

Fundación Juan March



CICLO

FANTASIAS Y BAGATELAS. LA OTRA IMAGEN DEL CLASICISMO VIENES

Junio 1988

CICLO

FANTASIAS Y BAGATELAS.
LA OTRA IMAGEN DEL
CLASICISMO VIENES

Fundación Juan March

CICLO

**FANTASIAS Y BAGATELAS.
LA OTRA IMAGEN DEL
CLASICISMO VIENES**



Junio 1988

INDICE

Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Pablo Cano	13
Notas al programa	
• Primer Concierto	18
• Segundo Concierto	25
• Tercer Concierto	30
• Cuarto Concierto	33
Participantes	39

Al igual que la polifonía clásica con el motete, la música del período neoclásico vienes giró en torno al modelo constructivo de la forma sonata bitemática. La perfección de la sonata clasicista resplandeció no sólo entre las obras con esta denominación, sino también en cuartetos, sinfonías y otros muchos géneros musicales. Sin embargo, no totalmente alejados de este canon formal, los compositores vieneses de fines del XVIII y principios del XIX exploraron otras formas, generalmente más pequeñas en cuanto a su duración. Menos preocupadas por su capacidad de desarrollo, menos arquitectónicas, estas pequeñas formas se mostraron en general más aptas para la efusividad, para la confesión de afectos. En ellas encontramos con más facilidad los ecos del estilo sensible que se practicó en el Norte de Europa y los albores del Romanticismo que se extendería pronto a todo el continente.

Es cierto también que, en algunos casos, estas obras podrían ser fragmentos o tiempos de sonatas no acabadas. Pero, en general, con menor intensidad en Haydn y con mayor claridad en el Mozart de las Fantasías, en el Beethoven de las Bagatelas y el Schubert de los Momentos musicales, estas obras nos sitúan ante aspectos más íntimos de la creación musical. Nos muestran otra imagen del clasicismo vienes.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

I

Doce Danzas, Hob. IX, 12.

Variaciones sobre el Himno Imperial, Hob. III, 77 II.

Capriccio en Sol mayor, Hob. XVII, 1.

Adagio en Fa mayor, Hob. XVII, 9-

Fantasia en Do mayor, Hob. XVII, 4.

II

Andante con variaciones en Fa menor, Hob. XVII, 6.

Partita en Sol mayor, Hob. XVI, 6.

Allegro.

Minuet.

Adagio.

Finale (Allegro molto).

Intérprete: Pablo Cano (pianoforte)

Miércoles, 1 de junio de 1988. 19,30 horas.

Agradecemos a don Pedro Martínez la cesión del pianoforte para este concierto. El instrumento ha sido realizado por Bettenhausen (1982) basándose en un modelo de Johann Andreas Stein.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

I

Fantasia en Do menor KV 396.

Preludio (Fantasia) y Fuga en Do mayor KV 394.

Fantasia en Re menor KV 397.

Rondó en La menor KV 511.

II

Adagio en Si menor KV 540.

Rondó en Re mayor KV 485.

Fantasia en Do menor KV 475.

Intérprete: Almudena Cano (piano)

Miércoles, 8 de junio de 1988. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

I

Siete Bagatelas, Op. 33.

Mi b, Do, Fa, La, Do, Re y La b.

Bagatela (Klavierstück Si b) WoO 60.

Bagatela *Für Elise* WoO 59-

II

Once Bagatelas, Op. 119.

Sol, Do, Re, La, do, Sol, Do, Do, la, La, Si b.

Seis Bagatelas, Op. 126.

Sol, sol, Mi b, si, Sol, Mi b.

Intérprete: Diego Cayuelas (piano)

Miércoles, 15 de junio de 1988. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

I

Dos Scherzi D. 593.

N.º 1 en Si bemol mayor.

N.º 2 en Re bemol mayor.

Andante en La mayor D. 604.

Adagio en Mi mayor D. 612.

Allegretto en Do menor D. 915.

Tres piezas para piano D. 946.

N.º 1 en Mi bemol menor.

N.º 2 en Mi bemol mayor.

N.º 3 en Do mayor.

II

Seis Momentos musicales D. 780, Op. 94.

N.º 1 en Do mayor.

N.º 2 en La bemol mayor.

N.º 3 en Fa menor.

N.º 4 en Do sostenido menor.

N.º 5 en Fa menor.

N.º 6 en Fa menor.

Veinte vales.

Intérprete: Manuel Carra (piano)

Miércoles, 22 de junio de 1988. 19,30 horas.

INTRODUCCION GENERAL



Durante estas cuatro semanas vamos a tener oportunidad de escuchar obras para teclado de distintos géneros, exceptuando la sonata. En cierto sentido podríamos decir que las composiciones objeto de los programas de estos recitales son englobables bajo el epígrafe *pieza para piano*, si bien el tipo de obra que responde a tal denominación tiene unas características (brevedad, carencia de toda pretensión, etc.) no comunes a todas las composiciones que se oirán en estos cuatro conciertos. Por otro lado, la *pieza para piano* no comienza hasta Beethoven, llegando a su culminación con Schubert y en el Romanticismo (Schumann, Brahms, Chopin y Mendelssohn). Como ejemplos más típicos citaríamos las Bagatelas de Beethoven, los Impromptus y Momentos Musicales de Schubert, los ciclos de Schumann y Brahms, y las Canciones sin palabras de Mendelssohn. Algunas de estas obras serán interpretadas en este ciclo.

Aparte lo dicho, es evidente que también puede considerarse como pieza para piano, en el sentido más amplio del término, una fantasía, un andante o un rondó, por ejemplo. Pero si tomamos el término en su acepción más estricta veremos lo poco que tienen en común una Bagatela de Beethoven y una Fantasía de Mozart.

Otra puntualización se me antoja necesaria: ya he dicho que en este ciclo no oiremos ninguna sonata como tal; pero sí habrá obras que respondan a la forma sonata, e incluso otras que fueron compuestas posiblemente como tiempos de sonata, si bien, al no completarse la sonata, quedaron como composiciones aisladas.

Como puede, pues, comprobarse, el espectro abarcado por estas cuatro sesiones es realmente vasto, y quizá el más claro nexo de unión entre los cuatro compositores cuyas obras escucharemos es su pertenencia al clasicismo vienés, si bien con distintos matices. Y no deja de ser curioso que en los casos de Haydn, Mozart y Beethoven, dejemos de lado la parte más importante de su producción teclística: las sonatas.

En la segunda mitad del siglo XVIII aparecieron corrientes muy diversas: la expresión emocional (*Empfindsamkeit*), el estilo galante, el primer Romanticismo, el movimiento *Sturm und Drang* (*la tormenta y la tensión*). Igualmente, en el último cuarto de siglo asistimos a la evolución del clasicismo vienés, con las figuras de Haydn y Mozart. En la primera mitad del siglo seguía primando el Barroco, y la siguiente generación optó por una música menos trascendental, más simple y con menos preocupaciones. En Austria este período, denominado Rococó, se desarrolló entre el Barroco y el Clasicismo, más o menos entre 1740 y 1770.

Pero en la segunda mitad del siglo la tendencia fue la de aumentar los rasgos expresivos y dar más importancia al contrapunto, es decir, a componer una música que tuviese más enjundia. Ello, a modo de ejemplo, puede observarse siguiendo la evolución de la obra de un autor como Haydn.

Por otro lado, no hay que perder de vista la influencia italiana en la música austríaca de ese período. Sabemos que muchos de los músicos de la corte eran italianos.

Simultáneamente en Berlín la música francesa dominaba en todos los terrenos menos en el de la música instrumental, en que la primacía la ejercía la música alemana. Y concretamente en la música para teclado un autor sobresalía claramente: Carl Philipp Emanuel Bach.

En Francia, alrededor de 1750, el repertorio teclístico seguía basándose en las obras de Couperin y Rameau.

