Fundación Juan March

CICLO

BEETHOVEN: VARIACIONES PARA PIANO

Mayo-Junio 1986

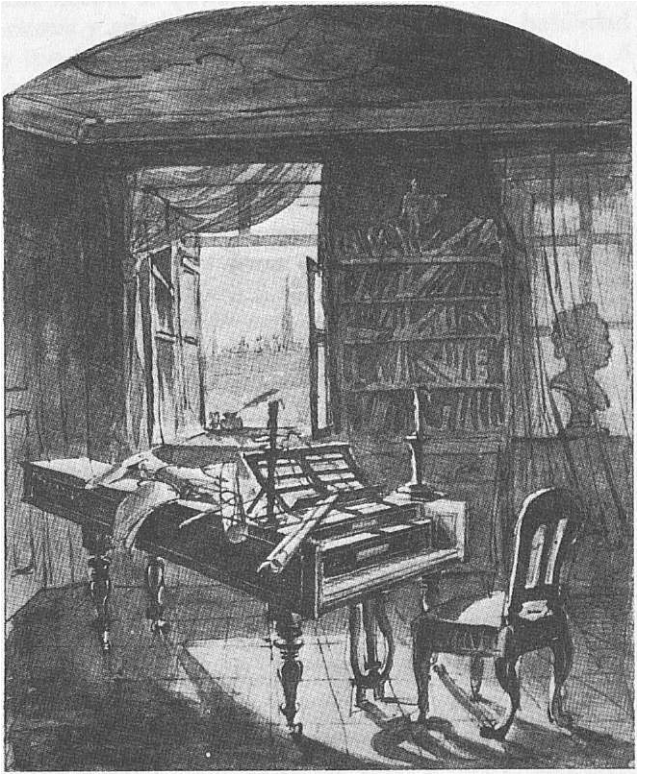
CICLO

BEETHOVEN:
VARIACIONES PARA PIANO

Estudio de Beethoven en la Schwarzspanierhaus. Grabado de Johann Nepomuk Hoechle (1827). V

Fundación Juan March

CICLO



BEETHOVEN:
VARIACIONES PARA PIANO

Mayo-Junio 1986

INDICE

Pág.

Presentación 5

Programa general 7

Introducción general,
por Inmaculada Quintanal 13

Notas al Programa:

- Primer Concierto 17
- Segundo Concierto 20
- Tercer Concierto 26
- Cuarto Concierto 32

Participantes 37

La primera obra de Beethoven publicada fueron unas Variaciones, las que compuso en 1782 sobre una marcha de Dressler, a la edad de doce años. Una de las primeras referencias escritas sobre el entonces niño prodigio (en la portada de la partitura, para resaltar este hecho, le quitaron dos añosj, hace alusión a la misma y añade: Tañe el teclado con mucha habilidad y con fuerza, lee a primera vista estupendamente... *A lo largo de toda su vida, Beethoven siguió componiendo variaciones, y no sólo para el piano, pudiendo afirmarse que no sólo en cuanto a forma musical sino y, sobre todo, como principio de composición, la variación es en Beethoven una de las claves de su estilo. Incluyó variaciones en sus sonatas, tríos, cuartetos e incluso en sus sinfonías. Las monumentales Variaciones Diabelli, su última* opus *pianística, bastarían para subrayar la importancia del procedimiento, al margen de ser uno de los frescos pianísticos más importantes de toda la historia del instrumento.*

Esta insistencia en la forma variación nos permite de nuevo, como en los pasados ciclos de sonatas para violín (enero de 1980), sonatas para piano (abril-junio de 1980), sonatas para violonchelo y piano (febrero de 1981) y tríos para piano, violín y violonchelo (marzo de 1982), repasar en cuatro conciertos las diferentes etapas estilísticas del autor en más de treinta años de su evolución, que comprende los últimos años del siglo XV1I1 (revolución francesa) y las dos primeras décadas del XLX. Si bien algunos de estos importantísimos acontecimientos de nuestra historia están aludidos en las obras a interpretar, lo más importante es tenerlos presente como telón de fondo que explica la tremenda evolución de su tiempo.

Junto a las Variaciones sueltas, y no todas para no hacer el ciclo muy fatigoso pero sí las más importantes, hemos programado tres sonatas que incluyen tiempos con variaciones, para resaltar el hecho, bien evidente, de la importancia del procedimiento en obras aparentemente de mayor empeño.

PROGRAMA GENERAL

33
VERÄNDERUNGEN
über einen Walzer
für das
Piano-Forte
componirt, und
Der Frau Antonia von Brentano
Gebornen Edlen von Birkenstock
hochachtungsvoll zugeeignet
von
LUDWIG VAN BEETHOVEN
120tes Werk
Eigenthum der Verleger
Wien bey Cappi u. Diabelli Graben N° 1131.
Leipzig bey C. F. Peters

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

12 Variaciones en Do mayor sobre el Menuett á la Vigano del ballet *Le nozze distúrbate,* de Haibel, WoO 68.

(Pequeña pausa)

II

33 Variaciones en Do mayor sobre un Vals de Diabelli, Op. 120.

Lntérprete: Isidro Barrio.

Miércoles, 21 de mayo de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

6 Variaciones en Fa mayor sobre un tema original, Op. 34.

Sonata núm. 12 en La bemol mayor, Op. 26.

Andante con Variazioni.
Scherzo: Molto Allegro.
Maestoso Andante: Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.
Allegro.

II

15 Variaciones y fuga en Mi bemol mayor sobre un tema original, Op. 35 *(Variaciones Heroica).*

Intérprete: Maite Berrueta.

Miércoles, 11 de junio de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Sonata núm. 10 en Sol mayor, Op. 14 núm. 2.

Allegro.
Andante con Variaciones.
Scherzo. Assai Allegro.

6 Variaciones en Re mayor sobre un tema original, Op. 76. *(Variaciones Ruinas de Atenasj.*

II

6 Variaciones en Sol mayor sobre el duetto *Nel cor piü non mi sentó* de *La Molinara,* de Paisiello, WoO 70.

32 Variaciones en Do menor sobre un tema original, WoO 80.

Lntérprete: Carmen Deleito.

Miércoles, 11 de junio de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

8 Variaciones en Do mayor sobre el tema *Une fievre brüiante* de Richard Coeur de Lion, de Grétry, WoO 72.

24 Variaciones en Re mayor sobre la arietta *Vieni amore,* de V. Righini, WoO 65.

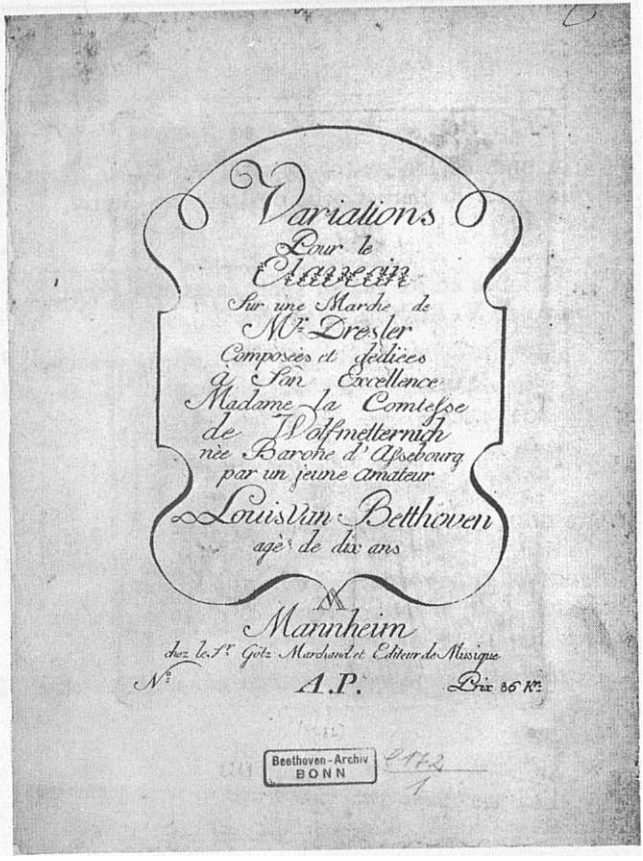
II

Sonata núm. 32 en Do menor, Op. 111.

Maestoso. Allegro con brio ed appasionato.
Arietta: Adagio molto, semplice e cantabile (con Variaciones).

Interprete: Josep M. Colom.

Miércoles, 11 de junio de 1986. 19,30 horas.



