

CICLO DE MIÉRCOLES

LA LUCHA POR EL APLAUSO

Medio siglo de duelos musicales

febrero 2012



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

LA LUCHA POR EL APLAUSO

Medio siglo de duelos
musicales

Fundación Juan March

Introducción de **Antonio Muñoz Molina**

Notas al programa de **Gabriel Menéndez Torrellas**

Ciclo de miércoles: “La lucha por el aplauso. Medio siglo de duelos musicales”: febrero 2012 [introducción de Antonio Muñoz Molina; notas de Gabriel Menéndez Torrellas]. - Madrid: Fundación Juan March, 2012.

64 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; febrero 2012)

Programas de los conciertos: [I] “Mozart *versus* Clementi”, por Iván Martín, piano; [II] “Haydn *versus* Pleyel”, por el Cuarteto Mozarteum; [III] “Beethoven *versus* Wölfl”, por Ana Guijarro, piano; [y IV] “Liszt *versus* Thalberg”, por Brenno Ambrosini, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 1, 8, 15 y 22 de febrero de 2012.

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

1. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Variaciones (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 4. Toccatas - Programas de mano - S. XVIII.- 5. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII.- 6. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 7. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 8. Música para piano - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 9. Óperas - Fragmentos arreglados - Programas de mano - S. XIX.- 10. Fundación Juan March-Conciertos.

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

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

© Antonio Muñoz Molina

© Gabriel Menéndez Torrellas

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción

CONCIERTOS

- 12 Miércoles, 1 de febrero - Primer concierto
Mozart versus Clementi (Viena, 1781)
Iván Martín, piano
Obras de W. A. MOZART, A. F. KOLLMANN y M. CLEMENTI
- 24 Miércoles, 8 de febrero - Segundo concierto
Haydn versus Pleyel (Londres, 1792)
Cuarteto Mozarteum
Obras de J. HAYDN e I. PLEYEL
- 34 Miércoles, 15 de febrero - Tercer concierto
Beethoven versus Wölfl (Viena, 1799)
Ana Guijarro, piano
Obras de L. van BEETHOVEN y J. WÖLFL
- 44 Miércoles, 22 de febrero - Cuarto concierto
Liszt versus Thalberg (París, 1837)
Brenno Ambrosini, piano
Obras de F. LISZT y S. THALBERG
- 56 **DOCUMENTOS**
 - 1. Carta de Mozart a su padre (16 de enero de 1782).
 - 2. Noticia publicada en el *Public Advertiser* de Londres (5 de enero de 1792).
 - 3. Crónica publicada en el *Allgemeine Musikzeitung* de Leipzig (15 de mayo de 1799).
 - 4. Crónica publicada en el *Journal des débats politiques et littéraires* de París (3 de abril de 1837).

CONFERENCIAS

Ciclo “La competencia por el aplauso”

Martes, 7 de febrero

Ignacio Arellano, “La competencia por el aplauso en el teatro del Siglo de Oro: de Lope de Vega a los “pájaros nuevos”

Jueves, 9 de febrero

Javier del Prado Biezma, “Vencer, gritar, pensar: Dumas, Hugo, Vigny. Tres actitudes en torno a *La batalla de Hernani*”

La transición del Antiguo Régimen a la modernidad, en el paso del siglo XVIII al XIX, implicó cambios profundos tanto en la posición social y profesional del músico como en los espacios donde escuchar música. El músico como sirviente se transformaría en un compositor libre y del salón privado se pasaría a la sala de conciertos. Pero la necesidad de conquistar el aplauso, entendida como metáfora para lograr el favor del mecenas, del crítico o del público, siguió siendo una forma habitual de construir la carrera de un músico. Y el duelo se convirtió en el vehículo más eficaz: el enfrentamiento de dos compositores-intérpretes que sometían su talento al juicio directo de la audiencia, arriesgando el éxito de sus iniciativas futuras. El duelo como vía para conquistar el aplauso, pero también como espectáculo que divertía y fascinaba al público.

4

Este ciclo reconstruye cuatro duelos famosos protagonizados por otras tantas parejas de músicos que, en un momento concreto de sus carreras, se vieron empujados a competir públicamente por el beneplácito de la audiencia. Estos duelos, celebrados en el transcurso aproximado de medio siglo (entre 1781 y 1837), tuvieron lugar en Viena, Londres y París. Hasta donde han permitido documentar las fuentes históricas, el programa de cada uno de nuestros conciertos incluye obras que se interpretaron en el duelo, aunque, siendo la improvisación un elemento habitual en este tipo de enfrentamientos, la reconstrucción precisa del duelo es imposible. El programa de mano se completa con unas breves narraciones de testigos oculares de la época que presenciaron estos “combates” musicales.

Para un oyente moderno, puede resultar sorprendente descubrir cómo los compositores hoy relegados a un segundo plano eran entonces aclamados como autores de enorme valía. Clementi era un digno rival de Mozart, Pleyel acaparaba la misma atención que Haydn, Thalberg ensombrecía a un coloso como Liszt, mientras que Wölfl

–hoy virtualmente desconocido- era el único que podía eclipsar a Beethoven en su etapa temprana. Es extraño constatar cómo el tiempo ha modificado su posición en la historia, olvidando a quienes en su época eran vistos como grandes compositores. La posibilidad de acometer una escucha comparada como la propuesta en estos conciertos quizá nos ayude a entender la enorme expectación e interés que estos duelos despertaron en su día.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

FUERA DE LUGAR

Algún motivo muy serio debe de haber para que la sociedad moderna no sepa qué hacer con los artistas: con los músicos, los compositores, los escritores, los actores, los pintores, cualquiera que se dedique a una tarea que requiera mucha destreza pero que no tenga una inmediata utilidad práctica, que se haga por obligación pero también por gusto, que no se sepa en qué medida nace del esfuerzo y el propósito en vez de la ocurrencia, la inspiración, el arrebató. Por sociedad moderna entiendo la que empieza económicamente con la Revolución industrial y políticamente con las revoluciones americana y francesa: la que sitúa teóricamente al individuo autónomo en el eje de la vida pública y asegura regirse no en virtud de un orden inmutable dictado por Dios sino por un contrato social que permite el libre flujo de los ciudadanos y de los bienes.

6

En el Antiguo Régimen estaba claro: lo que nosotros llamamos unitariamente el artista designaba un número variable de saberes y oficios sometidos a la disciplina de la producción artesanal. Giotto para nosotros es un genio de la pintura, pero para sus contemporáneos en Florencia pertenecía al gremio de los tintoreros y los cardadores de lana. En el Antiguo Régimen no había ninguna duda sobre el lugar que le correspondía al artista en el orden social: el de los trabajadores manuales, cualificados pero también sometidos, que a lo más que podían aspirar era a formar parte de la servidumbre de un príncipe. De aquellos tiempos quedan algunos fósiles semánticos, como la expresión *Chef d'oeuvre*. Para nuestro mundo de dudosos halagos verbales, una obra maestra es la cima de la creación libre, la apoteosis de lo sublime, lo que se puede admirar con plena garantía, lo que se puede ir a escuchar a una sala de conciertos poniéndose las mejores galas o contemplar en un museo, o exhibir con la adecuada encuadernación en una estantería. Pero *obra maestra*, *chef d'oeuvre*, *masterpiece*, *capolavoro*, significaba simplemente, en tiempos de artesanado, el modelo que se presentaba a examen ante los

directivos de un gremio para adquirir la condición laboral de maestro.

En América Latina, y no sin cierta untuosidad, se llama *maestro* a cualquier escritor que tenga algo de renombre o que haya recibido un cierto número de condecoraciones. A todo lo largo y ancho del mundo *maestro* es un término de reverencia (casi siempre excesiva) dirigido a los directores de orquesta. Cuando yo era niño los únicos a los que se llamaba maestros, aparte de a los casi siempre infortunados maestros de escuela, era a quienes practicaban algunos oficios: maestro sastre, maestro albañil, hasta maestro barbero.

Para escapar de la cerrazón jerárquica y laboral de los gremios el primer camino que tuvieron los artistas fue hacerse pasar por intelectuales ante los altos eclesiásticos, los príncipes y los reyes. La palabra *intelectual* es un invento tardío, y probablemente no muy afortunado, pero el origen del concepto, ya con su punzada de ansiedad social, está en los teóricos del arte del Quattrocento, en Giovanni Battista Alberti y Leonardo, y en ese formidable inventor de mitologías artísticas que fue Vasari. Cuando Alberti proclama la primacía del *disegno* anticipado sobre la práctica tradicional en la arquitectura, cuando Leonardo asegura que la pintura es *cosa mentale*, lo que están haciendo es una advertencia, un desmentido: ellos no trabajan con las manos, como los maestros de obras, los tintoreros, los cardadores de lana; su lugar ya no está en la cofradía de San Lucas, sino en el mismo grupo selecto al que pertenecen los poetas o los filósofos. Laboralmente hablando, Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, son criados y casi cortesanos de príncipes. En España, el Greco, que se había educado en Italia, lidera la reivindicación del pintor como artista dedicado a un arte liberal, y no mecánica. No es solo una cuestión de orgullo: quien no se gana la vida con las manos no paga esos impuestos onerosos de los que inmemorialmente se eximen los ricos, a fin de repartir su recaudación entre los pobres, siempre mucho más abundantes. Una de las grandes situaciones cómicas en la historia del Arte es el empeño del

pobre Velázquez por demostrar que *nunca* se había ganado la vida como pintor, a fin de ser digno de que lo admitieran en la orden de Santiago.

Lope de Vega contaba con los ingresos de sus comedias incesantes y con la protección del duque de Sessa, a quien sirvió también con bastante indignidad en un papel casi de proxeneta. A Cervantes todas sus tentativas de solvencia económica le salieron desastrosamente, incluido el éxito inmediato e inesperado del Quijote, del que no parece que sacara ningún beneficio. No tuvo la seguridad de un cargo eclesiástico; los aristócratas a los que aduló apenas se dieron por enterados; y en el incipiente mercado público de la literatura no existía la menor noción de que al menos una parte de los beneficios generados por un libro debiera ir a quien lo había escrito. Una tecnología punta, por usar términos de ahora, había multiplicado de golpe la posibilidad de acceder a la lectura, pero en aquella industria cultural el que menos contaba era justamente, por seguir con la jerga, el proveedor de contenidos.

8

Al menos las cosas estaban claras: el artista era un criado, un cortesano, en ocasiones un indigente y hasta un indeseable. Y en esa escala social el lugar más bajo lo ocuparon durante mucho tiempo los músicos, condenados a la sotana, a la librea de criado, al suplicio de una obediencia tan agotadora como la de Bach ante las autoridades municipales de Leipzig. Para ganar respeto el artista se desprende de los rigores de la artesanía y reclama el arrebato libre del genio. Pero cuando se acaba el Antiguo Régimen y ya no hay príncipes a los que servir ni gremios en los que abrigarse empieza una libertad inhóspita que dura hasta ahora mismo, y que incluso en países menos bárbaros que España parece estar retrocediendo de nuevo hacia las viejas penurias y excomuniones.

El artista desconcierta porque no se sabe nunca qué lugar ocupa en los esquemas sociales de la producción y del trabajo, porque hace cosas casi siempre de valor incierto que no se sabe cómo juzgar. Forma parte del negocio del entre-

tenimiento y del espectáculo, pero tiene la soberbia de pedir algo más, aparte del aplauso. Porque vive del público se le supone la obligación de halagarlo, pero muchas veces lo desafia y hasta lo ofende. Posee talentos que deslumbran, pero en ocasiones resulta ser un estafador, o al menos parecerlo. Sigue haciendo una reverencia a los poderosos al terminar el espectáculo que ellos sufragan, pero puede que tenga maneras lamentables o rasgos de soberbia, y puede ser tan poco de fiar que su proximidad resulte catastrófica.

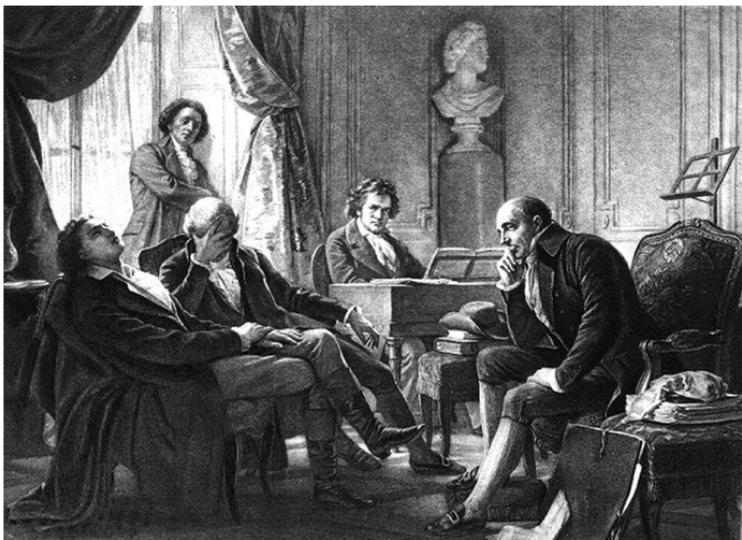
La ansiedad de Beethoven y Mozart ante los ricos que patrocinan o el público que paga una entrada es ya plenamente moderna. El Romanticismo hace del artista un nuevo Prometeo que ofrece al mundo el regalo de su genialidad y al mismo tiempo que adquiere una estatura mitológica recibe el castigo de un tormento sin misericordia. El artista es un monje y un profeta y una atracción de feria, un sacerdote y un bufón: a veces de manera exclusiva, a veces sucesivamente. Pero a Mahler le amargan la vida con la misma eficacia los jerarcas austrohúngaros de la ópera de Viena y las damas plutócratas de la Filarmónica de Nueva York, y Sibelius, en pleno éxito, no puede pagar sus deudas porque no recauda derechos de autor en una época en que Finlandia pertenece al Imperio Zarista, que no ha firmado los convenios internacionales que los protegen, y Shostakovich conoce el terror de un poder absoluto mucho más homicida que el de Luis XIV o Federico de Prusia.

Por no hablar de las esposas que atan a Billie Holiday a los barrotes de la cama del hospital en el que está muriéndose, vigilada por detectives corruptos de la policía de Nueva York, o de esos bluesmen de los años 30 que viven en la miseria e incluso en la cárcel mientras grupos de música pop de los sesenta se hacen multimillonarios grabando sus viejas canciones.

La sociedad moderna no sabe qué hacer con los artistas. Los admira, los diviniza, los arruina, los ignora, los encarcela, o,

como en la brutal España de ahora mismo, les niega el modestísimo derecho a recibir una parte del fruto de su trabajo. Sólo hay una manera en la que el artista, músico, escritor, pintor, lo que sea, disfrute de una posición indiscutible, incluso respetable: estando muerto; mejor todavía, llevando muerto algún tiempo. Pintores muertos y músicos muertos generan ingresos colosales para coleccionistas multimillonarios, teatros de óperas, salas de conciertos. Y además no van a importunar a nadie, no van a protestar por el mangoneo al que someten a sus obras los parásitos que viven principescamente de ellas, no van a reclamar lo que casi nunca o nunca tuvieron en vida: el reconocimiento de la dignidad de un trabajo que hace más grata y rica la vida y más ancho el mundo.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA



Beethoven y sus amigos. Grabado de la pintura original de Albert Graefle (1807-1899). Esta ilustración, con oyentes en actitud concentrada y meditativa, recrea muy bien la idea decimonónica que otorgaba a la música la capacidad para elevar el espíritu.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 1 de febrero de 2012. 19,30 horas

Mozart *versus* Clementi

Duelo celebrado en las dependencias de la Corte Imperial en Viena el 24 de diciembre de 1781, por iniciativa del emperador José II.

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Fantasia en Re menor KV 397

Variaciones sobre el aria “Salve tu, Domine” de la ópera
I filosofi immaginari de Giovanni Paisiello KV 398

Sonata en Fa mayor KV 547a

Allegro

Thema con variazioni

Allegretto

Augustus Frederic Kollmann (1756-1829)

Preludio a la toccata en Si bemol mayor de Muzio Clementi

Muzio Clementi (1752-1823)

Toccata en Si bemol mayor Op. 11

II

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonata en Si bemol mayor KV 333

Allegro

Andante cantabile

Allegretto grazioso

13

Muzio Clementi

Sonata en Si bemol mayor Op. 24 n° 2

Allegro con brio

Andante quasi allegretto

Rondo. Allegro assai

Iván Martín, *piano*

El año 1781 fue probablemente el más decisivo en la vida de Mozart, celebrado por la historiografía mitológica como la “emancipación del músico autónomo con respecto de Colloredo y su establecimiento en Viena como el primer *freelance* de la historia de la música”. Con independencia del complejo proceso de esta “emancipación”, que duró varios meses, y de su retirada de la corte de Salzburgo, de la que en ningún documento consta que Mozart fuese expulsado de la misma, su establecimiento en la ciudad de Viena fue un acontecimiento quizá previsible, aunque en modo alguno planificado. El compositor disfrutaba apasionadamente del Carnaval de Múnich tras el estreno de *Idomeneo* en dicha ciudad, el 29 de enero. El 16 de marzo Colloredo lo llamó a reunirse con su séquito en Viena, donde el cardenal visitaba a su padre enfermo; en esos meses el compositor conoció por primera vez a fondo las posibilidades musicales de la capital austriaca. El trato recibido por Mozart y las continuas desavenencias propiciaron una ruptura gradual, que se consumó el 8 de junio, cuando Mozart renunció a todos sus cargos en la corte de Salzburgo, la cual sin embargo nunca aceptó oficialmente su renuncia. Lejos de convertirse en músico independiente, concepto anacrónico en la sociedad jerarquizada del XVIII, en la cual no era concebible la práctica musical fuera del mecenazgo (con excepción quizá de Inglaterra, donde sí puede verse una prefiguración del *freelance* musical), Mozart se dedicó en sus primeros años en Viena a la búsqueda abnegada de otros “Colloredos”, de mecenas que le proporcionasen nuevas fuentes de ingresos. Para ello estableció contactos con nuevos aristócratas, como el barón van Swieten, organizó suscripciones a sus conciertos, compuso obras de moda femenina para princesas y condesas e impartió cursos para piano.

Uno de los foros de proyección profesional utilizados por Mozart fueron las *Akademien*, conciertos privados en algún recinto doméstico o académico, en los que podían en ocasiones ejecutarse obras de otros compositores. El 23 de noviembre había organizado uno en la casa Auenhammer, ante invitados como la condesa Thun, el barón van Swieten o el banquero Karl Abraham Wetzlar. Y dentro de este contexto

de búsqueda de una situación económica estable ha de entenderse la espectacular pugna que tuvo lugar en la corte, en pleno Hofburg de Viena, entre Mozart y Muzio Clementi el 24 de diciembre de ese mismo año, en presencia del emperador Joseph II y de la gran princesa de Rusia Maria Feodorowna, de la que hablaremos acto seguido. En ese mismo año, Mozart comunicó a su padre la decisión de casarse con Konstanze, que llevaría a efecto el 4 de agosto de 1782 en la Stephansdom. Acontecimientos como el pugilato con Clementi allanaron el camino para los primeros conciertos exclusivamente mozartianos, teniendo lugar el primero el 3 de marzo de 1782, que incluía entre otras cosas pasajes de *Idomeneo*. 1781 fue asimismo el año en que Schiller publicó *Die Räuber* (*Los ladrones*) y Kant *La crítica de la razón pura*.

Muzio Clementi, nacido en Roma en 1752 y asentado en Londres desde 1767, pertenecía al nutrido grupo de “emigrantes italianos” que hicieron carrera en la música instrumental fuera de su país (como Viotti en París, Locatelli en Amsterdam o Domenico Scarlatti y Boccherini en España). En el verano de 1780 había iniciado una gira continental como compositor y virtuoso del piano. Tras pasar unos meses en París y tocar para María Antonieta, a finales de 1781 se dirigió a Viena, donde el 24 de diciembre fue invitado por el emperador Joseph a competir con Mozart. Para entonces Clementi había compuesto seis sonatas para piano (con posibilidad de acompañamiento de un instrumento melódico, como era usual en la época), nueve sonatas para instrumento y piano y tres obras para dos pianos, así como un ciclo de variaciones sobre una tonada irlandesa. En mayo de 1782 abandonó Viena y prosiguió su gira con destino a Suiza y Lyon. Su estilo era descrito así por un diccionario satírico publicado en Bath en 1780: “Clementi. Un italiano. Ha compuesto algunas lecciones que abundan en pasajes tan peculiares y difíciles que resulta evidente que se han ejercitado durante años antes de su publicación. Hacemos referencia en particular a la sucesión de octavas de las que ha atiborrado sus lecciones. Mr. Clementi ejecuta dichos pasajes de manera excelente y es su más brillante intérprete”.

Poco sabemos del resultado de la confrontación entre ambos compositores y cada uno hace hincapié en detalles diferentes, salvo en una circunstancia: que ambos fueron convocados por el emperador sin previo aviso, con la intención de que improvisaran e interpretasen una selección de sus propias composiciones. Por las cartas de Mozart (véase texto 1 en la sección de Documentos, p. 56) conocemos el desarrollo de la velada: primero improvisó Clementi e interpretó una sonata suya, después improvisó Mozart y tocó algunas variaciones; posteriormente, la gran princesa Feodorowna les pidió que tocasen *prima vista* algunas sonatas de Paisiello y por último ambos concurrentes improvisaron simultáneamente en dos fortepianos sobre los temas de una de las sonatas. Clementi mencionó más tarde dos de las obras interpretadas durante el duelo y ambas figuran en el programa de este concierto: la **Toccata Op. 11 en Si bemol mayor** y la **Sonata Op. 24 n.º 2**, cuyo inicio se cita en la obertura de *La flauta mágica*, compuesta por Mozart diez años más tarde. Tiempo después, Clementi subrayó el “espíritu y la gracia” en la ejecución mozartiana como él “no había escuchado en nadie hasta la fecha”. Respecto a Mozart, desconocemos por completo qué obras propias interpretó y es poco probable que fuesen las que figuran en este concierto, pues se crearon con posterioridad al duelo, salvo en el caso de las *Variaciones KV 398* sobre un tema precisamente de Paisiello¹. En la carta escrita a su padre Leopold el 16 de enero de 1782, Mozart nos da su visión del duelo: Clementi se ve como un “hombre honesto”, de enorme habilidad aunque sin “el menor gusto ni la menor sensibilidad: un mero mecanismo”; el emperador dio preferencia a Clementi en la ejecución por ser romano: tenía que empezar “*La santa chiesa Cattolica*”. Mozart indica que las sonatas de Paisiello que tuvieron que tocar a primera vista y quizá improvisar sobre ellas estaban “terriblemente escri-

¹ En nuestros comentarios, dejaremos sin analizar la **Sonata en Fa mayor KV 547a**, un arreglo para teclado de autor desconocido de una sonata mozartiana originalmente compuesta para violín y piano que no figura dentro de la *Neue Mozart Ausgabe*. Fuera quien fuese el autor, el catálogo de Ulrich Konrad (*Mozart – Leben – Musik – Werkbestand*, Kassel, 2005) data su composición en todo caso en 1788.

tas de la mano del compositor” y que hubo cierto malestar porque uno de los fortepianos estaba en malas condiciones. A partir de ahí, Mozart pasa a hablar del provecho para su carrera profesional de tal encuentro, en particular del favor del emperador, de quien sabemos que concedió al compositor una buena suma de dinero.

La *Toccatà Op. 11* de Clementi es un fulgurante *prestissimo*, un derroche de fuegos artificiales sobre el teclado en el que abundan los pasajes de tresillos en terceras paralelas. Le precede el brevísimo **Preludio** de Kollmann interpretado sin solución de continuidad, una obra pedagógica que se proponía mostrar cómo un preludio introductorio puede relacionarse con la obra a la que precedía. La *Sonata Op. 24 n.º 2* no se corresponde necesariamente con el “mero mecanismo” del que hablaba Mozart. El primer movimiento, “Allegro con brio”, es un interesante ejemplo de sonata “monotemática” con un ingenioso desarrollo que atraviesa inesperadas modulaciones; en el movimiento abundan los brillantes pasajes de octavas que sostuvieron la fama de Clementi. El segundo movimiento es un amable “Andante quasi allegretto” en estilo *Empfindsamkeit*² y el tercero un “Rondo” con igual virtuosismo para ambas manos. La ejecución de Clementi dejó en Mozart secuelas persistentes; en una carta a su hermana del 7 de junio de 1783 desarrolla una crítica despiadada, que culmina en las palabras: “él no tiene nada, ni la menor ejecución, ni gusto y aún mucho menos sensibilidad”. Fuera de la rivalidad entre dos virtuosos del piano, uno aclamado en toda Europa y el otro un mero compositor de renombre local en Viena, podemos ver un indicio de dos modos de entender social y estéticamente la ejecución pianística. Por una parte, el florecimiento de un tipo de virtuosismo en la segunda mitad del siglo XVIII que actúa para un nuevo público anónimo y

² *Empfindsamkeit* suele traducirse como “Sensibilidad” o “Estilo galante”. Fue una tendencia de la segunda mitad del siglo XVIII, opuesta a la estética barroca, que preconizaba un estilo amable, sentimental y alejado del patetismo de la primera mitad de siglo. Tendía a evitar el contrapunto y los pasajes densamente armónicos, operaba con melodías periódicas y en él son frecuentes las suspensiones a modo de “suspiros”.

burgués, que paga una entrada para ser partícipe del mundo de la sensación musical, por una parte, y el compositor “für Kenner und Liebhaber” (“para conocedores y amantes”, según el título de un ciclo de sonatas de Carl Philipp Emanuel Bach), que exige de su público —de un noble sensibilizado y erudito, como van Swieten, o de una alta burguesía cultivada e ilustrada—, además de sensibilidad, un importante ejercicio intelectual.

Las *Variaciones “Salve tu, Domine”, en Fa mayor KV 398* de Mozart, a partir de un aria de la ópera de Giovanni Paisiello, *I filosofi immaginari* (acto I, escena 8^a) son las que con mayor probabilidad pudieron escucharse el 24 de diciembre de 1781. Fueron compuestas seguramente en Viena en junio de 1781, en plena “crisis Colloredo” o quizá más tarde. En todo caso, tenemos constancia de que fueron interpretadas en una nueva *Akademie* en el Burgtheater de Viena, con todas las localidades vendidas y asistencia de Joseph II, el 23 de marzo de 1783, donde se escucharon variaciones sobre temas de Paisiello y de Gluck (también asistente al concierto) y Aloysia Weber interpretó arias de óperas de Mozart. Las *Variaciones KV 398* nacieron a partir de un aria de Paisiello cantada por el personaje de Julián —el “filósofo imaginario”— para impresionar con su sabiduría a Petronio, padre de Clarisse, de quien Julián está enamorado. El aria, en un procedimiento típicamente *buffo*, mezcla palabras en alemán y en un pseudolatín que pueden traducirse así: “Salve tu Domine / salve tu Domine / Argatiphontidas / Argatiphontidas / tibi salutem mittit per me / Creo que no hay que temer su saber / sino podrá cavar lamentando este paso / pro illo accedo / nunc ego ad te”. Mozart aprovechó esta duplicidad de apariencia solemne —la evocación en falso latín del filósofo Argatiphontidas— y de cómico hablando para sí —el texto que hemos traducido del alemán— para configurar el tema de carácter jocosos de unas variaciones del tipo predilecto mozartiano, las variaciones melódicas sobre una armonía constante. Los doce primeros compases del tema se corresponden con la cita solemne del filósofo; los doce siguientes con el hablar para sí de Julián.

Mozart compuso seis variaciones sobre este tema y casi todas ellas respetan la cesura entre las dos partes mencionadas del tema. Las tres primeras variaciones se limitan a introducir cambios en la figuración y el fraseo, aunque sin alterar el marco general del tema: la primera ofrece virtuosos pasajes de semicorcheas para la mano derecha, la segunda juega con un permanente contratiempo entre las dos manos en la primera parte y continuos tresillos en la segunda, la tercera ahonda en las diferencias entre las dos secciones del tema y resalta ahora el virtuosismo de la mano izquierda. A partir de la cuarta variación entramos en el mundo personal mozartiano que dota a cada variación de un carácter peculiar. Como era costumbre en Mozart, la cuarta variación está en la variante menor de la tonalidad (Fa menor), que nos ofrece una melancólica fisonomía del tema; acto seguido se inicia un “Adagio”, como si de un recitativo instrumental se tratase. La variación quinta regresa a la tonalidad y al *tempo* originales, aunque parece más la cadencia de un concierto para piano con sus extensos tríos en ambas manos y las vertiginosas escalas de fusas y semifusas. La sexta y última variación está muy lejos de ser la usual reexposición del tema, pues se trata más bien de una apoteosis creativa sobre lo dicho en las variaciones anteriores: la primera sección consta de fulgurantes tresillos en las dos manos y en todas las direcciones posibles y la segunda es de nuevo una cadencia de concierto, que el propio Mozart denomina “Capriccio”, y que atraviesa extrañas regiones tonales. Si ésta fue una de las obras escuchadas en el duelo, la comicidad de Paisiello, y la “terrible caligrafía de su partitura”, tuvo que dejar estupefactos a los presentes por la inagotable capacidad de improvisación, el peculiar “tratamiento” del tema y los infinitos matices que una situación “cómica” podía suscitar en los dedos del salzburgués.

La *Fantasia en Re menor KV 397* fue compuesta probablemente en Viena en 1782, en los meses en que el barón van Swieten empezó a estimular fuertemente el interés de Mozart por las obras corales e instrumentales de J. S. Bach y de G. F. Händel. El 16 de julio de ese año se estrenó en el Burgtheater *El rapto en el serrallo* y el 4 de agosto Mozart y Konstanze se

casaron en la Stephansdom. Antes que nada cabe decir que esta Fantasía concluye en el compás 97 sobre un acorde de séptima dominante, lo cual quizá subraye nuevamente su origen improvisado; los últimos diez compases, que curiosamente conducen a un final en Re mayor, y no en Re menor como dictaría la convención, no son de Mozart y se añadieron más tarde, probablemente por el compositor August Eberhard Müller (catálogo de la Neue Mozart Ausgabe: Fragmento 1782e). Algunos estudiosos han visto en esta tonalidad “mortuoria” —presente en el *Réquiem*, así como el paso de Do menor a Do mayor en la *Maurerische Trauermusik* (*Música fúnebre masónica KV 477* de 1785)— la justificación del cambio de tonalidad y la posibilidad de que esa pieza fuese posteriormente adaptada para algún acto luctuoso de la Lógica masónica de la que Mozart era miembro. En cualquier caso, el carácter lóbrego y triste de la primera sección es innegable: con un preludio en acordes arpegiados a la manera de J. S. Bach, la Fantasía arranca en *tempo* de andante. Tras un profundo silencio en el compás 11, se inicia un adagio en el que la mano derecha entona un arioso melancólico y lleno de suspiros en el mejor estilo *Empfindsamkeit*; cinco compases más tarde, el arioso se interrumpe en un acorde de séptima disminuida sobre Do sostenido y da comienzo un recitativo instrumental que apenas se abre paso entre los numerosos silencios; cuatro compases después escuchamos un diminuto lamento operístico sobre un inconfundible bajo de *passus duriusculus* —una cuarta descendente en pasos cromáticos desde La hasta Mi. En pocos compases nos ha suministrado Mozart las claves de la obra: preludio arpegiado, arioso, recitativo, lamento, que en los compases siguientes se verán potenciados y combinados (por ejemplo, arioso sobre *passus duriusculus* en los compases 29-33) y que alternarán con algunos pasajes de figuraciones virtuosistas en *tempo* de presto y en el estilo de una toccata. La segunda sección es un allegretto en Re mayor en dos partes, que en algunos momentos recuerda a la melodía del arioso. Franz Schubert se sintió tan sobrecogido por esta increíble Fantasía que la citó en una balada sobre un texto de Schiller titulado *Leichenfantasie* (*Fantasía cadauérica*). En el año en que murieron Johann Christian Bach y

Pietro Metastasio, Mozart nos brinda su original imbricación de modos vocales e instrumentales en una obra de registros diversos y cuya naturaleza fragmentaria deja en cierto modo abierta la “fantasía” acerca de un lúgubre *post mortem*.

La *Sonata en Si bemol mayor para piano KV 333* es la obra más tardía de este concierto y lleva, como su sinfonía homónima, el sobrenombre de “Linzer Sonate”. Si no toda, parte fue compuesta en la ciudad de Linz, en la que Mozart se detuvo en su viaje desde Salzburgo —donde el compositor buscó la reconciliación entre Leopold Mozart y Konstanze— a Viena en noviembre de 1783. El primer movimiento, “Allegro”, alterna entre una alegre cantabilidad y las escalas propias de un concierto para piano. Buena parte del movimiento se desarrolla en una suerte de dúo entre la mano derecha y la mano izquierda, una especie de diálogo instrumental en dos registros distintos —bajo y soprano— que se interrogan y responden con una amable ternura. El “Andante cantabile” ha sido puesto en relación con el ballet pastoral que precede a la escena del Elíseo del segundo acto de *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Con ella coincide, además del *tempo* andante, el compás de 3/4 y la acentuación frecuente del segundo tiempo del compás, que le confiere una atmósfera irreal, ingrátida y, por así decirlo, idílica. No obstante, esta atmósfera se ve turbada en algunas ocasiones por pasajes disonantes que introducen en el “Andante” el siempre conmovedor *chiaroscuro* mozartiano. El movimiento final, “Allegretto grazioso”, es un rondó en el que las alternantes secciones de *tutti* y *solo* recuerdan una y otra vez a la forma de un concierto; en el curso del movimiento Mozart aproxima ambas texturas y desafía al oyente desde un tono lúdico no exento de ocasionales pinceladas en *claroscuro*.

IVÁN MARTÍN

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, es hoy reconocido, por la crítica y el público, como uno de los pianistas más brillantes de su generación, dentro y fuera de nuestras fronteras. Colabora con la práctica totalidad de las orquestas españolas, así como con la Orquesta de París, Orquesta Filarmónica de Estrasburgo, Virtuosos de Praga, Orquesta Filarmónica de Helsinki, Orquesta Filarmónica de Zagreb, Orquesta Sinfónica de Monterrey, Orquesta Sinfónica de Santiago de Chile, Orquesta Sinfónica de São Paulo y Orquesta Mundial de Juventudes Musicales.

Entre otros, ha actuado con directores tales como Gerd Albrecht, Maurizio Benini, Max Bragado, Justin Brown, Christoph Eshenbach, Günter Herbig, Pedro Halffter, Christoph König, Jean Jacques Kantorow, Kirill Karabits, Adrian Leaper, Miguel Ángel Gómez Martínez, Juanjo Mena, Roberto Montenegro, John Neschling, Josep Pons, Alejandro Posada, Alfonso Scaramo, Michael Schönwandt, Josep Vicent, siendo repetidamente invitado a participar en

marcos tan destacados como el New York International Keyboard Festival, el Oxford International Music Festival, el Festival International La Roque d'Anthéron, el Festival International La Folle Journée, el Festival Internacional de Grandes Pianistas de Chile, el Festival Internacional Cervantino (México), el Ciclo de Jóvenes Intérpretes Scherzo, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Festival Internacional de Música de Peralada o el Festival de Música de Canarias.

Ha grabado numerosos programas de radio y televisión en España, Francia, Italia, Brasil y Estados Unidos. Su primer disco para el sello Warner Music lo dedicó al compositor Antonio Soler, y acaba de lanzar su segunda grabación, dedicada a conciertos de piano de Mozart y Schröter. Entre sus compromisos recientes se incluyen presentaciones en el célebre Carnegie Hall de Nueva York, así como en Canadá, Alemania, Austria, Suiza, Italia, Reino Unido y Argentina, en recital y colaborando con diversas orquestas y directores.



Muzio Clementi



Wolfgang Amadeus Mozart

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 8 de febrero de 2012. 19,30 horas

Haydn *versus* Pleyel

Duelo provocado por la prensa y por la rivalidad de las dos temporadas de conciertos públicos que funcionaban paralelamente en Londres en 1792, que invitaron a ambos autores como compositores en residencia.

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Re mayor Op. 71 n° 2

Adagio-Allegro

Adagio

Menuetto. Allegro

Allegretto

Ignaz Pleyel (1757-1831)

Cuarteto en Do mayor Op. 34 n° 1 (B 353)

Allegro

Adagio

Rondo. Allegro

Cuarteto en Si bemol mayor Op. 34 n° 2 (B 354)

Allegro vivace

Tempo di Menuetto

II

Ignaz Pleyel

Cuarteto en Mi menor Op. 34 nº 3 (B 355)

Allegro spiritoso

Adagio amoroso con espressione

Finale Allegro

25

Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Sol menor Op. 74 nº 3

Allegro

Largo assai

Menuetto. Allegretto

Finale. Allegro con brio

CUARTETO MOZARTEUM

Markus Tomasi, violín 1

Géza Rhomberg, violín 2

Milan Radic, viola

Marcus Pouget, violonchelo

“Alcuni, come il Krommer, il Pleyel, il Förster, il Girowetz e l’Haensel, per tacer d’altri, bramosi d’indovinarne il segreto, si posero saggiamente a mettere in partiture le detto composizioni”¹. Con estas palabras expresaba en 1812 el crítico Giuseppe Carpani el procedimiento utilizado por Pleyel y otros “discípulos” de Haydn para hacerse con el secreto de la técnica del maestro: en una época en la que los cuartetos se imprimían única y exclusivamente en partituras sueltas para cada voz, los compositores dedicaban horas a transcribir, como los amanuenses de otrora, las voces en una partitura integral, con el fin de descifrar la haydniana “manera di distribuire fra le parti la melodia”. Carpani hacía así referencia a un círculo de compositores que, en la época dorada del cuarteto de cuerda vienés, habían tomado como máxima el procedimiento de participación ecuaníme de las cuatro cuerdas en la exposición y en el desarrollo de los temas del cuarteto, época que sufrió una metamorfosis considerable en 1800 con la publicación de los *Cuartetos Op. 18* de Beethoven y que se considera de todo punto concluida en 1810. Uno de los más reconocidos creadores de este grupo fue el austriaco Ignaz Pleyel, nacido en Ruppersthal en 1757 y alumno de Haydn en Eisenstadt desde 1772, donde el conde Erdödy lo invitó a formar parte de su orquesta privada. El primer cuarteto de Pleyel, publicado en 1783, fue dedicado al conde Erdödy por su “generosidad, deferencia paternal y estímulo”. Probablemente desde 1784 estuvo activo como *Kapellmeister* en Estrasburgo y en 1792 permaneció durante una temporada en Londres, momento en el que la prensa alentó una ficticia rivalidad con Haydn, que asimismo se encontraba entonces en la ciudad. En 1795, Pleyel se desplazó a París, ciudad en la que en 1797 fundó la célebre editorial en la que en los años 1801-1802 apareció la edición completa de los cuartetos de Joseph Haydn. A partir de 1807, Pleyel se dedicó también a la fabricación de pianos, de manera que su actividad como compositor fue decayendo gradualmente. En total, Pleyel compuso unos setenta cuartetos de cuerda; la mayor parte de ellos

1 “Algunos, como Krommer, Pleyel, Förster, Girowetz y [Peter] Haensel, por no mencionar a otros, ansiosos por adivinar su secreto, se dedicaron sabiamente a transcribir en partitura las mencionadas composiciones”.

fueron publicados entre 1782 y 1792. Murió en 1831, en su villa a las afueras de París.

La supuesta rivalidad entre Ignaz Pleyel y Joseph Haydn fue tan ficticia como promovida por empresarios de conciertos con fines publicitarios. Pleyel había sido alumno de Haydn y había dedicado a éste sus *Cuartetos Op. 1* en 1788. Anteriormente, en 1784, Mozart había llamado la atención de su padre sobre unos cuartetos “muy bien escritos y muy agradables” e incluso expresado la expectativa, “afortunada para la música, de que Pleyel esté en su día en condiciones de reemplazar a Haydn” (Carta de Wolfgang a Leopold del 14 de abril de 1784); en buena parte de las ediciones de cuartetos de Pleyel, éste figuraba como “élève de Mr. Haydn”, de forma que no hay más razones para pensar en un “duelo” que las imaginadas por la prensa. Pleyel llegó a Londres proveniente de Estrasburgo porque la abolición por parte de la Revolución de los conciertos sacros había mermado considerablemente las posibilidades del compositor; entonces fue invitado a dirigir los Professional Concerts de Londres, ciudad en la que residió desde diciembre de 1791 hasta mayo de 1792. Fue entonces cuando el empresario de estos conciertos, Wilhelm Cramer, optó por dar vuelo a una rivalidad con el fin de suscitar el interés del público que entonces asistía a los conciertos de Haydn, organizados por el empresario Salomon. El 5 de enero de 1792, el diario londinense *Public Advertiser* publicó una noticia en la que presentaba a Haydn y Pleyel como rivales enfrentados en las dos temporadas de conciertos que en esos momentos comenzaban en la ciudad (véase texto 2 en la sección de Documentos, p. 57).

En cualquier caso, ambos compositores, como en la reseña se esperaba de ellos, permanecieron ajenos a toda disputa, se expresaron aprecio recíproco, cenaban juntos, interpretaban el uno la música del otro y asistían a los conciertos respectivos. Ambos fueron queridos por el público y elogiados por la prensa.

El estilo de los cuartetos de cuerda de Pleyel ha sido considerado a menudo una simplificación de agradable gusto de los procedimientos haydnianos, estilo que lo convirtió en el compositor “más querido, interpretado y disfrutado”² de su tiempo. Él mismo puso a algunos de sus cuartetos el sobrenombre de “très faciles”, quizá con la intención de hacerlos asequibles a un círculo de ejecutantes más amplio y menos exigente que el que acostumbraba a interpretar los cuartetos de Haydn. En buena medida, la nivelación de las dificultades en la composición de numerosos cuartetos bajo las premisas del “bon goût” puede explicarse también a partir de la formación del propio Pleyel, quien recibió clases de Haydn mientras éste ultimaba la composición de sus Op. 33; sus trayectorias se separan y divergen después: mientras Haydn llevaba en Viena el género a alturas insospechadas, Pleyel componía para un público menos exigente, por así decirlo, residente en la “provincia camerística” y en un número mucho más copioso que su maestro. La producción cuartetística de Pleyel coexistió con las obras maestras de Haydn y Mozart y se extendió hasta el Op. 18 de Beethoven. Los **Cuartetos Op. 34 n^{os} 1, 2 y 3 (B 353, 354 y 355)**, según el catálogo de Rita Benton) se publicaron en 1791 con el título de *Six Quatours* (B 353-358), dedicados al rey de Nápoles; en términos generales, suponen un lenguaje aún más moderado y accesible que el de sus cuartetos anteriores, con agradables melodías que pululan en todos los movimientos, una armonía de escasa complicación y una elaboración temática fácilmente inteligible. Tras la muerte de Mozart, Pleyel le rindió un tributo en su *Cuarteto en Fa menor B 358*, su última aportación importante a un género del que había preferido obviar su determinante evolución a partir del Op. 33 de Haydn.

Los cuartetos de Haydn interpretados en este concierto pertenecen al grupo conocido como “Cuartetos Apponyi” por estar dedicado al conde Anton von Apponyi, a quien Haydn otorgó un uso exclusivo de los mismos hasta su publicación

² Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart y Tübingen, 1826.

en 1795 y 1796 en Londres y en Viena. La mayor parte fueron compuestos en 1793, posiblemente con vistas a una segunda estancia en Londres, y contienen los Opp. 71 y 74 (conforme a la edición del propio Pleyel), con tres cuartetos en cada número de opus. Para la prensa musical, tanto en Viena como en Londres, este nuevo grupo de cuartetos de cuerda representaba un paso adelante en la “profesionalización” de un género originariamente concebido para el *Liebhaber*, el músico amateur. En estos cuartetos, Haydn planteaba ulteriores dificultades técnicas al intérprete, así como una escucha más “compleja” en el auditorio. Las innovaciones potenciadas en las dos obras que escucharemos pueden resumirse, *grosso modo*, en dos procedimientos de profunda trascendencia en la literatura del cuarteto de cuerda: una caracterización más individualizada y emotiva de todos los temas, que son expuestos, elaborados y reexpuestos de principio a fin en cada movimiento, y una diferenciación más definida entre las cuatro voces que, dentro de la estética del *Erhaben* (de lo “sublime”), opera con mayores contrastes, situaciones inesperadas y momentos de incertidumbre.

El “Allegro” inicial del **Cuarteto en Re mayor Op. 71 n° 2** va precedido de un “Adagio” introductorio de apenas cuatro compases caracterizado por un salto de octava descendente en el primer violín y un motivo ascendente de tres tonos. Este motivo será interpretado por las cuatro voces en el “Allegro”, en su forma original e invertida. En el “Adagio” que sigue, Haydn juega con la combinación de un tema cantable con la alusión a la forma sonata, al derivar de esta melodía un segundo tema para un desarrollo posterior. El “Allegretto” final es un animado rondó en compás de 6/8, cuyo estribillo está dividido en dos secciones. De forma inesperada, la primera copla aparece en Re menor, como una suerte de variación en *minore* del tema, de manera que la forma del movimiento manifiesta una tendencia a la síntesis entre rondó y tema con variaciones, lo cual corrobora el hecho de que a partir del tercer estribillo el *tempo* se acelere para convertirse en un allegro.

El *Cuarteto en Sol menor Op. 74 n.º 3* lleva el sobrenombre de “El jinete” y es una de las piezas más inspiradas y singulares de Joseph Haydn, lo cual destacará todavía más al escucharse tras el cuarteto de Ignaz Pleyel. El sobrenombre puede entenderse con facilidad cuando escuchamos los primeros ocho compases del “Allegro” inicial, interpretados al unísono por los cuatro instrumentos y con abundantes silencios: una tríada ascendente en Sol menor se forma a partir de saltos de octava en los cuales se repite el tono inferior, resaltado siempre mediante una apoyatura. A partir de las secuencias de tres notas negras de estos compases se despliega la exposición, que pone el énfasis en el motivo de tres notas negras y en figuras de tresillos que se suceden encadenadas entre sí. El desarrollo es una excelente muestra de la capacidad combinatoria de Haydn a partir de una concentración de los elementos principales de los temas.

Punto culminante de este cuarteto es el segundo movimiento, “Largo assai”, en la tonalidad lejana de Mi mayor en un compás de 4/4 inusualmente unido a un *tempo* lento: un prodigio de expresividad *Erhaben* fusionada con una diferencia extrema en cada momento de la ejecución. Hablamos de una forma muy singular de tema con variaciones que se inicia en dos grupos de dos compases separados por conmovedores silencios, a partir de los cuales se eleva como un portento sonoro una melodía cantable en el violín que fusiona los fragmentos anteriores sobre un delicioso contrapunto de las cuerdas graves. Punto culminante de este despliegue resulta el disonante acorde del compás 8 (séptima disminuida con quinta alterada), que ha de interpretarse en *fortissimo*. Tras la repetición de la primera sección, la segunda sección del tema entra en el relativo Do sostenido menor, que en *pianissimo* nos lleva por una vereda sombría del tema. La sección intermedia del movimiento nos acerca con cierta inquietud a Do mayor a través de un ritmo de corcheas repetidas, sobre las que se configuran diversas variantes del tema cantable. Y sin embargo, en medio de una de estas variantes irrumpe una figura inesperada, como si el *Sturm und Drang* se hiciese ahora cargo de lo “sublime”: la melodía cantable se disuelve en un trémolo

de notas fusas compartido por las cuatro cuerdas, a modo de quintaesencia de los dos aspectos haydnianos que hemos definido al principio, la caracterización extremadamente singular —una cantabilidad sublime que emana de los fragmentos y ha de pasar por sombrías experiencia tonales— junto a una diferenciación contrastada de recursos inesperados. Tras vertiginosas escalas del primer violín, la melodía cantable recupera la concreción perdida, aunque no de manera íntegra sino fragmentada, regresando a los silencios iniciales del movimiento y dejándonos extasiados con una “de-composición” del tema.



Beethoven y Mozart. Reproducción fotográfica de una obra sin identificar. Bibliothèque National de France.

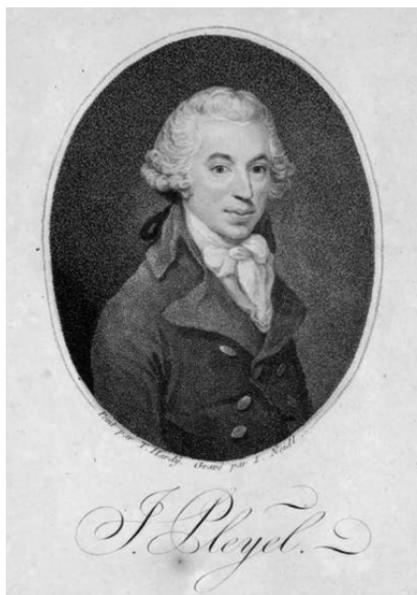
CUARTETO MOZARTEUM

El Cuarteto Mozarteum se fundó en la década de 1930. Desde 1955, por iniciativa de Bernhard Paumgartner, entonces director del Festival de Salzburgo, el nombre le fue cedido por la Orquesta Mozarteum. Siguiendo esta tradición, la Fundación Internacional Mozarteum decidió en 1998, por acuerdo entre la Orquesta Mozarteum y la Universidad Mozarteum, adjudicar la tarea de liderar la formación al concertino Markus Tomasi.

El nombre del Cuarteto proporciona una idea clara del principal repertorio de esta formación. Sin embargo, además de las obras de los clásicos vieneses, el Cuarteto también ha interpretado composiciones de autores contemporáneos tales como Schedl, Breit, Pirchner, Themessl y Mullenbach. Al mismo tiempo han interpretado con regularidad junto a solistas de las Orquestas Filarmónicas de Viena y de Berlín, además de con otros intérpretes de prestigio internacional como Jessye Norman o Marjana Lipovsek,

con quien ha registrado el ciclo *In den Wänden des Windes* del luxemburgués Alexander Mullenbach. Después de su exitosa grabación del *Quinteto con clarinete* de Mozart con Wenzel Fuchs, clarinete solista de la Filarmónica de Berlín, la colaboración ha continuado con la grabación del *Quinteto con clarinete* de Weber.

Durante esta nueva etapa, el Cuarteto Mozarteum ha obtenido la aclamación del público en los numerosos festivales e instituciones en los que ha actuado: Klangbogen de Viena, Mozartwoche de Salzburgo, Festival Echternach, Chamber Music Festival de Bergen, Festival de Bratislava, Brucknerhaus de Linz, Haydn Festival y Schubert Festival, entre otros. El Cuarteto ha realizado giras por Japón y Latinoamérica como embajador musical de Salzburgo y Austria. Además, interpreta con regularidad en su propia ciudad dentro de la temporada de la Fundación Internacional Mozarteum.



Ignaz Pleyel

Joseph Haydn, retratado por
Thomas Hardy, en 1792.



TERCER CONCIERTO

Miércoles, 15 de febrero de 2012. 19,30 horas

Beethoven versus Wölfl

Duelo celebrado en casa del barón Raimund Wetzlar, en Viena, el 22 de abril de 1799.

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata n° 5 en Do menor Op. 10 n° 1

Allegro molto e con brio

Adagio molto

Finale. Prestissimo

34

Joseph Wölfl (1773-1812)

Sonata en Re menor Op. 33 n° 2

Allegro

Andante

Alla polacca

Ludwig van Beethoven

Ocho variaciones en Fa mayor WoO 76, sobre el terceto “Tändeln und Scherzen” de la ópera *Soliman II o las tres sultanas* de Franz Xaver Süssmayr

II

Ludwig van Beethoven

Sonata nº 8 en Do menor Op. 13 “Patética”

Grave. Allegro di molto e con brio

Adagio cantabile

Rondo. Allegro

35

Joseph Wölfl

Tema con variaciones en Fa mayor, de la Sonata Op. 41

“Non plus ultra”

Ludwig van Beethoven

Sonata nº 11 en Si bemol mayor Op. 22

Allegro con brio

Adagio con molta espressione

Minuetto

Rondo. Allegretto

La rivalidad entre Joseph Wöfl y Ludwig van Beethoven en Viena fue al mismo tiempo una disputa musical y una controversia estética que involucraba tanto el carácter de cada compositor como su aspecto físico; en cierto modo, en ella se puso de manifiesto una mutación de la imagen del músico, desde su aspecto amable, accesible y caracterizado por una ejecución brillante, hasta el *outsider* fáustico y de aspecto desaliñado, cuya creación dejaba siempre un espacio abierto a la incógnita ante los oyentes. En referencia al año 1799, el biógrafo Thayer dijo que “la época en que Beethoven no tenía rival al piano había pasado a la historia”. Ahora existía “un competidor absolutamente digno de sus poderes; uno que dividía de igual manera los sufragios de quienes dirigían los círculos musicales de Viena”. Thayer destacaba que las excelencias de ambos intérpretes eran “tales y tan diferentes que dependía del gusto del oyente a quién otorgar el honor de ser superior”. Este “nuevo rival” era nada menos que Joseph Wöfl, nacido el 24 de diciembre de 1773 en Salzburgo, donde había aprendido a tocar el violín y había sido corista de la Catedral de Salzburgo entre 1783 y 1786, así como alumno de Leopold Mozart y Michael Haydn. Wöfl abandonó Salzburgo en 1790, vivió en diversos países y ciudades y murió en Londres en 1812. En dos ocasiones se detuvo en Viena, en 1790 para estudiar con W. A. Mozart y entre 1795 y 1799, periodo en el que se casó con la cantante Therese Klemm y mantuvo el duelo musical con Beethoven. También durante sus años vieneses desarrolló una importante carrera como compositor, llegando a estrenar cuatro óperas y a publicar un concierto, diversas obras de cámara y doce canciones. Al igual que Mozart, Wöfl utilizó los dos principales teatros de la ciudad, el Burgtheater y el Kärntnertortheater para dar a conocer sus obras, en ocasiones junto a composiciones de Haydn y Süßmayer.

Beethoven había llegado a Viena en 1792 y hacia 1799 era un compositor-intérprete reputado entre círculos aristocráticos, con un buen número de obras para piano y de cámara publicadas y conocidas, entre ellas la *Sonata Op. 13 “Pathétique”*, que escucharemos en este concierto. El duelo tuvo lugar en abril de 1799 en la casa del barón Raimund Wetzlar, hijo de

un rico propietario de origen judío convertido al catolicismo en 1777 y ennoblecido en 1788. El curso de la pugna musical tuvo ciertas semejanzas con la mantenida entre Mozart y Clementi en 1781: cada uno se sentó en un pianoforte diferente e interpretó obras propias; posteriormente realizaron improvisaciones alternándose uno y otro y en ocasiones improvisando sobre temas aportados por el contrincante.

Según los testimonios de la época, podemos destacar tres aspectos esenciales en torno a los cuales la “disputa” musical se convirtió más en un debate estético que en uno propio del virtuosismo musical. En primer lugar, a la “tendencia a lo misterioso y sombrío” de Beethoven se oponían la agilidad y la claridad de Wölfl. En segundo lugar, Beethoven aparecía como un compositor exclusivo, mientras que Wölfl demostraba tener un talento “más accesible a la multitud”. Por último, la ecuanimidad y claridad de la ejecución de Wölfl eran relacionadas con el “magisterio de Mozart”. El estilo beethoveniano se describió como “un místico lenguaje sánscrito cuyos jeroglíficos sólo son capaces de leer los iniciados”, mientras que el lenguaje de Wölfl era “más accesible”. Ignaz von Seyfried comparó la rivalidad entre ambos con la de los partidarios de Gluck y de Piccini en París, siendo Gluck el referente “esotérico” de Beethoven y Piccini el espejo amable del Wölfl (véase texto 3 en la sección de Documentos, pp. 57-58).

La *Sonata en Do menor Op. 10 n° 1* de Beethoven data de los años 1796-1798 y pudo sin duda haber sido ejecutada en el duelo con Wölfl. Esta Sonata comparte la tonalidad predilecta de Do menor con los *Tríos con piano Op. 1*, los *Tríos de cuerda Op. 9* y el *Tercer Concierto para piano* del año 1800. En este sentido se presenta también como un anticipo de la *Sonata “Pathétique”*, aun cuando carece de introducción lenta y la estructura de su forma sonata entra dentro de lo esperado. La obra está dedicada a la condesa rusa von Browne y es quizá un primer testimonio del “patetismo vital” del compositor. Un importante aspecto que la distingue de la *Sonata “Pathétique”* consiste en que el primer movimiento carece de introducción y dota al Do menor de una estructura temática

normal. La “*Patética*” utilizará el Do menor en la introducción y en el “*Allegro*”. El “*Allegro molto e con brio*” es un movimiento enérgico y seguro de sí mismo, con un primer tema que hace hincapié en el puntillo y vaticina con ello una vez más la “*Pathétique*”. En el “*Adagio molto*”, en La bemol mayor, aparece un melodismo sosegado que explota el carácter expresivo del adorno musical y cuyos estridentes *sforzati* aportan inquietud y cuestionan la placidez de la melodía. El movimiento final es un rauda *prestissimo*, en el que el virtuoso Beethoven intenta desproveer de rasgos espectaculares la grandeza de su ejecución.

Joseph Wölfl fue descrito como un pianista extremadamente alto y delgado, con unas manos enormes cuya extensión podía alcanzar cómodamente un intervalo de una octava y media; su técnica era sumamente virtuosista. La **Sonata Op. 33 nº 2** fue publicada en Leipzig en 1805. En sus dos movimientos iniciales se plantea una simetría tonal: si el “*Allegro*” está en Fa menor y concluye con una sección *maggiore*, en Re mayor, el “*Andante*”, que juega constantemente con una melodía en terceras paralelas, se inicia en Sol mayor y concluye, sin modificar ostensiblemente los parámetros de la composición, en una sección *minore* en Sol menor.

La **Sonata Op. 41 “Non plus ultra”** se publicó en Offenbach en 1808. De ella escucharemos el tercer movimiento, un tema con variaciones en Fa mayor. Las dos primeras variaciones mantienen la misma tonalidad; si la primera desplaza la melodía al registro grave de la mano izquierda mientras la derecha ejecuta figuras virtuosistas de semicorcheas, la segunda “descompone” la melodía en dobles corcheas separadas por numerosos silencios. La tercera variación ofrece la versión *minore*, ocultando la melodía en un *perpetuum mobile* de semicorcheas en Fa menor. La cuarta variación regresa al *maggiore* y magnifica el tema al repartirlo entre la mano izquierda en el registro más agudo y la mano derecha en el más grave, dejando el acompañamiento, a la manera del movimiento intermedio de la “*Pathétique*” beethoveniana, en el registro medio del piano. La quinta variación introduce un

“ad libitum” que se enriquecerá con figuraciones cada vez más complicadas en las variaciones sexta, séptima y octava. La novena y última variación es la única que contiene un cambio de *tempo* y compás. A la usanza del siglo XVIII, el tema del “Allegretto” inicial se repite al final, aunque sumamente complicado como si de una síntesis de todas las variaciones iniciales se tratase, de un compendio de todas las vicisitudes del tema que sin duda justifica el “Non plus ultra” del sobretítulo de la obra. Estamos pues ante un ejemplo de variación melódica con armonía constante que incluye un mozartiano *minore* entre las mismas.

La **Sonata Op. 13** no fue concebida por Beethoven como “*Pathétique*” sino como “Grande Sonate”, es decir, como una obra autónoma que podía publicarse aisladamente y no dentro de un grupo de dos o tres sonatas con el mismo número de opus. El sobrenombre “patético” para una nueva obra dedicada a Lichnowsky fue añadido posteriormente, probablemente por el editor, de cara a su impresión. El epíteto hace referencia por encima de todo a los acordes iniciales del “Grave” inicial, un enfático Do menor cuya gravedad se ve potenciada por una dinámica en pianoforte y un insistente ritmo con puntillo: era la primera sonata para piano de Beethoven que no empezaba con movimiento rápido, sino con una introducción lenta que desde su primer acorde dejaba el ánimo en suspenso. Por regla general, este tipo de introducción lenta, empleada desde el Clasicismo vienés en sonatas y sinfonías, desembocaba en un movimiento “Allegro” que daba por “superado” el momento de la introducción. No es este el caso de Beethoven: la atmósfera “patética” del “Grave” inicial, por medio de sus elementos definitorios, regresará más tarde para introducir el desarrollo del movimiento y nuevamente al final, poco antes del inicio de la coda. El oyente ha de contar así, junto a los dos temas usuales en la forma sonata, con un material muy peculiar que actuará a modo de señal en las secciones estructurales de dicha forma.

Esta modificación de los caracteres del movimiento y esta peculiar atmósfera “tonal” conforman la identidad de la obra.

Como ya hemos dicho, Do menor había sido una tonalidad frecuente hasta entonces en las composiciones beethovenianas. En este sentido, ofrece interesantes puntos de comparación con la *Sonata Op. 10 n° 1*, presente en este programa y también en Do menor. Si en ésta operaba Beethoven sin introducción y con una disposición “normal” de los temas, en la Op. 13 nos encontramos con una interconexión entre las secciones y un poderoso poder evocativo; la presencia latente del modo menor del “Grave” impregna también el segundo tema de la exposición, que se presenta en Mi bemol menor en lugar del esperado Mi bemol mayor. Por otra parte, el movimiento final, “Rondo. Allegro”, comparte con el Op. 10 n° 1 un ímpetu *Sturm und Drang* que recorre el movimiento de principio a fin.

Singulares ideas se perciben asimismo en el segundo movimiento, “Adagio cantabile”, cuya designación parece indicar que el instrumento ha de entonar un canto; esta lírica cantabilidad ofrece un bello contraste con la gravedad del primer movimiento y un momento de detención frente al raudo movimiento final. Durante todo el “Adagio” nos topamos con una dinámica en *pianissimo*, alterada ocasionalmente por algunos *sforzati* y por momentáneas extensiones dinámicas indicadas como *crescendi*: en cierto modo, el canto del piano se emite en voz baja con el fin de llevar nuestra atención acústica hacia un pequeño pero inefable prodigio sonoro. Una gran parte del movimiento se despliega en el registro grave del piano —en la partitura abundan los momentos en que la clave de Fa aparece en ambas manos— y en no pocos momentos una voz inferior en la mano izquierda, por debajo del acompañamiento, ofrece un contrapunto melódico a la melodía “oficial” de la mano derecha. Esta densidad del tejido musical es inusual en esos años y nos remite sin duda a los experimentos sonoros realizados con los fortepianos de la época, los cuales permitían un transparente desarrollo de diversas voces graves — que Beethoven distingue acústicamente, como en la *Sonata “Claro de luna”*, diferenciando rítmicamente una de las voces mediante tresillos—, como si se tratase de una composición en la que participasen dos o tres violonchelos o fagotes.

Este énfasis en los registros graves intensifica desde un nuevo prisma la naturaleza “patética” de la sonata, un patetismo matizado por una nueva coloración sonora. Todo ello, el contraste recurrente entre el “Grave” y el “Allegro” en el movimiento inicial —al que ha de agregarse el melancólico Mi bemol menor del segundo tema—, el ímpetu *Sturm und Drang* de los movimientos primero y tercero, así como el sutil y diferenciado tejido sonoro del movimiento central convierte esta “Grande Sonate” en un hito de la composición beethoveniana que precisamente en torno al cambio de siglo se adentraba en territorios no hollados.

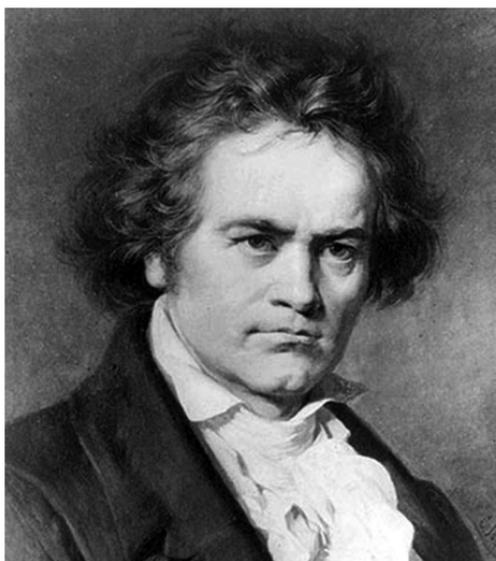
La *Sonata en Si bemol mayor Op. 22*, compuesta en el año 1800, marca un punto de inflexión en la producción de Beethoven, cerrando por una parte la serie de composiciones pensadas para un ámbito aristocrático y abriéndose hacia nuevas posibilidades de invención. Pocas obras respetan con mayor rigor el esquema académico de la forma sonata y pocas se lanzan hacia un despliegue de medios tan exuberante. El “Allegro con brio” se inicia en un tono humorístico, con una idea dubitativa que ha de probarse en tres ocasiones, como una interrogación, antes de iniciar una poderosa serie de figuras ascendentes. El segundo movimiento, “Adagio con molta espressione”, está en la tonalidad dominante de Mi bemol mayor y podría calificarse como una melancólica “canción sin palabras”. En la sección central, tras un pasaje de suspiros al estilo *Empfindsamkeit*, la tonalidad se sume en un nostálgico Do menor para dar lugar a un hermoso dúo de soprano y contralto sobre un acompañamiento meditativo de acordes regulares. El tercer movimiento, “Minuetto”, mantiene un equilibrio entre la luz y la sombra, con una parte central en *minore*. La Sonata concluye con un “Rondo. Allegretto”, que parece ignorar los movimientos precedentes, es más aéreo y liviano en su factura y, caso de haberse interpretado en su duelo con Wölfl, pudo haber demostrado que Beethoven era capaz de asimilar también el lenguaje de su contrincante y subsumirlo en momentos ocasionales en las turbulentas aguas de su propia estética.

ANA GUIJARRO

Nace en Madrid, donde estudia con Antonio Lucas Moreno y Carmen Díez Martín. Becaria de la Academia Española en Roma, trabaja con Guido Agosti y en l'École Normale de Musique de París con Marian Rybicki, obteniendo el Diplôme Supérieur d'Exécution. Ha obtenido el premio juvenil María Canals (Ars Nova, en 1973); finalista en el Concurso Internacional Jaén (1976), Mención de Honor en el Concurso Internacional de Santander Paloma O'Shea (1978) y Diploma de Honor en el Concurso Internacional F. Chopin (Varsovia, 1980), entre otros.

Ha actuado en España, Inglaterra, Francia, Austria, Italia, Polonia, Portugal, Estados Unidos y Canadá. Ha tocado como solista con la Orquesta Nacional de Oporto, Montreal Chamber Players, London Symphony y con las orquestas más importantes de España, bajo la batuta de los más prestigiosos directores. Ha grabado en CD la obra para piano de Manuel Castillo, y tiene numerosas grabaciones para RTVE, Canal Sur TV, RAI, y Radio polaca. Imparte clases magistrales de Piano y Música de Cámara, tanto en España

como en otros países. Ha participado en cursos y festivales internacionales como Nueva generación Musical Valle de Arlanza, Lucena, Calpe, así como en los cursos de Música de Cámara organizados por la Universidad Colgate de Nueva York, Fundación Euterpe de León, Cursos de especialización musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá, Escuela de Música Berenguela de Santiago, y Curso Internacional de Música Matisse de San Lorenzo de El Escorial. En la actualidad es catedrática de piano y Jefe de Departamento en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



Ludwig van Beethoven



Joseph Wölfl

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 22 de febrero de 2012. 19,30 horas

Liszt versus Thalberg

Duelo celebrado como concierto benéfico organizado por la princesa Cristina Belgiojoso en París, el 31 de marzo de 1837.

I

Franz Liszt (1811-1886)

Divertimento sobre la cavatina *I tuoi frequenti palpiti*
de Giovanni Pacini, S 419

44

Sigismond Thalberg (1812-1871)

Fantasia sobre temas de la ópera *Moisés en Egipto*
de Gioachino Rossini

II

Franz Liszt

Sonata en Si menor S 178

Lento assai - Allegro energico - Grandioso - Recitativo

Andante sostenuto - Quasi adagio

Allegro energico - Stretta quasi presto - Presto - Prestissimo -

Andante sostenuto - Allegro moderato - Lento assai

45

Brenno Ambrosini, piano

La rivalidad que Sigismond Thalberg y Franz Liszt mantuvieron en París en los años 1836-1837 se asemeja a una escalada de hostilidades con final feliz. Desde la primavera de 1836, el compositor húngaro Franz Liszt, que se había establecido en Suiza en mayo de 1835 con la condesa Marie d'Agoult, había vuelto a ofrecer recitales en Lyon y sobre todo en París, donde un recién llegado compositor vienés amenazaba con poner en tela de juicio el liderazgo pianístico de Liszt. La aparición conjunta tuvo lugar el 31 de marzo de 1837 en una *soirée* organizada por la princesa Belgiojoso. Sigismond Thalberg había nacido en Ginebra en 1812 y se había formado en Viena, donde había recibido lecciones de piano de Johann Nepomuk Hummel; desde los catorce años empezó a adquirir celebridad como virtuoso del piano en los salones de Viena. Su estrellato inicial comenzó en 1830 con una gira por Inglaterra y Alemania, que culminaría en París en 1836, donde fue asesorado por Frédéric Kalkbrenner. Su éxito en la *ville lumière* obligó a Liszt a regresar de su idilio suizo y a escribir un artículo para la *Revue et gazette musicale*, en el que criticaba severamente las composiciones de Thalberg. La controversia ganó en fogosidad cuando el profesor y musicólogo belga François-Joseph Fétis, uno de los críticos musicales más influyentes del siglo XIX, defendió a Thalberg contra Liszt como el más excelso pianista vivo, en la misma revista en la que había escrito Liszt. Berlioz no tardó en sumarse a la polémica como un furibundo partidario de Liszt, que optó por incrementar su actividad concertística durante todos esos meses. La contienda mantuvo en vilo el espíritu musical de París y llegó a su fin en marzo de 1837, cuando ambos tocaron juntos para la princesa Belgiojoso —una “lucha entre los dos nobles campeones”, según el *Journal des débats*—, cerrando un pacto de reconciliación simbólica acreditado por su participación en una obra colectiva, *Hexaméron*, un tributo a la princesa consistente en un ciclo de variaciones en el que participaron, además de Liszt y Thalberg, también el compositor y pianista alemán Johann Peter Pixis, el austriaco Henri Herz, Carl Czerny y Frédéric Chopin.

El ambiente que hubo de vivirse en aquellas estancias de la princesa Belgiojoso tuvo que ser indescriptible; en él se pu-

sieron de manifiesto dos concepciones del virtuosismo musical que acabarían por divergir considerablemente en el siglo XIX, la derivada aún del estilo improvisado y brillante del siglo XVIII, representada por Thalberg, y la que consideraba el virtuosismo una fuente de inspiración experimental de cara a las formas de la composición, encarnada en Franz Liszt. En una breve reseña del *Journal des débats* se ofrecía un cuadro al fresco del ambiente vivido durante la disputa musical, describiendo el silencio que envolvió la velada y los méritos musicales de cada uno de los contrincantes (véase texto 4 en la sección de Documentos, p. 58).

Un punto de conciliación puede verse en el hecho de que ambos interpretasen algún tipo de fantasía sobre un tema operístico: Liszt sobre una cavatina de Pacini, Thalberg sobre una ópera de Rossini; las elaboraciones sobre arias y pasajes de óperas conocidas formaban no sólo parte indispensable del virtuosismo “de salón”, también contribuían a una difusión generalizada de composiciones que de otro modo sólo podían escucharse en una representación. En la justa ambos fueron proclamados vencedores y desde ese momento la popularidad de Thalberg, en paridad virtuosista con Liszt, aumentó exponencialmente en todo el continente europeo, popularidad que en 1855 le llevó a Brasil, La Habana y Estados Unidos. Thalberg interpretó casi únicamente sus propias composiciones, las cuales consistían principalmente en fantasías sobre fragmentos y óperas de arias de compositores célebres, como Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Verdi y en ocasiones Carl Maria von Weber y Mozart. La que escucharemos hoy, la *Fantaisie sur des thèmes de Moïse en Egypte Op. 33*, toma como referencia la *azione trágico-sacra* de Rossini, estrenada en Nápoles en 1818, que Thalberg conoció probablemente en su reelaborada reconversión francesa, estrenada más tarde en París. Esta Fantasía suscitó una gran admiración en todo el orbe musical tanto en virtud de su inventiva musical como por la impactante técnica pianística que requería. Por regla general, y la *Fantasia sobre temas del Moisés de Rossini* es un bello ejemplo, Thalberg desorientaba al oyente al ubicar en el registro medio del teclado la melodía cantable y hacerla alternar entre la mano derecha y la mano izquierda,

permitiendo que los dedos pulgares y el pedal prolongasen la duración de los sonidos. Al mismo tiempo, ornamentaba con un contrapunto florido y con ricos acordes el acompañamiento que, en los registros agudo y grave, se desplegaba paralelamente a la melodía. Este procedimiento puede escucharse con inspiración magistral en la segunda sección de la Fantasía, el “Andante” en Si bemol mayor y compás de 3/4, donde la melodía se expone primero en el registro agudo y se “esconde” después en el registro medio de la manera que hemos descrito. En la sección siguiente, un “Allegretto con grazia” en Si bemol menor, nos conmueve el expresivo lirismo de los grupetos vocales rossinianos, de los que Thalberg hace un uso más vocal que pianístico. Destaquemos por último el “Andante” en Sol menor y compás de 2/4, en el que la irisación sonora, ahora sí, plenamente pianística, tiende un puente estilístico entre los dos titanes en contienda, Liszt y Thalberg, y la brillante sección final con series de acordes rebosantes que pueden llegar a abarcar diez tonos diferentes, empleando los cinco dedos de las dos manos. En una ocasión, una caricatura representó a Thalberg como un pianista dotado con diez manos.

Interesante resulta la descripción que tanto François-Joseph Fétis como Héctor Berlioz realizaron de los intérpretes que cada uno de ellos admiraba. Para Fétis, Thalberg poseía la habilidad de combinar las virtudes de una técnica brillante derivada de Muzio Clementi (también presente en este ciclo) con el estilo cantable de Hummel y de Mozart, lo cual daba como resultado una extraordinaria superposición de asombroso fraseo, fulgurantes figuraciones y una expresividad derivada del mejor *canto fiorito* italiano. El propio Thalberg utilizó los arreglos de arias de ópera como material pedagógico en las lecciones que impartía. Por el contrario, si bien Berlioz —en un artículo publicado en 1836 en la *Gazette musicale* de París— habla de los “acentos y matices” que Liszt es capaz de conferir a su digitación, su descripción del virtuosismo lisztiano no puede ser más opuesta a la de Fétis. Para Berlioz, en muchos pasajes de las nuevas obras de Liszt “no resulta difícil reconocer el pensamiento como el elemento determi-

nante, cuyo efecto es independiente del embaimiento de la ejecución. [...] la rápida y completa transformación que acabamos de presenciar nos habla de una naturaleza aún no desarrollada que obedece a un poderoso impulso interior, cuya trascendencia nos parece incalculable”.

Cuando Liszt escuchó tocar a Paganini en París en 1831, se sumió en un obsesivo impulso de emulación y vislumbró un problema que lo atormentó desde entonces: en la técnica violinista de Paganini observó la posibilidad de una técnica pianística que contemporáneos como Sigismond Thalberg no podían sospechar, en la cual la técnica virtuosista no era lo decisivo, sino un modo de contribuir a la “revolución romántica” que Berlioz había llevado de la literatura a la música. “El dilema del cual la vivencia en torno a Paganini había mostrado una salida consistía para Liszt, hacia 1830, en la inmediata contrariedad de encontrarse como virtuoso entre la tradición del estilo ‘brillante’ y como un compositor ‘vanguardista’, [...] que no conseguía asimilar musicalmente los pensamientos musicales de carácter eruptivo que se agolpaban en él. Y a través de Paganini se hizo, según parece, consciente de la posibilidad de que el virtuosismo podía ser un medio para la integración formal de material compositivo ‘experimental’ y de que, a la inversa, la modernidad enfática del lenguaje musical de la técnica virtuosa fuese capaz de aportar una substancia que le habría faltado en el estilo a la moda con el que Liszt había crecido”¹.

Podemos considerar encarnado este nuevo virtuosismo, en el que según Berlioz prima el pensamiento y es llevado por un “poderoso impulso interior”, en la gran *Sonata en Si menor S 178*, compuesta por Liszt en los años 1852-1853 y a la que podría atribuirse también el subtítulo de la *Sonata Dante*, una “Fantasía quasi Sonata”. La *Sonata en Si menor* de Liszt consta de un único movimiento de media hora de duración y 760 compases de extensión, que el teórico Eduard Hanslick definió como un “ensamblaje refinado y atrevido de los elemen-

¹ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, capítulo 2: “Virtuosität und Interpretation”, Laaber Verlag, 2008 (ed. original de 1980).

tos más dispares [...] una lucha sangrienta contra todo aquello que sea musical”. Se trata sin duda de una de las páginas más complejas e inquietantes de la literatura pianística. Este único movimiento se articula no obstante en secciones definidas con bastante nitidez, de manera que ofrecemos al oyente el siguiente esquema a modo de orientación:

Introducción: “Lento assai” en Si menor, 4/4.



50

Exposición:

PRIMER TEMA: “Allegro energico” en Si menor, 2/2. Este primer tema consta de dos ideas fundamentales, expuestas así:



TRANSICIÓN: “Lento assai”.

SEGUNDO TEMA: “Grandioso” en Re mayor, 3/2. En esta sección tiene lugar una amplia elaboración, una suerte de desarrollo, del primer tema (“Allegro energico”), así como breves elaboraciones de los temas de la introducción (“Lento assai”) y del segundo tema (“Grandioso”).



EPÍLOGO: “Andante sostenuto” en Fa sostenido menor, 3/4.



Desarrollo: “Quasi Adagio”. Se trata de una sección de carácter rapsódico, plena de fantasía, que atraviesa diversos compases y tonalidades y en la cual se realiza una recreación lírica y melódica del primer tema.



Reexposición:

PRIMER TEMA: “Allegro energico” en Si bemol menor/Si menor, 2/2. Este primer tema consta de dos ideas fundamentales, expuestas más adelante.

TRANSICIÓN: “Lento assai”.

SEGUNDO TEMA: “Grandioso” en Si mayor, 3/2. Ahora tienen lugar sólo breves elaboraciones del primer tema (“Allegro energico”), de la introducción (“Lento assai”) y del segundo tema (“Grandioso”), a través de las secciones siguientes: Stretta quasi Presto, Presto, Prestissimo

EPÍLOGO: “Andante sostenuto” en Si mayor, 3/4.

Coda:

“Allegro moderato”, sobre la segunda parte del primer tema, en 4/4.

“Lento assai”, la obra concluye con el tema de la introducción.

Como podemos ver en el esquema, Liszt compone sobre el telón de fondo temático y tonal de la forma sonata, con un primer tema de potente contorno rítmico en la tonalidad fundamental de Si menor y un segundo tema más melódico y cantable en el relativo mayor, Re mayor, y consigue una síntesis de ambos en el Si mayor de la reexposición. De manera similar a la “*Pathétique*” de Beethoven (también interpretada en este ciclo de conciertos), Liszt hace que la introducción lenta aparezca de manera recurrente como elemento articulador entre las secciones, en particular antes de la entrada del segundo tema y del inicio de la reexposición; esta introducción pone asimismo el punto final a la coda conclusiva.

Sin embargo, esta articulación ofrece únicamente la mitad del “secreto” oculto en esta Sonata; la otra mitad es un procedimiento que la emparenta con la forma del poema sinfónico, asimismo inventada por Liszt y cuya trascendencia tendrá singulares resonancias en la *Neue Musik* de las primeras décadas del siglo XX: la integración de dos ideas formales en una, ambas referidas al término “sonata”, la idea de la sonata como forma compositiva de un movimiento único —tal y como hemos visto en el esquema— y la idea de la sonata como un ciclo en diversos movimientos. La exposición puede entenderse como un gran primer movimiento de allegro (que por lo demás integra su “desarrollo” particular y una suerte de “reexposición” simbólica), el desarrollo como un movimiento lento central (“Quasi Adagio”) y la reexposición, con su alternancia del primer tema con los temas segundo e introductorio y su tendencia a la aceleración en los *tempi de presto* y *prestissimo*, fungiría como un vertiginoso “Rondo-Finale”. La combinación de ambos principios, la pasmosa sucesión de momentos que podríamos llamar “épico-narrativos”, en los que prima el desarrollo virtuosista de elementos temáticos, con momentos “lírico-cantables”, que como un sismógrafo anímico acompañan las vicisitudes de la composición, así como de un tema tan poco “vistoso” como el “Lento assai” que sin embargo actúa como un sobrecogedor motivo recurrente, convierten a la *Sonata en Si menor* en el mejor colofón de un ciclo sobre duelos musicales, en los cuales la estética acabó primando sobre la técnica y el virtuosismo cedió siempre el terreno o sirvió de estímulo a la inspiración creativa.

BRENNO AMBROSINI

Pianista veneciano, estudia además órgano, violín y composición con M. I. Biagi, R. Cappello, y U. Amendola. Siguiendo la tradición de las grandes escuelas pianísticas de Liszt, Sgambati y Busoni, tras obtener el diploma de piano con la máxima puntuación y Cum Laude, viaja en 1986 a Múnich donde se perfecciona con G. Oppitz. En 1989 se traslada a París para recibir clases de M. de Silva-Telles y desde 1990 estudia con J. Soriano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde recibe el Premio de Honor. Al mismo tiempo, prosigue sus estudios de Doctorado en Filosofía en la Universitat Jaume I de Castellón.

Primer Premio en varios concursos nacionales de Italia, Premio Debussy y Premio Beethoven en el Concurso Internacional de Piano Cidade do Porto; Segundo Premio en el Concurso Internacional de Piano José Iturbi de Valencia. En 1990 es Laureado en el X Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O'Shea, y en 1992 obtiene el Premio Rosa Sabater a la mejor interpretación de música española, en el XXXIV Concurso Internacional de Piano Premio Jaén.

Desde su debut con orquesta en la Liederhalle (Beethovensaal) de Stuttgart, ha ofrecido conciertos como solista con orquestas en Europa, Estados Unidos y Japón, tocando junto a destacados directores. Forma dúo desde 1990 con el violinista M. Lubotsky y desde 2000 con Ilya Grubert. Ha colaborado con los Cuartetos Prazak y Brodsky y con prestigiosos concertistas como el flautista J. P. Rampal. Graba para la Televisión Estatal Japonesa programas sobre la interpretación beethoveniana con su maestro G. Oppitz. Además de CD con Symphonia, ETG y Dynamic, ha realizado grabaciones para cadenas de radiotelevisión europeas, particularmente con Radio Clásica de RNE.

Numerosos compositores españoles y extranjeros le han dedicado sus obras. Ha estrenado en España composiciones de autores contemporáneos. Es fundador y director artístico del Concurso Internacional de Composición Pianística Bell-Arte Europa (España).

Es profesor en diferentes cursos de perfeccionamiento en España y Europa, además de catedrático de piano del Conservatorio Superior de Castellón.

Litografia de Franz Liszt,
por Deveria, 1832.



Litrografia de Sigismund
Thalberg, por Joseph
Kriehuber, 1841.

DOCUMENTOS

Como complemento a la introducción y a las notas al programa, este apéndice reúne cuatro textos contemporáneos a los duelos recreados en este ciclo de conciertos escritos por testigos presenciales, bien por críticos musicales relatando una crónica de lo sucedido, bien por los propios protagonistas dando su visión.

1. Carta de Mozart a su padre fechada el 16 de enero de 1782 narrándole el duelo con Clementi.¹

Ahora bien, acerca de Clementi. Se trata de un hombre honesto, con ello está todo dicho. Posee una enorme habilidad en la mano derecha, sus principales pasajes son las terceras. Por lo demás, no tiene el menor gusto ni la menor sensibilidad: un mero mecanismo.

56

El Emperador, después de hacernos bastantes cumplidos, declaró que él [Clementi] tenía que empezar a tocar. *La santa chiesa Catholica*, dijo, porque Clementi es romano. Él improvisó e interpretó una sonata y después el Emperador me dijo: “Vamos allá”. Yo improvisé también e interpreté variaciones; después la Gran Duquesa nos dio unas sonatas de Paisiello terriblemente escritas de la mano del compositor; de éstas yo tenía que tocar el Allegro y él el Andante y el Rondó. Después extrajimos un tema y lo tocamos en dos pianofortes. Lo curioso es que yo me había reclinado sobre el pianoforte de la Gran Duquesa, pues, cuando había tocado solo, lo había hecho en éste porque el Emperador así lo quería. *Nota bene*: el otro pianoforte estaba desafinado y tres teclas se quedaban pegadas. “No importa”, dijo el Emperador. Yo lo tomo así, de la mejor manera: el Emperador ya conoce mi arte y mi ciencia musical, y sólo deseaba degustar el del extranjero.

Por otra parte, sé de muy buena mano que estaba muy satisfecho. El Emperador fue muy condescendiente conmigo y habló conmigo muchas cosas en secreto, incluso de mi boda.

¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, Kassel, Barenreiter, 1962-75, vol. 3, pp. 192-194.

Quién sabe, quizá, ¿qué piensa usted? Uno siempre puede intentarlo.

En la próxima carta le cuento más. Cuídese mucho, le beso mil veces las manos y un abrazo de todo mi corazón a mi querida hermana.

Eternamente su hijo más obediente,

W. A. Mozart

2. Breve noticia publicada el 5 de enero de 1791 en el periódico *Public Advertiser* de Londres.

Haydn y Pleyel se *enfrentarán* el uno al otro en esta temporada; y los que apoyan a cada uno son violentos combatientes. Puesto que ambos compositores son hombres con un talento de primer nivel, puede esperarse que no tomen parte en los pequeños sentimientos de sus admiradores respectivos.

57

3. Crónica sobre el duelo entre Beethoven y Wölfl publicada el 15 de mayo de 1799 en el periódico *Allgemeine Musikzeitung* de Leipzig.²

1798, Villa Xaipe, Viena

Correspondencia:

Los más célebres intérpretes de piano de ambos sexos de Viena.
Viena, 22 de abril de 1799.

Después de que hayamos cedido el paso a las damas como es debido, pasemos a los caballeros. Entre éstos, Beethoven y Wölfl causan la mayor sensación. Las opiniones sobre la superioridad del uno sobre el otro están divididas: y sin embargo, parece como si la facción más grande se inclinase por el segundo. Haré un esfuerzo para describirles lo propio de cada uno sin tomar parte en la disputa por la preeminencia de uno de los dos. La ejecución de Beethoven es extremada-

² Vol. 1, n° 33, pp. 524-525.

mente brillante, aunque menos delicada; en ocasiones puede llegar a ser imprecisa. Él se muestra con todas las ventajas en la fantasía libre. Y aquí es donde resulta ser absolutamente extraordinario con qué soltura y al mismo tiempo firmeza en la sucesión de las ideas Beethoven no sólo *varía* en el acto un tema que se le haya proporcionado (con lo cual numerosos virtuosos hacen fortuna y prestigio), sino que realmente lo *desarrolla*. Desde la muerte de Mozart, que es para mí todavía hoy el *non plus ultra*, no he encontrado este tipo de disfrute en ningún lugar en la medida en que Beethoven en parte lo ocasiona. En este sentido, Wölfl corre detrás de él. No obstante, Wölfl tiene ventaja sobre Beethoven, pues aquél, cuando se trata de una sólida erudición musical y de verdadera dignidad en la composición, es capaz de interpretar movimientos que parecen precisamente imposibles de ejecutar con una soltura, precisión y nitidez asombrosas; (cabe decir que sus voluminosas manos contribuyen poderosamente a ello) y que su ejecución es en todo momento tan adecuada, en particular en el Adagio tan agradable e insinuante y al mismo tiempo tan lejos de toda frialdad y desmesura, que uno puede no sólo maravillarse sino también deleitarse. Como ustedes ya sabrán, ahora se encuentra de viaje. Que Wölfl, en virtud de su porte cuidado y agradable, mantenga un tono elevado y una supremacía por encima de Beethoven, es algo completamente natural.

4. Crónica de Jules Janin publicada en el *Journal des débats politiques et littéraires* (París, 3 de abril de 1837), sobre el duelo entre Liszt y Thalberg.

La víspera de aquel triste día, Madame la princesa Belgiojoso llevó a término dignamente la bella obra que tan bien había iniciado. Este encantador hotel casi italiano se llenaba a las dos del gentío más agradable. ¿No debían entrar en liza Liszt y Thalberg con armas corteses? La entrada costaba 40 francos; desde hacía ocho días no quedaba ya ningún sitio libre. Entre esta multitud brillante se confundían con la misma admiración y con la misma simpatía Monsieur et Madame

d'Appony, Madame la duquesa de Sutherland, el bello retrato de Lawrence, pero un retrato que camina, que sonríe, que tiende la mano a todos los desafortunados, Monsieur Thiers, M. Berryer, Madame de Mouchy, todas las opiniones que se reparten el mundo y que se encontraban en este terreno neutral de la filantropía y la benevolencia. A la hora convenida dio comienzo la lucha entre los dos nobles campeones; cada uno de ellos, habiendo tomado las medias de su antagonista, actuaba con cautela. Nunca se vio a Liszt tan reservado, tan circunspecto, tan enérgico, tan apasionado; nunca había cantado Thalberg con más preparación ni más delicadeza: cada uno de ellos se contuvo con prudencia dentro de su dominio armónico, aunque cada uno de ellos hizo asimismo uso de todos sus recursos. Fue una justa admirable. El más profundo silencio envolvía aquella arena noble. En fin, Liszt y Thalberg fueron ambos proclamados vencedores de aquella brillante e inteligente reunión. Va de suyo que una lucha como aquélla no podía tener lugar si no era en presencia de un are pago semejante. Así pues, dos vencedores y ningún vencido; es el momento de decir con el poeta:
*Et adhuc sub iudice LIS est*³.

Traducciones de Gabriel Menéndez Torrellas

3 El pleito está aún ante el juez.

El autor de la introducción, **ANTONIO MUÑOZ MOLINA** nació en Úbeda (Jaén) en 1956. Cursó estudios de periodismo en Madrid y se licenció en Historia del arte en la Universidad de Granada. Es autor del ensayo *Córdoba de los Omeyas* (Planeta, 1991) y ha reunido sus artículos en los volúmenes *El Robinson urbano* (1984; Seix Barral, 1993 y 2003), *Diario del Nautilus* (1985), *La huerta del Edén* (1996), *Las apariencias* (1996), *Pura alegría* (1996) y *La vida por delante* (2002). Su labor como articulista ha sido reconocida con los premios González Ruano de Periodismo y Mariano de Cavia, ambos en 2003. Su obra narrativa comprende: *Beatus Ille* (Seix Barral, 1986 y 1999), que obtuvo el Premio Ícaro, *El invierno en Lisboa* (Seix Barral, 1987 y 1999), que recibió el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura, ambos en 1988, *Beltenebros* (Seix Barral, 1989 y 1999), *El jinete polaco* (1991; Seix Barral, 2002), que ganó el Premio Planeta en 1991 y nuevamente el Premio Nacional de Literatura en 1992, *Los misterios de Madrid* (Seix Barral, 1992 y 1999), *El dueño del secreto* (1994), *Nada del otro mundo* (1994), *Ardor guerrero* (1995), *Plenilunio* (1997), *Carlota Fainberg* (2000), *Sefarad* (2001), *En ausencia de Blanca* (2001), *Ventanas de Manhattan* (Seix Barral, 2004), *El viento de la Luna* (Seix Barral, 2006) y *La noche de los tiempos* (Seix Barral, 2009), *Nada del otro Mundo* (Seix Barral, 2011).

Ha sido Director del Instituto Cervantes de Nueva York durante dos años (2004-2006). Desde 1995 es miembro de la Real Academia Española de la Lengua.

Actualmente vive entre Madrid y Nueva York y está casado con la escritora Elvira Lindo.

El autor de las notas al programa, **GABRIEL MENÉNDEZ TORRELLAS**, posee el *Magister Artium* en Musicología e Historia del Arte por la Universidad Albert-Ludwig de Freiburg im Breisgau (Alemania) y es Doctor en Filosofía y Estética por la Universidad del País Vasco. Ha sido investigador en el CNRS de París y profesor en la Facultad de Musicología y en la Escuela Superior de Pedagogía de la Albert-Ludwigs-Universität de Freiburg im Breisgau, en Alemania.

Desde 2008 imparte los Cursos de Historia de la Ópera, así como otros monográficos en el Teatro Real de Madrid. Desde 2007 es también profesor del Instituto Superior de Arte de Madrid donde ha impartido varios cursos sobre la música del siglo XX. Desde 2009 organiza una serie de seminarios sobre Música Contemporánea, Música Antigua y Música de Cámara en el Instituto Internacional de Madrid, siendo sus puntos centrales de trabajo e investigación la música antigua, la música de cámara y la historia de la ópera. Ha traducido numerosas obras de musicología, filosofía e historia del arte del alemán, el inglés y el francés, publicadas en España por editoriales como Akal, Alianza, Herder y Turner.

Colabora regularmente en la confección de los programas de mano del Teatro Real, para el que ha traducido en 2010 el libreto de *Die tote Stadt* de Erich Wolfgang Korngold, y donde también ha impartido diversas conferencias. En noviembre de 2010 impartió dos conferencias sobre *L'Orfeo* de Monteverdi y *Tristan und Isolde* de Wagner en la Fundación Juan March de Madrid, así como sobre *The turn of the screw*, de Benjamin Britten, en el Teatro Real de Madrid y en 2011 sobre *Elektra*, de Richard Strauss.

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

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

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 83 **Carta Blanca a Joan Guinjoan**

29 de febrero *Digraf, Tempo Breve, Jondo, Verbum, Tres pequeñas piezas y Au Revoir Barocco*, por José Menor, piano.

TURINA EN PARÍS

- 7 de marzo Obras de C. Frank, M. de Falla, I. Albéniz y J. Turina, por Jordi Masó, piano.
- 14 de marzo Obras de V. d'Indy, J. Nin y J. Turina, por Manuel Guillén, violín, y M^a Jesús García, piano.
- 21 de marzo Obras de J. Turina y J. Brahms, por el Cuarteto Quiroga y Enrique Bagaría, piano.
- 28 de marzo Obras de P. Viardot, C. Saint-Saëns, G. Fauré, A. Roussel, V. d'Indy, Ch. Choechlin, C. Debussy, R. Hahn, E. Satie, M. Ravel, M. de Falla, J. Nin Castellanos, I. Albéniz y J. Turina, por María José Montiel, soprano, y Miquel Estelrich, piano.



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es - Email: musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