En Inglaterra el estilo Barroco (quizá por cierta concordancia con el conservadurismo británico y por la presencia de Haendel en Londres) duró más tiempo, hasta que comenzó la inmigración de músicos italianos, imponiéndose por fin el estilo galante gracias a Johann Christian Bach poco después de morir Haendel en 1759-

Por esa época ocurrió un fenómeno que debemos mencionar: en toda Europa surgió una gran demanda de música de cámara para aficionados. Ello se reflejó en las numerosas reducciones teclísticas y en la proliferación de obras para *clavicémbalo ou pianoforte avec l'accompagnement de violon* (o flauta, etc.). En el 90 por 100 de los casos se trata de piezas para tecla que pueden perfectamente interpretarse *a solo*, siendo *ad libitum* la parte de acompañamiento, que muchas veces se limita a doblar la mano derecha del teclista, mientras que lo que dobla en otras ocasiones es la línea del bajo. Como ejemplo diremos que en 1784 se publicaron en Londres 18 sonatas para piano de Haydn con acompañamiento para violín escrito por Burney.

Puede decirse que prácticamente a partir de Mozart las partes de los instrumentos de cuerda adquirieron una importancia igual a la del instrumento de teclado, de modo que las obras constituían auténticos diálogos de los instrumentos en plano de igualdad. Habiendo sentado unas bases sobre el ambiente musical de la época, bueno será ocuparnos de un tema, no por frecuentemente ignorado menos importante. Se trata de cuáles eran los instrumentos de tecla que entonces se utilizaban.

Hoy en día se admite sin ningún género de discusión el uso de los grandes pianos de cola que estamos acostumbrados a ver en las salas de concierto. Pero esos instrumentos, ni por tamaño ni por sonoridad tienen nada que ver con los que se utilizaban en la época señalada.

En 1750 los preferidos seguían siendo el clave y la espineta, seguidos por el clavicordio, ocupando el siguiente lugar en esa hipotética escala de valores, el fortepiano o pianoforte.

Aunque Cristófori ya había construido un piano en Florencia hacia 1709, pasarían aún cincuenta años antes de que el mecanismo fuese perfeccionado y el instrumento gozase de general aceptación.

Sabemos que en la década de 1750 Silbermann (cuyos primeros pianofortes fueron mostrados a Johann Sebastian Bach por Federico II en Postdam) vendió unos 15 de estos instrumentos.

En 1753, C.P.E. Bach mantenía la preferencia del clavicordio sobre el pianoforte, por entender que aquél era un instrumento de pulsación más fácil y cómoda. Sin embargo, en 1762 ya equiparaba el pianoforte al clave y al clavicordio. De hecho, la obra de C.P.E. Bach es, en general, indistintamente interpretable en cualquiera de estos instrumentos. Entre 1753 y 1762 se introdujeron importantes mejoras en la fabricación del pianoforte. Uno de los principales artesanos fue Johann Andreas Stein, que trabajaba en Augsburgo. Allí fue donde Mozart conoció tales instrumentos, y conocemos la magnífica impresión que le causaron gracias a una carta dirigida a su padre el 17 de octubre de 1777 en la que le describe entusiásticamente su experiencia. Vale la pena reproducir un fragmento de tal carta:

Quiero hablarle en seguida del pianoforte de Stein. Antes de haber visto nada del trabajo de Stein prefería sobre todo los pianos de Spatt. Sin embargo ahora tengo que dar preferencia a los de Stein, porque amortiguan mucho mejor aún que los de Regensburg. Si golpeo con fuerza puedo dejar el dedo sobre el teclado, o levantarlo, y la nota desaparece en el momento en que la hago sonar. Puedo tocar las teclas como quiera, y la nota será siempre igual. No oscilará, no se hará más fuerte ni más débil, ni desaparecerá. En pocas palabras, será siempre igual. Es verdad que él no vende un pianoforte así por menos de 300 florines. Pero el esfuerzo y la diligencia que emplea son impagables. Sus instrumentos tienen especialmente sobre otros la ventaja de que están hechos con resorte. No hay uno entre cien que lo tenga. Pero la verdad es que sin resorte no es posible que un pianoforte no oscile o resuene. Sus macillos, cuando se tocan las teclas, se separan en el instante en que saltan sobre las cuerdas. Da lo mismo que se aprieten las teclas o se suelten... Da preferencia sobre todo a que la base de resonancia no se rompa ni se abra. Cuando ha terminado una base de resonancia para un piano la expone al aire, lluvia, nieve, calor del sol, y todos los diablos para que reviente, y entonces coloca una cuña y la encola dentro, a fin de que resulte realmente fuerte y firme. Está contentísimo cuando se abre; de esa forma está seguro después de que no le volverá a ocurrir. Incluso a menudo la abre él mismo y la vuelve a encolar, asegurándola bien.

En 1758 Stein viajó a París con Eckard, quien al poco tiempo se instaló allí, siendo el primero que precisó que el piano era el instrumento más adecuado para la interpretación de sus obras.

Hacia 1768 J. C. Bach comenzó a utilizar el pianoforte en conciertos públicos.

Los progresos técnicos en la construcción de pianofortes fueron simultáneos a una cierta evolución formal en la música para teclado, que paulatinamente devino más compleja, menos sencilla y simple.

Al respecto podemos citar una carta de Haydn al editor Artaria, en 1788, en la que le comenta que ha tenido que adquirir un nuevo fortepiano para poder componer correctamente tres nuevas sonatas. De esa carta parece deducirse que hasta entonces Haydn no había dispuesto de un instrumento adecuado.

En cuanto a Mozart, sabemos que en 1781 adquirió un pianoforte. Y parece ser que en Salzburgo en la década de 1770 no dispuso de ninguno.

Podemos, pues, concluir que desde el punto de vista histórico, lo correcto, tanto en el caso de Haydn como en el de Mozart, es interpretar las primeras obras al clave y la producción posterior en un pianoforte.

Y a modo de ejemplo sonoro, el primer recital de este ciclo será interpretado en un pianoforte construido según un original de Stein.

Otros nombres importantes en la fabricación de pianofortes, posteriormente, son los de Antón Walter, Nanette y Johann Baptist Streicher, Conrad Graf, William Stodart, etc.

Pablo Cano

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

En la primera edición de su diccionario (1790-1792). E. L. Gerber escribe: *Nombrando a Joseph Haydn, traemos a la mente a uno de nuestros más grandes hombres; grande en las pequeñas cosas, y aún más grande en las grandes: La gloria de nuestra época. Siempre rico e inagotable; por siempre nuevo y sorprendente: siempre grande y sublime; incluso cuando parece sonreír. Ha llevado nuestra música instrumental, especialmente cuartetos y sinfonías, a un nivel de perfección desconocido antes de él.*

Hacia 1819, C. F. Zelter desde Viena comunica a Goethe: *Beethoven es alabado hacia los cielos porque su obra expresa sus dolores, y porque está vivo; pero quien guía el carácter nacional como una corriente no adulterada que no admite afluente ese es Haydn, que vive en ellos porque de ellos proviene. Cada día parecen olvidarle, pero cada día revive en ellos.*

En 1896 Brahms afirma: *Hoy la gente apenas comprende a Haydn. El hecho de que vivimos una época en la cual —cien años antes— Haydn ha creado toda nuestra música, en la que ha traído al mundo sinfonía tras sinfonía, no se le ocurre a nadie. ¡Yo lo he celebrado durante años! Dentro de pocos años, cuando La Creación y Las Estaciones tengan cien años de antigüedad, pocos festivales se organizarán con propósitos de negocio, y nadie volverá a pensar en todas las demás obras. Entonces la figura de Haydn será nuevamente agigantada.*

Y, por último, una cita de Pau Casals: *La simplicidad en su expresión formal jamás ha dañado al artista realmente creativo, que sabe bien que la originalidad es ante todo un don de la naturaleza. Probablemente podría decir que durante mi larga vida he oído muchísima música. Cuando escucho a Haydn tengo la impresión de descubrir algo nuevo. Si se interpreta del modo debido, la buena música es suficientemente rica como para conservar su carácter de novedad y permitir que crezca en nosotros el deseo de escucharle una y otra vez.*

Estas tres opiniones dan una idea de la importancia que siempre ha tenido Haydn en la historia de la música, importancia de la que en modo alguno hay que desgajar la obra para teclado.