Variations

Pour le

Clavecin

Sur une Marche de

Mr. Dresler

Composées et dédiées

à Son Excellence

Madame la Comtesse

de Wolfmetternich

née Barone d'Assebourg

par un jeune amateur

Louis Van Betthoven

agé de dix ans

Mannheim

chez le Sr. Götz Marchand et Editeur de Musique

No. A.P. Prix 36 Kr.

Beethoven-Archiv
BONN

2172
1

INTRODUCCION GENERAL

Es un lugar común en la bibliografía beethoveniana el subrayar la importancia de la forma *Variación*, forma que recibió de sus mayores y a la que dotó de unas perspectivas de futuro insospechadas. Puede decirse también que, junto a la forma *sonata,* la variación fue en Beethoven uno de los procedimientos clave a la hora de su aprendizaje del oficio de componer, íntimamente unida al principio de la improvisación. Unas Variaciones son su primera obra publicada, las que hizo sobre una marcha de Dressier (WoO 63) en 1782, es decir, con doce años; y puede afirmarse que entre sus composiciones instrumentales fechadas antes de 1800, alrededor de un tercio son Variaciones o contienen, si son obras en varios movimientos, uno de ellos *variado.* Sin que ese énfasis se sostenga a lo largo de toda su vida, sí es constatable un uso constante tanto de la forma variación, a menudo integrada en formas musicales más amplias, como, y es lo verdaderamente importante, en la médula de su manera de desarrollar ideas musicales, en el centro de gravitación de su música.

Se trata, pues, al estudiar la variación pianística en Beethoven, no sólo de analizar la evolución de una forma musical que llevó hasta consecuencias imprevisibles, sino de profundizar en una de las ideas-fuerza de su estilo musical. Beethoven hizo Variaciones para todo tipo de instrumentos y de conjuntos instrumentales, incluidos sus conciertos y sinfonías, pero en ninguno de ellos puede seguirse la evolución de su estilo con la comodidad que vamos a hacerlo a través del piano, instrumento que recibió, en todo caso, el mayor número de obras de este género, a lo largo prácticamente de toda su vida. En este ciclo de cuatro conciertos, dejando aparte su obra de niñez ya citada, desde las Variaciones WoO 65, de 1790, cuando Beethoven tenía veinte años, hasta las célebres Variaciones Diabelli Op. 120, terminadas y publicadas en 1823 en los años de la Novena sinfonía Op. 125 y la Misa solemne Op. 123. En los cuatro años que aún le quedaban de vida tendría tiempo para los prodigiosos cuartetos finales, en los cuales también se utiliza el procedimiento. Así, pues, los treinta años centrales de la producción beethoveniana quedan enmarcados convenientemente en este ciclo a través de su instrumento preferido. He aquí un breve esquema de la Variación pianística en Beethoven, incluyendo las dos series para piano a cuatro manos y las sonatas para piano que contienen algún tiempo *variado.* El asterisco señala las que se interpretan en este ciclo.

			Concierto
1782	9 v. sobre una marcha de Dressler, en Do menor		
*1890/91	24 v. sobre *Vieni amore* de Righini, en Re mayor	WoO 63	
1792	13 v. sobre *Es war einmal* de Dittersdorf en La mayor	WoO 65	4.°
1792	6 v. sobre una canción suiza, en Fa mayor	WoO 66	
1792?	8 v. sobre un tema del Conde Walstein en Do mayor (4 m.)	WoO 64	
* 1795	12 v. sobre un Menuet ala Vigano de Haibel, en Do mayor	WoO 67	
1795	9 v. sobre *Quant' è più bello* de Paisiello, en La mayor	WoO 68	1.»
*1795	6 v. sobre *Nel cor più non mi sento* de Paisiello, en Sol mayor	WoO 69	
*1795?	8 v. sobre *Une fièvre brûlante* de Grétry en Do mayor	WoO 70	3.°
		WoO 72	4.°
1796/97	12 v. sobre una danza rusa de Wranitzky en La mayor	WoO 71	
*1799?	Sonata núm. 10 en Sol mayor (segundo mov.)	Op. 14, 2	3.°
1799	10 v. sobre *La stessa* de Salieri en Si b mayor	WoO 73	
1799/03	6 v. sobre *Ich denke dein,* en Re mayor (4 m.)	WoO 74	
1799	6 v. sobre *Ì"andel und Scherzen* de Sûsmayr, en Fa mayor	WoO 76	
1799	7 v. sobre *Kind willst du* de Winter en Fa mayor	WoO 75	
1800	6 v. sobre un tema originai en Sol mayor	WoO 77	
*1800/01	Sonata núm. 12 en La b mayor (primer mov.)	Op. 26	2.°
*1802	6 v. sobre un tema originai en Fa mayor	Op. 34	2.°
*1802	15 v. y fuga sobre un tema original en Mi b mayor (Heroica)	Op. 35	2.°

1802/03	7 v. sobre *Goodsave the King* en Do mayor	WoO 78	Concierto
1803	5 v. sobre *Rule Britannia* en Re menor	WoO 79	
1804/05	Sonata núm. 23 en Fa menor, Appasionata (segundo mov.)	Op. 57	
*1806	32 v. sobre un tema original, en Do menor	WoO 80	3.°
*1809	6 v. sobre un tema original en Re menor (Ruinas de Atenas)	Op. 76	3.°
*1819/23	33 v. sobre un Vals de Diabelli en Do mayor	Op. 120	1.°
1820	Sonata núm. 30 en Mi menor (último mov.)	Op. 109	
*1820/22	Sonata núm. 32 en Do menor (último mov.)	Op. 111	4.°

Como puede observarse a simple vista, y aun faltando en el esquema todas las obras con variaciones para otros instrumentos, las Variaciones que Beethoven compone en el siglo XVIII, prácticamente todas entre sus veinte y treinta años, están basadas casi siempre en melodías y temas populares de óperas y ballets, como hacían Mozart y sus contemporáneos. Mozart, por cierto, había compuesto también Variaciones sobre temas de Grétry, Paisiello, Salieri... Hay bastantes sospechas para pensar que este tipo de variación, muy ornamental, prefijadas de antemano sus variantes más tópicas (cambio de modo, cambio de tempo, cambio de compás...) nacían de la improvisación, uno de los ejercicios imprescindibles en el músico de la época y en el que el Beethoven anterior a la sordera se lucía con frecuencia, manifestando el doble orgullo del instrumentista virtuoso y el del compositor fácil y fecundo. El tema elegido, bien conocido del aficionado por el éxito de la obra original, suele ser tratado a partir de sus cualidades dinámicas, y el mayor interés en este período beethoveniano suele residir en la coda final, que tiende con timidez a un cierto desarrollo.

A partir de 1800 podemos observar un cambio de comportamiento en la forma de tratar la variación, lo que coincide, por demás, con un cambio de estilo y de manera en toda la música del autor, la segunda fase de su obra. Donde más pronto se manifiesta es en el primer tiempo de la Sonata núm. 12 Op. 26, y es pronto remachado en las Variaciones Op. 34 y Op. 35, como él mismo reconoció en una carta a sus editores Breitkop und Härtel: *Am-*

bas obras están trabajadas en una manera completamente nueva, cada una en una vía diferente. La ornamentación del tema pierde fuerza en beneficio de una introspección más individualizada. No es desdeñable el contacto que Beethoven establece ya entre el concepto de variación y la forma de la fuga (Op. 35) o, más profundamente, entre la variación temática que él practica y el concepto de variación típico del barroco, a través de bajos armónicos más o menos ostinados (Op. 35, WoO 85). Estamos ya en un mundo claramente distinto.

Tras los años difíciles de la segunda década del siglo XIX, con el bajón que las conocidas circunstancias personales y sociales suponen en la producción de Beethoven en lo que obra de gran envergadura se refiere, el último estilo beethoveniano vuelve a encontrar en la variación el cauce adecuado para manifestarse, tanto en los cuartetos, como en la Novena Sinfonía o en las sonatas para piano: dos de ellas, las núm. 30 y 32, acaban con variaciones, y en la que está en medio, la núm. 31, vuelve a aparecer el concepto variativo enlazado con el de la fuga. Pero, como ya apuntábamos, la influencia de la variación no se circunscribe solamente a los movimientos y obras explícitamente variados y su esencia puede detectarse en muchos pasajes de otras obras. De todos modos, aunque Beethoven sólo hubiera escrito las monumentales Variaciones sobre un Vals de Diabelli Op. 120, ya sería bastante, porque, como ha sido observado muchas veces, en ellas vertió Beethoven, en un ordenadísimo y complejo conjunto, el pormenor de su nueva manera de concebir un procedimiento musical viejo como la misma polifonía y que él renovaba y abría para los músicos del futuro.

