

CICLO DE MIÉRCOLES

LA ANGUSTIA DE LA INFLUENCIA

Haydn como modelo

noviembre-diciembre 2009



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**LA ANGUSTIA DE LA
INFLUENCIA**

Haydn como modelo

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: La angustia de la influencia. Haydn como modelo: noviembre-diciembre 2009 [introducción y notas de W. Dean Sutcliffe; traducción de Luis Gago]. - Madrid: Fundación Juan March, 2009. 53 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; noviembre-diciembre 2009)

Programas de los conciertos: [I] “Cuartetos de J. Haydn y Mozart”, por el Cuarteto Casals; [II] “Las últimas Siete Palabras del Salvador en la Cruz”, de J. Haydn, “Sonatas en Si bemol mayor y en Re mayor”, de C. Bager y “Sonatas núms. 6 y 12” de F. M. López por Tony Millán; [III] “Sonatas, Hob. XVI: 20 y 50”, de J. Haydn, “Sonata, Op. 7 núm. 3”, de M. Clementi y “Sonata, Op. 2 núm. 3” de L. van Beethoven por Stefania Neonato; [y IV] “Tríos con piano, Op. 1 núms. 2 y 3” de L. van Beethoven, y “Tríos con piano 39 y 40. Hob:XV: 25 y 26”, de J. Haydn por el Viena Mozart Trío; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 25 de noviembre y 2, 9, 16 de diciembre de 2009.

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

1. Clasicismo musical - Programas de mano-S. XVIII.- 2. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© W. Dean Sutcliffe

© Luis Gago (traducción)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

4 Presentación

6 Introducción. La angustia de la influencia. Haydn como modelo

Miércoles, 25 de noviembre - Primer concierto

Cuarteto Casals

J. HAYDN: Cuarteto Op. 33 núm. 2 “*La broma*”

Cuarteto Op. 33 núm. 3 “*El pájaro*”

W. A. MOZART: Cuarteto en Sol mayor K. 387

Miércoles, 2 de diciembre - Segundo concierto

Tony Millán, fortepiano

J. HAYDN: Las últimas Siete palabras de nuestro Salvador en la Cruz

C. BAGUER: Sonata en Si bemol mayor y Sonata en Re mayor

F. M. LÓPEZ: Sonata núm. 6 en Re mayor

y Sonata núm. 12 en Do mayor

Miércoles, 9 de diciembre - Tercer concierto

Stefania Neonato, fortepiano

J. HAYDN: Sonata en Do menor, Hob XVI: 20

y Sonata en Do mayor, Hob XVI: 50

M. CLEMENTI: Sonata en Sol menor, Op. 7 núm. 3

L. van BEETHOVEN: Sonata, Op. 2 núm. 3

Miércoles, 16 de diciembre - Cuarto concierto

Viena Mozart Trío

L. van BEETHOVEN: Tríos con piano en Sol mayor, Op. 1 núm. 2

y en Do menor, Op. 1 núm. 3

J. HAYDN: Tríos con piano núm. 39 en Sol menor, Hob. XV: 25

y núm. 40 en Fa sostenido menor, Hob. XV: 26

Introducción y notas de **W. Dean Sutcliffe**

(Traducción de **Luis Gago**)

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

Posiblemente fue Joseph Haydn, de quien este año se conmemora el segundo centenario de su fallecimiento, el primer compositor moderno de la historia de la música. Una afirmación que puede entenderse tanto por ser el primer autor universalmente aclamado en vida con una intensidad desconocida hasta ese momento, como por su fundamental contribución a la gestación de dos de los géneros instrumentales que desde entonces han sido angulares en la historia de la música: el cuarteto de cuerda y la sinfonía. La fama de la música de Haydn alcanzó los confines del mundo occidental, invadiendo salas, teatros e iglesias de toda Europa desde Londres hasta Nápoles y desde Cádiz hasta San Petersburgo, hasta alcanzar ciudades norteamericanas como Nueva York o Filadelfia y colonias hispanas como Santiago de Chile o Ciudad de México.

Este ciclo analiza la influencia, a veces casi opresora, que la música de Haydn llegó a ejercer en algunos compositores contemporáneos. La propuesta de una escucha comparada de sus obras con la de autores activos en Austria y España, tales como Clementi, Mozart, Beethoven, Máximo López y Bager, permitirá explorar los distintos mecanismos que moldearon los procesos de influencia y recepción. Así, la estancia de Muzio Clementi en Viena a comienzos de la década de 1780 dejaría su impronta en algunas de sus sonatas, pese a que no está documentado un contacto personal con Haydn. En cambio, es suficientemente conocida la estrecha amistad que éste entabló con Mozart, transformada en respeto recíproco como ejemplifican en toda su dimensión los *Cuartetos Op. 33* de Haydn y los *Cuartetos "Haydn"* de Mozart. Como ha explicado el crítico literario Harold Bloom, la potente influencia que proyectaron determinados creadores llegó a ser de tal calibre que algunos de sus colegas no pudieron evitar sentirse en ocasiones angustiados sin poder escapar de ella en un primer momento. Éste parece haber sido el caso del joven Beethoven. Pese a la imagen de compositor revolucionario e innovador acuñada en torno a su figura, las obras creadas durante el breve periodo de formación con Haydn a comienzos

de la década de 1790 emplean recursos típicamente haydnianos, como las modulaciones a tonalidades remotas o la reutilización cíclica de material en una misma obra.

La música de Haydn también se dejó sentir en España con una fuerza inusitada, quizá punto de partida para su posterior difusión en las colonias americanas. Pocos ejemplos más contundentes que la multitud de copias conservadas en archivos españoles de *Las Siete Palabras de Nuestro Señor en la Cruz*, una obra creada a petición de una cofradía gaditana que en determinadas instituciones hispanas siguió interpretándose hasta nada menos que comienzos del siglo xx. En este contexto, era inevitable que algunos de los rasgos estilísticos de Haydn fueran imitados por compositores españoles. Esta circunstancia, aún poco conocida, es ilustrada en este ciclo a través de las sonatas del organista de la Real Capilla, Félix Máximo López, ostensiblemente basadas en sinfonías de Haydn, y las de Carlos Bager, posiblemente el autor español más claramente vienés en su estilo compositivo.

INTRODUCCIÓN

No hay duda de que Joseph Haydn influyó en el curso de la historia de la música occidental como muy pocos compositores anteriores o posteriores a él. Entre sus logros trascendentales se encuentran la capacidad para escribir de un modo que es a un tiempo extraordinariamente accesible y extraordinariamente sofisticado, la concepción de un tipo de música en la que el oyente se ve atrapado a la vez con inmediatez y encanto, y la aparición en sus composiciones de una nueva sensación de tiempo, dinámica y flexible. Haydn no fue el genio natural en que ha pretendido convertirlo a menudo el mito: fue un compositor con un nivel de autoconciencia sin precedentes y esto ayuda quizás a explicar el humor, el ingenio y la ironía que surcan sus obras. El carácter de la música no necesita ser ligero o juguetón para que se den estos atributos: aun sus momentos más serios pueden llegar a caracterizarse por la ironía y la ambivalencia. Podría decirse también que fue Haydn quien acabó finalmente de una vez por todas con esa gran tensión existente en la vida musical del siglo XVIII entre lo viejo y lo nuevo, entre los antiguos y los modernos. Aunque la modernidad e incluso el radicalismo de Haydn no llegaron nunca a ponerse en duda, el supremo manejo técnico de su material –la capacidad de crear música que era a un tiempo unificada e infinitamente diversa– acabó por conquistar a los antiguos, que llevaban mucho tiempo lamentándose del carácter ligero del lenguaje musical galante. Para ellos, el estilo musical galante, en su reacción contra el más pesado estilo barroco, podía parecer consistir en una serie de contrastes carentes de motivación, desprovistos de una sustancia musical seria. Al final, Haydn consiguió de algún modo las dos cosas: ser ligero y variado al tiempo que concentrado y serio. Sería un error insinuar que cualquiera de estos logros es un mérito exclusivo de Haydn, pero él fue sin duda la figura más destacada y el epicentro de esos cambios. Su fama y su popularidad acabaron por extenderse no sólo hasta todos los rincones de Europa, sino incluso más allá, hasta el Nuevo Mundo. El alcance mismo de su popularidad carecía por completo de precedentes.

En estos sentidos generales, difícilmente cabe poner en duda la profundidad de la influencia de Haydn. Pero si nos movemos de las generalidades del cambio estilístico a las particularidades de la influencia, a los casos de compositores y obras concretas que podrían mostrar la huella de Haydn, la situación puede ser más difícil de evaluar. Hubo un tiempo en el que la influencia se concebía de manera muy sencilla. Se consideraba un proceso esencialmente benigno, en el que los contemporáneos y sucesores musicales aprendían positivamente del ejemplo de un gran hombre reconocido, incorporando diversos elementos de su estilo para conseguir que sus obras fueran más profundas, más ricas, más interesantes. Sin embargo, en las generaciones recientes, inspiradas por la obra del crítico literario Harold Bloom, el concepto de influencia ha solido revestirse de tintes más sombríos. Ahora el modo en que un artista creativo se enfrenta al legado de un contemporáneo o predecesor ilustre podría llegar a resultar angustiante: de ahí la resonante frase “la angustia de la influencia” (o “la ansiedad de la influencia”, en la más reciente y literal traducción del título del libro de Bloom al español). Se ve al artista tanto enfrentándose a la gran figura como simplemente absorbiendo lecciones, del mismo modo en que lo hace el alumno del maestro.

Esta angustia puede surgir de una sensación de sentirse abrumado por el precursor, por lo que la voz individual ha de luchar para definirse de modo independiente. Necesita aclararse el “espacio discursivo” y el énfasis crítico se pone ahora no tanto en la asimilación positiva como en la “mala interpretación”. Esto puede significar tomar algún atributo de la obra del maestro y retorcerlo para servir a los propios fines artísticos, como si se malinterpretara el elemento original; o puede comportar una suerte de escucha selectiva en la que sólo se reconocen o se hace un esfuerzo para comprender determinados aspectos de los logros del maestro. Este proceso puede producirse en el marco de un corpus creativo global, o puede implicar una referencia específica, modelando una obra o movimiento sobre una obra o movimiento del precur-

sor. En cualquier caso, la naturaleza parcial de la respuesta a la obra del maestro permite que una figura más joven sienta que está creándose algo que es diferente, nuevo, sobre lo que está ejerciéndose el control artístico.

La particularidad sensual de la música como una forma artística –el hecho de que consista en melodías, texturas y ritmos que pueden grabarse de forma indeleble en nuestros cerebros– ha favorecido un énfasis en la particularidad cuando se aborda el tema de la influencia. En el caso de la música de finales del siglo XVIII y principios del XIX, esto ha adoptado formas especialmente concentradas. La primacía del conocido como estilo clásico vienés en textos de historia de la música, y de tres figuras dentro de esa “escuela” –Haydn, Mozart y Beethoven– ha promovido la visión de un club exclusivo de compositores de élite que respondían sólo entre ellos mismos en lo referente al origen de la inspiración para sus obras. Esto ha dado lugar a visiones muy reduccionistas de la influencia, descrita en cierta ocasión como el equivalente de “obras maestras dándose la mano”, como que la obra *x* de Beethoven se refiere más o menos directamente a la obra *y* de Mozart o Haydn.

Existen ciertamente algunas bases históricas para este tipo de suposiciones sobre los procesos creativos de estas tres grandes figuras vienesas –se conocieron todos ellos entre sí y apreciaban claramente sus respectivas composiciones, a pesar de que Mozart y Haydn apenas pudieron verse afectados por la música del joven Beethoven–, pero no resultan realistas cuando se consideran como una explicación total de las influencias externas vividas por estos compositores. Estas influencias pueden variar, por ejemplo, en función del género. Como se ha señalado en ocasiones, el tipo de aproximación de Beethoven al piano, no sólo desde el punto de vista técnico sino también retórico, parece deber más a Muzio Clementi de lo que lo hace a Mozart o Haydn. Sí es posible, por otro lado, que Beethoven tenga contraída una deuda relativamente mayor con los nombres tradicionales en el caso de sus cuartetos de cuerda.

El tipo de deuda que pudo tener contraída Mozart con Haydn se ha medido de muchas maneras, pero en el caso de sus cuartetos de cuerda contamos con la “prueba” de influencia evidente que supone el hecho de que dedicara sus seis *Cuartetos de cuerda Op. 10* a Haydn. Sin embargo, no es necesario que nos tomemos demasiado en serio la efusividad de la dedicatoria de Mozart a Haydn. El énfasis en el esfuerzo aparejado a la producción de las obras y la sugerencia de que éstas podrían no estar al nivel de los altos niveles del dedicatario (“Son [...] el fruto de un largo y laborioso esfuerzo”, “te suplico, sin embargo, que seas indulgente con aquellas faltas que puedan haber escapado a la observación parcial de un padre”) son ambos ingredientes habituales de la retórica de la dedicatoria. Aquí cabe contar con que surja la angustia sobre cualesquiera “defectos” de las obras. Por otro lado, algunos comentaristas han señalado que Mozart parece mostrarse menos relajado en el modo en que acomete la composición de estos cuartetos de como lo hace en otros géneros como el concierto: parece estar esforzándose más por integrar las texturas y por utilizar menos cantidades de material para mantener el argumento musical, características ambas del modo de componer de Haydn. De modo que, quizá, sí que estamos, en fin de cuentas, ante una cierta angustia de la influencia, en el sentido moderno.

Mozart, de hecho, no fue ni con mucho el único compositor de la época que le dedicó una serie de obras a Haydn. Lo hicieron más de cuarenta compositores, fundamentalmente en los ámbitos del cuarteto de cuerda o de la sonata para piano. No menos de dieciséis compositores dedicaron cuartetos a Haydn. Fueron, en orden cronológico, Ignaz Pleyel, Mozart, Adalbert Gyrowetz, Otto von Kospoth, Franz Grill, Joseph Eybler, Hyacinthe Jadin, Peter Hänsel, Johann Brandl, Bernard Romberg, Johann Wikmanson, Johann Mederitsch-Gallus, Andreas Romberg, Edmund von Weber, Felice Radicati y Angelo Benincori. Aunque este tipo de dedicatorias dan fe indudablemente de la estatura de Haydn como compositor, no necesitan tomarse como indicadoras de influencia, al menos en el sentido más específico desde el punto de vista téc-

nico. Se trataba, al fin y al cabo, de una astuta maniobra para asociarse con Haydn, especialmente en cuanto que compositor en ciernes, y muchas de las dedicatorias a Haydn fueron hechas por compositores que se encontraban en los primeros estadios de su carrera. Es posible que estemos demasiado dispuestos a asumir que una dedicatoria había de comportar algún tipo de referencia explícita a maneras haydnianas de escribir y pensar sobre música. Asimismo, aunque Boccherini sí que rindió un homenaje explícito a Haydn, en forma de una carta enviada en 1781 al compositor por medio del editor vienés Artaria (“Soy uno de los seguidores y admiradores más apasionados de vuestro genio, y de vuestras composiciones musicales”), no están claras las formas en que podría haber encontrado reflejo esta admiración en sus propias composiciones. Boccherini parece tener un modo de escribir y pensar sobre música que es muy personal y que muestra muy pocos rasgos haydnianos.

10

Si esto apunta a que los compositores a finales del siglo XVIII estaban menos preocupados por la dinámica de la influencia de lo que podríamos imaginar que lo estuvieron, que la época de los grandes egos artísticos no había llegado aún, deberíamos detenernos a reflexionar. Es cierto que, en la última parte de su carrera, a Haydn le gustaba promocionarse como un creador original, y la originalidad estaba convirtiéndose en una parte cada vez más destacada del discurso crítico sobre la naturaleza de la creatividad, sobre qué cualidades resultaban indispensables para hacer realidad el gran arte. El concepto afín de genio estaba también en auge, y en los estudios de su música a Haydn se le tildaba una y otra vez tanto de original como de genio (y la carta de Boccherini nos proporciona un ejemplo de una referencia de este tipo). Cuando su biógrafo Griesinger sugirió al final de la vida de Haydn que era posible que Sammartini hubiera sido una figura influyente en los comienzos de la carrera del compositor de Rohrau, la respuesta del compositor fue una negativa indignada. Por otro lado, Haydn sí se mostraba dispuesto a reconocer la importancia que tuvo Carl Philipp Emanuel Bach para su música, pero el grado en el que Haydn se vio directamente influido por el

“Bach de Hamburgo” ha sido desde hace mucho tiempo un tema muy controvertido, y está lejos de haberse resuelto. Se trató incluso de un asunto discutido en vida de ambos compositores y la crítica de una sonata de Haydn publicada por un periódico sugirió que uno de sus movimientos representaba una parodia de las maneras de Bach. Haydn trató por todos los medios de distanciarse de este tipo de interpretación, al tiempo que reafirmaba su respeto por Bach.

Lo cierto es que puede resultar difícil localizar movimientos e incluso pasajes en Haydn en los que puedan encontrarse ecos de la música de Bach. Esto nos recuerda que la influencia puede ser también menos tangible; no necesita reflejarse en detalles concretos del material musical, por ejemplo en modos de abordar la armonía o en tipos de construcción temática. La influencia puede tener que ver con aspectos que son más difíciles de detectar: el modo en que se conciben o planifican estructuras musicales a gran escala, el modo en que se abordan el curso y la inercia de una pieza, o sencillamente una actitud hacia el potencial expresivo del sonido. O puede implicar un intento de recrear un tipo concreto o un momento concreto en la obra de un compositor anterior, pero sin ninguna sensación de referirse directamente a un pasaje determinado. Parece ser que Beethoven pasó gran parte de su carrera intentando emular el momento de *La Creación* de Haydn en que la oscuridad se ve desterrada por la luz, en la “Representación del Caos” inicial. El paso de un sombrío o amenazador Do menor a un luminoso o triunfal Do mayor puede rastrearse en obras que comparten este mismo esquema tonal: evidentemente viene a la memoria el plan a gran escala de la *Sinfonía núm. 5 en Do menor* de Beethoven, pero hay ejemplos menos famosos, como la última Sonata para piano del compositor, la Op. 111, en la que un inestable primer movimiento en Do menor da paso a un Adagio final sostenido, contemplativo, en el más puro Do mayor. Pero los vestigios de “y se hizo la luz” pueden encontrarse de un modo menos directo, como sucede en la más amplia tendencia hacia los finales celebratorios o en el énfasis en momentos de “ruptura” que aplastan un estado expresivo anterior.

Lo que es cierto es que los relatos tradicionales sobre la influencia y los modelos han prestado una atención excesiva a las conexiones temáticas. Un juego musicológico habitual ha consistido en hacer listas de temas con una conformación similar del compositor *x* y el compositor *y*, generalmente los temas iniciales de primeros movimientos, y utilizar los parecidos como una prueba de influencia, o al menos como prueba de que uno de los compositores debe de haber conocido la obra del otro. Pero se trata de una maniobra problemática, dado que el lenguaje de la música culta de finales del siglo XVIII seguía siendo aún en gran medida un lenguaje compartido. De hecho, a pesar de la importancia creciente de la “originalidad” como un criterio para juzgar el arte, es posible que los compositores pusieran un mayor énfasis en hablar un lenguaje común de lo que resultaba evidente en la música del Barroco. Sin embargo, lo que es sorprendente es que no es tanto el material a pequeña escala el que es notoriamente compartido como su organización a mayor escala, los modos en que se combinan las unidades musicales para formar modelos inteligibles de mayores dimensiones. Robert Gjerdingen ha codificado recientemente estos modelos en un estudio sobre el empleo del “esquema” musical en el siglo XVIII. Un conocimiento exhaustivo del funcionamiento de estos modelos y el grado en el que fueron compartidos socava enormemente el estatus de un gran número de conexiones temáticas que se supone que muestran la influencia de un compositor en otro.

Un buen ejemplo de esto es el esquema que Gjerdingen califica de la “Quiescenza”, que incluye una progresión de la voz más aguda con una sensible de la escala bemolizada por encima de un pedal de tónica, donde la sensible bemolizada sugiere un alejamiento de la tonalidad de la tónica hacia una región de la subdominante antes de que la sensible sea restablecida posteriormente en la forma que le corresponde, tras hacerle ascender un semitono. Una celebrada característica del primer movimiento de la *Sinfonía “Heroica”* de Beethoven es el Re bemol que se oye en el tema inicial de los violonchelos, que tiene grandes consecuencias para el comportamiento

posterior del movimiento. A menudo se escribe de él como un rasgo de genio original, a pesar de que el modelo subyacente del que el Re bemol constituye una parte había sido utilizado por centenares de compositores anteriores en miles de obras. Otra famosa obra en Mi bemol mayor que utiliza el mismo Re bemol al principio como parte del más amplio modelo de “Quiescenza” es la última sonata para teclado de Haydn, Hob. XVI:52. Las posibilidades de que Beethoven estuviera refiriéndose a, e incluso “malinterpretando”, esta pieza en concreto de Haydn, que debía conocer con certeza, son remotas. Nos enfrentamos, en cambio, a una influencia de un orden muy diferente: rasgos que forman parte sencillamente de la herencia de un compositor. Esto nos recuerda que cualquier estudio de la influencia de Haydn, y del grado en que actuó como modelo o inspiración para sus colegas compositores, debe contrarrestarse con una consideración de aquellos elementos que sugieren modelos mucho más amplios de intercambio artístico, que quedan más allá del alcance de cualquier compositor en concreto, no importa cuán grande fuera su relevancia.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia*, trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra (Madrid, Trotta, 2009).
- Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 2007).
- Miguel Ángel Marín, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid, Alianza, 2009).
- Charles Rosen, *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. de Elena Giménez (Madrid, Alianza, 1994).
- Horst Walter, “Haydn gewidmete Streichquartette”, en *Joseph Haydn: Tradition und Rezeption. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Köln 1982*, ed. Georg Feder, Heinrich Hüschen y Ulrich Tank (Regensburg, Bosse, 1985).

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 25 de noviembre de 2009. 19,30 horas

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Mi bemol mayor Op. 33 núm. 2, Hob. III: 38

“La broma”

Allegro moderato cantabile

Scherzo

Largo sostenuto

Presto

14

Cuarteto en Do mayor Op. 33 núm. 3, Hob. III: 39 “El pájaro”

Allegro moderato

Scherzo Allegretto

Adagio, ma non troppo

Rondo. Presto

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto en Sol mayor K. 387

Allegro vivace assai

Menuetto. Allegro

Andante cantabile

Molto allegro

CUARTETO CASALS

Vera Martínez Mehner, *violín*

Abel Tomás Realp, *violín*

Jonathan Brown, *viola*

Arnau Tomás Realp, *violonchelo*

¿Ha habido alguna otra música tan sistemáticamente desenfadada como la Op. 33 de Haydn que haya sido ensalzada como tan relevante desde el punto de vista histórico? La importancia seminal de esta colección de 1781, no sólo para el cuarteto de cuerda, sino para el conocido como estilo clásico, ha sido virtualmente un artículo de fe para varias generaciones de autores. Esto parece verse reforzado por la famosa carta del compositor al fisonomista Johann Lavater en Zúrich, en la que habló de “un modo enteramente nuevo” de escribir cuartetos de cuerda, así como de la decisión de prescindir del acostumbrado minueto en favor de movimientos titulados *scherzo*. Esta serie de cuartetos, sin embargo, hace gala de su sencillez, de la ligereza popular de sus maneras. Esta sencillez coexiste con un humor que va de lo burlesco a lo satírico. Al mismo tiempo, la Op. 33 es famosa por su integración de diferentes ramales en la textura, logrados sobre todo mediante la técnica de difuminar la distinción entre melodía y acompañamiento. Esto resultaba evidente en la práctica en los anteriores grupos de cuartetos de Haydn escritos a finales de la década de 1760 y comienzos de la de 1770, pero sobresale ahora más debido a la sencillez de los medios utilizados. Es la combinación de una técnica ingeniosa con unas maneras a menudo ingenuas lo que parece haber atrapado la imaginación de los contemporáneos de Haydn, y la Op. 33 fue claramente una protagonista esencial en la explosión de cuartetos publicados en la década de 1780, tanto de obras originales como arreglos.

El primer movimiento del Op. 33 núm. 2 ofrece un excelente ejemplo de integración textural. El tema inicial presenta un estilo uniforme y popular, con su melodía franca y su acompañamiento “um-pa-pa”, si bien estos elementos se ven sometidos a todo tipo de manipulaciones texturales en el curso del movimiento. El tono coloquial de gran parte del material de la Op. 33 no se oye en ningún lugar más vívidamente que en el segundo trío del *scherzo*, que incluye un gran número de deslizantes *portamenti* para el primer violín. Éstos sugieren un aire rústico y de gran relajación.

El movimiento lento “Largo e sostenuto” ofrece un excelente ejemplo de uno de los principales puntos fuertes de Haydn como compositor de cuartetos. Nadie más de su época se sirve tan profusamente de subgrupos dentro del conjunto, y estos subgrupos ayudan a lograr que la textura sea menos potencialmente mecánica y, por tanto, más socialmente viva. Pueden despertar una sensación de intercambio imprevisible, o de alianzas formadas rápidamente y deshechas con la misma rapidez, de una relativa informalidad de la interacción social. La mayoría de los compositores de esta época parecen haberse sentido más embelesados por la asociación del medio con la mágica “armonía plena a cuatro voces” y son infrecuentes pasajes tan prolongados en los que no participan los cuatro instrumentistas, y tampoco es habitual que éstos se utilicen como un medio para generar un argumento, como es aquí muy claramente el caso. En el movimiento de Haydn, la trama textural consiste en pasar de una presentación del tema a dúo a cargo de viola y violonchelo a un dúo parcialmente acompañado (los dos violines, acompañados por el violonchelo) y a un dúo completamente acompañado o, en la práctica, un trío (violín II y viola, acompañados por el violín I), o a una presentación cuartetística del tema. Posteriormente se oye una nueva presentación confiada a los cuatro instrumentistas en un clímax marcado *forte*, aunque éste acaba fundiéndose con una breve coda. Así, el movimiento presenta un crescendo textural muy claro. Sin embargo, este plan se ve recubierto de numerosas complicaciones relacionadas con el comportamiento de los instrumentistas como grupo. La primera vez que los cuatro instrumentistas tocan juntos constituye un momento enormemente perturbador, con agresivos y rotundos acordes en un nuevo ritmo y una tonalidad inesperada.

El *finale* de esta obra es el movimiento más famoso de la Op. 33. Lo que no se pone siempre de manifiesto en los numerosos estudios de su “broma” conclusiva es el carácter revolucionario de este movimiento. En su manera de abordar la conclusión, este “Presto” condensa algunas de las innovaciones más históricamente significativas de la música culta de finales del

siglo XVIII. Simboliza una nueva comprensión y tratamiento del tiempo musical y simboliza también una nueva aproximación al oyente. Estamos ante música que parece demandar una participación activa de su audiencia. Al interferir con la más básica de las expectativas –que una pieza llegará a una conclusión indicada de un modo audible–, Haydn reta al oyente a reaccionar. No podemos oír simplemente esta música como quien oye llover; cobramos conciencia de nosotros mismos como oyentes. Al mismo tiempo, una manipulación tan palmaria de los acontecimientos musicales sitúa en primer plano a la persona compositiva. En manos de Haydn, el acto mismo de la composición se ha convertido en algo revestido de un grado de autoconciencia sin precedentes.

El comienzo del Op. 33 núm. 3 muestra cómo funciona exactamente el mismo proceso, sólo que ahora es el hecho del arranque, y no la conclusión, el que se somete a la atención del oyente. El segundo violín y la viola empiezan con una serie de notas repetidas que deberían ser una típica figuración de acompañamiento, sólo que no oímos ninguna melodía a la que puedan acompañar. Cuando, posteriormente, hace su entrada el primer violín, su “melodía” resulta ser una versión muy ampliada de la misma serie de notas repetidas, complicando aún más nuestra percepción de las prioridades texturales. Esto ejemplifica cómo se desdibujan los papeles melódico y de acompañamiento, un aspecto por el que la Op. 33 ha pasado a ser tan famosa. Lo que resulta más llamativo de esto, sin embargo, es que Haydn no sigue explotando el potencial para la integración mediante la utilización de estas notas repetidas como telón de fondo, como un auténtico acompañamiento. Increíblemente, aparecen *sólo* al tiempo que el material inicial; esto significa que deben entenderse como que son tan temáticas como la línea del primer violín que emerge por encima de ellas. Esto es cierto al menos hasta la coda, cuando las notas repetidas pueden oírse por fin como verdaderamente subordinadas.

No hay un scherzo menos scherzante que el movimiento que escuchamos a continuación, que es apacible, está en un re-

gistro grave y presenta una textura sistemáticamente plena. Tiene un carácter poético reflexivo que se ve roto abruptamente por la sección central para los dos violines en solitario. Esto ofrece una sencillez rústica enormemente estilizada, con una delgada textura aguda que se contraponen precisamente a lo que oímos en el “Scherzo”. Un aspecto notable de la sección central es que no aparece designada explícitamente como “Trío”, una ausencia que se mantiene sistemáticamente a lo largo de todos los movimientos equivalentes de la Op. 33.

Tras un rico movimiento lento, mucho más directo emocionalmente que el del Op. 33 núm. 2, Haydn presenta otro *finale* que resulta de un tono casi insolentemente familiar. La sensación de exuberancia física es realmente abrumadora, lo que hace que la inesperadamente tranquila conclusión resulte mucho más eficaz.

El grado de autoconciencia técnica de Haydn se quedó grabado ciertamente en todos los futuros compositores de cuartetos, entre los que Mozart constituyó un famoso ejemplo. Sus seis *Cuartetos Op. 10* estaban, de hecho, dedicados a Haydn y la dedicatoria se explayaba en el trabajo tan denodado que había supuesto componerlos. Esto puede oírse en todo momento en la colección, por lo que esas maneras desenvueltas que asociamos con Mozart suelen encontrarse ausentes. Así, en 1787 Dittersdorf escribió a los editores Artaria ofreciendo la venta de su propia colección de seis cuartetos, y dando a entender que se venderían mucho mejor que los de Mozart gracias a su estilo más accesible: “debido a su abrumador y constante artificio”, los cuartetos de Mozart eran “no del gusto de todo el mundo”. Los autógrafos confirman que Mozart era un “angustioso” seguidor de Haydn, ya que muestran unas dosis excepcionales de revisión. De hecho, en cuanto que grupo están lejos del ligero tono popular de la Op. 33 de Haydn. Pueden compararse más provechosamente, en muchos sentidos, con la mucho más densa y “seria” colección Op. 20, que Haydn completó en 1772.

A pesar de todo esto, el primer movimiento del *Cuarteto en Sol mayor, K. 387* (1782), ofrece multitud de toques más ligeros en medio de su predominante de sofisticación discursiva. Es el minueto posterior el que realmente despliega un “constante artificio”. Su tema está marcado por alternancias desconcertantes del nivel dinámico, entre *piano* y *forte* en notas sucesivas. Cuando esta línea se toca posteriormente en imitación entre las voces, esto se traduce en el desconcierto de que las alternancias dinámicas se contraponen en las dos voces: mientras una toca suavemente, la otra lo hace fuerte, y en la parte siguiente la relación dinámica se invierte. Mozart parece estar adoptando aquí las excéntricas técnicas de Haydn, pero con un tono de voz mucho más serio. El trío, con su cambio al modo menor y su énfasis en la instrumentación al unísono, ofrece un necesario respiro con respecto a la intensidad del minueto.

La verdadera mística del cuarteto de cuerda, de la que iría revistiéndose el medio a lo largo del siglo XIX, procede de movimientos como el “Andante cantabile” posterior. La libertad de textura y los valores rítmicos sugieren una intimidad de expresión que una plantilla más amplia no podría lograr fácilmente, una espontaneidad que no sería posible en el ámbito mucho más público de, por ejemplo, la sinfonía. La primera melodía reconociblemente estructurada no llega hasta el trigésimo compás del movimiento. La sensación de que el modo expresivo es más afín a un tipo de habla realzada que a la canción recuerda, de hecho, a Haydn, por lo que éste podría ser otro modo en el que Mozart está intentando absorber la música de su famoso predecesor. En el caso del *finale* fugado, no caben muchas dudas de que éste es justamente el caso. Y es con seguridad la Op. 20 de Haydn la que funciona evidentemente como modelo, ya que tres de los *Cuartetos Op. 20* acababan con un movimiento fugado. La versión de Mozart integra en la práctica un contrapunto estricto con los tipos de texturas homofónicas más características del estilo de la moderna sonata y todo el movimiento está imbuido en todo momento de un espíritu cómico.

CUARTETO CASALS

Desde su creación en la Escuela Reina Sofía de Madrid, en 1997, en la cátedra de Antonello Farulli, ha sido reconocido como uno de los cuartetos europeos más sobresalientes. Sus maestros más destacados han sido Walter Levin, Rainer Schmidt, György Kurtág y el Cuarteto Alban Berg. Ha recibido el reconocimiento de la crítica e importantes primeros premios internacionales como el del Concurso para Cuartetos de Cuerda de Londres (2000), Concurso Johannes Brahms de Hamburgo (2002), Premio Ciutat de Barcelona 2005 y Premio Nacional de Música 2006, en la modalidad de interpretación. En 2008 ha recibido el premio del Borletti-Buitoni Trust Award.

Ha actuado en el Wigmore Hall y Barbican Center londinenses, Concertgebouw de Amsterdam, Carnegie Hall y Lincoln Center de Nueva York, Konzerthaus y Philharmonie de Berlín, Konzerthaus y Musikverein de Viena, Philharmonie de Colonia, Library of Congress de Washington, Chatelet de París y gira por América del Sur, EE.UU., Rusia y Japón. Ha actuado con gran éxito en los más prestigiosos festivales internacionales. En 2006 inauguró la sala de cámara del Auditori de Barcelona, donde tiene como Cuarteto su propia tempora-

da de conciertos. Además, ha acompañado a sus Majestades los Reyes de España en visitas oficiales de Estado, así como en el Palacio Real de Madrid, donde tocaron con la valiosa colección de instrumentos Stradivarius del Patrimonio Nacional.

Graba asiduamente con Harmonia Mundi. En 2008 se publicó la integral de los cuartetos de Brahms y su *Quinteto Op. 34* y en 2009 se editó la integral de los *Cuartetos Op. 33* de Haydn. Ha estrenado obras de compositores como Jordi Cervelló, David del Puerto y Jesús Rueda en España y ha colaborado con James MacMillan en Escocia, György Kurtág en Hungría, y con el compositor Christian Lauba, quién le solicitó la grabación del cuarteto “Morphing” y con artistas de renombre como Elisabeth Leonskaja, Oleg Maisenberg, Claudio Martínez Mehner, Christophe Coin, Thomas Riebl, Michael Collins y Alexei Volodin. Sus actuaciones han sido retransmitidas por RNE, Radio France, la RAI italiana, la WDR, SWR y NDR alemanas, la NPR de EEUU, y la BBC y por distintas televisiones de España y Alemania. Imparte clases de música de cámara en la ESMUC.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 2 de diciembre de 2009. 19,30 horas

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Las últimas Siete Palabras de nuestro Salvador en la Cruz

Siete sonatas con una introducción y un terremoto final

Introducción. Maestoso e adagio

*Sonata I. Largo. "Pater, Pater, dimitte illis quia nesciunt
quid faciut"*

*Sonata II. Grave e cantabile. "Hodie mecum eris in
Paradiso"*

Sonata III. Grave. "Ecce Mulier Filius tuus"

*Sonata IV. Largo. "Deus meus, Deus meus et quid
dereliquisti me"*

Sonata V. Adagio. "Sitio"

Sonata VI. Lento. "Consumatum est"

*Sonata VII. Largo. "In manus tuas Domine comendo
Spiritus meum"*

Il terremoto. Presto

II

Carlos Baguer (1768-1808)

Sonata en Si bemol mayor

Larghetto

Allegro

Sonata en Re mayor

Andante

Allegro

Félix Máximo López (1742-1821)

Sonata nº 6 en Re mayor

Grave. Allegro vivo

Minuetto. Trío

Sonata nº 12 en Do mayor

Grave. Allegro vivo

Andante

Tempo de minuetto. Trío

Final vivo

TONY MILLÁN, *fortepiano*

Fortepiano de C. Maene según original de Walther, c. 1790

La Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce, ossia 7 sonate con un' introduzione ed al fine un terremoto de Haydn fue compuesta por un encargo de una cofradía de Cádiz para ser interpretada el Viernes Santo, como una serie de meditaciones que habrían de intercalarse entre los sermones. La versión orquestal original de 1785 se vio pronto seguida de arreglos para teclado y cuarteto de cuerda, antes de que el propio Haydn la transformara en un oratorio en 1795. Se vio animado a hacerlo así después de oír un arreglo vocal en Passau preparado por un Kapellmeister local, Joseph Frieber. El texto de Frieber fue revisado por el barón Gottfried van Swieten, que pocos años después iba a colaborar con Haydn en los oratorios *La Creación* y *Las Estaciones*. Cuando los editores Breitkopf & Härtel publicaron una nueva edición de la obra original en 1801, pidieron al compositor que escribiera un prefacio, y esto proporciona un vívido retrato de las circunstancias de la interpretación original:

Hace unos quince años me pidió un canónigo de Cádiz que compusiera música instrumental sobre las Siete Últimas Palabras de Nuestro Salvador en la Cruz. Era costumbre en la Catedral de Cádiz producir un oratorio todos los años durante la Cuaresma y el efecto de la interpretación se veía no poco resaltado por las siguientes circunstancias. Los muros, ventanas y columnas de la iglesia se cubrían con una tela negra y sólo una gran lámpara colgando del centro del techo rompía la solemne oscuridad. A mediodía, las puertas se cerraban y empezaba la ceremonia. Tras un breve servicio, el obispo subía al púlpito, pronunciaba la primera de las siete palabras (o frases) y a continuación daba un sermón sobre ella. Concluido éste, dejaba el púlpito y se arrodillaba delante del altar. Ese espacio se cubría con música. A continuación el obispo pronunciaba de modo similar la segunda palabra, luego la tercera, y así sucesivamente, con la orquesta empezando a tocar tras la conclusión de cada sermón. Mi composición estaba sujeta a estas condiciones, y no resultó una tarea fácil componer siete adagios que duraran diez minutos cada uno, y hacer seguir uno de otro sin fatigar a los oyentes; de hecho, acabó resultándome imposible circunscribirme a los límites marcados.

El arreglo para cuarteto de cuerda es la forma en que es más familiar en la actualidad la obra de Haydn, que sigue escuchándose muy especialmente en torno a la Semana Santa. Con frecuencia se realiza un intento de traducir las circunstancias sacras originales de la obra en términos modernos equivalentes, sustituyendo por ejemplo los sermones por lecturas de textos poéticos o litúrgicos. Las múltiples versiones de la obra parecen haber alentado una multiplicidad de respuestas creativas por parte de los intérpretes, y existen grabaciones en las que cada movimiento instrumental se hace intercalar de un responsorio gregoriano pertinente de los servicios para Semana Santa (el Cuarteto Carmina) o en las que se reproducen en el libreto del disco cuadros inspirados por cada una de las Palabras (Cuarteto Fitzwilliam). El arreglo para teclado de *Las Siete últimas Palabras* es claramente su ropaje menos familiar. Lo cierto es que no fue Haydn quien realizó esta versión, pero sí que se ocupó de revisarla antes de su publicación.

Lo que se deja sentir en todas las versiones instrumentales es la austera sencillez de las texturas, tan apropiadas para el tema que está tratándose. Aunque históricamente se utilizó el contrapunto para poner música a muchos textos religiosos, en este caso resultaría inapropiado; dado el tema elemental, el empleo de una escritura compleja a múltiples voces podría parecer un exceso de orgullo por parte del compositor. El énfasis se pone, en cambio, en una melodía conmovedora apoyada por acompañamientos sistemáticamente moldeados, y las texturas imitativas se mantienen sencillas y aprehensibles de inmediato. La melodía se identifica con la voz –la voz del Salvador– y esto quedó más explícito en el arreglo para cuarteto de cuerda: la parte de primer violín incluye el texto latino directamente bajo las notas que “dicen” las palabras musicalmente. Los acompañamientos también pueden entenderse en ocasiones simbólicamente; la escueta instrumentación en pizzicato al comienzo de la Sonata núm. 5 parece representar la sequedad provocada por la sed del Salvador (“Sitio”). Las siete sonatas en su conjunto combinan sugerencias de dolor y sufrimiento con una sensación de consuelo, y se invita al

oyente a que experimente una y otra. Se encuentran enmarcadas por la más dramática “Introduzione”, un Adagio maestoso en Re menor, y el Terremoto final, un tumultuoso Presto en Do menor.

Si *Las Siete Últimas Palabras* disfrutaron de una amplia difusión en España, lo mismo podría predicarse también de gran parte del resto de la música instrumental de Haydn en las formas más convencionales, y lo cierto es que la presencia de la música de Haydn por todo el continente europeo (e incluso más allá, hasta muchos lugares del Nuevo Mundo) lo convirtieron quizás en el primer compositor verdaderamente internacional. En el caso de Félix Máximo López (1742-1821), podemos estar muy seguros de que conoció un buen número de sinfonías de Haydn, ya que utiliza material de ellas en algunas de sus sonatas para teclado. López entró a formar parte de la Capilla Real de Madrid como cuarto organista en 1775, ascendiendo hasta el puesto de primer organista en 1805. Si la imitación es la forma más sincera de halago –así como la manifestación más evidente de influencia–, entonces López constituye un ejemplo fascinante. Su utilización de los materiales sinfónicos de Haydn varía enormemente, desde la cita más o menos literal hasta el empleo de materiales temáticos simplemente como un punto de partida para su propia inspiración. La *Sonata en Re mayor* (la número 6 en la edición de Alberto Cobo de 2000) se basa en la *Sinfonía núm. 73* de Haydn, escrita hacia 1781. López no utiliza el *finale* al que debe la Sinfonía su sobrenombre, “La Chasse” (un movimiento que funciona también como obertura de la ópera *La fedeltà premiata*), ni incorpora tampoco el movimiento lento. Sin embargo, este Andante se usa en otro momento, como el primer movimiento de la *Sonata núm. 8* en Sol mayor.

El primer movimiento de la *Sonata núm. 6* muestra un método característico de López: conserva los mojonos formales proporcionados por Haydn, en especial el material inicial, pero también elementos temáticos asociados con funciones transicionales y conclusivas, pero se mueve libremente dentro de

esas limitaciones. Por ejemplo, su versión del movimiento lento “Grave” se concentra en un motivo que sólo se oye en el último tercio de la versión de Haydn. Del mismo modo, aunque el posterior “Allegro vivo” es inicialmente una réplica fiel de Haydn, López empieza enseguida a seguir su propio camino. Al hacerlo así muestra que comprende el concepto textural del movimiento de Haydn, consistente en la fusión de las funciones melódica y de acompañamiento. Una dificultad potencial del estilo galante de finales del siglo XVIII era una falta de unidad textural. Al reaccionar contra la propensión barroca a la igualdad contrapuntística de las voces al poner un mayor énfasis en una sola línea melódica, el peligro era que los materiales melódicos y del acompañamiento quedaran demasiado separados unos de otros, dando lugar a la monotonía textural y a una falta de riqueza. El método de Haydn, tal y como queda ejemplificado en este movimiento, consiste en construir las partes de la melodía y del acompañamiento a partir del mismo material. Así, el motivo inicial de las notas repetidas que abre el “Allegro” es imitado de inmediato por otra voz, pero cuando esta segunda voz continúa con la misma nota nos damos cuenta de que se encuentra subordinada, al contrario que la voz inicial, que hace seguir sus notas repetidas de un floreo en notas más rápidas. Sin embargo, dado que los dos ramales están contruidos a partir de idéntico material, esto significa que cualquier acompañamiento de notas repetidas adquirirá automáticamente una integridad temática. Esto supone a su vez que cualquier serie de notas repetidas –aun si resulta ser relativamente estática y, en consecuencia, se trata estrictamente de un acompañamiento– “cobrará vida” y se oirá como parte del argumento del movimiento y no simplemente como un telón de fondo. De hecho, López lleva este proceso considerablemente más lejos que Haydn, no sólo por emplear de forma más sistemática el motivo de las notas repetidas, sino también porque se elabora contrapuntísticamente con más frecuencia. Ésta es una consecuencia habitual de la “angustia de la influencia”, y se trata de la misma situación que suele encontrarse en el caso de Beethoven: los compositores reaccionan a la maestría evidente de Haydn en la manipulación

del material intentando hacerlo “aún mejor”, creando texturas que están incluso más saturadas motivicamente de lo que lo están normalmente las de Haydn. López añade incluso una sección de coda al final de su movimiento para que le permita ofrecer nuevas permutaciones del motivo central.

Casi a modo de compensación, la versión del minueto y trío de Haydn que llega a continuación se sitúa mucho más cerca de ser una transcripción ortodoxa de la *Sinfonía núm. 73*. Aquí los cambios realizados por López tienden a simplificar más que a intensificar el material original. Los gestos enfáticos de Haydn se ven suavizados por medio de la incorporación de figuras de enlace y sus sinuosas estructuras de frase se encuentran en ocasiones alisadas. Resulta curioso, a la vista de las complejas manipulaciones que caracterizan la versión de López del anterior movimiento, que no conserve el uso que hace Haydn del contrapunto invertible cuando reaparece el tema del minueto. En vez del intercambio entre el bajo y las líneas melódicas en este punto, la Sonata presenta una repetición tal cual. La sección del trío es también bastante fiel al original. El valor añadido por parte del compositor español viene de la mano de una expansión de la estructura. Así, en vez de una sencilla forma ternaria creada por la repetición del minueto después del trío, López escribe dos variaciones sobre el trío que han de tocarse entre ulteriores repeticiones del minueto. Esto da lugar a una estructura mucho más larga en siete partes que ayuda a contrarrestar la extensión del primer movimiento.

En la *Sonata núm. 12*, López proporciona un equivalente de los cuatro movimientos de la *Sinfonía núm. 75* (ca. 1780) de Haydn, transportando descendentemente la obra de Re mayor a Do mayor. En el primer movimiento, López tiende una vez más a suavizar y equilibrar el material original de Haydn. Ello se debe en parte, por supuesto, a la naturaleza de la transcripción de la orquesta a un instrumento de teclado solista; los nítidos contrastes de masa textural y color instrumental que introduce Haydn no pueden encontrar un verdadero equivalente en el nuevo medio. Una vez más, López demuestra que

conoce el espíritu técnico del lenguaje de Haydn al encontrar sus propios modos de ajustarse a él. Cerca del final del movimiento introduce un silencio repentino muy haydniano y la posterior versión final del material inicial se encuentra sorprendentemente ampliada más allá de su duración original para acabar con una versión humorísticamente enfática de su previsible –y demorada– conclusión.

El “Andante” posterior conserva la estructura de tema y variaciones de Haydn, pero por lo demás López imprime su propio sello de autoría en el movimiento. Lo hace por medio de una sutil asociación libre del material original; oímos numerosos ecos del movimiento de Haydn, pero mezclados de tal modo que se rompe por completo su secuencia. Así, la segunda mitad del tema, por ejemplo, comienza con una versión del material a la que Haydn no llegó hasta su segunda variación. Este hermoso movimiento lento va seguido de una tendencia más simplificadora en la versión de López del minueto y trío. Los ritmos han pasado a ser más sencillos tras despojar al compositor a la música de gran parte del sabor folclórico que ofrece Haydn; el resultado es un producto más “internacional”. Aún más notable es cómo López alisa las impulsivas e irregulares estructuras de frase de Haydn, por ejemplo repitiendo una frase en aras del equilibrio cuando Haydn la escribe una sola vez. Esto recuerda a la recepción que se produjo en el caso de elementos similares contenidos en las sonatas de Domenico Scarlatti, otro compositor muy dado a ingeniosas y desconcertantes irregularidades de estilo. Cuando el compositor inglés Charles Avison arregló algunas de las sonatas de Scarlatti para orquesta de cuerda, justificó su ordenación de la estructura de frase señalando que “en muchos lugares, los mejores pasajes se encuentran muy ocultos con caprichosas variaciones”, lo que quería decir que esos pasajes carecían de una regularidad rítmica a mayor escala. En el *finale* de su Sonata, López presenta una vez más material de Haydn con una apariencia más simétrica. Repite la frase individual de Haydn para crear una construcción paralela. Mientras que los tres movimientos anteriores de la Sonata son de dimensiones similares a los de la *Sinfonía núm. 75*, el *finale* se encuentra, por

comparación, muy reducido; López utiliza sólo su versión del tema de Haydn, seguido de una brillante sección de coda que es en gran medida nueva.

El compositor catalán Carlos Baguer (1768-1808) ofrece un caso de influencia mucho más normal que López. No hay ecos específicos de obras de Haydn; por otro lado, sí hay ciertamente una ambición de lograr parte del equilibrio entre excentricidad y control, entre complejidad y popularidad, que consigue Haydn. Las dos sonatas incluidas en el programa son obras en dos movimientos enlazados en las que una sección lenta va seguida de un allegro. El comienzo de la *Sonata en Si bemol mayor*, marcado “Larghetto” (véase ilustración en p. 33), mezcla gestos solemnes con llamadas de trompa e incluso se permite la inclusión de una cadencia antes de que dé paso al “Allegro”. Éste se basa en un tema flagrantemente popular tratado de maneras muy sorprendentes: un verdadero sello de la casa de Haydn. De entrada, el “Allegro” se mantiene casi demasiado tiempo en la tónica, pero esto es para que el oyente se confíe y experimente una falsa sensación de seguridad, ya que antes de que pueda confirmarse la esperada tonalidad de la dominante, la música se desvía bruscamente hacia un increíblemente remoto Re bemol mayor. Se oye otro signo de impronta haydniana en la conclusión de cada sección: la música presenta demasiados gestos conclusivos, demasiadas reiteraciones de la tonalidad, hasta tal punto que cabe preguntarse si llegará a producirse en algún momento la verdadera conclusión. Todo el movimiento, de hecho, está impregnado de un aire burlesco que el propio Haydn habría comprendido.

Hay, por otro lado, aspectos del estilo que parecen muy alejados de la práctica haydniana. Baguer favorece enormemente la utilización de acordes que van repitiéndose en la mano izquierda para acompañar líneas melódicas, creando una textura que parece muy scarlattiana. Otra característica que parece recordar a ese compositor es lo que yo mismo he bautizado como el “truco de las tres cartas”: la repetición de una frase a gran escala con sucesivas transposiciones ascenden-

tes. Se trata de un modo muy sencillo de aumentar la inercia y la tensión, y posiblemente debe algo al ejemplo de la música popular de la época. Sigue abierta, sin embargo, la pregunta de si Baguer conocía algunas de las sonatas de Scarlatti. Una característica de este tipo se encuentra, en cualquier caso, más profusamente en la música española para teclado de la época, por ejemplo en las maravillosas sonatas de Sebastián de Albero (procedente, hay que reconocerlo, de la misma órbita madrileña que el compositor italiano).

La sección inicial lenta de la *Sonata en Re mayor* es más concisa que la de la obra en Si bemol mayor, aunque también incluye un comienzo majestuoso en octavas seguido de una réplica lírica. Por otro lado, el “Allegro” posterior es menos concentrado que su compañero en Si bemol mayor, ya que ofrece una riqueza de material que resulta de un sabor más sistemáticamente accesible. Apuntalando varios de los temas encontramos una figura en octavas alternantes tocada por la mano izquierda. Conocida como el “bajo sombrío”, suele sugerir un estilo popular o pastoril, como es el caso seguramente en esta sonata.

TONY MILLÁN, nacido en Madrid, estudia piano con C. R. Capote y R. Coll. Posteriormente, realiza estudios de clave con José Luis González Uriol, obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera. Entre 1984 y 1998, completa su formación en el Real Conservatorio de La Haya con Jaques Ogg y Bob van Asperen (clave) y S. Hoogland (fortepiano).

Como solista o en diversas formaciones de cámara, ha tocado en numerosos puntos de España, y en sus principales festivales, así como en distintos escenarios de Holanda, Bélgica, Francia, Reino Unido, Alemania, Italia, Portugal y Marruecos.

Tiene obras dedicadas de Eduardo Rincón, José M^a Sánchez Verdú y H. Cox. y ha realizado estrenos absolutos y estrenos en España de numerosas obras para clave del siglo xx.

Entre su discografía cabe destacar el *Concerto per il cembalo*

de Manuel de Falla (Auvidis-Valois), premiado con un *Choc de la Musique*; *Sonatas para fortepiano* de Manuel Blasco de Nebra (Almaviva) y *Tercer libro de piezas de clavecín* de Jacques Duphly (Verso). También ha realizado grabaciones discográficas en colaboración con diversos grupos de música antigua, así como para Radio Nacional de España, Radio Televisión Española y KRO (Holanda).

Ha sido profesor de clave en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el Conservatorio Superior de Música de las Palmas de Gran Canaria, así como en cursos de especialización en diversos conservatorios españoles, encuentros de la Joven Orquesta Nacional de España y cursos de verano en diferentes puntos de la geografía española.

Actualmente es profesor de clave en el conservatorio de Arturo Soria de Madrid.



Manuscrito con el comienzo de la *Sonata en Si bemol mayor* de Carlos Baguer (Biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona, Ms. 1378), fuente que conserva el mayor número de obras para teclado de este compositor.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 9 de diciembre de 2009. 19,30 horas

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Sonata en Do menor Hob. XVI: 20

Moderato

Andante con moto

Finale. Allegro

Muzio Clementi (1752-1832)

Sonata en Sol menor Op. 7 núm. 3

Allegro con spirito

Cantabile e lento

Presto

34



Primeros compases del “Moderato” de la *Sonata en Do menor Hob. XVI: 20*, de Joseph Haydn.

II

Joseph Haydn

Sonata en Do mayor Hob. XVI: 50

*Allegro**Adagio**Allegro molto***Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Sonata núm. 3 en Do mayor Op. 2

*Allegro com brio**Adagio**Scherzo. Allegro**Allegro assai*

35

Allegro con spirito.

Primeros compases del “Allegro con spirito” de la Sonata en Sol menor Op. 7 núm. 3, de Muzio Clementi.

STEFANIA NEONATO, *fortepiano*

Fortepiano de Thomas Schüler según original de Walther, c. 1790

La gran *Sonata en Do menor* de Haydn ejemplifica una tendencia en la música de Haydn de finales de la década de 1760 y comienzos de la de 1770 hacia la expresión agitada, que se caracteriza por el empleo de ritmos irregulares y por favorecer las tonalidades menores. Esta tendencia ha solido encuadrarse bajo la etiqueta de “Sturm und Drang”, y asociarse con la idea de que Haydn experimentó una “crisis” artística en torno a esta época. Aunque se sabe que el compositor sufrió una grave enfermedad en este período, tanto la etiqueta como la teoría de la “crisis” han caído en desuso. Caben pocas dudas, sin embargo, de que esta *Sonata en Do menor* respira un aire diferente de la mayoría de sus compañeras. De entrada, el primer movimiento parece tomar forma de un modo lleno de espontaneidad e inspiración. Mezcla una profunda intensidad lírica con súbitos estallidos de acción, y en un momento dado ralentiza su avance como si estuviera sopesando qué hacer a continuación. Sólo se alcanza un tipo de avance más uniforme con el material que cierra la primera sección (exposición). Y es este material el que proporciona la base para una sección de desarrollo de una fuerza arrolladora, en la que finalmente se consigue una inercia prolongada.

El movimiento lento se desenvuelve con una regularidad mucho mayor, como si quisiera compensar la turbulencia del “Allegro moderato”. Gran parte del mismo se encuentra construida a partir del procedimiento barroco del “bajo caminante”, una sucesión de ritmos uniformes de corchea en gran medida por grados conjuntos. Pero lo que se despliega por encima de este bajo tiene un aire de intimidad que parece estar muy lejos de los modelos expresivos barrocos. Los ritmos sincopados pasan a dominar las líneas melódicas, rezagándose siempre con respecto al bajo uniforme y creando un efecto de dulce indecisión. Pero el regreso al comienzo es sorprendentemente expansivo, hasta el punto de convertirse, de hecho, en un gran clímax. Esta reexposición es mucho más que la repetición de una rima: es un suceso dramático.

El *finale* regresa a la turbulenta expresión en Do menor del primer movimiento, pero con un efecto sistemáticamente más brillante. De hecho, parece arrancar allí donde quedó interrumpida la sección central del primer movimiento, donde breves momentos de florecimiento lírico están rodeados de vigorosos pasajes virtuosísticos. En el *finale*, estos pasajes alientan una sensación de avance inexorable. De hecho, esto toma forma en la muy novedosa aproximación que hace Haydn a la reexposición del material inicial. El comienzo de la reaparición es muy contenido y enseguida se ve engullido por una oleada de brillantes pasajes virtuosísticos, caracterizados por un obsesivo entrecruzamiento de la mano izquierda por encima de la derecha. Esto crea uno de los climas más poderosos y prolongados de toda la música de Haydn y significa que el material inicial ha de ser reexposto una segunda vez para equilibrar el argumento musical.

Aunque Haydn parece haber completado la *Sonata en Do menor* en 1771, no se publicó hasta 1780. Quizá Haydn pensó que esta obra apasionada y rebelde era simplemente demasiado personal para su consumo público inmediato; y quizás en 1780 se sintió lo bastante seguro de su reputación como para no preocuparse de ningún comentario crítico negativo. En cualquier caso, podemos estar seguros de que Clementi la conocía, ya que su *Sonata en Sol menor, op. 7 núm. 3*, parte de una colección publicada en Viena en 1782, parece haber tomado algunos de sus materiales como punto de partida. Así, el tema inicial del primer movimiento presenta unos perfiles muy similares a los del movimiento inicial de Haydn, mientras que los respectivos movimientos lentos incluyen ambos un bajo caminante (aunque la duración del de Clementi es más breve). La relación del *finale* de Clementi con el de Haydn es menos directa, aunque sus compases conclusivos son similares en el tipo de escritura para teclado y en el empleo de un motivo repetido. Sin embargo, Clementi adopta también un enfoque radical a la hora de abordar la reexposición: el ma-

terial inicial regresa en Sol sostenido menor, un semitono por encima del apropiado Sol menor. Esto resulta exactamente igual de novedoso, impactante realmente, que la doble reexposición de Haydn.

Mientras que el clima expresivo de la sonata de Clementi es igual de apasionado que el de la obra de Haydn, el argumento se encuentra controlado con mayor rigor. Esto significa un acercamiento más concentrado al material motivico: los ritmos y perfiles del material inicial dominan el primer movimiento. Aunque esto se halla muy alejado de la retórica más impredecible del primer movimiento de Haydn, un procedimiento así, a una mayor escala, es absolutamente característico del autor de *La Creación*. Al mismo tiempo, este desenvolvimiento “lógico” se ve hasta cierto punto enmascarado por las numerosas erupciones a lo largo de los tres movimientos de Clementi. Estos incluyen a menudo continuaciones armónicas inesperadas, y el movimiento lento, inicialmente sereno, las contiene en idéntica medida que los movimientos extremos. El ejemplo a mayor escala de esto, sin embargo, es la reexposición en Sol sostenido menor del *finale*. No obstante, aún este hecho no puede detener el avance inexorable del movimiento. Al igual que el *finale* de Haydn, mantiene su macabro semblante hasta el final.

Haydn escribió sus tres últimas sonatas para teclado, Hob. XVI: 50-52, en 1794 y 1795 para la brillante pianista Therese Jansen, una discípula de Clementi asentada en Londres. La historia de su publicación es compleja, y el motivo al menos en parte es el hábito del compositor de duplicar sus ingresos con sus dedicatorias y contratos “exclusivos” con varios editores europeos. Cuando Therese llegó a Viena en 1798 o comienzos de 1799, debió de sorprenderse al ver una sonata que era moralmente de su propiedad siendo vendida por Artaria con una dedicatoria a otra pianista, Magdalene von Kurzböck. Ella se desquitó organizando la primera publicación londinense de la *Sonata núm. 52* en noviembre de 1799. Sin embargo, Haydn —cuya motivación guardaba relación seguramente, al menos

en parte, con las numerosas ocasiones en que se le habían negado legítimas ganancias por culpa de ediciones piratas a lo largo de toda su carrera— no salió perdiendo en esta historia. Al fin y al cabo, había estado esperando cuatro años antes de ocuparse de la publicación de cualquiera de las tres sonatas, y luego permitió a Therese Jansen que se publicara la núm. 50 en Londres, de nuevo llevando una dedicatoria a ella. Una complicación ulterior, no obstante, viene dada por el hecho de que el movimiento lento de la núm. 50 hubiera sido compuesto y publicado en Viena en 1794 antes de que Haydn hubiera empezado siquiera su segundo viaje a Inglaterra.

El comienzo de la *Sonata en Do mayor* parece estar concebido a la escala más pequeña posible: un arpeggio fragmentado en ataques individuales *staccato*, como simples gotitas de material musical, aunque a la larga el primer movimiento opera a una escala de enorme amplitud. Hay seguramente algo de neoclásico, de Prokofiev quizás, en este comienzo, y se tiene casi la sensación de que estamos oyendo una parodia de una obra “clásica”. Esta sensación se acentúa en el *finale*, que parece estar perdido armónicamente en varias ocasiones, como un ejemplo de la escritura neoclásica con “notas equivocadas”. Incluso el movimiento lento comparte parcialmente esta excentricidad, con sus ritmos a veces desenfrenados mezclándose de forma tan extraña con el aire general de solemnidad.

Beethoven dedicó sus *Sonatas Op. 2* de 1796 a Haydn, aunque es posiblemente el ejemplo de Clementi el que resultó para él más influyente en el ámbito de la sonata. Lo cierto es que Clementi y Beethoven favorecieron texturas para teclado más densas y ricas que las de Haydn y esto forma parte de un cambio histórico más amplio que guarda relación con los ideales de sonido. Otro aspecto de este cambio tiene que ver con la articulación. El estilo de articulación favorecido por Haydn y su generación era uno mixto que equilibraba legato y staccato, notas unidas y separadas, y que generalmente evitaba largos trechos de un único tipo de articulación. Pero Clementi

favorecía las sonoridades más tersas y plenas creadas por una articulación predominante legato y éste iba a ser su legado estilístico más duradero. Beethoven siguió en esta dirección, contribuyendo a cimentar una práctica que ha durado hasta la actualidad: el estilo de articulación por defecto para cualquier instrumentista actual de formación clásica es el legato. Esta preferencia se ha aplicado no sólo al repertorio romántico del siglo XIX, que encaja obviamente con un enfoque legato, sino también frecuentemente a música del siglo XVIII, que probablemente se resiente mucho de esta uniformidad de articulación. El movimiento lento de la *Sonata Op. 2 núm. 3* de Beethoven ofrece un claro ejemplo de los sonidos más plenos y continuos que estaban emergiendo, especialmente en el material que llega a continuación del tema inicial. Por otro lado, el hecho de que el movimiento esté escrito en Mi mayor, a una distancia de tercera de la tónica global de la obra de Do mayor, sugiere que el compositor reparó en el empleo por parte de Haydn de relaciones de tercera entre los movimientos de muchas de sus obras de la década de 1790.

La brillantez de los movimientos extremos de la *Sonata Op. 2 núm. 3*, por otro lado, sugiere que Beethoven estaba siguiendo de nuevo el ejemplo de Clementi. El primer movimiento contiene incluso una cadencia. La instrumentación del tema del *finale*, que incluye una secuencia ascendente de acordes paralelos a tres voces en la mano derecha, no habría podido encontrarse jamás en Haydn. El pícaro “Scherzo” que sigue al movimiento lento subraya otro aspecto de este nuevo estilo de escritura pianística: la tendencia a utilizar los límites agudo y grave del piano de la época no como un efecto especial, sino como un recurso normal. La sección del trío carece de los toques relajados y pastoriles que se esperaron durante tanto tiempo en esta parte de la estructura en varios movimientos: aquí funciona, en cambio, como un brillante episodio contrastante.

STEFANIA NEONATO, nacida en Trento (Italia), se graduó en piano en el conservatorio de su ciudad y posteriormente obtuvo un Máster en Piano en la Academia Internacional de Piano Imola con S. Fiuzzi y el Doctorado en Interpretación Histórica con Malcolm Bilson en la Universidad de Cornell, donde ha sido asistente de piano desde 2006 hasta 2008. En 2007 ganó el Premio del Público y el Segundo Premio (el Primero quedó desierto) en el Internacional Fortepiano Competition de Brujas (Bélgica). Desde entonces, ha sido invitada a participar en los festivales y temporadas de música antigua más importantes de Europa y Estados Unidos.

Su interés por los instrumentos históricos surgió en sus años de formación tras un encuentro con el pianista Alexander Lonquich, con quien trabajó en las colecciones instrumentales más importantes de Italia (Academia Bartolomeo Cristofori en Florencia, Giuliani en Briosco, Milán, e Imola en Bolonia). Su formación en interpretación pianística la recibió de manos de Riccardo Zadra, Leonid Margarius y Aldo Ciccolini.

En 2005 realizó su primera grabación (disponible en www.bravomaestro.com) con obras de Mozart, Beethoven y Dussek tocando un fortepiano vienés de 1780 bastante excepcional. Recientemente ha publicado su segundo CD con obras de Clementi y Beethoven interpretadas en un piano Clementi de 1822. La concepción pionera de sus programas ha tenido un gran éxito, en particular el recital con obras de Clementi y Beethoven empleando un pianoforte inglés, la competición escenificada entre Mozart y Clementi, y un programa virtuosístico con tocatas de los periodos clásico y romántico.

El concierto de hoy es la primera interpretación de Stefonia Neonato en España.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 16 de diciembre de 2009. 19,30 horas

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Trío con piano en Sol mayor Op. 1 núm. 2

Adagio. Allegro vivace

Largo con espressione

Scherzo. Allegro

Finale: Presto

Joseph Haydn (1732-1809)

Trío con piano núm. 39 en Sol menor Hob. XV: 25

Andante

Poco Adagio

Finale. Rondo all'Ongarese. Presto

II

Joseph Haydn

Trío con piano núm. 40 en Fa sostenido menor Hob. XV: 26

Allegro

Adagio cantabile

Finale. Tempo di minuetto

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Trío con piano en Do menor Op. 1 núm. 3

Allegro con brio

Andante cantabile con variazioni

Menuetto

Finale Prestissimo

VIENA MOZART TRÍO

Irina Auner, *piano*

Daniel Auner, *violín*

Diethard Auner, *violonchelo*

Hasta mediados de la década de 1780, a pesar de la gran celebridad de Haydn, pocos habrían sabido si el compositor había escrito o no tríos con instrumento de teclado. Existe, sin embargo, un corpus considerable de tríos juveniles, la mayoría de los cuales parecen haber sido escritos durante el período en que Haydn estuvo al servicio del Conde Morzin a finales de la década de 1750 y comienzos de la de 1760. Son obras sistemáticamente más sustanciales que las sonatas a solo de la época y constituyen una muestra del talento innato de su compositor para la definición y elaboración motivicas.

Tras estos tríos juveniles, Haydn no volvió a cultivar realmente el género durante casi veinticinco años, pero más tarde se convirtió en una de sus formas más productivas tanto artística como comercialmente. Esto parece haber sucedido en proporción inversa a las obras para instrumento de teclado solista, que empiezan a disminuir a finales de la década de 1780 y en la de 1790, al tiempo que los tríos comienzan a despertar una mayor atención creativa. Los *Tríos en Sol mayor y Fa sostenido menor*, Hob. XV: 25 y 26, forman parte de una colección de tres publicada en 1795 y dedicada a Rebecca Schroeter, que fue no sólo una alumna de Haydn durante sus dos estancias en Londres en la década de 1790 sino también su amante. Quizá por ello la colección presenta un aire de gran intimidad. La obra en Sol mayor ejemplifica un aspecto de los tríos de última época que va en contra de los hábitos motivicos por regla general tersos del compositor. Hay una expansividad lírica que puede oírse en el primer movimiento, construido como una serie de variaciones sobre un tema límpido e idílico. La verdadera estructura es, sin embargo, más compleja que eso, con secciones en Sol menor y Mi menor intercaladas entre las variaciones literales. El resultado final es un híbrido entre una forma de rondó (ABACA) y una serie de variaciones. Mientras que la sección en Sol menor ensombrece un tanto la atmósfera, la sección en Mi menor representa el verdadero contraste; se trata de un despliegue dramático, teatral incluso, por parte del violinista.

Si el primer movimiento es predominantemente apacible e idílico, estos atributos se refuerzan aún más en el “Poco Adagio” posterior. Las diferencias radican en la uniforme figuración de acompañamiento en tresillos, al contrario que los valores rítmicos del primer movimiento, que van aumentando gradualmente, y en las líneas melódicas más sostenidas. Una diferencia aún más marcada viene dada por la tonalidad del movimiento, Mi mayor, muy alejada del Sol mayor precedente. Este tipo de relaciones tonales entre movimientos, caracterizadas por el intervalo de una tercera, habrían de convertirse en práctica habitual con la siguiente generación vienesa, desde Beethoven y Hummel hasta Schubert. Tras la efusión lírica del piano en la primera sección, el violín asume el control en la intermedia. De manera extraordinariamente inusual, esta sección se traslada a la tonalidad de la subdominante de La mayor, casi como si quisiera economizar tras el desplazamiento extremo del lado de los sostenidos hasta Mi mayor en primer lugar. Las connotaciones expresivas normales de desplazarse en la dirección contraria –ensombrecimiento o relajación– se encuentran ciertamente aquí, ya que la música parece volverse incluso más introspectiva. Cuando regresa la primera sección, la primera frase melódica es compartida por violín y piano, como si quisiera unir a los dos solistas del movimiento.

El *finale* de la obra es el famoso “rondó en el estilo zíngaro”, rápido, extravertido y fogoso; difícilmente cabe oír un contraste más marcado tras la delicadeza de los dos primeros movimientos. El equilibrio emocional de toda la obra presenta, así, un aspecto muy novedoso, al igual que sucede con el empleo a gran escala de la forma; resulta extremadamente inusual que ninguno de los tres movimientos se valga del diseño de la forma sonata.

El *Trío en Fa sostenido menor* es una de las no menos de tres obras que Haydn escribió en esta tonalidad extraordinariamente infrecuente; además de un cuarteto de cuerda, el

Op. 50 núm. 4, está también la famosa *Sinfonía núm. 45, la "Despedida"*, de 1772. Su primer movimiento, tenso y anguloso, muestra a Haydn operando de acuerdo con sus característicos principios motivicos. Pero en el que es probablemente el momento culminante del movimiento, en la sección central, no es una prominente figura motivica, sino una figura de acompañamiento, la que es remachada con extraordinaria vehemencia en un pasaje con un ritmo y unas turbulencias armónicas aparentemente irracionales. El movimiento lento ofrece un cierto consuelo tras el inestable "Allegro". También se encuentra como el movimiento lento de la *Sinfonía núm. 102*, aunque existe un consenso generalizado sobre que la versión para trío se escribió primero, y que más tarde sería orquestada. A pesar de la indicación cantabile en el encabezamiento del movimiento "Adagio cantabile", el movimiento no es especialmente melodioso. Está más bien dominado por oleadas de material en ritmos de tresillos que contribuyen al carácter soñador y dichoso del movimiento. El *finale* es un tempo di minuetto, un género expresivo muy utilizado por Haydn en sus obras con piano de última época. Generalmente insinúa una evocación más contenida de la danza que un movimiento de minuetto normal, así como una forma más libre. El clima emocional del movimiento mezcla la ternura con el dolor, tal y como se oye en el acorde disonante inicial. Incluso la sección central en modo mayor no acaba de ofrecer el esperado aligeramiento de la atmósfera, y el gesto final del movimiento es desafiante y brusco. A pesar de todo ello, la obra en su conjunto representa una curiosa imagen refleja del *Trío en Sol mayor*. Aquí es el primer movimiento el que ofrece el mayor dinamismo, mientras que los dos movimientos posteriores son mucho más contenidos.

En el mismo año en que aparecieron estos tríos de Haydn (1795), Beethoven publicó sus *Tríos Op. 1*, dedicados al conde Lichnowsky. Ya habían existido, sin embargo, desde hacía varios años, puesto que tras una interpretación de las obras en 1793 Haydn había aconsejado a Beethoven que no publicara el núm. 3, el *Trío en Do menor*. Aunque la tendencia ha sido pensar que Haydn estaba celoso de su discípulo, esto pare-

ce improbable: Haydn estaba en la cúspide de su fama y es improbable que pudiera tener nada que temer. Una interpretación posterior habitual es que a Haydn simplemente le preocupaba que aspectos excéntricos del *Trío en Do menor* pudieran granjearle a Beethoven un tipo de reputación equivocada. Pero también esto parece improbable: el propio Haydn no era otra cosa que un excéntrico como figura artística, y aunque sus rarezas creativas habían ocasionado a veces un gran malestar crítico, habían pasado a ser en última instancia inseparables del éxito abrumador de su música. Haydn, sin embargo, se había mostrado siempre sorprendentemente sensible a las críticas y es posible que no quisiera más que ahorrarle a su alumno el mismo sufrimiento que él mismo había padecido, al menos hasta que la reputación de Beethoven se encontrara más firmemente consolidada.

Un modo en el que Beethoven dejó su impronta en su primera opus publicada fue por medio de la pura extensión. No sólo están las tres obras de su Op. 1 en cuatro movimientos, en vez de la norma genérica de tres (o incluso dos), sino que las dimensiones de cada uno de los movimientos individuales son simplemente mayores. Estas dimensiones recuerdan más a la sinfonía que a un género camerístico más modesto y, como si se tratara de confirmar esto, el *Trío núm. 2 en Sol mayor* se abre con una extensa introducción lenta, un gesto asociado fundamentalmente a la sinfonía. Un especial punto de interés radica en el empleo de una figura que se oye casi de inmediato en la parte de piano. Consiste en varias notas repetidas seguidas de un floreo ascendente. La parte del violín que se solapa con esto resulta ser una versión de la misma forma, pero tocada más lentamente. Esta idea se lleva más allá en el arranque del *Allegro vivace*, donde idéntica forma vuelve a oírse una vez más, a una tercera velocidad, mucho más rápida. La conexión temática de la introducción lenta y el posterior movimiento rápido era algo en lo que se había distinguido Haydn en sus recientemente escritas *Sinfonías "Londres"*, y Beethoven se mostró claramente deseoso de mostrar que había absorbido la lección. Otro precepto haydniano se pone de manifiesto en la sencillez misma de esta forma. Al elegir

un material tan básico –notas repetidas y la figura de un grupo–, puede conseguirse que casi cualquier aspecto del argumento posterior se relacione con el tema inicial, ya que estas formas se utilizarían normalmente en cualquier caso, por ejemplo como material de acompañamiento.

Este tipo de integración temática vuelve a manifestarse en el *finale* de Beethoven, que se abre con un empleo diferente de las notas repetidas seguidas de un arpeggio ascendente de tres notas. Además de oírse juntas posteriormente en muchos contextos diferentes –como material transicional y conclusivo, por ejemplo–, las dos formas se encuentran también separadas para utilizarse en contextos más fragmentarios. Lo que se pretende es que este proceso sea relativamente evidente, fácilmente audible para el oyente. Un método así tiene la ventaja de reforzar la sensación de participación del oyente en el discurso musical –favorecer la sensación de que puede tenerse un íntimo conocimiento del funcionamiento interno de una pieza– y, como tal, es intrínsecamente democrático.

El movimiento lento, “Largo con espressione”, está escrito en la remota tonalidad de Mi mayor. Un uso tan inesperado de tonalidades a una distancia de tercera de la tónica (a menudo conocido con el término alemán *Terzverwandschaft*) estaba pasando a ser muy habitual en la década de 1790 y, por algún motivo, una gran proporción de estos movimientos lentos utilizaban exactamente la tonalidad de Mi mayor. Beethoven iba a valerse de estos términos de referencia en su siguiente número de opus: su *Sonata para piano Op. 2 núm. 3, en Do mayor*, también se traslada a Mi mayor para su movimiento lento. El especial carácter que se encuentra tan a menudo en movimientos en esta tonalidad, una suerte de calidez contenida, crea un elemento de contraste con respecto al “Scherzo”, que vuelve a la tonalidad de Sol mayor. Éste es menos scherzante que muchos otros ejemplos primerizos del género de Beethoven. El movimiento avanza menos con la acostumbrada brillantez nerviosa que con un apacible carácter juguetón, y la principal excepción es una frase recurrente que suena como una llamada de trompa. Para la sección

del trío, Beethoven evita las referencias pastoriles habituales y nos ofrece en cambio una suerte de frenético movimiento perpetuo en Si menor. De este modo, la relajación tradicional al llegar la sección del trío se ve sustituida por su virtual contrario, una mayor animación y brillantez. Es probablemente el *finale* del *Trío Op. 1 núm. 2* el que presenta unas maneras más auténticamente scherzantes, y su agitación desenfrenada e ingenio rítmico recuerdan inevitablemente a Haydn.

Un tipo de influencia más amplia se pone de manifiesto en el comienzo del *Trío Op. 1 núm. 3* de Beethoven. Los tres instrumentistas tienen confiado el material inicial al unísono, y ésta era una opción textural que había pasado a estar especialmente asociada con la tonalidad de Do menor. Pueden encontrarse ejemplos en la *Sonata K. 457*, la *Fantasia K. 475*, el *Concierto K. 491* y la *Serenata K. 388* de Mozart, así como en la *Sinfonía núm. 78* de Haydn, y el propio Beethoven habría de proseguir la práctica con obras como su *Sonata para violín y piano Op. 30 núm. 3*, el *Concierto para piano núm. 3* y la *Sinfonía núm. 5*. En un caso así, la influencia la ejercen quizá menos obras o compositores concretos; todos estos ejemplos alimentan más bien una imagen “colectiva” ya existente de Do menor, convirtiéndola en una tonalidad asociada con los comienzos al unísono. Esto alimenta a su vez un carácter de autoridad declamatoria que aún hoy podemos atribuir a esta tonalidad. Quedan abiertos, sin embargo, los temas de cuándo y con quién surgieron por primera vez estas características de la tonalidad.

A lo largo de toda la obra, pero de forma muy evidente en el primer movimiento, Beethoven construye su argumento con una economía motivica haydniana. De haber aquí una “angustia de la influencia”, puede sentirse en el mayor aire de insistencia que caracteriza el uso por parte de Beethoven de estas técnicas motivicas. Es como si Beethoven quisiera hacer gala de su capacidad para utilizar un mínimo de material, y esto a menudo se traduce, como en el primer movimiento, en un tono más abiertamente dramático que el que se encuentra en Haydn. Con el autor de *Las Estaciones*, como se señaló

a menudo en su tiempo, lo que sorprende con más fuerza al oyente no es tanto la unidad del discurso como su variedad, la capacidad del compositor para retorcer el mismo y sencillo trozo de material con tantos fines expresivos diferentes, y para hacerle servir a tantas funciones expresivas diferentes. En otras palabras, la variedad de Haydn se ve contrarrestada por la unidad de Beethoven. Otro rasgo sorprendente del “Allegro con brio” inicial es su riqueza de súbitos y marcados acentos, especialmente los que caen fuera de la parte fuerte del compás ternario. Este tipo de elementos, que brindan énfasis al perfil rítmico de la música en momentos en los que menos se espera, provocan un sobresalto en la percepción del oyente y transmiten la sensación de que se cuenta con una inmensa energía en la reserva. Aunque este tipo de estilo de acentuación ya era característico de Haydn, Beethoven iba a llevarlo más allá y a convertirlo en una auténtica seña de identidad creativa.

50

El movimiento se aleja del tenso drama del “Allegro”, ofreciendo un tono mucho más dulce y desplegándose con mayor expansividad como una serie de variaciones. Las variaciones iniciales intensifican el lirismo del tema, mientras que las posteriores adoptan una actitud más juguetona, con contrapuntos en escalas primero en la mano izquierda del piano (Variación 3) y luego en la mano derecha (Variación 5). La Variación 4 ofrece el tradicional contraste por medio del desplazamiento al modo menor. La coda brinda un comentario más reflexivo sobre el material del tema antes de que la textura se disuelva muy suavemente.

El tercer movimiento comparte la ambivalencia que se encuentra tan a menudo en el último Haydn: aunque marcado “Menuetto”, se trata realmente de un scherzo, con su tratamiento desenfadado de los motivos rítmicos. La tonalidad es una vez más Do menor, pero no se recupera el tono dramático del primer movimiento. Tocada predominantemente en niveles dinámicos suaves, la música evoca una atmósfera muy espectral. La posterior sección del trío contiene escalas descendentes en el piano que parecen recordar las oídas en

la conclusión del primer movimiento, junto con fragmentos melódicos en la parte de violonchelo. Pero no acaban nunca de convertirse en una melodía de pleno derecho. Entre las diversas apariciones de esta línea del violonchelo llega el tipo de sección de transición con un dejo cómico que Haydn había hecho famosa. La música dedica “demasiado tiempo” a preparar el regreso del material inicial. Al hacerlo así, el proceso creativo que se encuentra tras la música queda expuesto para su consideración por parte del oyente. Estos hechos involucran activamente a los oyentes en el proceso musical, convirtiéndolos más en participantes que en consumidores pasivos. Algo parecido puede oírse hacia el final de cada mitad del *finale*, con muy largas extensiones burlonas más allá de la cadencia estructural conclusiva. La música parece reducirse a una pura pulsación, fascinante por derecho propio, pero musicalmente “redundante”. El uso de Do menor en el *finale* vuelve a ser menos contundente que en el Allegro inicial. Aunque hay ciertamente gestos agresivos, como el que abre este movimiento “Prestissimo”, el modo menor vuelve a estar aquí más relacionado con la agitación, e incluso con un trasfonso humorístico. Esto pasa a ocupar el primer plano en los momentos finales, cuando la música se desliza apaciblemente hacia el modo mayor: se trata no tanto de un final feliz como de una cómica liberación de la tensión.

El **VIENA MOZART TRÍO** fue fundado en el año 1991. En sus dieciocho años de existencia ha actuado en prestigiosas salas de Europa y Asia como: Sala Verdi en Milán, Wigmore Hall en Londres, Concertgebouw en Rotterdam, Auditorio Centro Cultural Conde Duque de Madrid, Auditorio Winterthur de Barcelona, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique en Bruselas, Palacio de Luxemburgo en París, Royal Dublin Society Concert Hall, Beijing Concert Hall y Shanghai Concert Hall en China, Konzerthaus en Viena, entre otras. En la actualidad, el Trío es uno de los pocos conjuntos de música de cámara conocidos prácticamente en todos los centros musicales de importancia.

Irina, Daniel y Diethard Auner no están vinculados por contratos con orquestas ni con otros conjuntos. Esta independencia artística posibilita una interpretación musicalmente libre y sin convencionalismos con una intensidad aún mayor. Los miembros del Trío tienen la vocación de transmitir la música como una experiencia espontánea y original. En consecuencia, el Trío ha familiarizado a un amplio público con todas las épocas y estilos,

y con todas las posibilidades de expresión musical, desde los grandes clásicos vieneses, con Mozart como uno de los primeros compositores que crearon obras para trío con piano, hasta el presente.

Su repertorio abarca prácticamente todas las obras para trío con piano: W. A. Mozart, J. Haydn, L. van Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy, J. Brahms, A. Dvorak, F. Chopin, B. Smetana, E. Lalo, P. Tchaikovsky, S. Rachmaninov, S. Taneyev, C. Frank, C. Saint-Saens, M. Ravel, D. Shostakovich, E. Chausson, G. Fauré y D. Milhaud, entre otros. El Viena Mozart Trío ha grabado varios CD para el sello Koch Discover International, Berlin Classics.

El autor de la introducción y notas al programa, **W. DEAN SUTCLIFFE**, es Associate Professor en la School of Music de la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda. Se trasladó a esta universidad en septiembre de 2007 después de haber pasado veintidós años en la Universidad de Cambridge como profesor especializado en el siglo XVIII en la Facultad de Música y como Director de Estudios de Música en St Catharine's College. Nacido en Auckland, cursó la licenciatura de lenguas inglesa y alemana y la de composición en la Universidad de Auckland y posteriormente realizó un máster y una tesis doctoral en la Universidad de Cambridge sobre, respectivamente, las sonatas para piano y los tríos con piano de Haydn. Entre sus publicaciones destacan los libros *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style* (Cambridge, 2003), *Haydn Studies* (Cambridge, 1998) y la edición de los *Cuartetos Op. 44* (1804) de Adalbert Gyrowetz (Ann Arbor, 2004). Además, es autor de capítulos de libro y artículos sobre el cuarteto de cuerda en el siglo XVIII, las tendencias estilísticas arcaicas en los *Cuartetos Op. 32* de Boccherini, la música para teclado de Mozart, la temporalidad en la música para teclado de Domenico Scarlatti, las variaciones para teclado de Mozart y las sonatas de Sebastián de Albero. Su última publicación es "Before the Joke: Texture and Sociability in the Largo of Haydn's Op. 33 No. 2" aparecida en el *Journal of Musicological Research*. Sutcliffe es miembro honorario de la Haydn Society of Great Britain y la Haydn Society of North America y editor de la revista recientemente fundada *Eighteenth-Century Music*, publicada desde 2004 por Cambridge University Press. Sutcliffe ha sido galardonado con el Premio Pilkington de la Universidad de Cambridge y con la prestigiosa Dent Medal 2009, premio anual que concede la Royal Musical Association del Reino Unido a un musicólogo de reconocimiento internacional. En la actualidad, su investigación se centra en tratar de definir la noción de sociabilidad en relación con la música instrumental de finales del siglo XVIII.

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

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

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

PRÓXIMO CICLO

LA DESINTEGRACIÓN DE LA TONALIDAD

- 13 de enero Obras para piano de G. Fauré, F. Liszt y R. Wagner por Sofya Melikyan, piano.
- 20 de enero Lieder de A. von Zemlinsky, A. Mahler, A. Berg, M. Mussorgsky, I. Stravinsky, S. Prokofiev, G. Fauré, C. Debussy y M. Ravel, por Elena Gragera, mezzosoprano y Antón Cardó, piano.
- 27 de enero Obras para piano de A. Berg, M. Ravel, C. Debussy y A. Scriabin, por Karina Azizova, piano.
- 3 de febrero Obras para cuarteto de A. von Webern, A. Berg y A. Schönberg, por el Cuarteto Quiroga.

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · musica@march.es

Entrada libre hasta completar el aforo