Joseph Haydn es, de los cuatro autores representados en el presente ciclo, aquel cuya producción teclística, dejando aparte sus 62 sonatas, es menos extensa, reduciéndose a algunas series de variaciones, fantasías, pequeñas obras sueltas y colecciones de danzas.

Hay que añadir que si ya las sonatas se han visto tradicionalmente preteridas al lado de las de Mozart o de Beethoven, el resto de la música para teclado de Haydn permanece, con alguna excepción, prácticamente arrinconada.

Debido a esta escasez de piezas aisladas, en el programa dedicado a Haydn ha habido que incluir dos series de variaciones y una de sus sonatas tempranas, si bien no lleve tal denominación.

Haydn compuso muchísimas danzas para teclado. En un índice de obras escrito rápidamente por él mismo anotó: *Danzas, 400*. Sabemos, asimismo, que su esposa utilizaba partituras de danzas de Haydn para limpiar sus tenacillas de rizar el pelo.

Se trata de obras muy breves y de gran simplicidad que, en muchos casos, parecen haber sido improvisadas. También Mozart fue muy aficionado a este tipo de pequeñas formas musicales. Y resulta evidente que en las pequeñas danzas de Haydn y de Mozart está el germen de las que compondría Schubert, más elaboradas pero de idéntica simplicidad.

Las 12 que forman parte de este programa datan de 1792. La última de ellas tiene una coda, lo que da a la serie un carácter de unidad. El manuscrito se halla en la Biblioteca del Congreso, en Washington, y procede de la Colección Esterházy.

La serie fue editada por Artaria en el año de su composición. El título de la primera edición decía: *Nuevas danzas alemanas en versión pianística, que fueron ejecutadas en la real e imperial Redouten-Saal de Viena, compuestas por el señor kapellmeister Joseph Haydn*.

Otra inscripción en una de las copias posteriores dice: *Ejecutadas el 25 de noviembre de 1792 en la Sala Grande, y en 1793 y 1780 en la Sala Pequeña*.

Como curiosidad puede apuntarse que estas 12 danzas estuvieron ilocalizables durante mucho tiempo, hasta que se hallaron en la Library of Congress, de Washington.

El que una importante obra de Haydn, su última composición para tecla, haya permanecido inédita durante ciento cincuenta años constituye uno de los más curiosos episodios en la historia musical.

Esta situación fue debida al hecho de que estas variaciones fueron erróneamente consideradas como un arreglo obra de Josef Gelinek.

Recientemente, en 1970, Franz Eibner publicó un artículo en el que demostraba sin ningún género de dudas que la obra se debe a Haydn.



Se sabe que Haydn utilizó el Himno Imperial, muy popular en la época, llegando a ser un símbolo musical de Austria, como tema con variaciones, constituyendo el segundo movimiento del Cuarteto *Emperador* en Do mayor, Op. 76/3 (Hob. III / 77).

Haydn quiso facilitar a los intérpretes de teclado el acceso a esas variaciones, y realizó una versión para tecla en 1797, que es mucho más que una simple transcripción teclística del cuarteto de cuerdas.

Haydn tuvo en cuenta la extensión y exigencias técnicas del teclado, reescribiendo numerosos pasajes. Todo ello se materializó en diversas revisiones que hacen la versión para tecla más sofisticada melódica y armónicamente que la del cuarteto.

El origen de la confusión más arriba citada estriba en la aparición alrededor de 1815 (por lo menos seis años después de la muerte de Haydn) de una edición de las variaciones que, conservando idéntico texto musical, constaba de una nueva portada en la que aparecía *M. L'ABBE GELINEK* con mayúsculas, como el adaptador. Curiosamente el precio de esta edición era más alto que el de otras anteriores.

Desde entonces los musicólogos unánimemente atribuyeron el arreglo a Gelinek.

Según Ebner, la nueva portada obedecía al deseo y aspiraciones del editor de obtener un mayor beneficio con la venta, ya que en esa época, dominada por obras como la *Patética* de Beethoven, y en la que las variaciones fáciles de Gelinek gozaban de una gran popularidad, el nombre de Haydn no constituía ningún *gancho* comercial.

Tampoco contribuyó a disipar la confusión la primera página del manuscrito autógrafo, en la que puede leerse: *Nosotros, los firmantes, certificamos que este manuscrito, que ha sido legado al conde Esterházy y que contiene un fragmento del himno nacional de Austria (Gott erhalte...), es obra de la mano del maestro Giuseppe Haydn. Viena, 11 de mayo de 1837. Compañía Artaria.*

¿Cómo se explica que pese a tal evidencia persistiese el error? Sencillamente, porque los musicólogos que tuvieron acceso al manuscrito lo consideraron simplemente como un esbozo de la versión para cuarteto de cuerdas. Y con tal carácter lo recogió el catálogo de Hoboken.

De todos modos, la primera variación en la versión de cuarteto es un dúo de los violines; si el mencionado autógrafo fuese simplemente un borrador, la parte del primer violín nunca alcanzaría la zona de los bajos. Por el contrario, los pasajes que hay en los bajos constituyen una adaptación para tecla del original para cuarteto.

En cualquier caso, la teoría del borrador no arroja ninguna luz sobre la causa de la posterior atribución de la obra a Gelinek.

La edición impresa no siempre es fiel al manuscrito, conteniendo diversos cambios que deben ser atribuidos a Haydn, y considerados como retoques finales.

La primera edición impresa no contiene el tema según la transcripción de Haydn, sino una versión más simple para canto y piano. Probablemente el editor hizo el cambio por razones de expectativas económicas.

Haydn desarrolla el tema en forma de coral variado, estilo muy cultivado entre otros por J. S. Bach.

Comparando la versión para cuarteto con la de teclado vemos que si en aquella existía la idea de que cada uno de los cuatro instrumentos debía exponer una vez el tema a modo de *cantus firmus*, en el teclado Haydn prescinde de esa intención.

Para terminar diremos que, como es bien conocido, esta melodía es en la actualidad el himno nacional alemán.

El Capriccio en Sol mayor *Acht Sauschneider müssen seyn*, Hob. XVII/1, data de 1765, siendo publicado por Artaria en 1788 junto con otras obras de piano. No parece haber sido compuesto para clave, sino para pianoforte.

Por otra parte, debemos volver a recordar que en 1762 C.P.E. Bach ya alababa dicho instrumento (*el sonido no amortiguado del pianoforte es el más agradable, y si uno tiene el suficiente cuidado con el uso de la resonancia, el más atractivo para la imaginación*). Sabemos que Haydn dijo en una ocasión: *Quienquiera que me conozca bien se dará cuenta de lo mucho que debo a Emanuel Bach, de que le he estudiado a fondo y comprendido. Y solamente le reconozco a él como mi modelo.*

De todos modos, la relación entre ambos autores está en verdad bien disimulada, puesto que Haydn no copia ninguna de las características externas de su modelo.

Un ejemplo lo tenemos en este Capriccio, la única pieza en la que Haydn adopta la forma rondó característica de C.P.E. Bach, desplegada a partir de un tema único, desarrollándolo de un modo personalísimo.

La canción folklórica en que se basa la sección principal y las subsidiarias es uno de esos temas verdaderamente pegadizos.

Cada una de las secciones hace oír dos veces la canción, en ocasiones ligeramente acortada o alterada, pero en la última sección principal el tema aparece tres veces. De este modo las frecuentes repeticiones del mismo exigidas por el texto son bellísimamente excedidas por las bases musicales que Haydn utiliza para su rondó. Se desconoce absolutamente todo sobre la fecha de composición del Adagio en Fa mayor, Hob. XVIII/9- Tampoco se sabe si se trata de una versión acortada de una obra más larga, o si constituye una pieza original (tal vez un movimiento de sonata). En cualquier caso, estamos ante una página cuya brevedad en modo alguno menoscaba su belleza.