Tres de los recitales de este ciclo contienen obras de los diferentes estilos beethovenianos (solamente el segundo, y creo que no por casualidad, ha recibido un matiz más monográfico, que se justifica por la importancia que tiene ese preciso momento en el arte de la variación de Beethoven), por lo que sobran las palabras cuando la misma música va a explicar, sin sombra de dudas, una de las evoluciones más profundas que una misma persona haya realizado en toda la historia del arte. Claro es que no fue él solo: Entre el Goya de los cartones para tapices y el de las pinturas negras se estaba también dando, entre los mismos silbidos interiores de la sordera, una evolución parecida. Era Europa entera, entre los preludios de la revolución francesa y los estertores de la era napoleónica, la que había cambiado drásticamente. Pero sólo los genios supieron asumirlo y darnos con su arte fiel testimonio de lo que nos había ocurrido a todos.

NOTAS AL PROGRAMA

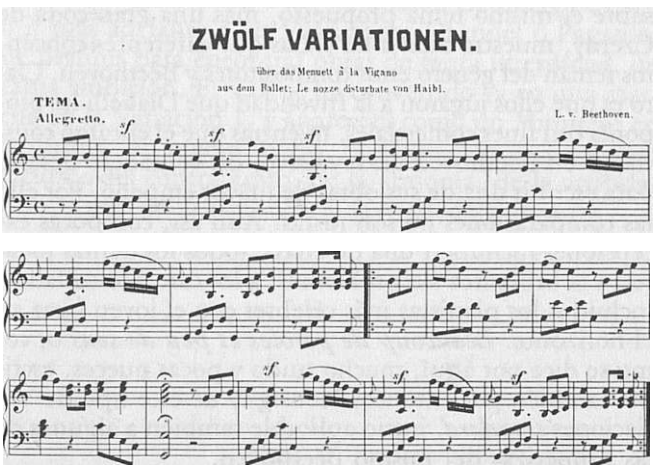
PRIMER CONCIERTO

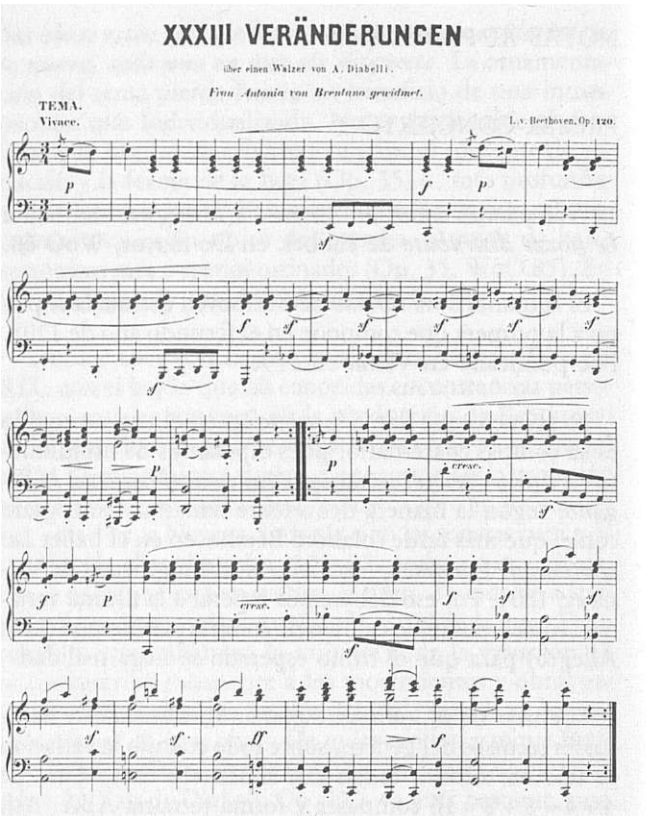
12 Variaciones sobre un *Menuet á la Vigano* **del ballet** *Le nozze distrubate* **de Haibel, en Do mayor, WoO 68.**

Es la quinta obra *variada* de Beethoven destinada al piano y la primera que compone en el fecundo año de 1795. Fue publicada en Viena en 1796.

Lo primero que llama la atención en el tema escogido es su compás cuaternario, pues esperamos de un minueto su típico carácter ternario. Pero es un *Menuet á la Vigano,* según la manera del célebre bailarín y coreógrafo con el que más tarde colaboró Beethoven en el ballet *Las criaturas de Prometeo,* estrenado en el Burgtheater de Viena en 1801. Por eso deberemos esperar a la última variación con el consabido cambio de compás y de tiempo (3/4, Allegro) para que el ritmo esperado se haga realidad.

Mientras tanto, oímos desgranar los socorridos y habituales recursos del género, sobre todo cuando la variación se teje en torno a temas tan simétricos como éste, de 4 + 4 = 8 + 8=16 compases y forma ternaria ABA. Así, encontramos corcheas en la I, semicorcheas en la mano derecha (II) y en la izquierda (III), modo menor (IV y VII), tresillos (VI), corcheas con puntillo (VIII), etc. Todo está previsto, salvo el inesperado desarrollo de la última variación, en la que hay más libertad y el autor enseña muestras de mayor originalidad.

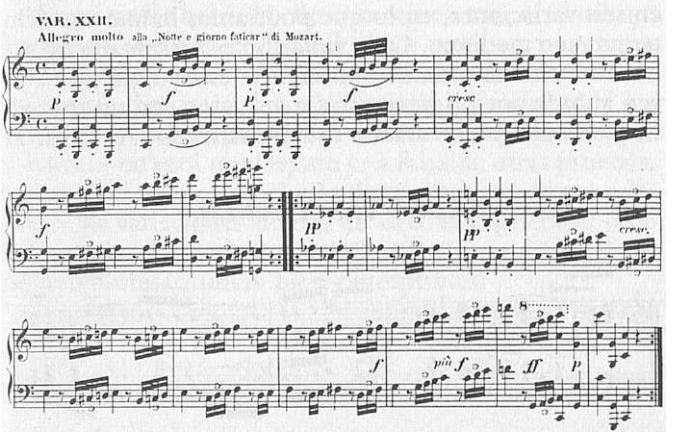




33 Variaciones sobre un Vals de Diabelli en Do mayor, Op. 120.

Las Variaciones compiladas por el editor y compositor Antón Diabelli, publicadas en 1824 y a las que contribuyen cincuenta compositores con una variación cada uno sobre el mismo tema propuesto, más una gran coda de Czerny, muestra bien a las claras qué diferentes conceptos tenían del género estos compositores y Beethoven. Claro es que ellos jugaron a la frivolidad que Diabelli les proponía con fines comerciales, mientras que el encargo constituyó en Beethoven un revulsivo, un verdadero desafío para escribir una de sus obras de mayor empeño. Por ello las comparaciones no son justas. Aun así, con pocas excepciones (Schubert una de ellas), todos los demás jugaron a la brillantez sin problemas, a los caminos trillados, incluidos los pianistas más célebres con el joven Liszt en el horizonte. *Beaucoup de paroles et peu de sens* o, como se dice por aquí, mucho ruido y pocas nueces, escribía también por entonces Monsigny de este tipo de Variaciones *standard,* juicio aplicable también a algunas de las primerizas del mismo Beethoven.

Pero en esta obra monumental, publicada por el mismo Diabelli separadamente del resto en 1823 y dedicadas a Antonia Brentano, Beethoven resume todos los recursos conocidos del arte de variar un tema, disecándolo, descuartizándolo, enseñando cómo por banal que sea una idea puede ser desarrollada hasta espacios jamás sospechados en su contenido inicial. Tan insospechados que pueden ser enlazados con ideas de otra procedencia. ¿Quién podría imaginar, a la vista del tema propuesto por Diabelli, que una de las variaciones tomaría <-' célebre comienzo del Don Giovanni de Mozart, la primera aria de Leporello *Notte e giorno faticar*? Pues eso es lo que se nos propone en la variación 22. Antes, y después, un verdadero muestrario de posibilidades, íntimamente enlazadas con las que el mismo instrumento tiene, forzado a lo que entonces parecían las últimas consecuencias.



