

Fundación Juan March



CICLO

MOZART:
INTEGRAL DE LA OBRA
PARA DOS PIANOS Y
PIANO A CUATRO MANOS

Enero 1991

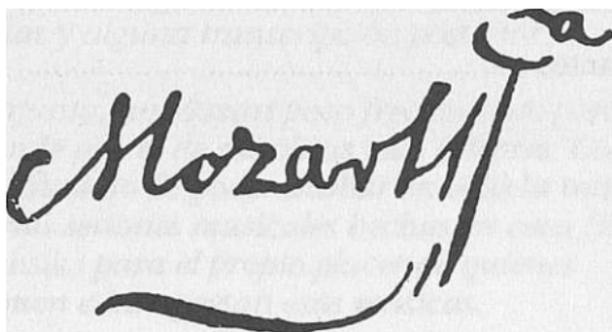
CICLO

MOZART:
INTEGRAL DE LA OBRA
PARA DOS PIANOS Y PIANO
A CUATRO MANOS

Fundación Juan March

CICLO

**MOZART:
INTEGRAL DE LA OBRA
PARA DOS PIANOS Y PIANO
A CUATRO MANOS**



Enero 1991

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Pablo Cano	11
Notas al Programa	
• Primer concierto	19
• Segundo concierto	26
• Tercer concierto	31
Participantes	35

Una de las imágenes más encantadoras y repetidas de la familia Mozart es la del cuadro que Johann Nepomuk della Croce pintó hacia 1780y que se conserva en la Casa-Museo de Mozart en Salzburgo. En él, presididos por el retrato de la madre -que había fallecido en París en 1778, mientras acompañaba a su hijo en uno de sus viajes-, vemos a Leopold, el padre, con su violín en las manos, y a los hermanos Nannerly Wolfgang ante un pianoforte tocando a cuatro manos. El pintor se fijó, por cierto, en la postura más sorprendente, cuando las manos centrales de los tañedores (la derecha del que se ocupa del registro grave y la izquierda del que hace los agudos) se cruzan.

Esta imagen mozartiana es la que mejor justifica un ciclo como el presente, en el que, conmemorando como todo el mundo el segundo centenario del fallecimiento de Mozart, vamos a escuchar toda su obra para piano a cuatro manos y la que escribió para el dúo de pianos. Escucharemos también algunos arreglos que para estas formaciones se hicieron en tiempos de Mozart de obras escritas para otros instrumentos, algunas obras que Mozart dejó sin terminar y alguna transcripción posterior.

En conjunto, un Mozart poco frecuentado pero igual de grande que el de sus obras más célebres. Con el matiz añadido de poder atisbar en ellas la intimidad de ciertas sesiones musicales hechas en casa (la hausmusikj para el propio placer de quienes componen e interpretan esas músicas.



Mozart, a los veinliséis arios.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

I

Sonata en Do mayor KV. 19d

Allegro

Menuetto

Rondeau. Allegretto

Sonata en Sol mayor KV. 497a

Allegro

Andante. Poco allegretto

(Obra inconclusa, terminada por J. André)

Fantasia en Fa menor KV. 594

Adagio. Allegro. Adagio

(Versión de Christa Landon)

II

Fuga en Sol menor KV. 375e

Andante en Fa mayor (Für eine Orgelwalze) KV. 616

(Version M. Zanetti-F. Turina)

Sonata en Fa Mayor KV. 497

Adagio. Allegro di molto

Andante

Allegro

*Intérpretes: Miguel Zanetti y Fernando Turina,
piano a cuatro manos*

Miércoles, 9 de enero de 1991. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

I

Fantasia en Fa menor para el mecanismo de un reloj
KV. 608 (Busoni)

Allegro-Andante-Allegro

Duettino concertante KV. 459/III en Fa mayor (Busoni)

Adagio y Fuga en Do menor KV. 546/426 (Lewicki)

Larghetto y Allegro en Mi bemol mayor (Stadler)

II

Sonata en Re mayor KV. 448

Allegro con spirito

Andante

Allegro molto

*Intérpretes: Begoña Uriarte y
Karl-Hermann Mrongovius,
dúo de pianos*

Miércoles, 16 de enero de 1991. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

I

Sonata en Re mayor KV. 381 (123a)

Allegro

Andante

Allegro molto

Sonata en Si bemol mayor KV. 358 (186c)

Allegro

Adagio

Molto presto

Fantasia en Fa menor para el mecanismo de un reloj
KV. 608

Allegro-Andante-Allegro

II

Andante con variaciones KV. 501

Sonata en Do mayor KV. 521

Allegro

Andante

Allegretto

*Intérpretes: Eulalia Solé y Judit Cuixart,
piano a cuatro manos*

Miércoles, 23 de enero de 1991. 19,30 horas.

INTRODUCCION GENERAL

Actualmente, dentro de la música para teclado solista, existe una faceta no demasiado conocida ni apreciada: la música para dos intérpretes, ya sea en dos instrumentos o en uno (en cuyo caso es denominada música a cuatro manos). Resulta, además, que en este tipo de composiciones el desconocimiento está en razón inversa a su antigüedad: hoy en día son hasta cierto punto conocidas las obras para cuatro manos de autores como Debussy, Ravel, Fauré, etc. Pero, ¿puede decirse lo mismo si nos referimos a compositores como Weber, Clementi, Schumann, etc.? Opino que no. Y el fenómeno se hace más evidente cuanto más retrocedemos en la historia de la música.

Se ha dicho a veces que los duetos (obras para cuatro manos) son simples sustitutivos de las composiciones para dos instrumentos de teclado.

Ello no es así; aparte de que, cuantitativamente, la música para cuatro manos supera con creces a las obras para dos teclados, se trata, en sí mismas, de dos concepciones instrumentales diametralmente distintas.

No olvidemos que si en un dueto cada intérprete está físicamente confinado a una mitad del instrumento, en la música para dos teclados dispone de todo el instrumento.

Es fácil deducir que ambos géneros plantean distintos problemas, de modo que el tipo de obra compuesta para cuatro manos será forzosamente distinto al de la escrita para dos instrumentos de tecla.

Por ello es normalmente un error la interpretación en dos teclados de las obras compuestas para cuatro manos, aunque de esta manera la ejecución resulte más fácil físicamente.

Hasta ahora he evitado referirme al piano, si bien será éste el instrumento protagonista de estas tres sesiones.

Pero los duetos o las obras para dos pianos no comienzan a aparecer hasta bien avanzado el siglo XVIII, coincidiendo, como es lógico, con el asentamiento más o menos definitivo del forte-piano.

No es el momento de trazar una exhaustiva relación de la evolución histórica de la música para dos teclados o para cuatro manos, pero no estará de más referirnos, siquiera sucintamente, al tema.

Las reducidas dimensiones de teclados e instrumentos en el siglo XVI no constituían precisamente un estímulo para la composición de obras a cuatro manos: fácil es imaginar la incomodidad que debían sentir dos intérpretes sentados de lado frente a un virginal, especialmente si consideramos el volumen de los ropajes al uso en esa época.

Y paradójicamente los duetos más antiguos que se conocen datan de finales del siglo XVI y se deben a compositores ingleses. Son: *A Fancy for two to play*, de Thomas Tomkins (1572-1656), y *A verse for two to play on one virginal or organ*, de Nicholas Carleton (P-1630).

De todos modos, en honor a la verdad, habría que citar la obra anónima *Divisions on a ground*, perteneciente al *Dublin Virginal Manuscript* (mediados del siglo XVI), como la primera obra de tecla conocida para más de un intérprete, si bien en este caso no podamos hablar propiamente de música para cuatro manos, sino para tres.

Otros autores de obras para tres manos fueron William Byrd (1543-1623) y John Bull (1563-1628), probablemente los dos nombres más importantes de la escuela de los virginalistas ingleses.

No se ha conservado mucha música para dos claves o para cuatro manos perteneciente al período barroco.

François Couperin (1668-1733) en sus *Pièces de clavecin*, nos ha dejado algunos ejemplos: *Allemande para dos claves* (Orden 9-^s), *La Julliet* (Orden 14.^a),

La Letiville (Orden 16°), *Musétte de Choisi* y *Musétte de Taverni* (Orden 15.²). Todas estas piezas, salvo la *Allemande*, están escritas en tres pentagramas y su autor nos da precisas instrucciones al respecto; así, refiriéndose a *La Juillet*, dice: «Cette Pièce se peut jouër sur differens instrumens. Mais encore sur deux clavecins ou épinètes; sçavoir, le sujet avec la Basse sur l'un, et la même Basse avec la contre-partie sur l'autre. Ainsi des autres pièces qui pourront se trouver en Trio.»

Y respecto a las *Muséttes*: «On peut toucher ces Muséttes les mains croisées en repousant un des claviers. Lorsqu'on joïe le sujet seul, on se sert du Bourdon pour Basse obligée, mais ces Muséttes sont propres pour toutes sortes d'instruments a l'unisson.»

Lo mismo sucede con *La Letiville* y la segunda sección de *La Crôuilli* ou *La Couperinée* (Orden 20.^a).

En cuanto a sus *Apoteosis* de Lully y de Corelli, el propio Couperin insiste en la posibilidad de interpretar ambas obras a dos claves. Y es lícito pensar que en muchos casos uno de los intérpretes, en lugar de limitarse a doblar el bajo, lo completaría armónicamente, con lo que la obra ganaría en riqueza sonora.

Lo dicho es aplicable a alguno de los *Conciertos Reales* del maestro francés. Johann Sebastian Bach (1685-1750) nos ha dejado los más perfectos ejemplos de música para dos claves. Me refiero a las fugas «en espejo» pertenecientes al *Arte de la Fuga*, obra que, tras el soberbio análisis y estudio de Gustav Leonhardt, podemos considerar sin ninguna duda compuesta para clave.

Hay que mencionar, igualmente, el *Concerto a due Cembali* (BWV 1061a), generalmente conocido como *Concierto en Do mayor para dos claves, cuerda y continuo* (BWV 1061). Recientemente se ha descubierto que las partes orquestales fueron añadidas tras la muerte de Bach.

En esas obras y en la *Allemande* citada de Couperin vemos ya un tipo de composición en la que ambos instrumentos se hallan en un plano de absoluta igualdad.

Es muy probable que el *Concierto en Do mayor* (BWV 1061a) sirviese como punto de partida para otras composiciones semejantes para dos claves surgidas dentro del círculo próximo al «Cantor», como las obras de Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) o de Johann Ludwig Krebs (1713-1780), uno de los discípulos predilectos de J. S. Bach.

Tres factores contribuyeron poderosamente al auge del dueto a finales del siglo XVIII: el aumento en la extensión del teclado, un incremento de las publicaciones de música y el surgimiento de una nueva clase social profesional y mercantil que podía permitirse el lujo de que sus hijas recibiesen lecciones en el instrumento cada vez más de moda: el forte-piano.

En España hay que citar los seis conciertos para dos órganos (susceptibles de ser interpretados en cualquier otro instrumento de tecla) del P. Antonio Soler (1729-1783), así como los menos interesantes conciertos para dos órganos de Pedro Blanco (segunda mitad del siglo XVIII), la bellísima *Sonata para piano a cuatro manos*, de Joaquín Murguía (1759-1836), de clara inspiración vienesa, y las obras para dos órganos, de escaso interés, compuestas en el siglo XIX por organistas de la catedral de Cuenca, como Francisco Olivares, Julián Paxarón y Nicolás Sabas Gallardo.

Al igual que los conciertos de Soler, todas estas obras admiten su interpretación en instrumentos de teclado distintos al órgano.

El musicólogo y compositor Dr. Charles Burney (1726-1814) anunciaba en 1777 sus dos colecciones tituladas *Four sonatas or duetsfor two performers on one pianoforte or harpsichord* como las primeras composiciones editadas para dicha combinación.

Joseph Haydn (1732-1809) por esa época compuso sus dos únicos duetos, cuya calidad, por cierto, es muy inferior a la del resto de su producción para forte-piano.

Johann Christian Bach (1735-1782) compuso varias sonatas y duetos para forte-piano que pueden contarse entre lo mejor del repertorio, y que en cierta medida servirían de modelo para las primeras composi-

ciones para dúo de pianistas del jovencísimo W. A. Mozart.

Otro autor continental igualmente establecido en Inglaterra fue Muzio Clementi (1752-1832), quien, aparte de su numerosa producción para forte-piano solo, compuso siete duetos y tres rondeaux agréables.

Habría que hablar ahora de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), quien por cierto en 1781, a requerimiento de José II, mantuvo con Clementi una especie de duelo musical, no siendo excesivamente positiva la opinión que le mereció su rival italiano.

Pero por motivos obvios dejamos de lado por el momento al compositor austríaco, de quien nos ocuparemos posteriormente con más detalle.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) no compuso mucha música para cuatro manos, gran parte de la cual corresponde a su juventud. Pero se trata de una producción en modo alguno desdeñable.

Veinte duetos repartidos en tres series debemos a Cari Maria von Weber (1786-1826), todos ellos impregnados del espíritu elegantemente romántico tan característico de su autor.

Probablemente el único autor comparable a Mozart en cuanto a su obra para cuatro manos sea Franz Schubert (1797-1828), cuya producción duetística supera ampliamente a la de cualquier otro autor. Obras de grandes dimensiones coexisten con maravillosas miniaturas. Está claro que Schubert concebía la música para cuatro manos como la ideal para ser interpretada con sus amigos en las reuniones sociales (conocidas como «Schubertiádes») a las que tan aficionado era. En algunas de las grandes composiciones de este género debidas a su inspiración tenemos la impresión de que se trata casi de obras orquestales reducidas para piano a cuatro manos.

Félix Mendelssohn (1809-1847) y Robert Schumann (1810-1856) no nos han dejado mucha música para cuatro manos, pero la que conocemos resulta de gran interés, sobre todo en el caso de Schumann, autor, asimismo, de un hermoso anclante con variaciones para dos pianos, dos violonchelos y trompa.

Johannes Brahms (1833-1897) compuso duetos tan populares como los *Valses Op. 39*, o sus *Danzas húngaras* (las cuales, a ñierza de oírlas en transcripciones orquestales, se olvida su verdadero origen). Igualmente nos ha dejado hermosísimas páginas para dos pianos, como sus *Variaciones sobre un tema de Haydn*. Son asimismo destacables sus *Liebeslieder* para cuarteto vocal y piano a cuatro manos.

Antonin Dvorák (1841-1904) es otro de los autores que más importancia dieron a la música para piano a cuatro manos, gran parte de cuya producción orquestaría posteriormente.

Los compositores franceses inmediatamente posteriores al romanticismo produjeron bastantes duetos y obras para dos pianos.

Podemos citar a Georges Bizet (1838-1875) con su suite titulada *Jeux d'Enfants*, o *Dolly Suite*, de Gabriel Fauré (1845-1924), ambas obras de inspiración en el mundo infantil.

Claude Debussy (1862-1918) prestó más atención a la combinación de dos pianos que a la de cuatro manos. Sus únicos duetos son *Petite Suite* y *Six épigraphes antiques*.

Lo mismo puede decirse de Maurice Ravel (1875-1937), cuya única obra a cuatro manos, la suite *Ma Mere l'Oye*, es mucho más conocida que su producción para dos pianos.

En el siglo XX la música para cuatro manos o para dos pianos ha sido muy cultivada. Señalemos como ejemplo los nombres de Erik Satie (1866-1925), Sergei Rachmaninov (1873-1943), Igor Strawinsky (1882-1971), Francis Poulenc (1899-1963), Paul Hindemith (1895-1963), etc.

A esta sucinta descripción histórica de la música para dos intérpretes de teclado podemos añadir aún algunos nombres como Jan Ladislav Dussek (1760-1812), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Richard Wagner (1813-1883), Antón Bruckner (1824-1896), Emmanuel Chabrier (1841-1894), Edward Grieg (1843-1907), Max Reger (1873-1916), Ottorino Respighi (1879-1936), William Walton (1902), etc., y

podremos llegar a la conclusión de que el dúo a cuatro manos o a dos teclados constituye un género mucho más importante de lo que pudiera parecer a primera vista en la historia de la música para tecla.

Y es evidente que "Wolfgang Amadeus Mozart es, junto a Franz Schubert, el más importante de los compositores para tal género.

Pasemos, pues, a ocuparnos de la producción mozartiana para dos teclistas, objeto del presente ciclo. Pero conviene antes que nada hacer una puntualización:

El instrumento utilizado en estos recitales no tiene nada que ver con el forte-piano que Mozart conoció y tocó. Es la eterna cuestión: ¿instrumentos originales o instrumentos modernos? Debo precisar que el término «originales» no debe ser tomado en sentido estricto, sino comprendiendo asimismo todos los fabricados siguiendo lo más fielmente posible los modelos antiguos.

El forte-piano de tiempos de Mozart, ya fuera obra de Stein o de Walter, tenía un sonido mucho más aterciopelado que el de los pianos de hoy en día, y su potencia sonora era muy inferior a la de los actuales Steinway, Bossendorfer, etc.

Es inevitable que al tratar esta cuestión surja la afirmación de que si Mozart hubiera conocido los pianos actuales se habría entusiasmado. Ello es muy posible, pero dado que, por desgracia, no podemos preguntárselo, la citada afirmación debe ser admitida con todas las reservas.

Personalmente opino que la utilización de un forte-piano en la música de Mozart, aparte de constituir un regalo para los oídos, resulta del máximo interés por descubrirnos otra interpretación mozartiana sin duda más cercana a la original. Un pianista nunca interpretará la misma obra del mismo modo en un forte-piano y en un piano actual. El tipo de instrumento utilizado determinará el sonido, el «touché», la dinámica e incluso el tempo.

Sentada mi opinión, sin embargo, no tengo el menor reparo en reconocer como igualmente válida y

del mayor interés artístico y musical la propuesta de utilizar un instrumento moderno para la interpretación de estas obras.

Para terminar con el tema, creo que hoy en día la teoría según la cual el uso de instrumentos originales solamente se justifica en términos de arqueología musical, cuando no como recurso de muchos instrumentistas mediocres, está de más y debe ser totalmente ignorada si no despreciada.

Pero ciñámonos ya al objeto directo de este ciclo.

Hay que comenzar diciendo que los mejores ejemplos de estilo concertante se hallan en las obras de Mozart para piano a cuatro manos o para dos pianos. Pasemos a comentar con cierto detalle los tres programas correspondientes a estas sesiones.

Pablo Cano



Mozart, en casa de los Duschek, en Praga.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Sonata en Do mayor KV. 19d

Durante la estancia en Londres de la familia Mozart, desde abril de 1764 hasta agosto de 1765, los periódicos locales publicaron distintos anuncios referentes a diversas actuaciones de los niños Wolfgang y Nannerl.

El último de esos anuncios apareció en *The Public Advertiser* el 11 de julio de 1765, y acababa así: «Igualmente, los dos niños tocarán juntos a cuatro manos en el mismo clave, sobre cuyo teclado se colocará un pañuelo para que no vean las teclas.»

El 9 de ese mismo mes, Leopold escribía a su amigo Lorenz Hagenauer en Salzburgo: «En Londres el pequeño Wolfgang ha compuesto su primera pieza para cuatro manos; hasta ahora en ningún sitio se había compuesto una sonata para cuatro manos.»

La aseveración de Leopold es errónea por cuanto autores como J. C. Bach o Burney ya habían escrito sonatas a cuatro manos antes de 1765-

Parece que la sonata data de comienzos de mayo de 1765, y fue destinada a los conciertos dados por los dos hermanos. La primera edición apareció en París entre 1787 y 1788, publicándose en Londres en 1789 una segunda edición. El descubridor de la sonata fue el eminente musicólogo experto en Mozart conde Georges de Saint-Foix.

La obra refleja la influencia del Bach de Londres, si bien en ciertos aspectos sobrepasa los duetos compuestos por éste, cuya estructura nunca rebasó el esquema allegro-minuet, conformándose con mantenerse dentro de un estilo delicado.

En la *Sonata* de Mozart, sin pretender catalogarla como obra maestra, se advierten algunos detalles que no dejan de sorprender en un compositor de nueve años. El Allegro inicial presenta una construcción muy concertística ya desde los acordes iniciales. Puede decirse que Mozart transforma los típicos clichés galantes en algo fresco e individual.

A destacar, igualmente, el cambio de Fa mayor a Fa menor en el trío del Minueto.

Saint-Foix y Einstein han señalado que el comienzo del elegante Rondó final anticipa la melodía del de la *Serenata para trece instrumentos de viento*, compuesta en 1780.

Otro detalle digno de resaltar es la inserción de un breve adagio en ritmo ternario justo antes de la exposición final del tema del Rondó, como si Mozart quisiese tomarse un descanso en medio del impetuoso fluir de este movimiento. En cualquier caso, es éste un procedimiento que posteriormente utilizará en los tiempos finales de los conciertos para piano KV. 271 y 482. En fin, que aparte de la espontánea alegría típica de un niño de nueve años, que impregna toda la obra, la *Sonata KV. 19d* nos ofrece un ejemplo fascinante de cómo una obra infantil conforma en ciertos aspectos las raíces del inevitable y posterior desarrollo del genio de su autor.

Einstein apunta la posibilidad anecdótica de que el público londinense quedase estupefacto al ver cómo en el Rondó la mano izquierda de Nannerl, que tocaba la parte central y aguda del teclado, se cruzaba por debajo de la derecha de su hermano, tal y como aparecen en el célebre retrato familiar pintado en 1780 por Della Croce.

La obra muy probablemente fue compuesta para un clave de doble teclado, entre otras razones porque hay pasajes que en un único teclado son muy difíciles de interpretar debido a que una misma nota corresponde por igual a ambos ejecutantes.

Sonata en Sol mayor KV. 497a (357)

Debemos situar su composición entre el verano y el otoño de 1786. Consiste en dos fragmentos de cierta

extensión (Allegro y Andante), ambos en Sol mayor, en los que el maestro regresa al principio de alternancia que había abandonado hacía ya tiempo.

La obra ha quedado inacabada y resulta extrañamente inmadura.

Según Einstein, la sección central del Andante (en Do mayor) parece presagiar la música para cuatro manos de Schubert.

Julius André completó la pieza en 1796, y fue editada como Op. posth. 55.

Walter Georgi llega a dudar de que el Andante se deba al propio Mozart dada la tan extraña modulación del tema, que en realidad es una forma de escala descendente de Sol mayor. Dennerlein lo compara con el tema de las *Variaciones en Sol mayor*, KV. 501.

Fantasia en Fa menor KV. 594

En octubre de 1790 Mozart se traslada a Frankfurt para asistir a la coronación del Santo Emperador Romano. Desde allí, el día 3 de ese mismo mes escribe a Konstanze una carta en la que, entre otras cosas, dice:

«Me he propuesto firmemente escribir enseguida el adagio para el relojero, a fin de que mi querida mujercita pueda tener en las manos algunos ducados; lo hago también porque es un trabajo que me resulta muy odioso, muy desafortunado, que no lo puedo terminar. Todos los días escribo algo de él, pero siempre tengo que interrumpirlo porque me enoja. Y de verdad, si no hubiera por medio un motivo tan importante con toda seguridad lo dejaría. Sin embargo, espero lograrlo poco a poco; si se tratara de un gran reloj y sonara como un órgano, eso me alegraría. En cambio, la obra se compone de muchos pequeños silbatos que suenan demasiado agudo y de forma demasiado pueril para mi gusto.»

El que dicha composición (cuya duración es de unos ocho minutos) no fuese concluida hasta dos meses después en Viena, confirma plenamente el poco interés que despertaba en Mozart.

Se trata de la *Fantasia en Fa menor KV. 594*, también conocida como *Adagio y Allegro para la tubería de órgano de un reloj*. La obra ha llegado a nosotros en versión para órgano o para piano a cuatro manos.

El extraño artilugio para el que esta composición estaba destinada formaba parte de un monumento funerario en memoria del mariscal de campo barón von Landon, fallecido el 14 de julio de 1790. El artífice de tal mausoleo era el conde Joseph Deym, singular personaje propietario de una colección de rarezas (que él denominaba pomposamente «objetos de arte»), y que moldeó la mascarilla moituoria del cadáver de Mozart para incorporarla a su colección.

La obra debía sonar cada hora en el monumento funerario que, igualmente, incorporaba una figura de cera del mariscal von Landon.

Pese al disgusto que le produjo a Mozart su composición, es, sin duda, una pieza espléndida. Comienza con un sombrío Adagio, que es seguido por un tormentoso Allegro, para reaparecer al final con ligeras modificaciones.

Einstein afirma que para la composición del Allegro Mozart se inspiró en el modelo de los conciertos para órgano de Haendel.

En cualquier caso la pieza respira una cierta teatralidad (los acordes iniciales del Allegro podrían ser lejanas imitaciones de fanfarrias militares, en alusión al mariscal) infrecuente en la música de Mozart.

Fuga en Sol menor KV. 375e (401)

Uno de los principales personajes de la sociedad vienesa era el barón Gottfried van Swieten, masón, hombre de gran cultura y poseedor de numerosas obras de Haendel y de Bach. En su domicilio celebraba unas sesiones musicales. Mozart «todos los domingos hacia las doce» se dirigía a esa casa donde «no se tocaba otra cosa que Haendel y Bach». Swieten le prestó las obras de esos maestros, con lo que Mozart se organizó una colección de fugas bachianas. Fascinado, comenzó a estudiar a fondo las fugas de Bach, siendo la propia Konstanze víctima de esta nueva pasión:

«Ella no quiere oír más que fugas, pero, especialmente en este género musical, nada más que Haendel y Bach. Como me oyera frecuentemente tocar fugas de memoria me preguntó si no había escrito todavía ninguna. A mi respuesta negativa me regañó mucho por no querer escribir lo más artístico y hermoso que existe en la música, y no cesaba en sus ruegos hasta que yo mismo le hube compuesto una fuga.»

Mozart se refiere en esta carta a la *Fuga en Do mayor KV. 394*, ampliada con un preludio. Constituye uno de los intentos del maestro por penetrar a fondo en el estilo barroco. En un primer vistazo tales trabajos podrían pasar por meras copias de Bach y Haendel, pero un examen más detenido nos muestra el toque personal de Mozart en una estructura y armonía menos austera.

En cualquier caso podemos apreciar que se trata de un género en el que Mozart no se siente especialmente cómodo.

A este grupo de obras pertenece la *Fuga en Sol menor KV. 375e (401)*. Fue compuesta en la primavera de 1782 y Mozart la dejó sin acabar, siendo escritos los últimos ocho compases por el abad Maximilian Stadler, amigo del maestro y gran auxilio para Konstanze tras la muerte de Wolfgang.

El manuscrito original, que se encuentra actualmente en la biblioteca de la Universidad de Basilea, no da ninguna indicación referente a si la obra está compuesta para dos o para cuatro manos.

Andante para un pequeño órgano mecánico en Fa mayor KV. 616

Compuesto en Viena el 4 de mayo de 1791 con destino a ese extraño museo del conde Deym, a quien ya hemos hecho referencia.

Está escrito en tres pentagramas, todos en clave de soprano, y contiene algunos pasajes de velocidad mecánica que Mozart, sin duda, habría escrito de otro modo caso de haber pensado en el piano.

Es una pieza que sonaría de lo más adecuadamente en una cajita de música, «como para acompañar el

baile de una pequeña muñeca de hojalata» (Einstein). Existe una edición moderna de este *Andante* para ser interpretado al piano.

Hoy escucharemos la obra en una versión para cuatro manos realizada por los propios intérpretes.

Sonata en Fa mayor KV. 497

Fue compuesta en Viena el 1 de agosto de 1786, en el transcurso de uno de los más agradables veranos en la vida de Mozart, cuando éste frecuentaba el domicilio familiar del barón von Jacquin, ilustre experto en botánica y masón, con quien le unía una gran amistad y a cuya hermana, Franziska, daba clases.

En este entorno familiar, que sin duda mitiga la soledad de Mozart (Konstanze se halla ausente de Viena), surgen una serie de obras, entre ellas, la *Sonata para piano a cuatro manos en Fa mayor KV. 497*, probablemente, como pretende Saint-Foix, dedicada a los hijos mayores del barón.

Fue publicada por Altaría en 1787 como Op. 12, hallándose el manuscrito original en el Museo Fitzwilliam de Cambridge.

Hoffmeister, de Viena, la transcribió para quinteto; Sieber, de París, como cuarteto de cuerda, y Simrok, de Berlín, como cuarteto para flauta.

Se trata, sin duda, de la obra maestra de Mozart dentro de su producción para piano a cuatro manos.

El carácter concertante nos hace percibir en esta sonata elementos del estilo típico del cuarteto. Pero, por encima de esta característica, lo que nos sorprende en la sonata es su escritura orquestal. Podríamos catalogarla como una verdadera sinfonía para piano a cuatro manos; es como si Mozart hubiese transcrito una sinfonía existente en su mente. De hecho, los musicólogos consideran esta *Sonata* como punto de partida de las tres últimas grandes sinfonías.

Saint-Foix la califica como un ejemplo incomparable de escritura para cuatro manos, donde el estilo contra-

puntístico compite orgánicamente con los efectos armónicos y declamatorios.

Los temas del segundo y del último movimiento derivan ambos, con alguna modificación rítmica, de los del primero.

El Allegro di molto inicial está precedido de un breve Adagio lleno de nobleza y solemnidad, considerado como una de las más hermosas introducciones que el maestro compuso.

A destacar, igualmente, las intrincadas imitaciones ricamente ornamentadas del Andante y la vivacidad y ligereza del Allegro final, que tiene algo del carácter del rondó de concierto.

Esta *Sonata* es una síntesis perfecta de elementos concertantes y contrapuntísticos del estilo galante con un estilo más dramático.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Fantasia en Fa menor KV. 608 (Busoni)

Véase el comentario al tercer concierto.

Duettino concertante KV. 459/HI en Fa mayor

Es una opinión frecuente la de que entre los 27 conciertos que Mozart compuso para piano y orquesta, los más destacables son (dejando aparte los ocho últimos) el núm. 9, en Mi bemol mayor KV. 271, y el núm. 19, en Fa mayor KV. 459-

El 11 de diciembre de 1784 fue compuesto el segundo concierto de los citados. Es más que probable que Mozart lo destinase para su propio uso. De hecho, si bien no sabemos cuándo fue interpretado por primera vez, el editor André afirma que el maestro lo tocó el 15 de octubre de 1790 en Frankfurt-am-Main con ocasión de la coronación del emperador Leopoldo II, al igual que el *Concierto en Re mayor KV. 537*, conocido precisamente como el *Concierto de la Coronación*. De hecho, en su primera edición (1794) ambas obras llevan el título de *Krönungskonzert*.

El tercer movimiento del *Concierto KV. 459* es un Allegro assai que tiene la forma de un rondó de sonata. Sus características más notables son el carácter rítmico y casi bufo del tema y el fugato que le sigue inmediatamente.

No es éste el momento ni el lugar de analizar detalladamente este Allegro assai. Bastará con decir, a los efectos, que Ferruccio Busoni (1866-1924), más conocido por sus transcripciones pianísticas que por sus propias composiciones, adaptó este movimiento para dos pianos, incluyendo una cadencia original.

Es esta transcripción la que tendremos oportunidad de escuchar en el recital de hoy.

Adagio y Fuga en Do menor KV. 546 y 426

El 19 de agosto de 1783, mientras Wolfgang y Konstanze se hallaban visitando a Leopold y Nannerl en Salzburgo, fallecía en Viena su hijo mayor, Raimundo Leopold. Podemos imaginar el dolor de los padres al regresar a la capital austríaca. Poco después, el 29 de diciembre, compone Wolfgang esta sombría *Fuga* para dos pianos, sin duda otro de sus intentos por penetrar en el estilo de las grandes fugas de Bach, si bien Saint-Foix subraya el parecido existente con el segundo tema del Finale del *Cuarteto en La mayor Op. 6 n.º 6*, de Boccherini.

Existe un fragmento de un Allegro en Do menor para dos pianos (KV. 426a) que sin duda pensó Mozart en utilizar como preludio a la *Fuga*, pero del que únicamente compuso 26 compases, ignorándose el motivo por el que la obra no fue finalizada.

El 26 de junio de 1788 compone un breve adagio en Do menor para cuarteto de cuerda «como introducción para una fuga para dos pianos que compuse hace algún tiempo», fuga que también transcribe para cuarteto.

Este adagio participa de la desolación y dramatismo de la *Fuga*, características que aquí se acentúan más si cabe.

Como si este dramatismo tuviese algo de mortal presagio, el 29 de junio muere la hija de Mozart, Theresia, que contaba seis meses de edad.

La fuga fue transcrita por Beethoven para orquesta de cuerda, pero el pesimismo, dolor y desesperación que desprenden sus páginas resulta más perceptible en la versión para cuarteto de cuerda.

Larghetto y Allegro en Mi bemol mayor

La obra de Mozart para dos pianos se completa con un *Larghetto y Allegro en Mi bemol mayor*, no incluidos en el catálogo de Köchel.

El manuscrito fue recientemente descubierto por el musicólogo alemán Gerhard Croll en una biblioteca de Kromeriz, Checoslovaquia.

Durante mucho tiempo se atribuyó esta obra a Gluck, pero es evidente la autoría de Mozart, probablemente en 1781, época en la que tan interesado estaba en la escritura para dos pianos.

El *Larghetto* se ha conservado en toda su integridad, pero el *Allegro* se interrumpe donde debía comenzar la sección de desarrollo.

Es difícil nuevamente imaginar por qué Mozart no terminó esta hermosa obra. Paul Badura Skoda mantiene la hipótesis de que quizá se sintiese aburrido ante la semejanza del tema inicial con el primero del *Concierto para dos pianos*, escrito dos años antes.

Parece que, tras la muerte del maestro, Konstanze dio este fragmento, junto con otros, al abad Stadler para que lo completara.

Pero la labor de Stadler, quizá sobrecargado de trabajo en esa época, resultó rutinaria y meramente académica, carente de toda imaginación.

El propio Badura Skoda ha realizado una brillante labor de reconstrucción musicológica completando esta bellísima composición.

Sonata en Re mayor para dos pianos KV. 448

Transcurre el año 1781. Mozart, tras su definitiva ruptura con Colloredo, se ha trasladado a Viena. Por primera vez se siente totalmente independiente, pues, aparte de haber conseguido romper su insostenible relación con el despótico arzobispo, puede organizar su vida sin la constante fiscalización paterna, si bien mantiene una continua correspondencia epistolar con Leopold, quien intenta seguir controlando a distancia cada paso que da su hijo.

A propósito del alojamiento, tema aún no solucionado definitivamente, el padre insiste en que Wolfgang se instale en el domicilio de una familia amiga, los Aurnhammer. En su respuesta (22 de agosto), Mozart

ataca despiadadamente a dicha familia, cuya hospitalidad no le atrae en absoluto, y refiriéndose a la hija, Josepha, dice lo siguiente:

«Pero hablemos de la hija: Si un pintor quisiera pintar al diablo, debería inspirarse en su figura. Es gruesa como una campesina, transpira hasta hacer vomitar y se pasea tan despechugada que se diría que quiere decir: "Os lo ruego, ¡mirad aquí!, ¡mirad allá!" Es verdad que sólo el hecho de verla es suficiente para desear quedarse ciego; pero será un buen castigo para todo el día si por desgracia tus ojos se dirigen hacia ese lado; ¡se necesitarían unas sales muy fuertes! ¡Ah!, ¡es fea, sucia y repugnante! ¡Fuera, al diablo! Y el colmo: está seriamente enamorada de mí.»

Aparte del escaso atractivo físico de fraülein Aurnhammer, hay otra razón que justifica el rechazo de Wolfgang: probablemente en esa época está ya casi consolidada la relación del compositor con Konstanze Weber.

Pero, pese a la citada cruel descripción, Mozart frecuente la casa de los Aurnhammer y da lecciones a Josepha, quien, si como mujer no le ha impresionado en absoluto, sí lo ha hecho como pianista: «La señorita es un espantajo pero toca de maravilla», dirá de ella.

Aparte de dedicarle las sonatas para piano y violín KV. 296, 376, 377, 378, 379 y 380, toca con ella el *Concierto para dos pianos y orquesta en Si bemol mayor KV365*.

Y para una sesión que tiene lugar en casa de los Aurnhammer el 23 de noviembre, y a la que asisten la condesa de Thun, el conde de Firmian, el barón van Swieten, etc., compone la *Sonata para dos pianos en Re mayor KV. 448*, en cuya primera interpretación Josepha toca el primer piano y Mozart el segundo.

Posteriormente la obra es retocada o pasada a limpio por Mozart con ocasión del concierto dado en Doblíng el 10 de junio de 1784, en el que la interpreta con otra de sus más distinguidas alumnas, Babette Ployer, para quien escribió los conciertos para piano KV. 449 y 453, además de, destinada a un cuadernito de música de la joven, la *Marcha fúnebre del Signor Maestro Contrapunto KV. 453a*.

El manuscrito original, actualmente en Coburgo, data de 1784. La obra fue publicada por Artaria en 1795.

El tema original procede del *Concierto para piano Op. XIII, n° 2*, de J. C. Bach.

Es una sonata destinada a deslumhrar en una reunión social, y lo consigue plenamente.

Pero ello no significa que se trate de una obra meramente virtuosística. Es una pieza galante, sí, pero llena de alegría de principio a fin, como si se tratase de la obertura de una ópera bufa. Nos admira el constante y perfectamente construido diálogo entre los dos instrumentos siempre en un mismo plano, la delicadeza y refinamiento y la combinación de las sonoridades de los dos pianos.

Se trata, sin duda, de una de las obras más maduras de Mozart, sin que falten opiniones que la conceptúan como una banal composición simplemente brillante.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Sonata en Re mayor KV. 123a (381)

Fue compuesta probablemente en febrero de 1772, tras la enfermedad sufrida por Wolfgang en Salzburgo poco después de su regreso de Milán.

En el verano de ese año, Burney, que se halla recorriendo Italia y Alemania, ante la imposibilidad de trasladarse a Salzburgo envía a un corresponsal, a cuyo regreso escribe una nota en la que, entre otras cosas, dice lo siguiente refiriéndose a Mozart:

«Mi corresponsal ha estado en la casa de su padre para oírle tocar a cuatro manos con su hermana sobre el mismo clavicémbalo. Pero la hermana ha alcanzado ya la cima de su talento, que no es excepcional.»

Jean y Brigitte Massin suponen que la *Sonata KV. 381* fue destinada a ser interpretada por ambos hermanos en esas sesiones.

La obra fue publicada por Artaria en 1781.

Podría ser la reducción teclística de una sinfonía italiana en la que los gnipos de cuerda y viento, los pasajes de tutti y de soli, son perfectamente diferenciables. Incluso en el Andante aparece un recurso típicamente orquestal: la melodía del «primo» es doblada dos octavas inferiores por el «secondo», como si de violines y chelos se tratara.

El primer tema de este Andante está sacado del *Divertimento en Re KV. 136*, y el segundo pertenece a la *Sinfonía en La KV. 114*.

Sonata en Si bemol mayor KV. 358

Compuesta en Salzburgo en abril o mayo de 1774.

Al igual que la anterior, está destinada a ser interpretada por Wolfgang y Nannerl. El manuscrito original se halla en el Museo Británico, en Londres.

En 1777 Mozart se la hizo enviar a Mannheim, donde es muy posible que la tocase con Aloysia Weber. En Viena la tocó con Konstanze en los «Auge Gottes» en 1781, año en que fue publicada por Artaria como Op. 3.

La obra adolece de un jovial aunque algo vulgar Finales, y el primer movimiento es poco más que una reducción orquestal.

Quizá lo más interesante sea el Adagio, con su refinada melodía; melodía ya utilizada por Mozart como primer tema del Allegro inicial del *Cuarteto en Mi bemol mayor KV. 160*.

En todo caso, es perceptible en esta *Sonata*, en comparación con la KV. 381, un progreso técnico en la utilización concertante de las cuatro manos.

Fantasia en Fa menor KV. 608

Es otra de las composiciones destinadas al «gabinete artístico» de Deym. Está fechada en Viena el 3 de marzo de 1791-

Según dos cartas de Konstanze que datan de 1800, Mederisch-Gallus completó una versión para cuatro manos que fue publicada por Mollo en Viena en 1799, Traeg y Diabelli la arreglaron para cuarteto de cuerda y en la década de 1820 Jost von Sefried la unió con el Allegro y el Andante del *Cuarteto con piano en Sol menor KV. 478* en una versión orquestal.

A. Claus la adaptó para órgano. Edwin Fischer tocaba el arreglo pianístico que él mismo había realizado. Busoni adaptó la obra para dos pianos, y como tal se oirá en el segundo programa de este ciclo.

Finalmente, H. Levy y el propio Edwin Fischer la arreglarían para orquesta de cuerda.

Es muy posible que el estado de ánimo del maestro al componer esta *Fantasia* fuese, ignoramos las razones, muy diferente al pesimismo y desmoralización que vimos le embargaba mientras trabajaba en la *Fantasia* KV. 594; el resultado es desde luego muy distinto.

Las secciones primera y última son alegros, y la central un andante que recuerda un pasaje del movimiento lento del *Cuarteto en Mi bemol mayor* KV. 160. Se trata de una bellísima página llena de sentimiento y rica en detalles.

En las secciones primera y última surge una fuga que posteriormente reaparece como doble fuga.

Es, sin duda, música fúnebre, pero carente de la más mínima impresión de sentimentalismo.

No debe extrañarnos que Beethoven tuviese una copia de esta obra, muy próxima en algunos detalles a *La flauta mágica*.

Andante con variaciones en Sol mayor KV. 501

Obra fechada en Viena el 4 de noviembre de 1786. El manuscrito original se halla en el «Stiftelsen musikkulturens frómjande» de Estocolmo. Las palabras «Cémbalo 1» y «Cémbalo 2» han sido tachadas y en su lugar el propio Mozart ha escrito «Mano diritta» y «Mano sinistra», lo que demuestra que la obra fue originariamente escrita para dos instrumentos de teclado.

Según Konstanze, esta pieza fue comisionada por Hoffmeister, o bien se compuso en pago de una deuda que Mozart tenía con el citado editor.

Según Einstein, estas variaciones provienen de la inconclusa *Sonata en Sol mayor* KV. 357.

En la variación primera la mano derecha de la parte superior tiene algunos brillantes pasajes en semicorcheas. En la variación segunda destacan los tresillos a cargo de la mano derecha de la parte inferior. En la variación tercera nos llama la atención el conjunto de series de fusas que realiza la mano izquierda de la parte superior. La variación cuarta, en Sol menor, constituye un verdadero diálogo entre los dos intérpretes. En la

variación quinta, los tresillos de la parte grave se yuxtaponen a las fusas de la parte aguda.

La conclusión va precedida de una recapitulación del tema.

Sonata en Do mayor KV. 521

Compuesta el 29 de mayo de 1787 en Viena, en la casa que Mozart habitaba en verano, Landstrasse 224.F.A. Hoffmeister la publicó en octubre de ese mismo año.

Es la última *Sonata* compuesta para cuatro manos; Mozart no volverá jamás a abordar el género concertante para cuatro manos y dos pianos.

Está destinada en principio a Franziska von Jacquin:

«Por favor, tened la amabilidad de hacer llegar la Sonata a vuestra hermana con mis saludos, y decidle que se ponga a trabajar inmediatamente porque es bastante difícil.»

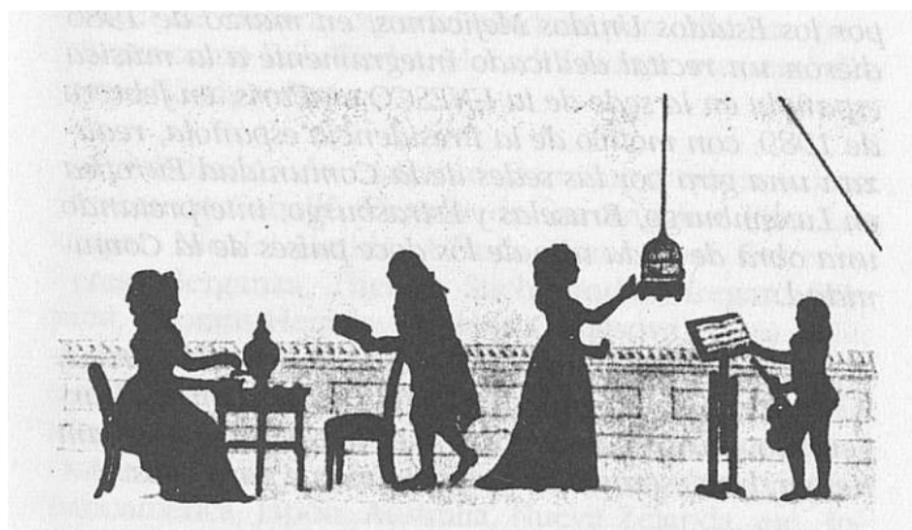
Así escribía Mozart a Jacquin el día en que acabó la pieza; en esa misma carta le comunicaba el fallecimiento de su padre.

Más tarde la *Sonata* fue dedicada a dos jóvenes, Nanette y Babette Natorp, hijas del rico mercader Franz Wilhelm Natorp. Nanette posteriormente se casaría con Josef Franz von Jacquin, convirtiéndose así en cuñada de Gottfried y de Franziska.

En esta brillante *Sonata* los dos intérpretes tienen un papel de igual importancia. La brillantez de los movimientos primero y tercero esbozan las composiciones de Cari María von Weber, aunque no alcancen sus cotas de virtuosismo. En el Andante central llama la atención un sombrío pasaje en Re menor.

Esta *Sonata*, junto con la KV. 497, constituyen la culminación de la obra mozartiana para piano a cuatro manos.

El manuscrito original se halla en el Fitzwilliam Museum de Cambridge.



PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

DÚO ZANETTI-TURINA

Como dúo han realizado numerosos recitales en toda España. En abril de 1985 realizaron una gira por los Estados Unidos Mejicanos; en marzo de 1986 dieron un recital dedicado íntegramente a la música española en la sede de la UNESCO en París; en febrero de 1989, con motivo de la Presidencia española, realizan una gira por las sedes de la Comunidad Europea en Luxemburgo, Bruselas y Estrasburgo, interpretando una obra de cada uno de los doce países de la Comunidad.

Compositores como X. Montsalvatge, Valls-Gorina, A. Oliver, J. L. Turina, M. Castillo, D. Colomer, el argentino Carlos Guastavino y el luxemburgués Cam Kerger, han escrito obras especialmente para ellos.

Han grabado para Radio Nacional de España, entre otras obras, las integrales de Johannes Brahms y Erik Satie. También han grabado un LP dedicado íntegramente a la obra del compositor romántico gallego Marcial del Adalid, en el sello Etnos, con gran éxito de crítica.

MIGUEL ZANETTI

Nacido en Madrid, realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio de dicha ciudad con José Cubiles entre otros maestros. Obtiene los premios extraordinarios de Estética, Historia de la Música, Armonía y Virtuosismo del Piano, entre los años 1954 y 1958. Se dedica de lleno al acompañamiento a cantantes y a la música de cámara, especializándose para ello con profesores como Erik Werba, Mrazek Laforge, etc., en Salzburgo, Viena y París.

Colaborador de cantantes tan importantes como Montserrat Caballé, Victoria de los Angeles, Pilar Lorengar, Nicolai Gedda, Alfredo Kraus, José Carreras, Teresa Berganza, Theresa Stich-Randall, Iregard Seefried, Thomas Hemsley, Helena Obratsova, Alicia Nafé, etc., y de la mayoría de los españoles; y de instrumentistas como Navarra, Accardo, Ferras, Ricci, Schiff, Hirshhorn, Martín, etc., ha actuado en toda Europa incluida la Unión Soviética, Estados Unidos, Canadá, Hispanoamérica, Japón, Australia, Nueva Zelanda, etc., interviniendo entre otros en los festivales internacionales de Salzburgo, Osaka, Edinburgh, Bregenz, Besançon, Verona, Oostende, Granada, Santander, etc.

Es licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Ha grabado cerca de 30 LP en las firmas EMI, RCA, Decca, Columbia, Ensayo, Etnos, Vergara, etc., tres de los cuales han obtenido premios internacionales. También ha grabado multitud de programas para TVE y Radio Nacional de España, habiendo sido redactor de programas musicales durante varios años en la SER y Radio Nacional de España.

Fue profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid desde su fundación, ganando en 1987 una de sus cátedras por oposición; habiendo impartido además cursillos de interpretación en Barcelona, Valencia, Bilbao y Ciudad de Méjico.

FERNANDO U RINA

Nace en Madrid. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y los concluye en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, simultaneándolos con los de Historia del Arte en la Universidad Complutense.

Se especializa en el acompañamiento vocal con Miguel Zanetti y Félix Lavilla y asiste a los cursos de interpretación del «lied» alemán que imparte en Barcelona Paul Schillawschi y a los de Erik Werba en el Mozarteum de Salzburgo, becado por el Gobierno austriaco, y en Ossiach Am See (Austria).

En 1982 obtiene el Primer Premio en la especialidad de Voz y Piano en el concurso «Yamaha en España».

Ha participado como acompañante en los cursos de Granada y Santiago de Compostela y ha realizado numerosas grabaciones para Radio Nacional de España, SER de Madrid, TVE, TV3 de Barcelona, Televisa de Méjico, etc.

Ha actuado en diversos recitales en España, Portugal, Italia, Alemania Federal, Francia, Luxemburgo, Bélgica, Estados Unidos, Méjico..., con cantantes como Montserrat Caballé, Luigi Alva, Ana Higuera, María Orán, Paloma Pérez-Iñigo, Manuel Cid, María Aragón, Youn-Hee Kim, etc.

En 1985 es invitado a acompañar a Montserrat Caballé en su recital en la Casa Blanca de Washington ante el presidente de los Estados Unidos y el rey de Arabia Saudita. Interviene junto a Miguel Zanetti en un recital de piano a cuatro manos en la sede de la UNESCO en París y recientemente, con motivo de la Presidencia española, en una gira por las sedes de la Comunidad Europea en Luxemburgo, Bruselas y Estrasburgo.

Desde 1978 es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid, de la que ha sido vicedirector en los años 1987 y 1988.

SEGUNDO CONCIERTO

DÚO URLARTE-MRONGOVIUS

Desde 1962 forman dúo, trabajando el extenso repertorio para dos pianos y piano a cuatro manos. En 1967 son premiados en el Concurso Internacional de Dúo de Pianos de Vercelli. En 1975 han sido galardonados con el Premio Cultural de Música del Estado bávaro.

En 1982 ganan por unanimidad el Primer Premio de dúo de pianos del Concurso «XX Aniversario de Yamaha en España», que tuvo lugar en Madrid. Han tocado bajo la batuta de directores tan conocidos como L. Hager, J. López Cobos, W. Sawallisch, J. Krenz, R. Kubelik, I. Wakasugi, etc.

Han actuado en festivales como los de «Mozart», en Düsseldorf «Semana de Música Religiosa», en Cuenca; en Bregenz, Echternach, Luxemburgo, «Setiembre Música», en Turin; «Steirischer Herbst», en Graz, y «Festival d'Automne», en París.

Han realizado grabaciones para las radios de Berlín, Colonia, Hannover, Frankfurt, Munich, Salzburgo, Praga, RAI italiana y Radio Nacional de España, así como para las televisiones de Alemania, España y Luxemburgo. El dúo posee una extensa discografía y actualmente acaba de grabar la obra integral para piano solo, cuatro manos y dos pianos de Ravel.

BEGOÑA URIARTE

Bilbaína de nacimiento, comienza a estudiar piano a los cuatro años de edad con Mónico García de la Parra, en Vigo. Estudia en el Real Conservatorio de Música de Madrid, obteniendo las máximas calificaciones a lo largo de la carrera. Alumna de José Cubiles, gana en 1955 el Primer Premio de Virtuosismo. Continúa sus estudios con Antonio Iglesias y más tarde marcha a París a perfeccionarse con Ivés Nat. En 1957 gana el Premio Jaén de Piano; en el Concurso Internacional «María Canals» le conceden un Diploma de Honor con gran distinción. Seguidamente recibe una beca del Gobierno alemán que le permite estudiar en Munich con Rosl Schmid. En 1960 le conceden el Primer Premio del Concurso de las Musikhochschulen de Alemania Occidental. Ultimamente, en 1982, gana el Premio Extraordinario del Concurso «XX Aniversario de Yamaha en España».

KARL-HERMANN MRONGOVIVS

Nació en Munich, inicia sus estudios musicales a la temprana edad de cinco años con el pianista P. Sanders, continuándolos unos años más tarde en el Händel-Konservatorium muniqués. Con catorce años, siendo ya discípulo de H. Westermaier, actúa por primera vez como solista con el *Concierto en Sol menor* de Mendelssohn. En 1956 prosigue sus estudios pianísticos en la Hochschule für Musik, de Munich, con Rosl Schmid, así como de dirección de orquesta con G. E. Lessing y A. Mennerich, y de acompañamiento de «lied» con H. Altmann. En 1959 acaba la carrera de piano con las máximas calificaciones e ingresa seguidamente en la clase de virtuosismo, obteniendo dos años más tarde el Diploma de Virtuosismo por unanimidad. Hace grabaciones y actúa como solista con orquesta en recitales en Alemania y Austria. En 1981 es nombrado catedrático de piano en la Musikhochschule de su ciudad natal.

TERCER CONCIERTO

EULALIA SOLÉ

Es una de las pianistas más importantes de su generación y un valor musical de primer orden en el mundo musical español. Así lo demuestran sus conciertos en los festivales más importantes del Estado, tales como los festivales de Granada, San Sebastián, Asturias, Perelada, Cadaqués, Santes Creus, Ciclo Mozartiana en Barcelona, El Vendrell, etc., y sus actuaciones con la Orquesta Nacional de España, Orquesta Ciudad de Barcelona, Orquesta de Cámara de Holanda, Orquesta del Sudoeste de Alemania, Orquesta St. John Smith Square de Londres, Solistas de Cataluña, etc., bajo la dirección de Antonio Ros-Marbá, Mariss Jansons, Maximiano Valdés, John Lubock, Stanislav Skrowaczewski, David Alter-Lon, Vladislav Czarnecki, etc., así como sus numerosas grabaciones para radio y televisión.

Eulalia Solé ha actuado en los Estados Unidos (Carnegie Hall de Nueva York, 1980), Puerto Rico, Checoslovaquia, Francia, Italia, Bélgica, Alemania, Inglaterra, etc., tanto en recitales como con orquesta. Recientemente ha actuado en el Auditorio Nacional de Madrid con la Orquesta de Cámara de Mannheim, interpretando un concierto de Mozart. Su repertorio abarca todas las épocas, habiendo contribuido también notablemente al estreno de importantes obras de vanguardia.

Sus grabaciones discográficas incluyen la obra para piano de Manuel de Falla, las *Goyescas* de Granados, la integral de piano de Webern, todos los preludios de Chopin, los 24 preludios de Ramón Barce, *Variaciones* de Mozart, en preparación, así como obras de Carlos Cruz de Castro, Adolfo Salazar, Josep Soler y una antología de contemporáneos catalanes.

Eulalia Solé nació en Barcelona y ha estudiado en el Conservatorio Superior de dicha ciudad, Conservatorio «Luigi Chembini» de Florencia y Conservatorio Europeo de París, y sus profesores han sido Pere Vallribera, Christine Senart, Alicia de Larrocha, Wilhelm Kempff y María Tipo. Actualmente es directora del departamento de piano del Conservatorio Superior de Badalona.

JUDIT CUIXART

Nació en Barcelona. Recibe las primeras lecciones de música con Enriqueta Carreta Toldrá, y cursa la carrera de piano como alumna libre en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. A la muerte de su profesora prosigue sus estudios con Angel Soler, Alberto Giménez Atanella y posteriormente con Eulalia Solé, con quien ha ofrecido diversos recitales a cuatro manos. Actualmente es profesora de piano en el Conservatorio Municipal de Badalona.

Su práctica pianística se ha desarrollado básicamente en la modalidad a cuatro manos, y ha actuado en diversas ciudades del país a lo largo de los últimos años.

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

PABLO CANO

Nace en Barcelona en 1950. A los ocho años de edad comienza sus estudios de piano. Posteriormente se especializa en el clavicémbalo e instrumentos antiguos de teclado. Ha asistido a cursos impartidos por Rosalyn Tureck, Rafael Puyana, Edith Picht-Axenfeld, Alan Curtis y Oriol Martorell.

Perfeccionó sus estudios con Bob van Asperen.

Ha actuado en los principales festivales y ciclos españoles, así como en diversos países europeos y en Norteamérica.

Ha colaborado en conciertos y grabaciones discográficas con diversos solistas y agrupaciones, y con directores como Hans Staldmair, Antonio Janigro, Víctor Pablo Pérez, Sabas Calvillo, Antoni Ros Marbá, etc.

Ha grabado diversos programas para RNE y TVE.

Ha sido director y presentador de dos series de programas monográficos dedicados al clave en Radio 2 de RNE.

Ha grabado diversos discos con obras de autores españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII, y de W. A. Mozart. Uno de esos discos, dedicado a Sebastián Albero, obtuvo en 1980 el Premio Nacional del Disco.

Ha impartido cursos de interpretación clavecinística en Mijas y en Stauffen (Alemania).

Es profesor clavecinista acompañante en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Es licenciado en Derecho.

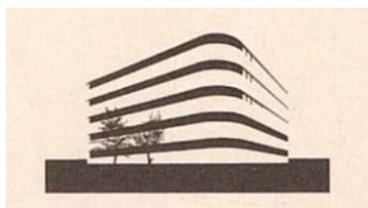
*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales
y científicas,
situada entre las más importantes de Europa por su
patrimonio
y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza
regularmente ciclos de conciertos monográficos, recitales
didácticos para jóvenes (a los que asisten cada curso más de
25.000 escolares),
conciertos en homenaje a destacadas figuras, aulas de
reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

Depósito Legal: M. 44.134-1990.

Imprime: Gráficas Jomagar. MOSTOLES (Madrid).



Fundación Juan March

Castellò, 77. - 28006 Madrid
Salón de Actos. Entrada libre.