Un año después de la publicación del Capriccio, el 29 de marzo de 1789, Haydn escribió a Artaria a propósito de la Fantasía: *En un momento del más excelente buen humor he escrito un nuevo Capriccio para fortepiano, cuyo buen gusto, originalidad y especial construcción merecerá el aplauso tanto de los conocedores como de los aficionados. Es una pieza bastante larga, pero en absoluto dura; ya que usted siempre se ha preocupado especialmente por mis obras, se lo ofrezco por 24 ducados. El precio es bastante alto, pero puedo asegurarle que obtendrá provecho de la obra...*

No hay que considerar estas palabras solamente como expresión del Haydn vendedor, sino especialmente como prueba de su entusiasmo ante la obra.

Comparándola con el otro Capriccio, de nuevo vemos cómo la forma rondó se ha transformado de un modo muy especial, tal y como lo expresa el propio título de Fantasía.

La predicción hecha por Haydn de que esta obra ganará el aplauso de los conocedores y aficionados, constituye una sobreestimación de ese público. En cualquier caso, podemos estar seguros de que la Fantasía agradaría a los oyentes del palacio de los Esterházy, donde fue compuesta y probablemente interpretada por el autor. Se trata de una obra no exenta de cierto virtuosismo, de carácter animado.

En algunos momentos Haydn indica que el acorde debe mantenerse hasta que el sonido sea inaudible. Ello resultaría casi imposible de llevar literalmente a la práctica en un piano moderno, en el que la duración del sonido es mucho mayor que en un primitivo pianoforte.

En 1793, entre las dos visitas que realizó a Londres, Haydn escribió en Viena las *Variaciones en Fa menor* (Hob. XVII/6), sin duda su más popular pieza para piano. Parece que en un principio pensó esta obra como un primer tiempo de sonata. El manuscrito tiene incluso en el encabezamiento la palabra *sonata*, aunque otra copia auténtica la define como *piccolo divertimento*.

En esta obra Haydn emplea su forma predilecta de variaciones dobles. Los dos temas, que presentan un contraste de mayor y menor, se varían de manera alternada. Las primeras variaciones dan la impresión de ser sencillas y melancólicas, matices que se realzan aún más con la alternancia de Fa mayor y Fa menor. Sin embargo, en la coda desaparece esta sensación, dándonos la impresión casi de una tormenta.

La *Partita peril cémbalo solo*, Hob. XVI/6, compuesta hacia 1760, es ciertamente la más importante composición para teclado del joven Haydn. Su estructura en cuatro movimientos y su vasto Adagio, que recuerda lejanamente a J. S. Bach, bastan para colocarla en un lugar destacado entre las obras de juventud. El título de Partita, dado por Haydn, le conviene más que el de Sonata. Como en la partita barroca, los cuatro movimientos están en la misma tonalidad principal de Sol (mayor o menor), y presentan todos un carácter estilizado de danza.

La escritura es aún en gran parte clavecinística, en el sentido de que la expresión depende menos de la dinámica que de la articulación, de la retórica y de un cierto rubato. Ello no significa, claro está, que esta Partita no pueda ser dignísimamente interpretada en un pianoforte.

El primer movimiento, de carácter alegre, comienza con un tema típicamente haydniano que alterna parejas de notas con tresillos. La segunda idea, en la dominante (Re mayor) es un tema de marcha austríaca, de ritmopointe, frecuente en los divertimentos de Haydn y en otras sonatas posteriores.

Podría resultar sorprendente hallar todos estos elementos en un compositor del norte de Alemania, como C.P.E. Bach, por ejemplo, en la tercera sonata de la tercera colección *para cono-*

cedores y aficionados, compuesta posteriormente a esta Partita de Haydn.

Pese a algunos detalles comunes de estilo y a la influencia evidente de C.P.E. Bach, el joven Haydn permanece inigualable en la riqueza de su invención melódica y en la elegancia de sus ideas, que nos hacen pensar ya en Mozart.

Esta elegancia reaparece en el Menuet, cuyo trío en Sol menor, por su profundidad y seriedad anuncia el vasto y patético Adagio que sigue, y también en el alegre Finale, en el que el tema y el virtuosismo evocan la sombra de Doménico Scarlatti, compositor, por cierto, muy conocido en Austria en esa época.

Muchas de estas sonatas tempranas deben su nacimiento a la necesidad que tenía Haydn de proporcionarse música nueva mientras se ganaba la vida como maestro. En su esbozo autobiográfico podemos leer: *Cuando por fin perdí la voz, pasé ocho largos y desdichados años enseñando a adolescentes. Muchísimos talentos se pierden debido a la lucha perpetua por sobrevivir, que les priva del tiempo necesario para el estudio. Yo sufrí esta misma experiencia y sólo conseguí lo poco que hice componiendo de noche...*



SEGUNDO CONCIERTO

Mozart fue, como sabemos, un gran intérprete del teclado, uno de los más importantes de su tiempo, si bien no fue un virtuoso en el sentido que esta denominación adquiriría en la generación siguiente. Vivió lo suficiente como para conocer este tipo de intérprete y lo rechazó en la persona de Clementi. Su juicio sobre Clementi, con quien compitió ante el emperador José II, a finales de 1781 o principios de 1782, fue muy duro, como se desprende de una carta que escribió el 16 de enero de 1782: *Es un excelente clavecinista, pero nada más. Tiene una gran facilidad con su mano derecha. Lo mejor son sus pasajes en terceras. Aparte de esto, no tiene el menor gusto ni sentimiento; es solamente un mecánico.*

De hecho, Clementi fue mucho más que un mero mecánico. Y en muchos importantes aspectos fue el prototipo de toda una generación de pianistas y compositores para piano, la generación a la que Beethoven perteneció.

Mozart debió haber pronunciado el mismo veredicto si Beethoven hubiese tocado alguna de sus propias sonatas al estilo de Clementi (tal y como pudo suceder en su encuentro en 1787). Quizá en esta ocasión Mozart tampoco consideró que Beethoven tuviese gusto o sentimiento. Sus ideas en cuanto al estilo teclístico eran muy diferentes de las de principios del siglo XIX.

Podemos decir que si en un principio Mozart, de alguna manera, se inspira para sus composiciones en el estilo italiano, posteriormente cambia su orientación hacia un estilo más alemán, hasta cristalizar en el clasicismo vienés.

Al igual que en el caso de Haydn, las sonatas ocupan un lugar preeminente dentro de la producción mozartiana para teclado. Pero en Mozart, dejando aparte sus series de variaciones, el número de obras aisladas es superior al de las producidas por Haydn: tiempos de sonatas, fantasías, rondós, adagios, etc. Algunas de estas piezas constituyen el programa que hoy escucharemos.

Las fantasías para piano fueron compuestas en el espacio de tres años más o menos; la primera a principios del verano de 1782, y la última en mayo de 1785. Todas van unidas por un lazo común de dialéctica musical, similar al modelo: amplias frases de acordes, un cromatismo áspero y audaz, rica modulación, la cadencia libre en el estilo improvisado, con sus interrupciones para mantener tensa la atención, el airoso del principio y una multitud de problemas técnicos que resultan nuevos para el intérprete.

La Fantasía en Do menor, Kv. 396 fue compuesta en 1782. Mozart escribió 22 compases para piano solo y no añadió una parte de violín hasta los últimos cinco compases (23-27). Ante tal predominio del piano, Maximilian Stadler, quien, con el con-

sentimiento de Constanze Mozart, completó ésta y otras obras inconclusas del Maestro, solamente podía pensar en un pieza para piano, con una breve parte de violín intercalada. A Stadler se debe el título de Fantasía. No se sabe si el espléndido desarrollo (compases 28-46) es asimismo obra de Stadler, o si éste pudo trabajar sobre un borrador de Mozart, posteriormente desaparecido. En cualquier caso, el magnífico resultado final ha hecho que la obra, con todos los honores, forme parte del repertorio mozartiano.