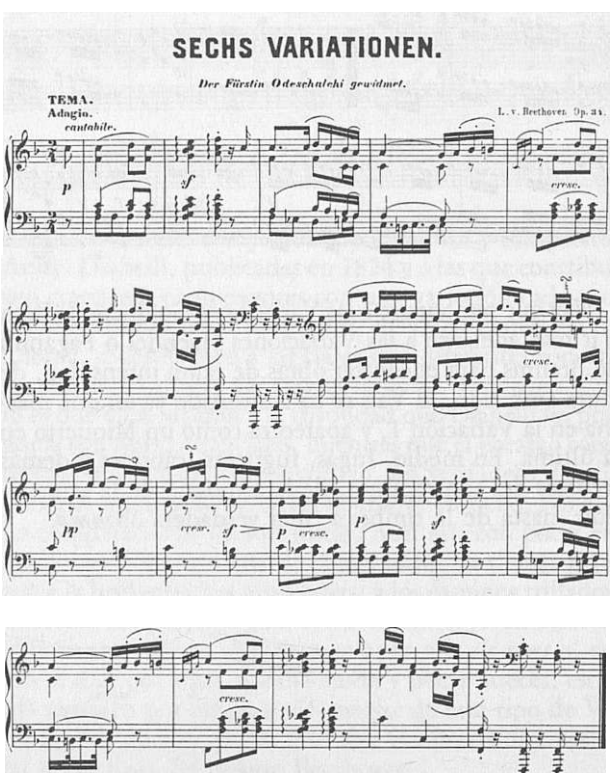
Hay que remontarse a las Variaciones Goldberg de Bach o ir más adelante a las Variaciones Haendel o Paganini de Brahms para encontrar obras de tanta intensidad, de tanta ambición. El Vals se ha convertido ya en una marcha en la Variación 1, y aparecerá como un Minuetto en la última. En medio, fugas, fuguetas, cánones y demás recursos del contrapunto, de la armonía, de la articulación, hasta de la tímbrica: una verdadera *Summa.*

SEGUNDO CONCIERTO

6 Variaciones sobre un tema original, en Fa mayor, Op. 34.

Compuestas en Heiligestad en **1802** y publicadas en Leipzig en **1803,** estas Variaciones siguen la línea ya marcada en el primer tiempo de la Sonata Op. 26, renovación de la que el propio Beethoven, como ya vimos, tenía exacta conciencia: *Cada Variación está tratada a su manera y de una forma distinta a las demás. El método seguido en ambas obras* (se refiere también a la Op. 35) *es completamente original en lo que a mí se refiere.*

Un Adagio binario en forma tripartita de lied es el tema original propuesto, más serio de lo que hasta ahora era habitual en el autor. El tema es luego desarrollado en seis variaciones, en lo que podríamos llamar un ciclo pequeño o mediano. Cada variación es presentada no solamente en una tonalidad diferente, ensayo que Beethoven aborda por primera y única vez, sino con un motivo característico y un carácter individualizado. Al final, el



tema vuelve al Fa mayor original, aunque ha cambiado de carácter, ahora a la manera de un himno, grandiosamente. Y luego la coda, como una fantasía casi improvisatoria. Demasiadas novedades juntas, aunque en una escucha distraída pasen desapercibidas.

Este plan modulatorio, que enlaza con el de sus preludios modulantes y nos habla de futuras libertades, queda, pues, establecido así:

Tema Fa mayor 2/4 Adagio
Variación I Re mayor 2/4 Adagio
Variación II Si b mayor 6/8 Allegro ma non troppo
Variación III Sol mayor C Allegretto
Variación IV Mi b mayor 3/4 Menuetto
Variación V Do mayor 2/4 Marcia
Variación VI Fa mayor 6/8 Allegretto

Nunca nadie había hecho cosa semejante, ni el mismo Beethoven seguiría explorando estos caminos, pues prácticamente hay una variación en cada una de las notas de una escala diatónica. Sin embargo, y saltando sobre los recitativos secos, el plan modulatorio de las arias de ópera barroca no está muy lejano y, a falta de otras pruebas, hemos de citarlo como el más directo acicate. Si consideramos las variaciones de dos en dos, el caprichoso salto de segundas descendentes se ordena mucho mejor, en saltos de cuartas/quintas bien perceptibles:

Fa Si b Mi b
Re Sol Do Fa

Sonata núm. 12 en La bemol mayor, Op. 26

Compuesta en Viena entre 1800 y 1801, está dedicada al príncipe Lichnowsky, el gran *amateur* y primer protector de Beethoven, que vivió bastantes años en su palacio y en total libertad creadora, es decir, como invitado y no como sirviente. Aunque fue publicada en 1802 con la indicación de *pour le clavecín ou le piano forte,* esto no era ya más que una argucia del editor, pues el carácter pianístico es forzoso desde el primer momento.

Llama mucho la atención el plan formal de la obra que, además, carece del típico tiempo de sonata bitemática que parece consustancial al género. Pero eso no es ninguna novedad. El mismo Mozart, en su Sonata en La mayor K 331 (la de la marcha turca) había hecho algo parecido veinte años antes, al comenzar una sonata con un tiempo con variaciones. Las de esta sonata marcan, sin embargo, un cambio consustancial en el arte de variar de su autor: Al escoger un tema ya de por sí muy amplio (en realidad, un pequeño lied de carácter ternario), las cinco variaciones son en realidad como ya se apuntaba en el segundo movimiento de la Sonata núm. 10, amplificaciones, nuevas lecturas de la misma idea, introspecciones en las que vamos descubriendo nuevos mundos. El plan formal recurre al tópico cambio de modo (Var. III) pero es lo único que mira hacia el pasado. Aquí todo es futuro, y con una seguridad de trazo y una afirmación personal tan poderosa como elegante.

El segundo movimiento sustituye ya sin ambajes el viejo minueto con un Scherzo en Molto Allegro inequívocamente beethoveniano: Ya están lejos Haydn y Mozart. El cuarto movimiento, aunque recurre a la fórmula del rondó, con tres exposiciones del estribillo y tres coplas, es igualmente muy nuevo: Nada de la galantería y aun la frivolidad de la sonata neoclásica, sino poder, garra y autoconfirmación. Es el tercer movimiento, sin embargo, el que con su pequeño *programa* de la Marcha Fúnebre a la muerte de un héroe indeterminado, contribuyó a facilitar y aun popularizar la recepción de esta obra. Liszt, por ejemplo, tuvo con ella muchos triunfos y posiblemente aquí bebió Chopin el ejemplo para la suya.

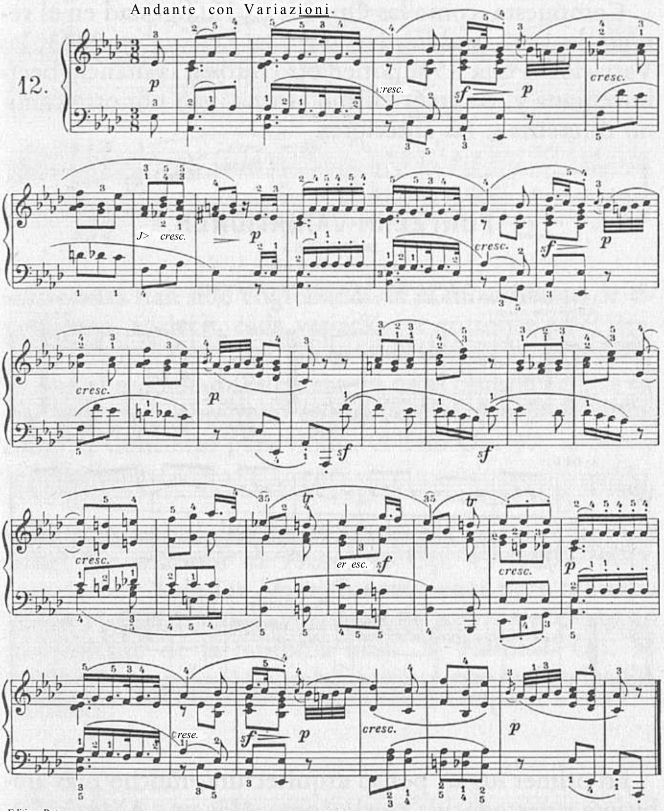
SONATE

Op. 26.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

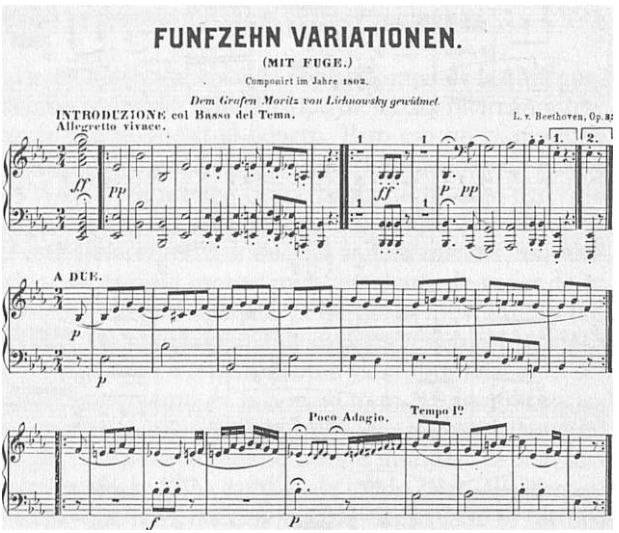
Andante con Variazioni.

12.



15 Variaciones y fuga sobre un tema original, en Mi bemol mayor, Op. 35 (Variaciones Heroica)

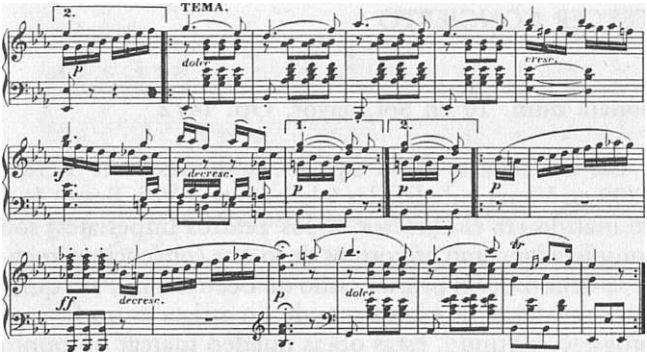
Compuesta, como las Op. 34, en Heiligestad en el verano de 1802, publicadas luego en Leipzig en 1803, las Variaciones Op. 35 suponen otro hito en la manera beethoveniana y, como él mismo afirma, van por otro camino diferente a las anteriores.



En primer lugar, por su arquitectura, mucho más ambiciosa y desconocida en el género: Hay una A) *Introducción* en la que el bajo del tema aparece desnudo, al unísono, como en los viejos bajos ostinados barrocos, luego a dos voces, a tres y a cuatro, hasta que grana en el B) *Tema con sus 15 Variaciones,* para rematar con C) la *Fuga* y la *Coda* finales.

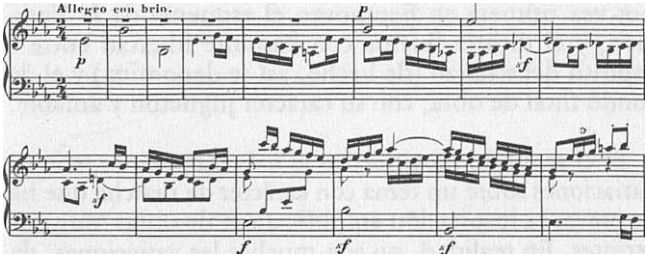
Pero nótese que, en realidad, la introducción también es *variada,* al viejo estilo de las diferencias y los ricercares renacentistas, es decir, sin que el tema varíe, arropado en cada diferencia por diversos contrapuntos. De hecho, cuando aparece el tema (la melodía que todos recordamos en el tiempo final de la Tercera Sinfonía) se trata en realidad de la variación IV y, en total, contando con la fuga, serían pues veinte las variaciones.

Aquí, cada variación representa el desarrollo de una misma idea, la del tema melódico dibujado a partir de la estructura del bajo, para terminar con la síntesis de la fuga, la variación fugada. En el final de la Heroica, las



variaciones han sido englobadas en el movimiento de tipo sonata, es decir, cada variación se entronca en el desarrollo de la forma tanto como en el desarrollo de la idea. Es éste el modelo que aparece en otras obras maestras de este período, sobre todo en los tiempos lentos de obras como el Concierto para violín, el Trío Op. 97, la Séptima Sinfonía...

El tema había sido ya utilizado por Beethoven en el ballet *Las criaturas de Prometeo* Op. 43 (1800-1801), y en la n.° 7 de las *Doce Contradanzas* para orquesta WoO 14 (1801-1802), y lo sería de nuevo en el cuarto movimiento de la Sinfonía núm. 3, *Heroica,* Op. 55 (1803-1805), y de ahí el sobrenombre que se da a las Variaciones.



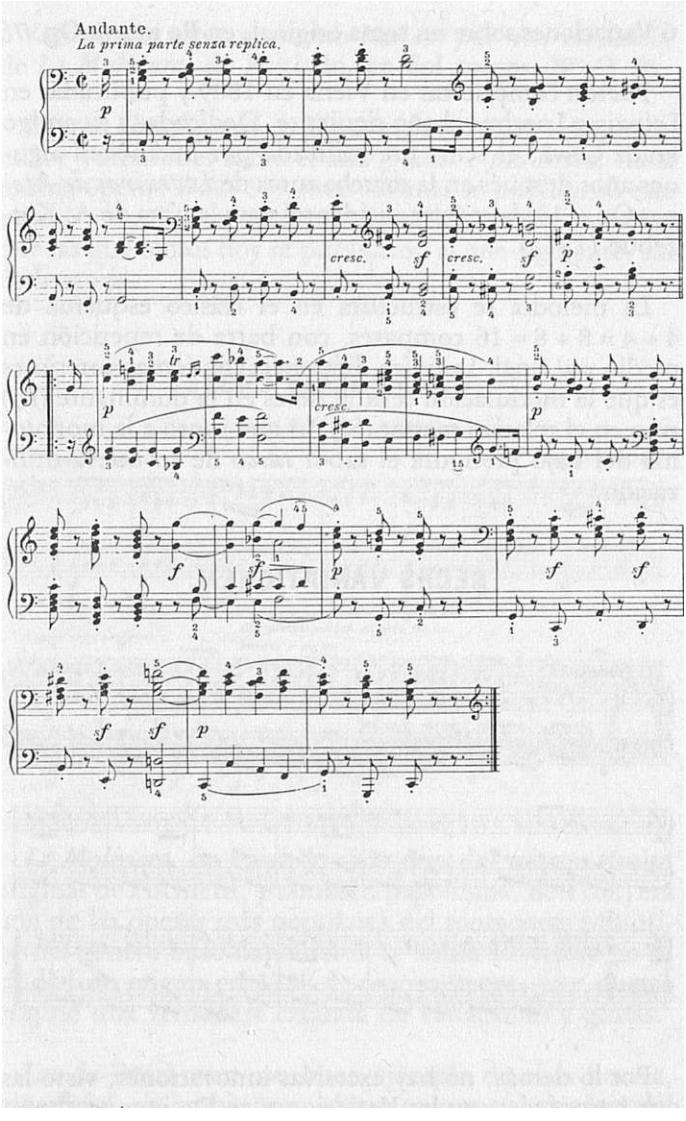
TERCER CONCIERTO

Sonata núm. 10 en Sol mayor, Op. 14/2

Las dos sonatas de la Op. 14, acabadas entre 1798 y 1799 en Viena y dedicadas a la baronesa Von Braun (cuyo marido era el Director de los Teatros Imperiales) son consideradas como prototipos de lo que convencionalmente se denomina el primer estilo de Beethoven. Para quienes consideran que la carrera de un artista es un forzoso progreso continuo, estas obras pueden marcar un punto de retroceso, tras la popularísima e intensa Sonata Patética, Op. 13. Pero ésta era la excepción, mientras que las dos Sonatas Op. 14 son la regla, la norma, y deben pues su espíritu a lo que era normal en los finales del siglo XVIII: Libertad formal pero sin tragedias. Estamos aún, pues, en el neoclasicismo, pero con muchas novedades.

Así, en la Sonata 10 en Sol mayor, la escritura pianística es bastante nueva habiéndose dejado a un lado la mayor parte de los recursos típicos de los grandes maestros del XVIII, o casi. Por otra parte, aunque cada tiempo es completamente independiente, no dejan de atisbarse algunas células unitarias que podrían apuntar hacia un tipo de obra cíclica. Por último mientras que el primer movimiento se atiene con bastante fidelidad al esquema típico del primer tiempo de sonata bitemática (exposición con modulación a la dominante, amplio desarrollo y reexposición en la tónica), en el segundo tiempo se adopta por vez primera en Beethoven el esquema de la Variación, y el último fluctúa con bastante libertad entre el espíritu del scherzo (de hecho, así se denomina) y el del rondó final de obra, con su carácter juguetón y amable.

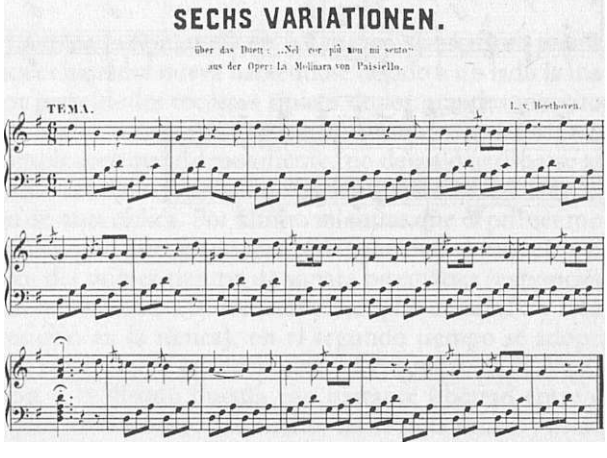
Es el segundo movimiento el más interesante, con sus variaciones sobre un tema con carácter de marcha que hace prever la inspiración amplificadora de obras muy posteriores. En realidad, no son muchas las variaciones, dada la amplitud del tema propuesto y para no dañar el equilibrio de toda la sonata: Son solamente tres, la última con leve final. Así, logra evitarse la monotonía del procedimiento y se nos ofrece una cuádruple meditación que tiene tanto de variación como de amplificación de la idea inicial.


Andante.
La prima parte senza replica.
p
cresc.
sf
cresc.
sf
p
tr
p
cresc.
p
f
p
f
f
sf
sf
p

6 Variaciones sobre un tema original, en Re mayor Op. 76

Fueron compuestas en Viena en 1809 y publicadas en Leipzig y Londres al año siguiente. Dedicadas a su amigo Franz Oliva, el tema fue utilizado por Beethoven algunos años después en la marcha turca de *Las ruinas de Atenas* Op. 113, la música incidental para la obra de A. Kotzebue (1812).

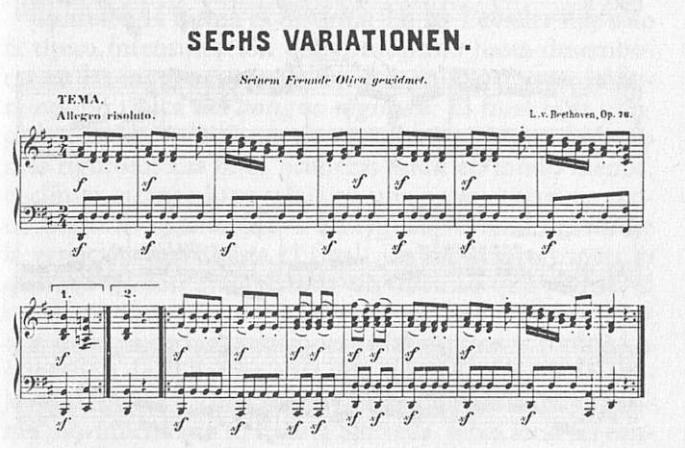
La melodía se estructura en el clásico esquema de 4 + 4 = 8 + 8=16 compases, con barra de repetición en medio y al final. La única diferencia con temas anteriores es que la modulación central no es en la dominante (La) sino en el relativo menor (Si), lo que junto a la monotonía del bajo prefigura el sabor *turco* de su nueva utilización.



Por lo demás, no hay excesivas innovaciones, visto las que hemos visto en las Variaciones en Do menor, inmediatamente anteriores, o en las Op. 34 y 35. El cambio de compás en la variación III o el cambio de tempo en la variación VI y última están más que previstos. Lo más interesante, sin duda, es la breve coda, muy modulante, como animalillo en libertad, que nos conduce de nuevo a la repetición del tema original. Es un recurso tan seguro como eficaz, por lo que no comprendemos cómo no fue utilizado más veces, sacrificando incluso la brillantez y el virtuosismo tradicionales en la última variación. Beethoven así lo comprendió y lo volverá a hacer otras veces, por ejemplo en el final variado de la Sonata 30 Op. 109, tan hermoso.

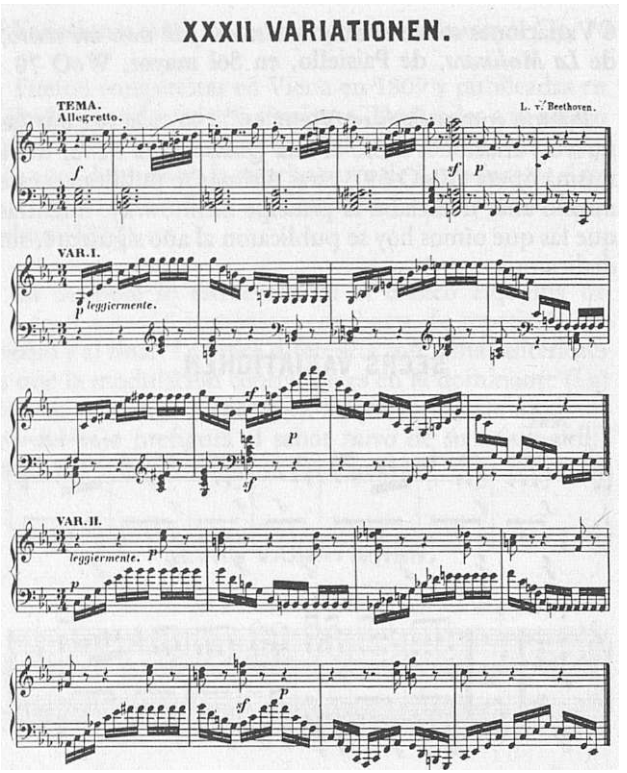
6 Variaciones sobre el duetto *Nel cor piú non mi sentó,* **de** *La Molinara,* **de Paisiello, en Sol mayor, WoO 70**

Fueron compuestas en Viena en 1795, a la vez que las nueve Variaciones sobre el aria *Quant'e piü bello,* de la misma ópera (WoO 69); estas últimas se publicaron este mismo año, dedicadas al príncipe Lichnowsky, mientras que las que oímos hoy se publicaron al año siguiente, sin dedicatoria.



La Molinara, de Paisiello (hay otra del mismo título, original de Fischietti, y también napolitana, de 1768) era una de las operas más populares del momento; prototipo del género bufo napolitano, se había estrenado en su ciudad de origen en 1788 y, precisamente, este duetto originó una verdadera catarata de variaciones y glosas.

Las de Beethoven son buen ejemplo de obra bonita, superficial, sin ambiciones, claramente aprovechadora del éxito ajeno que propicia un virtuosismo pianístico muy inocente aún. En la primera variación se luce la mano derecha, en la segunda es la mano izquierda, y en la tercera alternan las dos manos. Un poco más emotiva es la cuarta, en el modo menor. La quinta explota los previsibles tresillos de semicorchea, y en la sexta, tras el martilleo de ambas manos simultáneamente sobre el teclado, aboca a una recapitulación-coda con cruces de manos y poco más, aun cuando no dejen de observarse ciertas audacias cromáticas en el acompañamiento que denotan voluntad de originalidad.



32 Variaciones sobre un tema original en Do menor, WoO 80

Fueron compuestas en 1806 y publicadas en Viena al año siguiente. Posiblemente inspiradas en las Variaciones sobre la folia de Carlos Felipe Enmanuel Bach, Beethoven vuelve la vista hacia el modelo barroco, con un esquema armónico fijo que, más que a la folia, se parece al de la chacona cromática descendente.

La concentración que supone el variar solamente ocho compases, manteniendo inalterable esta estructura hasta el amplio desarrollo de la última variación, solamente puede ser resistido con una total recurrencia a las posibilidades técnicas que el instrumento, bien conocido ya por el compositor, le suministra. Porque si es barroco el procedimiento, es romántico el aliento y la libertad de los nuevos recursos.

Hay quien no ha podido evitar un cierto paralelismo con las Variaciones Dressler de 1782, también en Do menor. Aparte de que aquéllas están destinadas a un pianoforte aún sin definir como instrumento —de hecho la portada de la publicación habla de clavecín, pero ya sabemos que eso, a estas alturas, no es nada definitorio— el clima es totalmente diverso. En las Variaciones del joven virtuoso todo es decoración y juego inocente, mientras que ahora, dejando aparte los más eficaces recursos pianísticos, hay mayor seriedad, introspección, originalidad.

También la forma es distinta: En las Dressler hay sólo la típica intensificación del virtuosismo hasta desembocar en las ingenuas escalas finales, en Do mayor, la terminación típica del *antiguo régimen:* El final feliz obligado. En las Variaciones de 1806 hay un planteamiento más riguroso: Las once primeras están en modo menor, el climax alcanzado se relaja en una parte central en modo mayor (variación XII a XVI) para volver a menor de la variación XVII hasta el final. Un sabio arco tripartito que ordena con gran eficacia un discurso que podría, si no, dispersarse. Como quiera que no hay repeticiones y que muchas de las variaciones enlazan unas con otras, la impresión de hallarnos ante un colosal desarrollo del viejo tema de la chacona es muy fuerte. Brahms, en el último movimiento de su Cuarta Sinfonía, sabrá sacar las consecuencias de una obra tan intensa como emotiva.

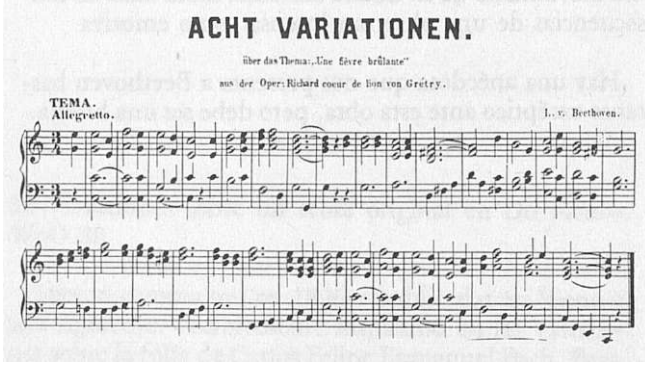
Hay una anécdota que nos presenta a Beethoven bastante excéptico ante esta obra, pero debe ser una broma.

CUARTO CONCIERTO

8 Variaciones sobre *Une fièvre brûlante,* **de Richard Coeur de Lion, de Crétry, en Do mayor, WoO 72**

Publicadas en Viena en 1798 y compuestas probablemente en 1795, como las Variaciones Haibel o Paisiello, siguen el estilo de las mismas, ya atisbado en la obra precedente: ornamentación, virtuosismo exterior, apoyo sólido en los recursos de una tradición que Beethoven quiere asimilar porque intuye que le va a ser útil. De momento le es útil para triunfar en sociedad. Luego veremos que para otras muchas cosas más.

Richard Coeur de Lion, la obra más conocida del francés Grétry, fue estrenada en la Opera Cómica de París en 1784, y el dúo entre los dos protagonistas, Richard y Blondel, causó un gran efecto ante sus contemporáneos. Como es lógico, pronto fue tomado como tema para variar, y uno de las más famosas andan en las partituras antiguas atribuidas al mismo Mozart, pero deben ser incluso posteriores a las de Beethoven porque son aún más avanzadas y libres. Aunque, quién sabe...


ACHT VARIATIONEN.

über das Thema: „Une fièvre brûlante"

aus der Oper: Richard coeur de lion von Grétry.

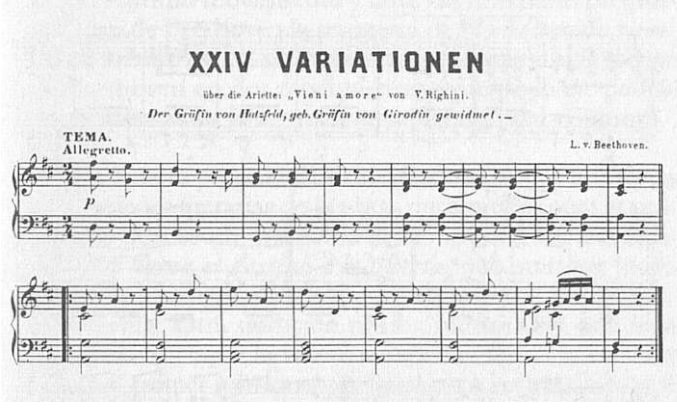
TEMA.
Allegretto.

L. v. Beethoven.

Las de nuestro autor van recorriendo caminos más o menos previsibles: cambio de modo (variación IV), cambio de carácter (variación VI), cambio de compás (variación III), de tono y de tempo (coda). Cuando Beethoven las interpretaba debían producir un efecto mucho mayor que el que nos causan hoy en la partitura, y no faltan testimonios de la admiración producida por su arte de la improvisación, que la forma variación propiciaba y facilitaba en gran medida.

24 Variaciones sobre la arietta *Vieni amore* **de V. Righini en Re mayor, WoO 65**

Se trata del segundo juego de variaciones destinado al pianoforte, tras las tempranas y doceañeras nueve Variaciones sobre una marcha de Dressler. Fueron compuestas entre 1790 y 1791, posiblemente se publicaron en 1791, aunque no ha llegado hasta nosotros ningún ejemplar de esta edición, y sí de la hecha en Viena en 1802. Fueron dedicadas a la condesa de Hatzfeld.


XXIV VARIATIONEN

über die Ariette „Vieni amore" von V. Righini.

Der Gräfin von Hatzfeld, geb. Gräfin von Girodin gewidmet.

TEMA.
Allegretto.

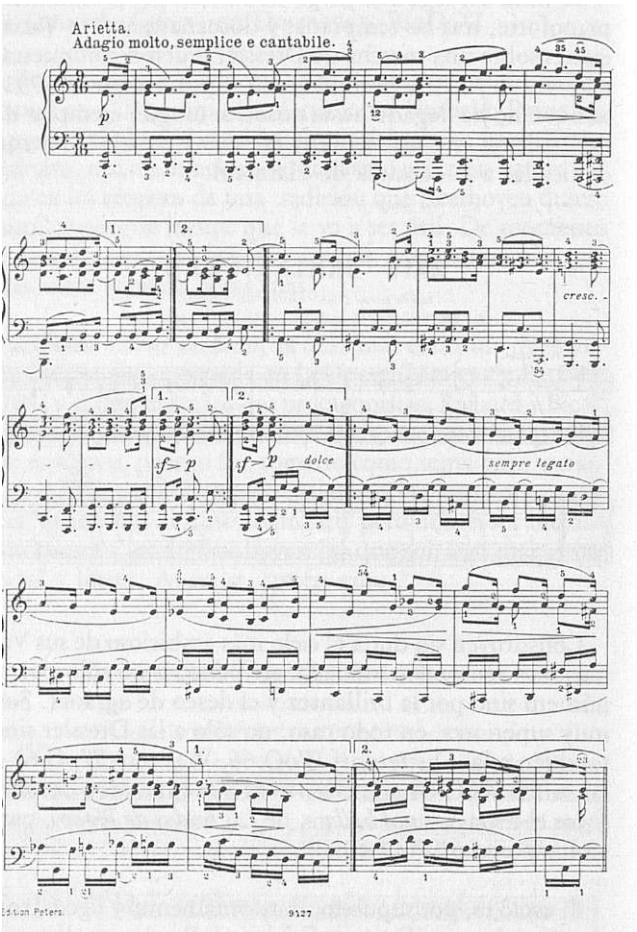
L. v. Beethoven.

p

Constituyen sin duda el ciclo más ambicioso de sus Variaciones tempranas, todavía en Bonn, y no sólo por el número sino por la brillantez y el deseo de agradar. Son muy superiores, en todo caso, no sólo a las Dressler sino también a las Distterdorf WoO 66, Walstein WoO 67 o las suizas WoO 64, e incluso a las que hizo poco después sobre el tema *Se vuol bailare,* de *Las bodas de Fígaro,* para violín y piano WoO 40.

El estilo es, por supuesto, muy ornamental y ligero, cortesano, galante y algo superficial, pero Beethoven demuestra inventiva e ingenio para singularizar cada una de las 24 Variaciones, con perfecto conocimiento de todos los recursos estilísticos de la época y de un instrumento aún no muy asentado y firme. Hasta la variación XI inclusive se mantiene el modo, el tempo y el compás, amén de la estructura de 8 + 8 compases. Las variaciones XII y XIII exploran el modo menor. En la XIV, de nuevo sobre el mayor, hay alternancia de tempos (Allegretto-Adagio) y de compás (2/4 y 3/8) en un primer alarde de originalidad. La variación XV contempla ya un pequeño desarrollo, prefigurando las dos últimas, donde por vez primera el tema es explotado con total libertad, libre de las rígidas ataduras del ideal neoclásico. No estamos ante una obra maestra, pero sí ante un buena composición que ha

hecho sospechar a algunos de sus estudiosos si no habría sido retocada antes de su publicación vienesa, más de diez años después.



Sonata núm. 32 en Do menor, Op. 111

La última de las sonatas de Beethoven para piano sólo, compuesta en Viena entre 1820 y 1822, ha recibido una abundantístima literatura , comenzando por la discusión de si sus dos únicos movimientos colman el plan inicialmente previsto o se quedó así por alguna razón, a falta de un final. La explicación de una sonata *incompleta,* evidentemente errónea, procede de Schindler, el viejo y fiel amigo de Beethoven, quien pretendió que le faltaba un tercer y último movimiento y ante sus reiteradas preguntas logró de Beethoven la respuesta de *No he tenido tiempo de escribirlo.* Ni siquiera si ésta fuese la única sonata de Beethoven en dos movimientos, que no lo es, podría reconsiderarse la idea, vista la perfección del conjunto.

Igualmente procede de Schindler una de las múltiples explicaciones literarias de la obra, transmitiéndonos la opinión de Beethoven, hablando de la introducción lenta inicial: *Así llama el destino a la puerta,* palabras que luego Wagner aplicó con más éxito a la célula inicial de la Quinta Sinfonía. Otra tradición nos ha transmitido esta idea del destino —¡qué le vamos a hacer!— aplicada esta vez a todo el primer movimiento: Beethoven habría dicho que con él había querido agarrar al destino por la garganta.

Lo cierto es que el grandioso díptico propicia estos o parecidos comentarios: el dolor y el sufrimiento de la primera parte, atemperados por la calma de la arietta y sus variaciones; *lucha épica y sonrisa inmóvil de Buda,* al decir de Romain Rolland. Pero es más importante constatar la íntima unidad estilística, la impecable dialéctica exclusivamente musical que domina la obra, por la que los dos movimientos están tan íntimamente entrelazados y a la vez contrapuestos.

En lo que hoy nos importa, es muy significativo que el último tiempo de sonata beethoveniano sea, precisamente, un tema con variaciones, cinco en total que, como ha dicho Claude Rostand, deberían llamarse más bien *progresiones,* ya que no hay, en realidad, en esas grandes ampliaciones del tema inicial, ni oposición, ni contraste ni la diversidad típica de la variación habitual: Hay prolongación, multiplicación, profundización en el abismo abierto por esa melodía serena, casi etérea, con la que Beethoven se despide de su piano para siempre.

Inmaculada Quintanal

Antón Diabelli (1781-1858). Litografía de Von Joseph Kriehuler
Museo Histórico del Estado de Viena.V

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Isidro Barrio

Nacido en Madrid, terminó sus estudios en el Real Conservatorio obteniendo premios importantes. Estudió con Alexis Weissenberg y con Gonzalo Soriano. En 1964 obtiene el Premio Nacional de Piano. Posteriormente viaja a Italia donde consigue la Medalla de Oro del Festival Internacional de Música Romántica Lago de Garda.

Fija su residencia en Hamburgo siguiendo estudios con Eliza Hansen, al término de los cuales hace su presentación oficial en Alemania, en la Sala Beethoven de Bonn. De regreso a España consigue la Medalla de Oro del Concurso Internacional Paloma O'Shea y el premio al mejor intérprete de Música Española.

Su presentación en Madrid, dentro del VII Ciclo de Grandes Intérpretes que organizó Ibermúsica, fue con las «Variaciones Diabelli» de Beethoven, una de las obras más difíciles del repertorio pianístico y que figura entre las grabaciones discográficas de este intérprete.

Ha realizado por diversas ciudades alemanas recitales conmemorativos del 250 aniversario del Padre Soler y grabado un disco con las sonatas de este compositor. Ha actuado con prestigiosas orquestas como la Nürenberger Symphoniker y Stuttgarter Philharmoniker. Este año ha sido invitado al Festival de Schleswig-Holstein (Alemania), junto a las más destacadas personalidades de la interpretación musical en todo el mundo.

SEGUNDO CONCIERTO

Maite Berrueta

Nació en Montevideo (Uruguay), en donde realiza la carrera de piano. En 1972 ingresó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ampliando su carrera pianística. Ha estudiado bajo la dirección de maestros como Caamaño en Buenos Aires, Puchol en Madrid, Zecchi en Salzburgo, Perlemuter en París. Ha obtenido entre otros los siguientes premios: María Canals de Barcelona, Internacional de Jaén, López Chávarri de Valencia, Paloma O'Shea de Santander, Reine Elizabeth de Bruselas, Internacional de Monza y Mozarteum de Salzburgo; además de los Premios de Honor en Piano y Música de Cámara del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el de Juventudes Musicales de Uruguay en los comienzos de su carrera.

Ha tocado bajo la dirección de los maestros Benito Lautet y Joseph Wilkomirsky, y grabado para Radio Nacional de España.

En la actualidad es profesora de Música de Cámara en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

TERCER CONCIERTO

Carmen Deleito

Nació en Madrid, se formó pianísticamente con Gonzalo Soriano. Posteriormente realiza los estudios de perfeccionamiento con Manuel Carra en el Real Conservatorio de Madrid, donde amplia sus estudios musicales realizando la carrera de Canto.

Becada por el Gobierno polaco en 1976, se traslada a Polonia y durante dos años realiza estudios en la Escuela Superior de Música de Varsovia, obteniendo el diploma de fin de estudio con la máxima calificación, habiendo trabajado bajo la dirección de Kazimiert Gierzod.

Durante el curso 1980-81 obtuvo la beca «Reina Sofía» que le permitió ampliar su repertorio en París. Posteriormente recibe valiosos consejos del pianista Ramón Coll.

Actúa frecuentemente en recitales de diversas ciudades de España y Polonia, y ha efectuado grabaciones para la Radio y Televisión de ambos países. Actúa también en dúo a cuatro manos con el pianista Josep M.ª Colom.

Paralelamente ejerce una labor pedagógica como profesora en el Real Conservatorio de Madrid desde 1978.

CUARTO CONCIERTO

Josep **M.ª** Colom

Nació en Barcelona. Su formación musical ha tenido lugar en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal, y, más adelante, en la Ecole Nórmale de Musique de París, gracias a sendas becas del Gobierno francés y de la Fundación Juan March.

Su primera profesora fue Rosa Colom y, posteriormente, sus profesores más importantes han sido Joan Guinjoán en Barcelona y Mlle. Ch. Causeret en París. Hay que destacar en su posterior evolución la influencia muy positiva del pianista Ramón Coll, así como los valiosos consejos musicales del profesor bilbaíno Juan Carlos G. Zubeldia.

Destacan en su palmarés los primeros premios en los concursos Beethoven 1970 y Scriabin 1972, de Radio Nacional de España, así como los de los concursos internacionales de Epinal 1977, Jaén 1977 y Santander (Paloma O'Shea) 1978; su grabación integral de las sonatas de Blasco de Nebra para la firma Etnos ha sido también galardonada por el Ministerio de Cultura español.

Actúa igualmente en recital, con orquesta y en música de cámara, habiendo recorrido varios países europeos y América del Norte. Ha actuado con las principales orquestas españolas, así como en Italia, Checoslovaquia y Rumania. Entre los directores con quien ha colaborado figuran K. Kondrashine, P. Decker, E. Imbal, A. Ros Marbá, J. R. Encinar.

En música de cámara forma dúo regularmente con el cellista Rafael Ramos y con la pianista Carmen Deleito, habiendo colaborado también con el violinista G. Cornelias, el cellista A. Noras, el cuarteto Gabrieli de Londres, etc.

INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

Inmaculada Quintanal

Nacida en La Felguera (Asturias), estudia en la Escuela Normal de Oviedo, donde se gradúa, y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid donde consigue el título de piano y los de Profesor Superior de Pedagogía Musical y Musicología, éste último bajo la dirección del P. Samuel Rubio.

Pertenece a la Sociedad Española de Musicología, y es miembro de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Pedagogía Musical.

Es en la actualidad profesora numeraria y directora de la Cátedra de Música en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB de Oviedo, centro en el que es Subdirectora, habiendo impartido numerosos cursos de su especialidad en varios ICE y en la UNED.

Entre sus numerosas publicaciones destacan *Asturias, Canciones* (Oviedo, 1980); *La Música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII,* publicada por la Cátedra Feijóo y la Consejería de Cultura del Principado de Asturias (Oviedo, 1983); *Juan Páez, Villancicos* (Oviedo, 1985); *Juan Paéz, Música Litúrgica* (Oviedo, 1985); y *Enrique Villaverde, Obra Musical* (Oviedo, 1986), obra con la que obtuvo el Premio Nacional de Musicología 1985, otorgado por la Sociedad Española de Musicología y patrocinado por el Ministerio de Cultura; además de estudios monográficos sobre maestros de capilla de la catedral ovetense como Juan Páez (Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 31. 1977), Elias Guaza (Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 32. 1978) o Enrique Villaverde (Revista de la Sociedad Española de Musicología, I. 1978) y de diversas transcripciones y análisis de obras de los músicos ovetenses.

Deposito legal: M. 17.240-1986.
Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind. N.° 1. Arroyomolinos. MOSTOLES (Madrid).

Fundación Juan March
Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre