, aunque aquí la concisión se extrema y las pausas suenan más ominosas) dejan ya entrever que el clima de esta obra va a estar muy alejado de la amabilidad que recorre los pentagramas de sus compañeras de *opus*. Atrevimientos armónicos y un complejo desarrollo –de un dramatismo incipiente, si se quiere, pero efectivo y creíble– separan fundamentalmente este primer movimiento de los que abren los últimos tríos de Haydn, compuestos en estos

mismos años (1794-1795). La huella del autor de *La Creación* sí es clara, en cambio, en las variaciones sobre un tema bímembre y de gran sencillez del segundo movimiento, en las que van arrojándose alternativamente el protagonismo la cuerda y el piano. Las enseñanzas haydnianas parecen innegables, por ejemplo, en la cuarta variación –en Mi bemol menor: el inevitable episodio *minore*–, perfecta conjunción de belleza y simplicidad. La obra se cierra con un “Menuetto” al que podríamos añadir “quasi scherzo” y un “Prestissimo” cuyo motivo inicial –expuesto de nuevo al unísono– está emparentado de algún modo con el que aparece al comienzo de la obra y en cuyos compases finales, ya en Do mayor, atisbamos el aroma del peculiar humor haydniano. A pesar de ello, el largo y elaborado desarrollo que le ha precedido es, también aquí, claramente innovador.

Aparte de sus seis tríos para violín, violonchelo y piano, el catálogo beethoveniano alberga varias obras más para idéntica combinación instrumental, con una curiosa coincidencia de tonalidades: el *Allegretto en Mi bemol mayor Hess 48* (c. 1790-92); el *Trío en Mi bemol mayor WoO 38* (¿1791?); el *Allegretto en Si bemol mayor WoO 39* (1812), el *Trío en Si bemol mayor Op. 11* (1797; la parte de clarinete puede tocarse alternativamente con violín); el *Trío en Re mayor Op. 36* (1805; una transcripción de la *Sinfonía n.º 2*); el *Trío en Mi bemol mayor Op. 38* (1802-1803; una transcripción del *Septimino Op. 20*); el *Trío en Mi bemol mayor Op. 44* (publi-

cado en 1804; en realidad una serie de catorce variaciones sobre un tema de *Das rote Käppchen [La gorrita roja]* de Dittersdorf). El programa de esta tarde se completa con la cuarta y la séptima de esta lista. La Op. 44 fue cuando menos esbozada en Bonn, justo antes de que Beethoven viajara a Viena en noviembre de 1792 para, “gracias una diligencia ininterrumpida, recibir el espíritu de Mozart de manos de Haydn”¹, como escribió el conde Waldstein en el *liber amicorum* con que le obsequiaron antes de su partida. Efectivamente, Beethoven parece esforzarse aquí por lograr una síntesis entre la escritura para teclado de Haydn y la integración de las texturas de piano e instrumentos de cuerda característica de Mozart. La obra es más asimilable a sus años de Bonn que al año en que fue publicada por Hoffmeister en Leipzig (1804), contemporánea, por tanto, de otra serie de variaciones mucho más ambiciosa y lograda, las escritas para piano en su Op. 35 –en idéntica tonalidad, Mi bemol mayor– a partir del mismo tema de *Las criaturas de Prometeo* que ya había utilizado en el último movimiento de la *Sinfonía “Heroica”*.

También encontramos variaciones –nueve en este caso– en el tercer y último movimiento del *Trío Op. 11*, aquí a partir de una melodía entonces muy famosa, “*Pria ch’io l’mpegno*”, un trío de la ópera cómica *L’amor marinaro, ossia Il corsaro*, de Joseph Weigl, estrenada en el Burgtheater de Viena el 15 de octubre de 1797. Paganini también la elegiría como tema de una serie de variaciones. La obra nació entre finales



Parte de piano. Variación 14 del *Trío en Mi bemol mayor Op. 44* de Ludwig van Beethoven. Hoffmeister & Kühnel (Leipzig, 1804)

1. ... durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen.

de 1797 y el verano de 1798. Beethoven, siempre deseoso de estrechar lazos con la aristocracia vienesa, dedicó la publicación a la condesa Wilhelmine von Thun-Hohenstein, que había conocido personalmente a Haydn y Mozart y que era la madre tanto de la mujer del príncipe Karl Lichnowski, uno de los grandes valedores del compositor (que le pagó una generosa asignación anual de seiscientos florines entre 1800 y 1806), como de la mujer del conde (luego príncipe) Andréi Kirílovich Razumovski, cuyo nombre se asociaría para siempre con los tres *Cuartetos Op. 59*. El rotundo unísono inicial (con octavas en las dos manos de la parte de piano) sirve aquí no para generar dramatismo, como en las dos obras en Do menor de este programa, sino para reforzar el carácter afable, casi jovial, de una música que gana

en riqueza tímbrica con el clarinete, pero que, como deja claro la primera edición, puede tocarse igualmente con violín. El “Adagio” se abre con una melodía confiada inusualmente al violonchelo y marcada “con espresione”, cuyo lirismo cuasioperístico parece preparar el terreno para la llegada de las variaciones. Una vez más, dos de ellas están en modo menor, la cuarta y la séptima, esta última en un insistente ritmo trocaico (corchea con puntillo-semicorchea) que sería luego muy utilizado por Franz Schubert, otro gran maestro de la variación. Visto en perspectiva, sin embargo, este trío está aún muy alejado de las obras maestras indiscutibles que llegarían más adelante: los dos *Tríos Op. 70* y el formidable *Trío Op. 97, “Archiduque”*.

Luis Gago

Anna Katharina Schreiber, *violín*



Miembro de la Orquesta Barroca de Friburgo desde 1988, cuando todavía era estudiante de violín con Rainer Kussmaul, Anne Katharina Schreiber ha recorrido el mundo con la orquesta, en conciertos y numerosas grabaciones, actuando como solista y primer violín. Es miembro del Trío Vivente desde 1992 y su actividad en el campo de la música de cámara le ha llevado a colaborar con músicos de la talla de Isabelle Faust o Jean-Guihen Queyra y con Daniel Sepec y Roel Dieltiens en trío de cuerdas. Es invitada habitual de conjuntos como la Orquesta de Cámara de Basilea, el Ensemble Resonanz y la Orquesta Barroca de Noruega, con la que a menudo actúa como directora. Asimismo, es primer violín en el Collegium Vocale Gent y es profesora desde octubre de 2007 en el Conservatorio (Hochschule für Musik) de Friburgo.

Jonathan Cohen,
violonchelo



Reputado director, chelista e intérprete de instrumentos para teclado, Jonathan Cohen es especialmente reconocido por su implicación en el ámbito de la música de cámara, y trabaja el repertorio desde la ópera barroca hasta el sinfonismo clásico. Es director artístico de Arcangelo, director musical de Les Violons du Roy, director asociado de Les Arts Florissants, director artístico del Festival de Tetbury en Reino Unido y “Artistic Partner” de la Orquesta de Cámara de Saint Paul en Minnesota. Con el ensemble Arcangelo ha actuado en el Wigmore Hall y el Barbican Centre de Londres, la Konzerthaus y la Musikverein de Viena, la Philharmonie de Berlín, el Carnegie Hall de Nueva York e importantes festivales como los BBC Proms y el de Salzburgo. Durante la temporada 2019-2020 volverá a trabajar con la Orchestra of the Age of Enlightenment, la Orquesta del Festival de Budapest, la Sinfónica de Islandia y debutará como intérprete con la Handel+Haydn Society, las Sinfónicas de Cincinnati y Lucerna y como director en Japón.

Kristian Bezuidenhout,
fortepiano



Nacido en Sudáfrica y formado en Australia y en la Eastman School of Music de Nueva York, Kristian Bezuidenhout es uno de los intérpretes de instrumentos de teclado más notables y demandados de la actualidad, al fortepiano, al clave y al piano. Actúa regularmente con conjuntos como Les Arts Florissants, Orchestre des Champs Elysées, Sinfónica de Chicago, Gewandhaus de Leipzig, Collegium Vocale Gent y Dunedin Consort. Ha trabajado con John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Isabelle Faust, Rachel Podger, Mark Padmore y Anne Sophie von Otter entre otros. En la temporada 2018-2019 dirige programas con la Orquesta de Cámara de Escocia, Barroca de Friburgo y el English Concert, actuando como solista con la Orquesta de Cleveland, Orquesta de Cámara Sueca, Sinfónica de Londres o la DSO Berlín. Recitales en París, Ámsterdam, Madrid, Viena, Nueva York, Washington D. C., Montreal, Vancouver, Zúrich y Óxford completan su temporada.

Thomas Demenga, violonchelo
Eunyoo An, piano



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Doce variaciones en Fa mayor sobre el tema “Ein Mädchen oder Weibchen”, de *La flauta mágica* de W. A. Mozart para violonchelo y piano Op. 66

Tema. Allegretto

Variación 1

Variación 2

Variación 3

Variación 4

Variación 5

Variación 6

Variación 7

Variación 8

Variación 9

Variación 10. Adagio

Variación 11. Poco adagio quasi andante

Variación 12. Allegro - Coda

Sonata nº 2 en Sol menor para violonchelo y piano Op. 5 nº 2

Adagio sostenuto ed espressivo

Allegro molto più tosto presto

Rondo. Allegro

Siete variaciones en Mi bemol mayor sobre “Bei Männern, welche Liebe fühlen”, de *La flauta mágica* de W. A. Mozart para violonchelo y piano WoO 46

Tema. Andante

Variación 1

Variación 2

Variación 3

Variación 4

Variación 5. Si prenda il tempo un poco più vivace

Variación 6. Adagio

Variación 7. Allegro, ma non troppo - Coda

II

Ludwig van Beethoven

Sonata nº 4 en Do mayor para violonchelo y piano Op. 102 nº 1

Andante - Allegro vivace

Adagio - Allegro vivace

Sonata nº 5 en Re mayor para violonchelo y piano Op. 102 nº 2

Allegro con brio

Adagio con molto sentimento d'affetto

Allegro

Al igual que los tríos con piano, las sonatas para violonchelo de Beethoven nos presentan al compositor alemán en tres estadios fundamentales de su devenir creativo: las primeras exclamaciones de quien se sabe llamado a hacerse oír (Op. 5), la conquista de una nueva voz, potente y segura de sí misma (Op. 69) y el tránsito necesario hacia la reclusión interior (Op. 102). Al contrario que en el resto de los géneros camerísticos que cultivó, el compositor alemán no contaba aquí con ningún precedente de Haydn o Mozart que, al menos en un principio, se convirtieron siempre en el faro que iluminaba sus primeras aproximaciones a terrenos nunca visitados previamente. Sin embargo, las *Sonatas Op. 5* mantienen una conexión indirecta con los creadores del Clasicismo musical, ya que nacieron de resultados de la estancia de Beethoven en la corte berlinesa de Federico Guillermo II de Prusia, un notable violonchelista y el dedicatario de los *Cuartetos Op. 50* de Haydn y de los tres últimos cuartetos de cuerda de Mozart.

Cuando Beethoven viajó a Berlín, en 1796, Mozart ya había muerto y Haydn era el compositor más famoso de Europa. Que el fruto inmediato de su estancia fueran dos sonatas para violonchelo, y no una colección de cuartetos, puede explicarse por el hecho de que Beethoven fue allí a hacer gala de su condición de pianista virtuoso. Era lógico, por tanto, que su propio instrumento estuviera presente en las obras nacidas con motivo de su visita. Por otro lado, los hermanos Duport (Jean-Pierre y Jean-Louis) estaban ambos en

activo al servicio del monarca como violonchelistas, y fue con seguridad uno de ellos quien ofreció la primera interpretación de ambas obras junto al compositor. Pocos años después, Jean-Louis alcanzaría la fama en toda Europa como autor de uno de los primeros métodos en los que se repasaba de modo sistemático y exhaustivo la técnica de un instrumento que llevaba décadas confinado a las labores de traductor del bajo continuo. En su *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* (c. 1806) y en estas *Sonatas Op. 5* puede situarse la partida de nacimiento, teórica y práctica, del violonchelo moderno.

Si la Op. 5 saca al violonchelo del ámbito de la orquesta o el cuarteto de cuerda, la Op. 69 lo ennoblece hasta convertirlo en un digno homólogo del violín. Lo que eran solo leves destellos de protagonismo en las dos primeras sonatas (escritas para *Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncelle obligé*) dan paso en la *Sonata en La mayor* a un instrumento con una voz propia, emancipado de su condición de bajo o de sostén armónico y capaz de entablar un diálogo de igual a igual con el piano. De ahí que en la cubierta de la primera edición leamos ahora *Sonate für Piano und Violonzell*. Tenemos que pensar que ninguno de los dos instrumentos poseía entonces la robustez sonora de la actualidad (la pica del violonchelo, por ejemplo, no se introduciría hasta mediados del siglo XIX; el fortepiano vivía en una permanente metamorfosis). Como problema añadido, Beethoven había de dar con el mejor modo de hermanar satisfactoriamente el amplio registro del pianoforte y el mucho más limitado del violonchelo, obligado a recurrir a posiciones altas

si quería perder o disimular su condición de bajo.

Es curioso, sin embargo, que la aparición del único movimiento lento de la colección se demorara hasta la última de las cinco sonatas. Solo entonces, en una efusión lírica que tampoco encuentra precedentes en ninguna de las diez sonatas para violín, Beethoven dio por fin con el modo de otorgar carta de naturaleza al violonchelo como *cosolista* de un tipo de música que había sido patrimonio exclusivo, hasta entonces, del piano o, en el mejor de los casos, del violín. Hasta entonces, el compositor de Bonn había esquivado esta posibilidad por medio de introducciones lentas situadas como prólogo de movimientos rápidos, y el autógrafo de la *Sonata Op. 69* confirma que, aún en 1808, seguían siendo muchas sus dudas a la hora de proceder a la distribución del material temático entre los dos instrumentos. No se conoce un motivo o un encargo especial para la composición de esta obra o de las dos *Sonatas Op. 102*, aunque estas últimas sí que tuvieron en mente, como la Op. 5, a un intérprete concreto: Joseph Linke, el violonchelista del cuarteto liderado por Ignaz Schuppanzigh. Conociendo el afán experimentador de Beethoven y su espíritu casi científico a la hora de encontrar respuestas a los interrogantes que surgen durante el proceso creativo, uno se siente tentado de pensar que volvía al género con el objetivo de saldar una asignatura que sabía pendiente.

Teniendo a un compositor de la talla de Beethoven a su lado, es muy posible que Jean-Louis Duport aprovechara para, con un diálogo práctico y constructivo, abrir nuevos horizontes expresivos

al instrumento. Lewis Lockwood o David Watkin, por ejemplo, han reparado en los paralelismos existentes entre algunos pasajes de las *Sonatas Op. 5* y las soluciones técnicas propuestas por Duport en su método. De las introducciones con que comienzan ambas obras, la de la *Sonata en Sol menor Op. 5 n.º 2*, la que sonará en este concierto, cumple mucho mejor su cometido de preparar la llegada del posterior “Allegro” y compensar la ausencia de un movimiento lento. Adopta un tono más dialogante que el de su compañera y concentra su sustancia temática en el diseño descendente expuesto inicialmente por el piano. El contraste con el tema ascendente del “Allegro molto più tosto presto” facilita también una transición más natural que en la *Sonata en Fa mayor*, cuyo “Allegro” se inicia con una melodía mucho más pegadiza, pero con menores posibilidades de desarrollo y de adaptación al intercambio instrumental. Ambos movimientos son de una extensión desusada (nada menos que 553 compases el de la *Sonata en Sol menor*) y el motivo debe buscarse en que parecen animados por un espíritu más concertante que camerístico.

El desequilibrio en favor del piano vuelve a asomar en los rondós, en los que su escritura se halla mucho más desarrollada que la del violonchelo, que se limita casi siempre a doblar, imitar o incluso guardar silencio. Es de nuevo la *Sonata en Sol menor* la que incluye los indicios más claros de lo que será el futuro entendimiento entre ambos instrumentos, aunque, más interesante que el curso en gran medida anodino de los episodios del rondó, son las sorpresas armónicas que, ya desde su



Segundo movimiento “Adagio-Allegro vivace” de la *Sonata Op. 102 n° 1* de Ludwig van Beethoven. Nicolaus Simrock et Kühnel (Bonn, Colonia, 1817)

aparición inicial, acompañan cada nueva llegada del estribillo. En una de ellas, en Do mayor, dos pasajes de arpeggios para el violonchelo constituyen otro guiño concertante en unas obras cuya importancia radica más en el cómo que en el qué. Con su deseo de escribir vastas construcciones, Beethoven incurre con frecuencia en la saturación de un material no especialmente afortunado. Sin embargo, examinado con la perspectiva histórica necesaria, su intento

de conjugar dos voces tan diferentes en un nuevo marco democratizador es un pequeño prodigio en un compositor de solo veintiséis años y aún poco experimentado. Aunque sin salir plenamente airoso del reto (como sí había hecho poco antes en los *Trios Op. 1*), sí se había indicado a sí mismo cuál era el camino que seguir.

Si la *Sonata Op. 69* es un regalo para intérpretes y oyentes –por igual–, las *Sonatas Op. 102* son mucho más esqui-

vas y se dejan habitar solo a regañadientes. Su mensaje es menos diáfano y sus texturas se adentran en derroteros claramente premonitorios de un nuevo lenguaje. Nacieron en 1815, al final de un periodo relativamente yermo desde el punto de vista creativo para el autor de *Fidelio*, que vio cómo su catálogo apenas se enriquecía en casi cuatro años (las únicas obras relevantes de esta época son las *Sonatas para piano Op. 90* y *Op. 101* o el ciclo pionero de *Lieder An die ferne Geliebte*). Algunas obras ya concluidas fueron objeto también entonces de un profundo proceso de revisión antes de visitar la imprenta. Y las que nacieron de nuevas lo hicieron con una notable carga experimental. Beethoven debió de ser consciente de ello y en el manuscrito autógrafo de la *Sonata Op. 102 n° 1* leemos: *Freije Sonate für Klavier und Violonchell* [Sonata libre para piano y violonchelo].

Son estas, por tanto, sonatas que se proclaman “libres”, una libertad que se traduce en unos perfiles formales mucho más borrosos o en una poco convencional distribución de movimientos. En el caso de la *Sonata en Do mayor Op. 102 n° 1*, Beethoven construye dos dípticos en los que sendas introducciones lentas de carácter improvisado dan paso a movimientos rápidos virtualmente monotemáticos. La reaparición del “Andante” al final del “Adagio” refuerza la cohesión del conjunto, dominado, como muchas obras de esta época, por una economía de medios que linda con el ascetismo: valgan como referencia los escuetos 153 compases del primer movimiento, introducción incluida. El unísono con el que se inicia el primer “Allegro vivace” se

contrapone al extraño y dubitativo comienzo del segundo, surcado de silencios y calderones. Estos reaparecerán más tarde y, precedidos por acordes de quinta en el violonchelo, servirán para introducirnos en mundos armónicos extraños, traspasados también por un contrapunto imitativo solo latente, que no aflorará a la superficie hasta el último movimiento de la *Sonata en Re mayor*: este parece haber sido solo su campo de pruebas.

Vista desde fuera, la *Sonata en Re mayor Op. 102 n° 2* exhibe la estructura más convencional de la colección: un movimiento lento –el único de las cinco obras– enmarcado por dos rápidos. La realidad sonora es luego muy diferente y Beethoven no para de destapar página tras página una caja de sorpresas en absoluto fáciles de aprehender. En los primeros compases del “Allegro con brio”, más que compartir las dos partes de un mismo tema, lo que hacen los dos instrumentos es lanzar proclamas divergentes: brillante y diatónica el piano, *dolce* y cromática el violonchelo. La música avanza sin reglas, decantándose alternativamente de uno u otro lado y fiel solo a su deseo de comprimir al máximo un pensamiento musical que aquí vuelve a circunscribirse a tan solo 147 compases. No es fácil entender esta música que, en palabras de William Kinderman, “surge de una tensión mantenida entre una anticipación del futuro y un recuerdo del pasado”

El “Adagio con molto sentimento d’affetto”, en Re menor, se refugia en la *mezza voce* y en el *legato*. Es muy poca la distancia que nos separa ya del movimiento lento de la *Sonata “Hammerklavier”* y el piano logra im-

poner sin dificultad una figuración rica en diseños ornamentales, que se beneficia de las mayores posibilidades de los instrumentos de cuerda para introducir leves gradaciones dinámicas y para construir grandes frases con un sonido uniforme. La sección central, en Re mayor, alivia la tensión, pero Beethoven recupera poco después el modo menor y la melodía inicial, ahora con un nuevo acompañamiento yámbico que suena repartido a lo largo de tres octavas y que acentúa el aire inexorable

de esta música translúcida e inmóvil. Dos inocentes escalas anuncian la llegada de un “Allegro fugato” que, con su sujeto aparentemente bienhumorado, parece la solución al nudo gordiano. No hay, sin embargo, ninguna fuga del último Beethoven que sea fácilmente comprensible, y esta lo es quizás menos que ninguna, con la salvedad de la *Gran Fuga Op. 133*, cuya complejidad raya para muchos en lo inverosímil. Solo el comienzo podría ser aprobado por los escolásticos, ya que a partir de ahí las

cuatro voces se introducen en extraños meandros. A mitad de camino, el violonchelo propone un nuevo tema en blancas con puntillo, una simple divagación que apenas altera el avance implacable de la fuga, que rompe de lleno con la idea del violonchelo como un instrumento melódico. De hecho, como sucede en algunas de las últimas obras de Bach, la música semeja desligarse de los instrumentos para reafirmar así su abstracción. Pero eso resultaba imposible de entender para los contemporáneos de Beethoven, que señalaron que en estas obras todo sucede “de un modo completamente diferente a como podía esperarse”. El músico de Bonn estaba empezando a componer para él mismo y para todo aquel que quisiera esforzarse por comprenderlo.

Las *Variaciones sobre “Ein Mädchen oder Weibchen” de La flauta mágica de Mozart* nacieron probablemente durante la misma estancia berlinesa en la que Beethoven compuso sus dos *Sonatas Op. 5*. Son, por tanto, obras de lucimiento para Duport y para el propio compositor. El violonchelo se une al piano en la exposición del tema, pero la construcción de las doce variaciones sigue, casi al pie de la letra,

el patrón habitual, incluida una primera variación para piano solo y dos apariciones sucesivas de Fa menor en las variaciones décima –figurativa– y undécima –acórdica–, que contienen la música más honda y atractiva del ciclo. Las *Variaciones sobre el tema “Bei Männern welche Liebe fühlen”*, tomado del primer acto del *Singspiel* de Mozart, son más modestas en cuanto a sus dimensiones, pero contienen una escritura instrumental mucho más evolucionada. El modo menor se reserva ahora para la cuarta variación y, al igual que en las series anteriores, Beethoven prescinde aquí de las variaciones bipartitas, con sendas barras de repetición. Es difícil, asimismo, perder el rastro del tema principal, ya que cada una de las variaciones está construida como un bloque cerrado que, a excepción de la más ambiciosa séptima (también de las dos últimas en la Op. 66), cuenta con idéntico número de compases que el tema. Antes de los rigores conceptuales de las *Sonatas Op. 102*, estas dos series de variaciones, a pesar de sus enormes exigencias técnicas, son un oasis de relajación para los dos intérpretes.

Luis Gago



Segundo movimiento “Adagio con molto sentimento d’affetto” de la *Sonata Op. 102 n° 2* de Ludwig van Beethoven. Nicolaus Simrock et Kühnel (Bonn, Colonia, 1817)

Thomas Demenga,
violonchelo



Nacido en Berna, Thomas Demenga es violonchelista, compositor y profesor de la Escuela Superior de Música de Basilea. Ha participado como solista y músico de cámara en destacados festivales junto con músicos como Heinz Holliger, Gidon Kremer, Thomas Larcher o Paul Meyer. Ha actuado como solista con las Sinfónicas de Berlín y Boston, la Orquesta de la Suiza Romanda, Orquesta Sinfónica de la ORF y la Orquesta de Cámara de Zúrich. Como profesor, investiga sobre el intercambio entre la interpretación y la creación en las diferentes épocas, así como sobre la improvisación, la música actual y la construcción de lenguajes comunes entre compositores e intérpretes. En 2003 fue “artista estrella” en el Festival de Lucerna y, entre 2001 y 2006, director de la sección de jóvenes emergentes del Festival de Davos. Como compositor, ha presentado su Concierto para dos violonchelos en Lausana, Berna, Zúrich, en el Festival de Violonchelos de Kronberg y el de Los Ángeles. Desde 2011, es director artístico de la Camerata de Zúrich.

Eunyoo An, *piano*



Alumna de Kupfernagel en la Escuela Superior de Música Hanns Eisler de Berlín y formada en música de cámara en la Escuela Superior de Música y Teatro de Múnich, Eunyoo An es pianista del Trío LUX. Con esta formación ha obtenido el tercer premio, premio del público y mejor interpretación de la obra de encargo en el Concurso Internacional ARD Music (2018) de Múnich, el primer premio en el Concurso de música de cámara Alice-Samter Stiftung de Berlín (2016) y en 2019 ha obtenido el Reconocimiento Parkhouse en el Wigmore Hall de Londres. Sus recientes compromisos la han llevado a actuar en Berlín, Londres, el Festival de Música de Cámara Tage der Kammermusik de Múnich, festivales de Rheingau, Wittlich y Seúl. En 2018 realizó sus primeros recitales en Seúl y en la temporada 2019-2020 hará su debut en Bélgica, Canadá e Italia.

Rachel Podger, violín
Christopher Glynn, piano



*Christopher Glynn toca un piano original de Friedrich Ehrbar
construido en Viena en 1883.*

El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonata nº 1 en Re mayor para violín y piano Op. 12 nº 1
Allegro con brio
Tema con variazioni. Andante con moto
Rondo. Allegro

Sonata nº 7 en Do menor para violín y piano Op. 30 nº 2
Allegro con brio
Adagio cantabile
Scherzo. Allegro - Trio
Finale. Allegro

II Ludwig van Beethoven
Sonata nº 6 en La mayor para violín y piano Op. 30 nº 1
Allegro
Adagio molto espressivo
Allegretto con variazioni

Sonata nº 8 en Sol mayor para violín y piano Op. 30 nº 3
Allegro assai
Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso
Allegro vivace

Si tomamos la crítica aparecida en la *Allgemeine Musikalische Zeitung* (y citada en las notas al primer concierto) como significativa de la recepción inicial que encontraron las tres *Sonatas Op. 12*, cabe concluir que provocaron de entrada una cierta conmoción, pronto superada, y que fue la parte de piano la que fue escrutada con mayor atención. Algo que no pasó ciertamente inadvertido fue el peculiar modo beethoveniano de construir sus temas, meros retazos que poco a poco van generando un discurso musical cohesionado por medio de su progresiva transformación, un procedimiento que tuvo su primer exégeta en E. T. A. Hoffmann, en su famoso análisis la *Sinfonía n.º 5*. Tomemos, por ejemplo, el primer movimiento de la *Sonata Op. 12 n.º 1*, la encargada de abrir este cuarto concierto de nuestro ciclo: el primer tema, un sencillo desarrollo arpegiado de las tres notas que integran el acorde de Re mayor, parece más un juego o un ejercicio para calentar los dedos que uno de los pilares de la forma sonata; el segundo, una progresión descendente de corcheas en la tonalidad de la dominante, La mayor. Nada con una fuerte personalidad o con esa aptitud para instalarse fácil y rápidamente en nuestra memoria. Sin embargo, el desarrollo (en un sorprendente Fa mayor) comienza con un motivo en blancas diferente, ya apuntado al final de la exposición, y prosigue con un intercambio entre los dos instrumentos de los saltos de octava que oímos tras el enfático unísono inicial. Es decir, lo aparentemente secundario deviene en esencial, y viceversa. Por lo que respecta a la escritura, la del piano

exhibe una mayor audacia que la del violín, casi siempre condenado al papel de comparsa: muy raramente es él quien consigue tomar la iniciativa. La historia se repite en gran medida en el “Tema con Variazioni” y en el “Rondo” final, ya que en ambos movimientos es el piano quien tiene confiada la exposición inicial en solitario de sus respectivos temas.

Analizadas en perspectiva, las tres *Sonatas Op. 30*, al igual que podría predicarse de la trilogía pianística de la Op. 31, suponen una suerte de receso o, mejor, paréntesis dentro de la evolución estilística beethoveniana. Estamos en el momento crítico de transición hacia la *Sinfonía “Heroica”*, pero aquí, en lugar de continuar la línea emprendida por las *Sonatas para piano Op. 26 y Op. 27* (tan ricas en experimentos lingüísticos y estructurales), o profundizar en algunas de las vías abiertas por las ya comentadas Op. 23 y Op. 24 (mucho más vanguardistas las de la primera), el músico de Bonn se remansa y se vuelve temporalmente clásico, al menos en las obras situadas en los dos extremos de la colección. Las reminiscencias mozartianas hallan un inmediato reflejo en el título de la publicación, aparecida en Viena en 1803: *Trois Sonates pour le Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon* [Tres sonatas para pianoforte con acompañamiento de un violín].

Que el violín no se limita a acompañar resulta evidente desde los primeros compases de la *Sonata Op. 30 n.º 1*. Ambos instrumentos comparten protagonismo y material temático en el plácido “Allegro” inicial, que se sitúa en un punto equidistante entre la extrema concentración de la *Sonata en La menor*

Op. 30 n.º 1 y la querencia expansiva de la *Sonata en Fa mayor Op. 30 n.º 2*. En el “Adagio molto espressivo”, Beethoven construye un movimiento lento a partir de uno de esos temas bimbres de ocho compases que se encuentran por cientos en la época clásica. Con una sección central contrastante, su atractivo reside en las progresivas transformaciones ornamentales que experimenta el motivo principal (mucho más elaboradas en la parte de piano) y en el empleo tan inteligente de los ritmos punteados en el acompañamiento. A continuación, Beethoven había pensado incluir como finale el actual último movimiento de la *Sonata “a Kreutzer”*, pero lo consideró demasiado brillante y, con buen criterio, decidió sustituirlo por una música mucho más adecuada para servir de colofón de una obra cuyas pretensiones se sitúan muy por debajo de las de la Op. 47.

Como improvisador genial que fue, y en un momento histórico en el que esta forma musical experimentó una eclosión inusitada, el compositor alemán cultivó con maestría el arte de la variación, y rara es la parcela de su catálogo en la que no asoma su dominio polifacético de esta técnica, que alcanzaría una trascendencia única en las llamadas *Variaciones Diabelli*, que escucharemos en el próximo concierto. El tema de este “Allegretto con variazioni” sufre varias de las metamorfosis clásicas hasta llegar a las dos últimas variaciones, las más extensas y las únicas que prescinden de la estructura bipartita. En la quinta, en modo menor, Beethoven saca un gran partido expresivo del empleo del ritmo lombardo (es la segunda de dos notas la que lleva el

puntillo, no la primera), mientras que la sexta, con el cambio de compás a 6/8 y la aceleración del *tempo*, adquiere una clara primacía sobre el resto, brindando a la sonata justo el tipo de final optimista que parecía estar demandando. El finale de la *Sonata Op. 47* le habría venido al conjunto de la obra, sin duda, demasiado grande.

El cielo se ensombrece en la única obra que sonará en dos ocasiones en este ciclo, la *Sonata en Do menor Op. 30 n.º 2*, la tonalidad paradigmática del Beethoven adusto y poco amigo de las concesiones. No podemos olvidar que estas obras vieron la luz en los meses del conocido como Testamento de Heiligenstadt, fechado el 6 de octubre de 1802, el documento más revelador del tormento interior que padeció el compositor cuando empezaron a manifestarse con fuerza los síntomas de su sordera. Esta música incisiva, cortante, refleja como pocas un paisaje espiritual plagado de fantasmas, incertidumbres y pensamientos suicidas. El “Allegro con brio” se abre, sin embargo, con una nítida afirmación al unísono por parte del piano, que se recreará más tarde en esos *sforzandi* sobre las partes débiles tan características del Beethoven más trágico. Los primeros acordes *fortissimo* no llegan hasta el compás 23 y el segundo tema, en el relativo mayor, prefiere conducirnos hacia un terreno emocionalmente más seguro, aunque el desarrollo y la reexposición (que se dilata hasta abarcar más de la mitad del movimiento) se encargarán de mostrarnos que sus ritmos punteados pueden dejar entrever también un rostro mucho menos amable. La escritura para ambos instrumentos, especial-



Caricatura de Beethoven por Enrico Caruso, 1910. Biblioteca Nacional de Francia, París

mente en los momentos de mayor tensión, recupera la ambición de la *Sonata n.º 5* e incluso augura ya la cercanía de la *Sonata “a Kreutzer”*. Para el “Adagio cantabile” Beethoven se traslada a La bemol mayor y el súbito cambio de modo en la sección central constituye uno de los momentos más hermosos de la obra, con el delicado tema en blancas del violín enfrentado a los arpeggios ascendentes en semicorcheas del piano. En la tercera sección este recupera la figuración agitada con constantes escalas de fusas, pero la sorpresa llega con la irrupción de Do mayor en la coda final, marcada *fortissimo* y remachada por el piano de la manera más sencilla posible, con dos escalas consecutivas. La música parece renacer, aunque su resurgir es efímero y muere poco después en el La bemol inicial.

Al igual que sucedía en la *Sonata Op. 24*, un movimiento con tanta carga emocional necesitaba de una transición antes de llegar al *finale*. Sin llegar a los extremos de concisión y ligereza de entonces, también ahora Beethoven simplifica las cosas al máximo y, como allí, escribe al comienzo: “La prima parte senza repetizione”. El trío está también en Do mayor y su rasgo más destacado es un tipo de imitación canónica que, con idéntica indicación de compás (3/4), reencontraremos en el último movimiento del *Cuarteto Op. 132*. El *finale* se inicia en el registro grave del piano y recupera el aire apremiante del primer movimiento. Un oído avizor podrá distinguir hasta cuatro temas claramente diferenciados, todos los cuales reaparecen en un momento u otro del movimiento, aunque el diseño de cuatro corcheas del primer compás sirve como eje

de conexión de todos ellos. La tensión de la música, la utilización de las sínco-pas, el tránsito por tonalidades lejanas (como Mi bemol menor en la primera aparición del tercer tema) y, sobre todo, la trabazón de la escritura para los dos instrumentos, nos sitúan de nuevo en la antesala de la *Sonata “a Kreutzer”*.

La *Sonata en Sol mayor Op. 30 n.º 3* se traslada al polo anímico opuesto y recupera el unísono de los dos instrumentos como el mejor modo de iniciar una música optimista, aunque su unión en los dos primeros compases se asemeja más a una plataforma conjunta para coger impulso que a una enfática declaración inicial. Estamos ante la sonata más breve de toda la colección y Beethoven economiza casi en cada compás. Los cuadernos de apuntes revelan una gestación mucho más rápida de lo habitual y esta frescura de inspiración recorre todos los movimientos de la obra. La ambigüedad de la *Sonata en La mayor* da paso aquí a inequívocas muestras de buen humor, como esa sucesión de trinos sin resolución que escuchamos al comienzo del desarrollo del “Allegro assai”. Este va seguido de un “Tempo di Minuetto” en Mi bemol

mayor que hace las veces de movimiento lento. Aunque no hay barras de repetición, la estructura bascula claramente en torno a dos temas igualmente líricos, el segundo de los cuales asume el cometido de trío en dos ocasiones (este modelo será retomado por Beethoven en la *Sonata para violonchelo y piano Op. 69* o en el *Trío Op. 70 n.º 2*). El espíritu de la música, aunque no su construcción formal, guarda una estrecha semejanza con algunos de los minuetos de las *Sonatas KV 301-306* de Mozart publicadas en París en 1778. Como final, un “Allegro vivace” para lucimiento de ambos instrumentos, que han de tocar casi de continuo *leggiermente*, lo que implica acomodar al milímetro la pulsación del piano a los golpes de arco del violín. Una buena interpretación de este auténtico *moto perpetuo* (tan solo una cadencia de séptima de dominante previa a una sorprendente modulación a Mi bemol mayor interrumpe brevemente su ímpetu arrollador) debe traducir también con fidelidad las muy detalladas indicaciones de articulación del compositor.

Luis Gago

Rachel Podger,
violín



Fue la primera mujer en recibir el prestigioso Premio Bach de la Royal Academy of Music/Kohn Foundation en octubre de 2015 y en 2018 fue la Artista del año de la revista *Gramophone*. Rachel Podger es fundadora y directora artística del Brecon Baroque Festival y de su conjunto Brecon Baroque, con los que será artista en residencia en el Wigmore Hall durante la temporada 2019-2020 con un ciclo dedicado a Bach. Junto a Christopher Glynn lleva a cabo la grabación de las sonatas de Beethoven y compromisos futuros incluyen giras con VOCES8 y su proyecto *A Guardian Angel* y la interpretación de las *Suites para chelo* de Bach al violín. Como docente, Rachel ostenta la cátedra Michaela Comberti de violín barroco (creada en 2008) de la Royal Academy of Music y la cátedra internacional Jane Hodge Foundation en el Royal Welsh College, y visita regularmente la Juilliard School de Nueva York.

Christopher Glynn,
piano



Estudió música en el New College de la Universidad de Óxford y piano con John Streets en Francia y con Malcolm Martineau en la Royal Academy of Music. Entre sus premios destaca un Grammy, el premio de acompañamiento en el concurso Kathleen Ferrier (2001) y el premio Gerald Moore en 2003. Desde su debut en el Wigmore Hall en 2001, Chris Glynn ha acompañado a destacados cantantes, instrumentistas y conjuntos en conciertos, grabaciones y emisiones radiofónicas en todo el mundo y ha sido invitado a prestigiosas salas y festivales, incluyendo los BBC Proms, Royal Opera House y Carnegie Hall de Nueva York. Sus recitales le han llevado a Japón, Brasil, Rusia, Canadá y Sri Lanka, cuenta con más de veinte grabaciones (para Hyperion, Decca o Erato) y en sus compromisos futuros se incluyen recitales en el Wigmore Hall y festivales Oxford Lieder y Lammermuir. Desde 2010, Chris Glynn es director artístico del Ryedale Festival (en Yorkshire, Reino Unido) y en 2018 se implicó en la fundación del Festival Chiltern Arts.

Alexander Lonquich, piano



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I Charles E. Ives (1874-1954)
Sonata para piano n° 2, Concord, Mass., 1840-60
Emerson
Hawthorne
The Alcotts
Thoreau

Con la colaboración de Bella Chich, viola y Vinicius Lira, flauta

II Ludwig van Beethoven (1770-1827)
33 Variaciones en Do mayor sobre un vals de Diabelli Op. 120
Tema. Vivace
Variación 1. Alla marcia maestoso
Variación 2. Poco allegro
Variación 3. L'istesso tempo
Variación 4. Un poco più vivace
Variación 5. Allegro vivace
Variación 6. Allegro ma non troppo e serio
Variación 7. Un poco più allegro
Variación 8. Poco vivace
Variación 9. Allegro pesante e risoluto
Variación 10. Presto
Variación 11. Allegretto
Variación 12. Un poco più moto
Variación 13. Vivace
Variación 14. Grave e maestoso
Variación 15. Presto scherzando
Variación 16. Allegro
Variación 17. [Allegro]
Variación 18. Poco moderato
Variación 19. Presto
Variación 20. Andante
Variación 21. Allegro con brio - Meno allegro
Variación 22. Allegro molto, alla "Notte e giorno faticar" di Mozart
Variación 23. Allegro assai
Variación 24. Fughetta. Andante
Variación 25. Allegro
Variación 26. Piacevole
Variación 27. Vivace
Variación 28. Allegro
Variación 29. Adagio ma non troppo
Variación 30. Andante, sempre cantabile
Variación 31. Largo, molto espressivo
Variación 32. Fugue. Allegro
Variación 33. Tempo di Minuet moderato



Portada de la primera edición de las 33 *Variaciones sobre un Vals* de Ludwig van Beethoven. Cappi & Diabelli (Viena, 1824)

Cuando, en 1819, Anton Diabelli, en su deseo de promocionarse como editor, encargó a muchos de los más famosos compositores de su tiempo que escribieran una variación sobre un tema compuesto por él mismo con vistas a publicar una partitura en la que aparecerían compiladas todas ellas, no podía siquiera imaginar que el más grande de los convocados, Ludwig van Beethoven, iba a escribir no una, sino treinta y tres variaciones, animado probablemente por el deseo de que su nombre quedara al margen de los de sus colegas de inferior categoría o, quién sabe, por su afán de emprender una búsqueda exhaustiva de las posibilidades de un tema que, en un principio, despreció desdeñosa e irónicamente como un mero *Schusterfleck* [el remiendo de un zapatero].

Finalmente, separados por menos de un año salieron de la imprenta los dos empeños editoriales. Por un lado, en junio de 1824, y bajo el epígrafe de la Vaterländischer Künstlerverein [Asociación Patriótica de Artistas], un popurrí de cincuenta variaciones o, más propiamente, transformaciones (*Veränderungen*, idéntica palabra a la que aparece en la cubierta de la cuarta entrega del *Clavier-Übung* de Bach, las conocidas como *Variaciones Goldberg*) compuestas por “los más excelentes compositores de Viena y de los Estados reales e imperiales austriacos”. Y, entre la nómina de firmas invitadas, aparecen desde Franz Xaver Wolfgang Mozart o el archiduque Rodolfo, el discípulo, amigo y protector de Beethoven, hasta el jovencísimo Franz Liszt (tan solo trece años tenía por

entonces), pasando por Carl Czerny, Johann Nepomuk Hummel, Conradin Kreutzer, Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Maximilian Stadler o Franz Schubert. Entre el medio centenar de nombres se encuentra ostensiblemente ausente el del propio Beethoven, pero el propio Diabelli ya había publicado pocos meses antes sus propias 33 *Veränderungen über einen Walzer* [33 variaciones sobre un vals] como su *120tes Werk*. Este número de opus nos ayuda a situarnos rápidamente, en el sentido de que la obra es posterior a su última sonata para piano (Op. 111), coetánea de dos colosos como la *Missa Solemnis* (Op. 123) y la *Novena sinfonía* (Op. 125), e inmediatamente anterior al último grupo de cuartetos de cuerda (que se inician con el Op. 127). La primera de estas circunstancias cronológicas resulta especialmente reveladora, ya que la sonata para piano había sido el único género que había acompañado a Beethoven con fidelidad y constancia desde los inicios de su carrera. Pero reservó la última palabra a las variaciones, una forma musical con la que venía también conviviendo asiduamente desde sus años juveniles en Bonn.

Enfrentado a un reto que guarda semejanzas indudables con los que se autoimpuso Bach al final de su vida, Beethoven logró transformar lo banal –ese diminuto y trivial valsecillo que le sirve de punto de partida– en trascendente. A partir de apenas nada construyó un todo que nos abruma con su grandeza. Se trata de una obra rica en paradojas, guiños, dobles sentidos, retruécanos, chistes, misterios, pero también es, al mismo tiempo, una

obra que ha sido criticada con dureza, no fácilmente comprensible, compleja y experimental. Concebida como un edificio con diversas capas superpuestas, aparentemente heterogéneas y sin un hilo conductor fácilmente distinguible, parece la perfecta piedra de toque para que un artista creativo sea capaz de hacernos olvidar el carácter casi monotonal de la pieza y demuestre ser poseedor de los recursos suficientes para convencernos, haciendo tabla rasa de cualesquiera ideas preconcebidas sobre lo que es o debería ser una serie de variaciones, de que nos dejemos arrastrar y sorprender por sus constantes fintas.

Las *Variaciones Op. 120* son, por encima de todo, una gigantesca metamorfosis, una transformación de proporciones colosales que nos conduce desde un comienzo familiar e inocente (el vals de Anton Diabelli) hasta un falso minueto (la última variación) en cuya coda aparece rememorada –y es imposible que la cita sea casual– la “Arietta” de la última sonata para piano, la Op. 111, con su paradigmático intervalo de cuarta descendente. Es decir, el final de unas variaciones que remiten al inicio de otras variaciones, como si Beethoven quisiera entrelazarlas simbólicamente, con ambas remitiéndose una a otra en una suerte de eterno retorno. Pero, ¿qué ha sucedido entre el tema de Diabelli y esta trigésima tercera variación? Lo que se ha producido es un peregrinaje, el repaso de toda una vida o, por decirlo en un sentido progresivo más que regresivo, el tránsito de esta vida (representada simbólicamente por el vals de Diabelli) hacia otra vida diferente. Es justamen-

te lo que encontramos en el subtítulo de la famosa novela alegórica de Paul Bunyan, *El progreso del peregrino*, un viaje “from this world to that which is to come, delivered under the similitude of a dream”, esto es, un peregrinaje “desde este mundo al que habrá de venir, mostrado bajo el símil de un sueño”. Algunas de las variaciones que integran la Op. 120 de Beethoven pueden parecer incomprensibles, absurdas, disparatadas, burlonas (la sorprendente y sensacional Variación nº 22, “alla ‘Notte e giorno faticar’ di Mozart”), osadas (para Arnold Schönberg, “por lo que respecta a la armonía, se trata de la obra más audaz de Beethoven”), a menos que reparemos en que también ellas tienen algo de onírico.

Que las *Variaciones Diabelli* son un viaje en treinta y tres etapas queda claro desde el momento en que la primera variación adopta el carácter de una marcha, la forma musical que mejor simboliza el avance acompasado a pie de una o varias personas. Es significativo que Beethoven añadiera esta marcha (en 4/4, al contrario que el vals precedente y las siete variaciones subsiguientes, todas en 3/4) en un momento muy tardío de la composición, hacia 1822 o 1823. Y cabe incluso pensar que el añadido de la palabra *maestoso* (“Alla marcia maestoso” es la indicación que leemos al principio de la variación) puede tener una connotación religiosa o, si se prefiere, metafísica: la canción que escribió Beethoven sobre el poema de Christian Gellert “Die Ehre Gottes aus der Natur” [La gloria de Dios en la naturaleza] va acompañada de dos palabras igualmente significativas: “Majestätisch

und erhaben” [Majestuoso y sublime]. Hay algo, pues, en esta marcha que está sugiriéndonos que con ella se inicia un camino hacia un mundo espiritual aún desconocido. De hecho, las primeras variaciones se recrean en la irregularidad, la asimetría, la extrañeza, la inconclusión, el absurdo, símbolos quizás de que el peregrinaje no va a ser fácil, de que la meta final está erizada de obstáculos. Pero, de cuando en cuando, surgen chispazos que anuncian cambios: en la variación nº 9, por ejemplo, abandonamos por primera vez el persistente Do mayor y cambiamos de modo, a Do menor, al tiempo que recuperamos el compás de 4/4 de la primera variación; y, lo que es más importante, en algunas variaciones (núms. 8, 14, 20 y 24, esta última en forma de *fughetta*), en lugares estratégicamente situados, el tempo se serena, el paisaje se remansa, el peregrino modera el paso o, incluso, se sienta a reflexionar sobre lo vivido, sobre el camino recorrido, a reafirmar su determinación para seguir avanzando. Y las apacibles indicaciones de tempo de tres variaciones sucesivas, las núms. 29-31 (“Adagio ma non troppo”; “Andante, sempre cantabile”; “Largo, molto espressivo”), todas en Do menor, apuntan a que el final está cercano, divisible ya incluso por los ojos. Entre medias solo encontramos una fuga, testimonio de la pasión del último Beethoven por el contrapunto imitativo (de nuevo aquí la sombra de Bach es alargada) y un nuevo guiño cuasirreligioso, como si se tratara del *Et vitam venturi* del final del Credo (el mundo “which is to come” de Paul Bunyan), la sección que todos los

compositores, incluido él mismo en la *Missa Solemnis*, escribían en forma de fuga: el triunfo de la fe.

Hay en la obra de Beethoven algo que, un siglo después, haría las delicias de **Charles Ives**: una *coincidentia oppositorum*, un caleidoscopio de elementos en constante fricción, música a ratos mayestática que convive codo con codo con otra casi deshinchada y descoyuntada. No es un capricho de Alexander Lonquich que el alemán y el estadounidense compartan el programa del último concierto de este ciclo. Hace dos años, Pierre-Laurent Aimard tocó en la Beethoven-Haus de Bonn un recital en cuya primera parte figuraba la *Sonata “Hammerklavier”* y, en la segunda, la *Sonata Concord*, un programa que tocaba por primera vez y que repetiría pocos meses después en el Festival de Aldeburgh. Era la unión natural de dos obras extremas, inabarcables, que nacieron traspasando fronteras, un rasgo que comparten las *Variaciones Diabelli* y la *Sonata Concord*. Entonces el orden fue Beethoven-Ives; Lonquich ha optado, en cambio, por Ives-Beethoven. Tanto monta, monta tanto.

Aunque hay precedentes, como los prólogos de algunas colecciones de madrigales renacentistas, los comentarios de Hector Berlioz sobre su *Sinfonía Fantástica*, o los programas ocultos que reveló Gustav Mahler para algunas de sus sinfonías, hay que tener por un caso insólito dentro de la historia de la música la decisión de Charles Ives de acompañar su segunda sonata para piano con un extensísimo texto de acompañamiento, una ambiciosa declaración de su estética musical en

general y una detallada explicación de cada uno de los cuatro movimientos de su obra en particular. Imaginemos por un momento que Beethoven hubiera hecho algo parecido para glosar con palabras su *Sonata "Hammerklavier"* o sus *Variaciones Diabelli*: nos sabríamos esos textos de memoria. Cae por su peso que la lectura de *Essays Before a Sonata* resulta casi imprescindible como paso previo a la escucha de la monumental *Sonata para piano n.º 2* de Ives, a la que su propio autor puso como título *Concord, Mass., 1840-60*. En la dedicatoria de sus escritos, Ives hace gala de su buen humor:

Estos ensayos a modo de prólogo fueron escritos por el compositor para aquellos que no pueden soportar su música, y la música para aquellos que no pueden soportar sus ensayos; el conjunto está respetuosamente dedicado a quienes no pueden soportar ni una cosa ni la otra.

Y en una nota inicial, es Ives de nuevo quien nos explica que manifiesto estético y obra musical estaban pensados para formar un todo inseparable:

Las siguientes páginas fueron escritas fundamentalmente como un prólogo o motivación para la segunda sonata para piano [del autor] –“Concord, Mass., 1845” [sic]–, un grupo de cuatro piezas, bautizadas como sonata a falta de un nombre más exacto, ya que la forma, la sustancia quizás, no lo justifica. La música y los prólogos se concibieron para imprimirse conjuntamente, pero al descubrirse que ello daría lugar a un aparatoso volumen, se editan por separado. El conjunto es un intento de presentar la

impresión [de una persona] del espíritu de trascendentalismo que va asociado en las mentes de muchos al Concord, Mass., de hace más de medio siglo. Esto se lleva a cabo por medio de cuadros impresionistas de Emerson y Thoreau, un esbozo de los Alcott y un scherzo que se supone que refleja un elemento más ligero que se halla a menudo en la faceta fantástica de Hawthorne. El primer y el último movimiento no se proponen ofrecer programa alguno de la vida o de ninguna obra en concreto de Emerson o de Thoreau, sino más bien una amalgama de imágenes o impresiones. Se han bosquejado, sin embargo, de un modo tan general que, desde algunos puntos de vista, es posible que se encuentren tan alejados de impresiones aceptadas (de auténticas concepciones, a decir verdad) como inadecuada resulta la valoración que pretenden ofrecer de la influencia de la vida, el pensamiento y la personalidad de Emerson y Thoreau.

Partitura (concluida en 1915) y ensayo (1919) aparecieron publicados, efectivamente, por separado, aunque una breve selección de este último precede a cada uno de los movimientos de aquella, autoeditada por el propio Ives en Redding (Connecticut) en 1920. Y en ese mismo año la editorial neoyorquina The Knickerbocker Press dio a conocer el ensayo, cuyo prólogo da comienzo con una larguísima retahíla de preguntas:

¿Hasta qué punto se encuentra alguien justificado, sea una autoridad o un lego, para expresar o tratar de expresar en términos musicales (con sonidos, si se prefiere) el valor de algo, material,

21

II. "Hawthorne"

1. For the most part, this movement is supposed to be played as fast as possible, lightly and not liberally. Marks of tempo, expression, etc. are as little as possible. If the score itself, the preface or an interest in Hawthorne suggest nothing, marks will only make things worse. 2. It is not intended that the relation 2:1 between the 32nd & 16th notes here, be held literally. 3. The use of both pedals is almost constantly required.

Primera página de "Hawthorne" de la *Sonata Concord*, de Charles Ives. Knickerbocker Press (Nueva York, 1920)

moral, intelectual o espiritual, que se expresa normalmente de un modo diferente a la música? ¿Hasta qué extremo puede llegar la música y mantenerse honesta, amén de razonable o artística? ¿Se trata de una cuestión limitada únicamente por el poder de expresar lo que se encuentra en su conciencia subjetiva u objetiva por parte del compositor?

La lista continúa, pero quedémonos con lo esencial para comprender esta complejísima sonata, cuyos dos movimientos extremos son esa “amalgama de impresiones” de dos de los más grandes filósofos estadounidenses del siglo XIX, Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, padres del trascendentalismo, mientras que los dos centrales tienen conexiones con literatos: dos miembros de la familia Alcott (Bronson y Louisa May, ahora de actualidad por la nueva versión cinematográfica que ha realizado Greta Gerwig de su clásica novela *Little Women*), que parecen sorprendidos en una escena doméstica, y Nathaniel Hawthorne, cuyo elemento más ligero se traduce en un movimiento literalmente vertiginoso, que debe tocarse con la mayor rapidez que sepa imprimir el pianista a sus dedos.

La obra es desmesurada, inaprehensible, rabiosamente moderna, resueltamente extravagante, de una extrema dificultad técnica y plagada de inauditas indicaciones para el pianista (“de un modo temerario”, “con obstinación”), imposible de resumir, siquiera someramente, en unas pocas líneas. Como era habitual en él, Ives estuvo retocándola incansable y caóticamente durante dos décadas hasta

que una versión revisada que incorporaba todos los cambios (incluidas ideas desechadas de la versión original y los dos compases *ad libitum* para viola al final de “Emerson”; el solo de flauta en la sección conclusiva de “Thoreau”, sin barras de compás, sí que figura ya en la *editio princeps* de 1920) se publicó finalmente en 1947. Nueve años antes, John Kirkpatrick había estrenado por fin la obra completa (“The Alcotts” se había tocado por primera vez desgajada del resto en 1921, mientras que “Emerson” y “Thoreau” se interpretaron también aislada y separadamente en Hartford y París en 1928) en Cos Cob (Connecticut), desatando el entusiasmo del crítico de *The New York Herald Tribune*, que la calificó de “música excepcionalmente grande” y de “la música más grande compuesta por un estadounidense, y la más profunda y esencialmente estadounidense en impulso e implicación”.

Acabemos este breve apunte sobre este auténtico *magnum opus* con, como no podía ser de otra manera, una justificación adicional para su presencia al final de este ciclo, dedicado en su integridad a la música de Ludwig van Beethoven. Quien escuche con un mínimo de concentración a Alexander Lonquich percibirá sin dificultad en los cuatro movimientos de la *Sonata Concord* el ritmo y el intervalo descendente de tercera característicos del arranque de la *Quinta sinfonía*. Pero también pueden identificarse con facilidad el gran salto inicial y los acordes rotundos del comienzo de la *Sonata “Hammerklavier”*. Y los oídos más avezados distinguirán los tres primeros compases del “Preludio”

de *Tristan und Isolde* en “Emerson”, o *Golliwogg’s Cake-Walk*, una de las piezas de *The children’s corner* de Debussy, en “Hawthorne”, o la marcha nupcial de *Lohengrin* en “The Alcotts”. Hay muchas otras citas de músicas estadounidenses (canciones e himnos, la debilidad de Ives) y, por supuesto, autocitas, una de las grandes especialidades del heterodoxo compositor norteamericano, un verso libre en su propio país y en el contexto de la música de su tiempo. Dejémosle la última palabra, que le sirve a su vez para concederla él modestamente al intérprete de su obra:

Las indicaciones de expresión sugeridas no deberían respetarse siempre o tomarse demasiado literalmente. Todo hombre tiene derecho a sus propias maneras y creencias, si son naturales y sinceras, acertadas o erróneas. ¡Y el “camino” que tome de modo natural, instintivo y sincero por la mañana puede no ser el mismo camino –al subir la misma colina o montaña– que aquel por el que le apetezca ir instintivamente al ponerse el sol!

Relativismo trascendentalista.

Luis Gago

Alexander Lonquich, *piano*



Considerado uno de los intérpretes más importantes de su generación como solista, músico de cámara y director de orquesta, Alexander Lonquich ha actuado en la Mozartwoche de Salzburgo, la Schubertiade de Schwarzenberg y Hohenems o en el Beethovenfest de Bonn. Sus actuaciones, en su doble faceta de solista y director son aclamadas por el público internacional, colaborando regularmente con la Camerata de Salzburgo, la Orquesta de los Campos Elíseos o la Orquesta de Cámara Mahler. Sus grabaciones para EMI y ECM han recibido importantes premios como el Diapason d'Or o el Premio Edison y en 2018 lanzó un doble compacto con las últimas

sonatas de Schubert que recibió el Premio de la Crítica alemana. Entre sus hitos de pasadas temporadas cabe destacar el ciclo de los cinco conciertos para piano de Beethoven junto a la Orquesta de Cámara de Múnich, su residencia con la NDR-Sinfonieorchester de Hamburgo en la 2015-2016 y en 2013 creó junto a su esposa Cristina en su casa de Florencia Kantoratelier, un pequeño teatro donde se celebran talleres y seminarios relacionados con temas de psicología, música y teatro.

Bella Chich, *viola*

Nacida en Rusia en 1996, desde 2015 estudia en la Escuela Superior de Música Reina Sofía en la cátedra de viola Fundación BBVA con la profesora Nobuko Imai. Recibió de manos Su Majestad la Reina Doña Sofía el Diploma de alumna más sobresaliente de su cátedra en el curso académico 2016-2017 y en 2018 obtuvo el primer premio en el concurso de Jóvenes Intérpretes Ciudad de Xátiva (Valencia). Actualmente es miembro del Cuarteto Mendelssohn de BP.

Vinicius Lira, *flauta*

Nacido en Brasil en 1994, desde 2016 estudia en la Escuela Superior de Música Reina Sofía en la cátedra de flauta con el profesor Jacques Zoon. Participó en los festivales de música de Curitiba y de Santa Catarina. Ha sido flautista y picolista de la Orquesta Sinfónica de Paraná, solista de la Orquesta Sinfónica de Ponta Grossa y ha actuado con el Conjunto de Vientos de la Oficina de Música de Curitiba. Actualmente forma parte de los grupos Cosan y Barroco.

Selección bibliográfica

Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1987.

Maynard Solomon, *Beethoven essays*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1988.

Lewis Lockwood, *Beethoven. The music and the life*, Nueva York, Norton, 2003.

Charles Rosen, *Las sonatas para piano de Beethoven*, Madrid, Alianza, 2005. Traducción de Barbara Zitman.

William Kinderman, *Beethoven*, Óxford, Oxford University Press, 2009.

Mark Evan Bonds, *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona, Acantilado, 2014. Traducción de Francisco López Martín.

Jan Swafford, *Beethoven*, Barcelona, Acantilado, 2017. Traducción de Juan Lucas.

Martin Geck, *Beethoven: Der Schöpfer und sein Universum*, Múnich, Siedler, 2017.

John William Navin Sullivan, *Beethoven: su desarrollo espiritual*, Barcelona, La Llave, 2019. Traducción de Miguel de Hernani.

Luis Gago, *crítico musical*



Ha sido subdirector y jefe de programas de Radio 2 (RNE), miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la Unión Europea de Radiodifusión, coordinador de la Orquesta Sinfónica RTVE y editor del Teatro Real. Ha traducido, entre otros libros, *Notas para piano* y *Música y sentimiento* de Charles Rosen; *Johann Sebastian Bach. Una herencia obligatoria* de Paul Hindemith; *El ruido eterno* y *Escucha esto* de Alex Ross; *Apuntes biográficos sobre Joseph Haydn* de Georg August Griesinger; *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach* de John Eliot Gardiner; *Viaje de invierno de Schubert. Anatomía de una obsesión* de Ian Bostridge y el *Diccionario Harvard de Música*. Prepara habitualmente los subtítulos en español para la Royal Opera House de Londres y el Digital Concert

Hall de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Ha sido director artístico del Liceo de Cámara de la Fundación Caja Madrid (2006-2014), comisario de la exposición conmemorativa del 25º aniversario del Auditorio Nacional de Música y editor de *Revista de Libros*. Es crítico musical de *El País* y codirector desde 2015, junto con Tabea Zimmermann, de la Beethoven-Woche en la Beethoven-Haus de Bonn. En el verano de 2019 ha sido nombrado Miembro de honor de la Beethoven-Haus de Bonn.

CRÉDITOS

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

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

© Luis Gago
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

Diseño: Guillermo Nagore
Impresión: Improitalia, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso
Sonia Gonzalo Delgado

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Ciclo de miércoles: "Beethoven: el cambio permanente", enero-febrero 2020 [notas al programa de Luis Gago]. - Madrid: Fundación Juan March, 2020.

72 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero-febrero 2020)

Programas de los conciertos: [I] "Obras de L. van Beethoven", por Alina Ibragimova y Cédric Tiberghien; [II] "Obras de L. van Beethoven", por Anne Katharina Schreiber, Jonathan Cohen y Kristian Bezuidenhout; [III] "Obras de L. van Beethoven", por Thomas Demenga y Eunyoo An; [IV] "Obras de L. van Beethoven", por Rachel Podger y Christopher Glynn, [y V] "Obras de C. E. Ives y L. van Beethoven", por Alexander Lonquich, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 22 y 29 de enero y 5, 12 y 19 de febrero de 2020.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Sonatas (Violín y piano) - Programas de mano - S. XVIII-XIX.- 2. Variaciones (Violín y piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Tríos (Piano, clarinete, violonchelo) - Programas de mano - S. XVIII.- 4. Tríos de piano - Programas de mano - S. XVIII-XIX.- 5. Sonatas (Violonchelo y piano) - Programas de mano - S. XVIII-XIX.- 6. Variaciones (Violonchelo y piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 8. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 9. Variaciones (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 10. Fundación Juan March - Conciertos.

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

BIBLIOTECA DE MÚSICA

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

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

* Colección digital especial

PROGRAMA DIDÁCTICO

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

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

Un tercio del aforo (83 entradas) se puede **reservar por anticipado** en march.es/reservas (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto.

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

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de casi 4.000 conciertos. Más de 400 están disponibles permanentemente en audio y existe vídeo de casi 700 (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación por las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información sobre nuestra actividad musical en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

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

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

AULA DE (RE)ESTRENOS (110) CONRADO DEL CAMPO Y SHOSTAKÓVICH: DOS QUINTETOS, DOS GUERRAS

26 DE FEBRERO

Cuarteto Brodsky
Martin Roscoe, piano

Notas al programa de **Garazi Echeandia Arrondo**

AULA DE (RE)ESTRENOS (111) LOS BALLETS DE ROBERTO GERHARD

4 DE MARZO

Miquel Villalba y **Jordi Masó**, pianos
Antonio Martín Aranda, percusión

Notas al programa de **Beatriz Martínez del Fresno**

REINTERPRETAR LOS CLÁSICOS

11 DE MARZO

Alexei Lubimov, piano

18 DE MARZO

VOCES8

25 DE MARZO

Imogen Cooper, piano

1 DE ABRIL

Carlos Mena, contratenor
Iñaki Alberdi, acordeón

Notas al programa de **José María Sánchez-Verdú**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo a través de march.es y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica (RNE).

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

Temporada
2019-2020