A través del barón Gottfried van Swieten, Mozart descubre las obras de Haendel y de J. S. Bach. El contacto con el Cantor le impresiona e inmediatamente comienza a profundizar en el estudio de sus fugas. Constanze misma fue 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 oyerá frecuentemente tocar fugas de memoria, me preguntaba si no había escrito ninguna todavía. A mi respuesta negativa me reñía 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.* Así fue como nació la Fuga a tres voces en Do mayor, Kv. 394, ampliada con un preludio, que Mozart envió inmediatamente a su hermana el 20 de abril de 1782 con algunas indicaciones: *(La Fuga) la he señalado en particular con las palabras Andante Maestoso para que no se interprete con demasiada rapidez.* Y al referirse al Preludio (el título de Fantasía no es de Mozart) añade: *Es bastante confuso: El Preludio va primero, y luego la Fuga... porque la verdad de ello radica en el hecho de que compuse antes la Fuga y la escribí mientras pensaba en el Preludio.* A un breve y solemne Adagio sigue una especie de atormentada toccata que explora completamente las sonoridades del piano, y que contiene una figuración a veces casi lisztiana. El comienzo de la Fuga es un instante de reposo. El tema muestra varios recursos contrapuntísticos: aumentación, disminución y stretto.

Esta Fuga, examinada superficialmente, podría pasar como una lograda imitación de Bach o de Haendel. Pero un estudio más profundo nos descubre la nota personal de Mozart en una estructura y armonía menos austera. Y, aparte de todo, podemos apreciar que se trata de un género con el que Mozart no se siente especialmente familiarizado.

A la misma época pertenece la *Fantasía en Re menor, Kv. 397*, si bien la obra más que a J. S. Bach recuerda al estilo de C. P. E. Bach. Comienza con un breve Andante en arpeggios, que conduce a un melancólico Adagio, cuyo discurrir es bruscamente interrumpido en dos ocasiones por veloces arpeggios que recorren toda la extensión del teclado. Un pasaje cadencial precede a un breve y ligero Allegretto en Re mayor. Mozart dejó la obra inacabada, y algunas ediciones añaden una coda de diez compases del todo superficial y poco satisfactoria.

El 11 de marzo de 1787, a su regreso a Viena desde Praga, donde le fue encargada la ópera *Don Giovanni*, Mozart com-



pone su *Rondó en La menor*, Kv. 511. ¿Es la marcha de Nancy Storace, es la muerte de su amigo Hatzfield, es la indiferencia del público vienes que le parece aún más desoladora después del entusiasmo en Praga, o es todo ello reunido lo que le arranca una confidencia tan angustiada? En cualquier caso, la obra anuncia la ruptura del equilibrio afectivo, difícilmente conquistado, en el que Mozart ha vivido en 1785 y 1786. Las expresiones líricas explotan, beneficiándose, al expresarlas, de la madurez humana y de la maestría estética adquirida.

El marcado cromatismo y la elegancia casi chopiniana hacen de esta obra una de las más originales y proféticas de Mozart. La impresión de resignado dolor se mitiga momentáneamente en un pasaje en La mayor hacia la mitad del rondó, aunque persista el ritmo de siciliana, como lleno de suspiros. Mendelssohn consideraba esta pieza como *el más perfecto rondó que jamás se haya escrito*.

Quizá podamos comprender algo los sentimientos de Mozart en esa época leyendo una carta dirigida a su padre el 4 de abril de 1787: ... *He hecho que se vuelva costumbre mía estar preparado para lo peor en todos los asuntos de la vida. La muerte,*

cuando la miramos de cerca, es en realidad la verdadera meta de nuestra existencia. Así he creado en los últimos años unas relaciones tan estrechas con ésta, la mejor y más verdadera amiga de la humanidad, que su imagen no me aterra, sino que en realidad me sirve de alivio y consuelo. Doy gracias a Dios por haberme graciosamente brindado la oportunidad (usted sabe muy bien a qué me refiero) (1) de saber que la muerte es la llave que abre la puerta de nuestra verdadera felicidad. Nunca me acuesto por la noche sin reflexionar que, pese a mi juventud, a lo mejor no vivo para ver otro día. Sin embargo, nadie que me conozca puede decir que cuando me acompaña otra persona estoy hosco o descontento. Por esta bendición doy gracias al Creador y desearía con todo mi corazón que cada uno de mis semejantes pudiera gozar de ella.

El 19 de marzo de 1788 compone Mozart en Viena el *Adagio en Si menor*, Kv. 540. Se trata de una de las obras más perfectas, de más hondo sentimiento, y desesperanzadas de su autor. Para expresarse, Mozart recurre a una tonalidad muy infrecuente en su música instrumental. Quizá el fragmento estuviese pensado como un movimiento de sonata, la cual no fue completada. Resultaría así significativo que únicamente el movimiento trágico hubiese visto la luz. Jamás el lenguaje mozartiano ha sido más moderno: cambios de ritmo, modulaciones, recurso a los extremos del teclado y silencios. Se observa también la violencia de los tres acordes que cortan y ordenan el fin de la exposición. La coda en Si mayor es un ejemplo de la *sonrisa a través de las lágrimas*, que solamente Schubert supo crear con el mismo grado de emoción.

El *Rondó en Re mayor*, Kv. 485 fue compuesto el 10 de enero de 1786 en Viena para Fraülein von Würm, discípula de Mozart.

En esta obra, Mozart reúne los nombres de J. C. y C. P. E. Bach. El tema está tomado del Quinteto en Re mayor, Op. XI n.º 6, de J. C. Bach, y Mozart lo utiliza completamente al modo de los rondós que C. P. E. Bach había publicado en 1780 y 1783 en sus colecciones *para conocedores y aficionados*. Pero, pese a todo, Mozart es incapaz de seguir literalmente a C. P. E. Bach en las sorpresas, expectantes pausas, picardías y coquetearías sentimentales de sus rondós. En el fondo, Mozart en esta obra hace un guiño a J. C. Bach.

El tema había sido ya esporádicamente utilizado por Mozart en el último movimiento de su cuarteto con piano, Kv. 478.

La *Fantasia en Do menor*, Kv. 475 fue compuesta el 10 de mayo de 1785 en Viena, y dedicada a la discípula de Mozart, Teresa von Trattner. Artaria la publicó juntamente con la Sonata en Do menor compuesta el 14 de octubre de 1784.

(1) Esta es la única alusión existente en las cartas conservadas de Mozart a la pertenencia de padre e hijo a la masonería.

La Fantasía es considerada por muchos como la más significativa obra para piano de Mozart.

Sin duda es la que mejor establece un puente entre las formas de la Alemania septentrional, la melodía mozartiana y las maduras creaciones de Beethoven, e incluso la música moderna para piano.

El tema inicial, en unísono, ha sido relacionado con el adagio del concierto para piano n.º 3 de C. P. E. Bach.

En la Fantasía podemos hallar el tono trágico, la pasión y los sentimientos de triste presagio de anteriores obras, elevado todo ello a una intensidad personal incomparable. Da la impresión de tener una estructura libre, aunque a pesar de todo su tejido es muy denso. La forma predominante es la de una sucesión de secciones lentas y rápidas, con un regreso del primer tema hacia el final.

Hay pasajes maravillosos, como la breve y soñadora melodía en Re mayor inserta después de una brusca explosión dramática, y que recuerda vagamente un episodio parecido en Si menor de la *Heroica*.

La relación de la Fantasía con la Sonata es evidente. En ambas reina el mismo clima, la misma vivencia apasionada, la misma ternura. Pero la agitación está mejor representada en la Fantasía que en la Sonata.

Las grandes ráfagas que cortan la conclusión de la Fantasía anuncian ya explícitamente el Finale de la Sonata.

Podríamos considerar que la Fantasía es una exposición de motivos, rigurosa en su fondo y libre en el aspecto formal de su improvisación.

Desconocemos el motivo por el que Mozart quiso relacionar tan íntimamente dos obras separadas siete meses en el tiempo. Inevitablemente surge la pregunta: ¿Por qué Mozart considera en mayo que una obra que daba por concluida en octubre necesita una introducción de un corte sensiblemente igual y de una densidad casi superior?



TERCER CONCIERTO

Existe la costumbre de designar como *El Antiguo Testamento* al clave bien temperado, y *El Nuevo Testamento* a las 32 sonatas de Beethoven. Ello supone reconocer ambas colecciones como las más trascendentales de toda la historia de la música para instrumentos de teclado.

No es éste el momento ni el lugar para discutir el acierto o el error de tal aseveración. Pero ello es una prueba más de la importancia de las sonatas pianísticas de Beethoven. En Beethoven confluyen el gran compositor y el eximio pianista, el virtuoso del piano. De los cuatro autores representados en este ciclo es el único en el que coinciden ambas características, es el más aclamado por sus contemporáneos, tanto por sus obras como por sus interpretaciones. Puede decirse que es el primer virtuoso de la historia musical.

En Beethoven se admiró su tremenda facultad de improvisación, que parece interesó vivamente a Mozart en su encuentro vienés en 1787. Al respecto se atribuye a Mozart la frase: *Vigilarle, pues será alguien en el mundo*. En efecto, solamente con fijarnos en las cadencias compuestas tanto para sus propios conciertos pianísticos como para algunos de los de Mozart, o en la introducción de su Fantasía Coral para piano, coro y orquesta, Op. 80, tendremos suficientes y elocuentes pruebas de la maestría improvisatoria de Beethoven. El piano fue, por encima de todos los demás, el instrumento de Beethoven.

Hacia 1800, el año de la Primera Sinfonía y de los Cuartetos, Op. 18, ya había compuesto las primeras 11 sonatas, muchísimas obras de música de cámara con piano y dos conciertos para este instrumento, estando en camino ya el tercero.

Dentro de la producción pianística de Beethoven es evidente que ese monumental ciclo de las 32 sonatas (a través del que es posible apreciar claramente la evolución desde el clasicismo hasta el romanticismo) ensombrece casi por completo el resto de su música para piano.

Y en ese *resto* hay sin duda piezas de gran importancia, como las series de variaciones, especialmente las variaciones sobre un tema original, WoO 77, las Op. 35 sobre un tema de la *Heroica*, y las Op. 120 sobre un vals de Diabelli.

A una categoría menor pertenece el resto de la obra pianística de Beethoven: sus piezas aisladas, rondós, vales, escocesas, bagatelas, etc. Son obras de menor ambición y alcance, e incluso, en algunos casos, de circunstancial creación. Pero resultan imprescindibles para comprender la exacta dimensión del corpus pianístico de Beethoven.

En el programa de hoy tenemos la rara oportunidad de escuchar la totalidad de las bagatelas compuestas para piano por Beethoven.



El mismo título nos sitúa perfectamente ante el carácter de esas piezas: son obras breves, sin la menor aspiración de trascendencia. En cierto sentido podríamos considerarlas como antecedentes de los *impromptus* y momentos musicales de Schubert, o mejor aún, de las miniaturas de Schumann.

Por descontado que la denominación de Bagatela no debe hacernos considerar estas obritas peyorativamente en el sentido de simples naderías.

Beethoven escribió tres series de Bagatelas.

Las siete *Bagatelas*, *Op. 33*, fueron publicadas en mayo de 1803 por la Cámara de Artes e Industria de Viena.

El manuscrito autógrafo lleva la fecha de 1782, pero ello es claramente un error del propio Beethoven, pues en los cuadernos de 1802 se han hallado borradores de los n.º 2, 5, 6 y 7 de estas Bagatelas. Quizá haya que atribuir (aunque no hay absoluta certeza de ello) las Bagatelas primera, tercera y cuarta a los años de Bonn.

La pieza para piano en *Si bemol* WoO 60 (numeración que corresponde a la catalogación y revisión que de la obra de Beethoven realizó George Dinsky) fue compuesta en 1818. Lleva el enigmático subtítulo de *Ultimo pensamiento musical*. Por su carácter, esta pieza puede perfectamente considerarse como una Bagatela.

Lo mismo sucede con la celeberrima *Para Elisa* WoO 59, compuesta en 1810. Es indudablemente una de las piezas más populares de toda la historia de la música. Difícilmente podrá hallarse alguna persona con mínima experiencia pianística que no *se haya atrevido* con esta breve y sencilla obrita. Como es natural, los resultados de esas experiencias han sido muy diversos, pero el encanto de la pieza la ha hecho *sobrevivir* incluso a las situaciones más dramáticas.

Las *11 Bagatelas*, *Op. 119*, no fueron publicadas todas a la vez. Las n.º 7 al 11 se editaron primeramente en la *Escuela vienesa de piano*, de F. Starke en 1821. A finales de 1823 se publicaron las 11 en París por Schlesinger.

Unas son tardías y otras más tempranas (de acuerdo a la calidad cada vez mayor de la escritura), pero en cierto sentido las une su brevedad. Como curiosidad diremos que Max Reger convirtió la undécima en una serie de variaciones para dos pianos.

En un cuaderno de apuntes de 1802 se han encontrado borradores de la quinta, que sería la transcripción de un lied inédito, compuesto antes de 1800.

Previamente a hacerlas editar por Schlesinger, Beethoven las había ofrecido al editor Peters, de Leipzig, que las devolvió a Beethoven el 19 de marzo de 1823, rechazándolas como *indignas* del precio pedido (10 ducado's) y añadiendo que *Beethoven no debía perder su tiempo en cosas insignificantes que cualquiera podría hacer*.

las seis Bagatelas, *Op. 126*, fueron compuestas en 1823-1824. De esa época datan asimismo obras tan importantes como la Misa Solemnis, la Novena Sinfonía o el Cuarteto n.º 12. En una carta al editor Schott, en noviembre de 1824, Beethoven dice de estas Bagatelas que son *las mejores que he escrito en este género*. Encabezando los borradores Beethoven había precisado que se trataba de un ciclo: *Cyclus von Kleinigkeiten*.

Las había concebido en el orden en que fueron publicadas, cuidando la sucesión de las tonalidades.

Constituyen por ello el grupo más sólido y coherente, y es posible que musicalmente sean, asimismo, las más interesantes.

CUARTO CONCIERTO

Franz Schubert es, de los cuatro autores cuyas obras estamos escuchando en estos cuatro recitales, aquel en quien las piezas sueltas para piano tienen más importancia. Podríarhos decir que es el creador de la *pieza para piano*, forma que continuará a través del romanticismo, especialmente con Schumann y Brahms.

Curiosamente, si nos preguntásemos qué forma musical de su tiempo no fue abordada por Schubert, deberíamos responder que el concierto. Aunque compositor para piano, no escribió ningún concierto para este instrumento.

Pese a ello, el piano, de entre todos los instrumentos, fue el refugio de Schubert. El piano es para Schubert un instrumento totalmente diferente de lo que fue para Beethoven. Para Schubert constituye el vehículo ideal de su expresión más íntima y personal, y no solamente en las formas menores, como Impromptus, Momentos Musicales, etc., sino también en las más ambiciosas, como la Sonata, e incluso a veces, en la Variación. Parece que, al contrario que Beethoven, no fue un pianista especialmente dotado. Se dice que en cierta ocasión, intentando tocar su propia Fantasía *Del Caminante*, súbitamente interrumpió la ejecución exclamando: *¡Que el diablo toque esta música!*

Sea o no cierta la anécdota, lo que sí parece evidente es que Schubert concebía el piano más que como instrumento de percusión, como un instrumento melódico.

Su propia opinión al respecto podemos hallarla en una carta fechada el 25 ó 28 de julio de 1825, en la que comunica a sus padres que ha interpretado las variaciones de su Sonata Op. 42 *no sin éxito, por cuanto algunas personas me aseguraron que mis dedos habían transformado las teclas en voces cantarinas. Si esto es cierto, entonces me siento profundamente satisfecho, ya que no puedo aguantar el condenado aporreo que es peculiar incluso de los más distinguidos pianistas, y que no agrada al oído ni a la mente.*

Schubert en realidad no fue tan fuertemente influenciado por Beethoven, ni siquiera en sus últimas sonatas o movimientos de sonata. Era un compositor *moderno*, más *moderno* que Beethoven porque era más joven. Pero al mismo tiempo no había renunciado a la concepción más tradicional de la sonata, típica del siglo XVIII.

Si de alguna clara influencia en el piano de Schubert podemos hablar, más que a Beethoven habría que citar a Haydn.

En cualquier caso, de todos los tiempos de las sonatas de Beethoven, el rondó de la Op. 31,1 es el que más hondamente impresionó a Schubert, ya que se trata de un movimiento preschubertiano en el verdadero sentido de la palabra, con su jovial falta de patetismo, su total olvido de lo inesperado y su carácter andarín.

Esta independencia de Schubert con respecto a influencias externas es de lo más sorprendente si pensamos que en la época en que compone sus dos primeras sonatas para piano, ya se ha publicado casi toda la producción pianística de Beethoven hasta su Op. 90, a excepción de las últimas cinco sonatas y las 33 variaciones.

Resulta absurdo e injusto comparar a Schubert con Beethoven como compositor de sonatas, y criticarle por su *falta de concisión*, su *falta de espíritu*, su *deficiente comprensión de la forma musical*, etc. Por el contrario, no podemos sino admirar a Schubert por el modo en que mantiene su personalidad no sólo frente al poderosísimo modelo de Beethoven, sino también a pesar de las demás influencias posibles, entre las que no debemos olvidar a Mozart.

Por otra parte, ¿hay que lamentar la pretendida falta de características severas en la música de Schubert? Rotundamente no, ya que a menudo las reemplaza mediante invenciones contrapuntísticas que podríamos calificar de espontáneas, y que precisamente en virtud de esa espontaneidad resultan de lo más encantadoras.

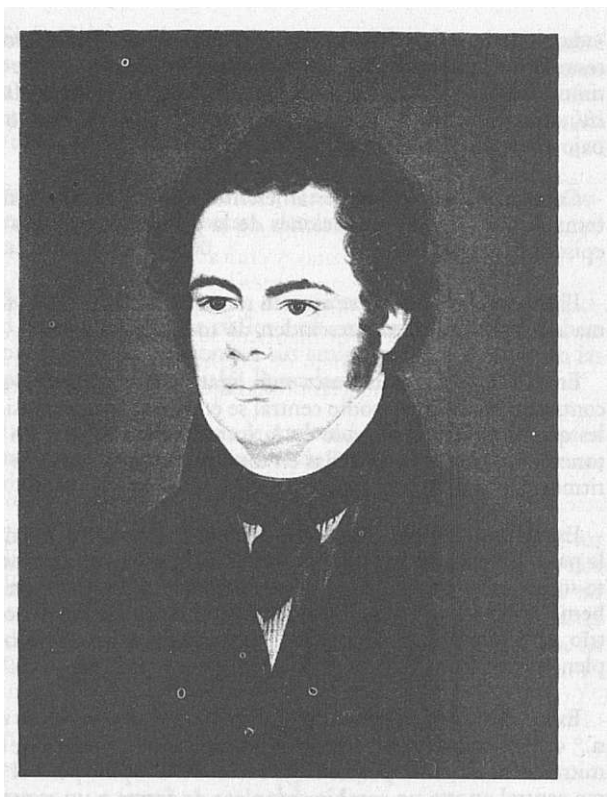
En noviembre de 1817 compuso Schubert *dos Scherzi D. 593*. El primero, en Si bemol mayor, posee un inconfundible sentido del humor, típico del sur de Alemania, y un encanto distintivo y sosegado. El segundo, alternando las tonalidades de Re sostenido mayor y Mi bemol mayor en la sección principal, está lleno de disfrazada quietud y pasión con la que el puro carácter de Minuet del Trío contrasta felizmente. Este Scherzo pudo originariamente pertenecer a la Sonata en Mi sostenido mayor, Op. 122 (ya que usa como Trío el del Minuet de esa sonata), y posteriormente haber sido *independizado* por Schubert.

Si estos Scherzi perteneciesen a los Impromptus o a los Momentos Musicales serían sin duda universalmente conocidos.

El *Andante en La mayor D. 604* fue compuesto en septiembre de 1816. Schubert lo escribió en el reverso de un esbozo para una obertura. Es una obra de gran amplitud lírica en la que hallamos la mayor delicadeza y sensibilidad. Podemos hablar de una cierta huella de Mozart. Parece ser que Schubert pensó inicialmente en utilizarlo como movimiento lento para su Sonata Op. 53, cambiando luego de opinión.

El *Adagio en Mi mayor D. 612*, compuesto en abril de 1818, es una palpable muestra de lo alejado que Schubert se sentía del vacío virtuosismo pianístico.

Una pieza *ocasional* de los últimos años de la vida de Schubert es el *Allegretto en Do menor*, que compuso el 26 de abril de 1827 *en recuerdo de mi amigo Walcher*. Es una pequeña y emotiva obra.



Las *tay piezas para piano D. 946* fueron compuestas por Schubert en mayo de 1828, el año de su muerte, sin intención de publicarlas. Aparecieron más tarde, en la obra postuma, con el título de *Impromptus*.

La primera, en Mi bemol menor, es *alia francese*, lo que se evidencia en la sección central, que es una típica romanza en el estilo de Kreutzer o Rode. Originariamente había una segunda sección central en La bemol mayor, un *Andantino* igualmente *alia francese*, que posteriormente sería suprimido por Schubert.

En la primera sección los veloces tresillos de la mano izquierda acompañan un tema *Allegro* muy agitado, que va ascendiendo por medio de intervalos de sexta, y de breves saltos, hacia el modo mayor, con la constante insistencia sobre la dominante Si bemol.

La segunda pieza, en Mi bemol mayor, es típicamente *all'italiana*, una especie de cavatina veneciana, una canción de amor. Hay dos episodios o Tríos, en Do menor y La bemol.

La última pieza es *all'ongarese*, igualmente con una sección central, y con una coda.

Los *Momentos Musicales D. 780, Op. 94*, se escribieron en una época bastante avanzada de la carrera de Schubert. El n.º

3 data de antes de 1824, y el n.º 6, de antes de 1825, pero el resto los compuso entre 1825 y 1827 y se publicaron en este último año. Los n.º 3 y 6 habían ya aparecido en un *Album Musical*, uno de ellos con el nombre de *Air Russe*, y el otro bajo el título de *Les Laintes d'un troubadour*.

Con una sola excepción están escritos en una sencilla forma ternaria, con exactas repeticiones de la primera parte, tras un episodio central.

El primero y el último se ajustan tan estrictamente a esta forma *da capo* que hasta prescinden de toda clase de coda.

En el n.º 1 Schubert busca más ligar las dos secciones que contrastarlas. En el episodio central se emplean figuras musicales que ya se han escuchado en la introducción (repetición en tono menor de las frases oídas en tono mayor, combinando los ritmos 3/4 y 9/8).

Existe una diferencia de estilo mucho más deliberada entre la parte principal del n.º 6 y su trío. El primero es un fragmento sorprendente e inesperado que fluctúa entre los tonos de La bemol y Mi mayor, y su ritmo está lleno de sorpresas. Pero el trío, en Re bemol, por contraste, nos manifiesta a un Schubert plenamente lírico.

Existe un marcado contraste entre las dos divisiones del n.º 4. Esta composición comienza y acaba con una escala de semitrémolos en *moto perpetuo* al estilo de Chopin, pero el tema central aporta un cambio completo de forma y un contrastante y sincopado ritmo que sugiere la deuda de Schubert para con sus contemporáneos y ahora olvidados compositores checos (el padre de Schubert era de origen moravio) y en cierto sentido prefigura a Dvorak.

Los n.º 3 y 5 están en Fa menor, pero cada uno de ellos finaliza con una coda que establece el tono mayor al cabo de cierto tiempo (en el n.º 3 la figura del sencillo acompañamiento en staccato es la misma a través de toda la composición, mientras que el prevalecimiento de un fuerte y repentino ritmo acentuado en el n.º 5 anticipa la canción *Die Sterne* de 1828).

El más interesante, en lo que a solemnidad se refiere, es el n.º 2. En él la forma es ABABA, aun cuando ambas partes están modificadas en su repetición. Así, el motivo de A1 está considerablemente desarrollado en A2; la figura se usa para crear notas pedal en las partes primera y central, mientras que A3 contiene elementos de A1 y A2. Del mismo modo, B2 comienza de una forma mucho más enérgica que B1, girando la melodía alrededor de la nota media de la escala, en lugar de la dominante.

El n.º 6 es de construcción muy sencilla, como el n.º 1, pero hay en él un clima muy apasionado. Termina de un modo extraño y misterioso.

Si dividiésemos la obra pianística de Schubert en tres apartados, diríamos que el primero estaría integrado por las sonatas y la fantasía *del caminante*. El segundo grupo lo constituirían las piezas aisladas: *impromptus*, momentos musicales, etc. Y en tercer lugar habría que hablar de las danzas.

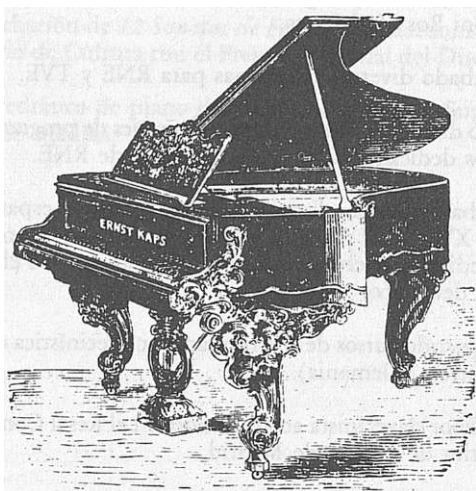
Si se contabilizan todas las que compuso bajo distintas denominaciones: valsos, escocesas, danzas alemanas, *ländler*, etc., el total es de más de 600.

Se trata de piezas breves, de un enorme encanto y simplicidad, la mayoría de las cuales eran improvisadas por Schubert al piano para proporcionar a sus amigos música de baile en las célebres reuniones sociales llamadas *schubertiadas*.

Le gustaba hacerlo y no le molestaba que los demás sacasen a bailar a las hermosas jóvenes de la buena sociedad vienesa, porque sin su música no habría baile.

Cuando lamentamos la prematura muerte de Schubert, sus desengaños amorosos, su falta de calor hogareño y familiar, nos viene a la mente el sino de su caminante: «*Allí donde tú no estás se halla la felicidad.*» Y, sin embargo, escuchando estas danzas, estamos seguros de que al menos entre sus amigos, en las *schubertiadas*, Schubert fue feliz.

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

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 Stalmair, 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 Resal Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Es licenciado en Derecho.

SEGUNDO CONCIERTO

ALMUDENA CANO

Nace en Madrid en 1951. Estudia en los conservatorios de Madrid, Oberlin (Estados Unidos) y Amsterdam, bajo la dirección de Carmen Diez Martín, Joseph Schwartz y Jan Wijn, respectivamente, así como con Carlos G. de Lara, Pedro Espinosa y Juan Carlos Zubeldía, el cual ejerce una enorme y decisiva influencia en su formación musical.

En 1968 obtiene el segundo premio del *I Concurso de Interpretación Musical* convocado por Radio Nacional de España y la Dirección General de Bellas Artes. Almudena Cano ha actuado en España, Holanda, Polonia, Alemania Federal y Bélgica, así como en diversas grabaciones para las radios española, holandesa y belga, y para Televisión Española.

Su grabación de *12 Sonatas de Ferrer* fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional del Disco 1981.

Es catedrática de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

TERCER CONCIERTO

DIEGO CAYUELAS

Nacido en Rafal (Alicante) en 1959, recibe de su madre las primeras nociones musicales y realiza sus estudios con Miguel Baró y Joaquín Soriano en los conservatorios Superior de Murcia y Real Conservatorio Superior de Madrid.

Entre 1979 y 1987 reside en París, becado primero por el Gobierno francés (hasta 1983) y posteriormente por la Diputación Provincial de Alicante y el Conservatorio Nacional Superior de París (centro en el que es el primer becario extranjero).

En 1980 recibe el Diploma de Concertista en la Escuela Normal Superior, y es admitido por unanimidad en el Conservatorio Nacional Superior de París, donde amplía sus estudios con Pierre Sanean durante cinco años.

También realiza cursos con Josep Colom, Ramón Coll, Rosa Sabater y Dimitri Bashkirov, y obtiene destacados premios en concursos celebrados en Murcia, Albacete, Valencia, Sevilla, Bilbao, Madrid y París, así como en los concursos internacionales *Ettore Pozzoli* (Italia) y *Premio Jaén* (segundo clasificado en 1984).

Ha grabado para la radio y la televisión de España y Francia, y ha actuado como solista con las orquestas: Municipal de Valencia, Sinfónica de Madrid y Nacional de Cámara.

Paralelamente ha desarrollado una continuada actividad camerística actuando en conciertos con Vicenç Prats, Arto Noras, Paul Desenne y Paul Tortelier, entre otros.

Es invitado en dos ocasiones al Festival Internacional de Violonchelo de Nemours (Francia). Igualmente ofrece un recital en el Festival Internacional de Piano de Yokohama (Japón), donde obtiene un éxito notable, tanto por parte de la crítica como por la del público asistente.

Actualmente es profesor especial de piano en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

CUARTO CONCIERTO

MANUEL CARRA

Nació en Málaga en 1931. Realizó sus estudios en los conservatorios de Málaga y Madrid (Cubiles), donde finalizó con Primer Premio de Virtuosismo y Premio Extraordinario.

Amplió estudios en París con L. Levy (piano) y O. Messiaen (análisis) en Darmstadt, y en Siena con R. Gerlin (clavicémbalo).

Desde 1952 desarrolla una actividad de concertista ininterrumpida, dando conciertos en toda España, así como en Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Suecia, Italia, Turquía, Marruecos, Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y otras repúblicas de América.

Ha actuado con las principales orquestas españolas (Orquesta Nacional y Orquesta Sinfónica de la RTVE de Madrid, Orquesta Municipal de Barcelona, Orquesta Filarmónica de Sevilla) y con otras orquestas europeas (Orquesta Sinfónica de la ORTF de Strasbourg, Orquesta Sinfónica de la RAI de Torino, Orquesta Sinfónica de la Sudwestfunk).

Es catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha dado cursos de interpretación de música española en los Cursos Internacionales de Verano de Saint-Hubert (Bélgica).

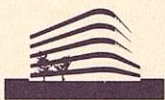
Es escritor sobre temas musicales, colaborador habitual de Radio Nacional de España (en donde desempeñó durante algunos años las funciones de subjefe del Departamento de Música) y en algunas publicaciones culturales o musicales españolas. Como compositor, es autor de varias obras para piano, dos pianos, orquesta, canto y piano.

Ha sido becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March para realizar trabajos sobre técnica e interpretación pianísticas.

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

PABLO CANO

Ver Primer Concierto.



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre