

CICLO DE MIÉRCOLES

OBRAS INACABADAS

mayo 2012



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

OBRAS INACABADAS

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Obras inacabadas”: mayo 2012 [introducción y notas de Pablo-L. Rodríguez]. - Madrid: Fundación Juan March, 2012.

44 p.; 19 cm.

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

Programas de los conciertos: [I] “Obras de F. Schubert y W. A. Mozart”, por Víctor y Luis del Valle, piano a cuatro manos; [II] “Obras de J. S. Bach, F. Schubert e I. Albéniz”, por Claudio Martínez Mehner, piano; [y III] “Sinfonía nº 10, de G. Mahler”, por Christopher White, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 16, 23 y 30 de mayo de 2012.

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

1. Música para piano (4 manos) - Arreglos - Programas de mano - S. XVIII-XIX.- 2. Réquiem (Piano, 4 manos) – Arreglos - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Sinfonías (Piano, 4 manos) – Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 4. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII-XIX.- 5. Suites (Piano) - Fragmentos - Programas de mano - S. XVIII.- 6. Cánones, fugas, etc. (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 8. Música para piano – Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 9. Sinfonías (Piano) – Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 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

© Pablo-L. Rodríguez

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
 - Cuatro novelas inacabadas y un poema
 - Popular pero inconcluso
 - Non finito
 - Del erizo de Schlegel a la mascarilla funeraria de Benjamin
 - Músicas truncadas

CONCIERTOS

- 16 Miércoles, 16 de mayo - *Primer concierto*
Acabar lo inacabado (o dejarlo como está)
Víctor y Luis del Valle, piano a cuatro manos
 - Sinfonía en Si menor "Inacabada"*, de F. SCHUBERT y
 - Réquiem en Re menor*, de W. A. MOZART
- 26 Miércoles, 23 de mayo - *Segundo concierto*
Fragmentos, reliquias y sus enigmas
Claudio Martínez Mehner, piano
 - Obras de J. S. BACH, F. SCHUBERT e I. ALBÉNIZ
- 34 Miércoles, 30 de mayo - *Tercer concierto*
Mahler completado y transcrito
Christopher White, piano
 - Sinfonía nº 10*, de G. MAHLER

CONFERENCIAS

- 42 Martes y Jueves, 29 y 31 de mayo
Ciclo "Mahler: su vida, su obra, su tiempo"
José Luis Pérez de Arteaga

Introducción y notas de **Pablo-L. Rodríguez**



El cementerio de Cloister bajo la nieve, 1817-19 (arriba), óleo de Caspar David Friedrich; *Prisionero o Esclavo despertando*, 1530 (izquierda), escultura de Miguel Ángel Buonarroti. Ambas creaciones evocan la idea de una obra inacabada.

La convención instaurada en la sala de conciertos y el ritual implantado en la forma de escuchar la música hoy en día parecen exigir, sin cuestionamiento, que solo las obras acabadas puedan programarse, composiciones con un final claro que inviten al aplauso del auditorio. Esta práctica ha derivado en la marginación de una parte notable del repertorio musical conformado por obras que, por razones diversas, quedaron inacabadas. Resulta irónico que el enorme interés que despertaron estas obras durante el siglo XIX, con la pasión por las ruinas y los fragmentos que caracterizó al romanticismo, con el tiempo haya ido desapareciendo o quedado relegado al ámbito erudito de los investigadores.

Los programas de este ciclo están elaborados exclusivamente por composiciones inacabadas de los siglos XVIII al XX, entendiéndose esta condición de tres modos distintos. En primer lugar, obras inconclusas por abandono voluntario o involuntario del compositor, como ocurre en los dos movimientos finales de la *Sonata n.º 15 “Reliquia”* de Schubert o *El arte de la fuga* de Bach, cuyas interpretaciones en este ciclo dejarán de sonar en el preciso lugar en el que sus autores dejaron de escribir. En segundo lugar, obras que quedaron originalmente inacabadas, pero que fueron con posterioridad finalizadas por otro autor. Junto a *Navarra* de Albéniz, los dos casos sin duda más emblemáticos en la historia de la música son la *Sinfonía n.º 10* de Mahler, terminada por Deryck Cooke, y el *Réquiem* de Mozart, cuyo primer intento para completarlo lo realizó Franz Xaver Süssmayr al poco de fallecer su autor. En el contexto de una sala de cámara, ambas obras serán naturalmente interpretadas en arreglos pianísticos. Por último, bajo la idea de obras inacabadas se incluyen también las composiciones de las que solo algunos de sus movimientos quedaron concluidos, como la *Suite en Fa menor* de Bach o la más famosa *Sinfonía “Inacabada”* de Schubert, igualmente en arreglo para piano.

INTRODUCCIÓN

El adjetivo “inacabado” en relación con obras artísticas, literarias o musicales alude a creaciones que quedaron inconclusas, bien por decisión de sus creadores, bien por una imposibilidad ajena a su voluntad, como la propia muerte. Conveniría distinguirlas inicialmente de las obras incompletas, es decir, aquellas creaciones terminadas por sus creadores pero que no se han conservado en toda su integridad. Precisamente la condición de “inacabadas”, lejos de degenerar en rechazo u olvido, ha dotado desde el siglo XIX a muchas de ellas de una condición especial generándose todo tipo de especulaciones sobre su finalización. Ello ha llevado a que otros creadores o especialistas traten de concluir las o ha supuesto el punto de partida para nuevas obras. En realidad, las circunstancias por las que un creador deja sin acabar su obra pueden ser muy variadas y no siempre se corresponden con un problema de salud o su eventual fallecimiento: circunstancias contextuales de la creación, ambición artística inalcanzada, cuestiones políticas y económicas, falta de inspiración o incluso consideración errónea del camino estético emprendido, han sido históricamente causas de abandono de una novela, una escultura, una película o una sinfonía.

6

CUATRO NOVELAS INACABADAS Y UN POEMA

La literatura ofrece numerosos ejemplos de obras inacabadas, especialmente a partir del siglo XIX. Sin ir más lejos, en este año 2012 en que celebramos el bicentenario del nacimiento de Charles Dickens (1812-1870), no podemos olvidar cómo su muerte nos privó de conocer la identidad del asesino del protagonista de *El misterio de Edwin Drood*. Para esta novela, que se publicó por entregas entre marzo de 1870 y abril del año siguiente, el escritor inglés no dejó testimonio alguno sobre cómo pensaba resolver la trama, lo que desató un rosario de suposiciones e intentos por terminarla que ha llegado hasta nuestros días. Desde la muerte de Dickens se han sucedido numerosas versiones, entre las que destaca la finalizada en 1873 por el poeta y editor americano James

Thomas Fields quien, según dijo, transcribió lo que le había dictado el fantasma del escritor durante una sesión de espiritismo. Esta versión fue considerada legítima por Arthur Conan Doyle, otro aficionado al ocultismo, pero sería denostada por otros críticos al notar en el texto numerosos manierismos norteamericanos. La condición de obra inacabada no ha privado a esta novela de Dickens de varias adaptaciones para el cine o el teatro; entre estas últimas sobresale el musical *Drood* (1985) de Rupert Holmes, en el el público vota al final del espectáculo para elegir el asesino entre varios personajes.

Aparte de la muerte, la insatisfacción o los problemas relacionados con la inspiración han sido otras causas habituales para que algunas obras literarias hayan quedado inconclusas. Entre los casos más representativos relacionados con el descontento sobresalen las tres novelas de Franz Kafka (1883-1924) que hoy conocemos como *El desaparecido*, *El proceso* y *El castillo*. Cada una de ellas fue abandonada por su autor por motivos diversos: la trama de la primera se disgrega en una serie de episodios; para la segunda, consciente de su tendencia a la digresión, el autor optaría por escribir el primer capítulo seguido del último, y destinar a continuación una carpeta para cada uno de los restantes, aunque no es posible determinar con precisión el orden ya que varios quedaron incompletos y otros resultan incompatibles con la trama; la tercera novela, por el contrario, dispone de una línea argumental elaborada y definida, aunque no se llega a una conclusión. Kafka estuvo siempre descontento con estas tres obras y dejó instrucciones a su amigo Max Brod para que las quemase tras su muerte. La traición de Brod al publicarlas y velar por la conservación de sus manuscritos ha permitido que hoy las conozcamos y también que la historia de la literatura del siglo XX sea bien distinta. Otro caso muy llamativo que ejemplifica los problemas relacionados con la inspiración, y del que da buena cuenta Jorge Luis Borges en un relato de *Otras inquisiciones*, es el exquisito poema *Kubla Khan* de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834); según parece,

le fue revelado a su autor durante un sueño inducido por el opio y no pudo terminarlo por una inoportuna interrupción que le impidió recordar el resto de los versos soñados.

POPULAR PERO INCONCLUSO

Quizá resulten mucho más populares los casos de obras inacabadas en el mundo del cómic, el cine o la música rock. Ejemplos de ello son el álbum *Tintín y el Arte-Alfa*, que quedó interrumpido en un estado avanzado tras la muerte de Georges Remi (1907-1983), más conocido como Hergé. La película *El otro lado del viento* de Orson Welles (1915-1985) fue abandonada por el cineasta norteamericano en 1979 durante su montaje debido a problemas jurídicos y no consiguió reanudarla antes de su muerte. Otro caso es el doble elepé *Primeros rayos del Nuevo Sol Naciente* que Jimi Hendrix (1942-1970) estaba grabando cuando falleció. El cómic de Hergé llegaría a publicarse en 1986 respetando, tal como fue su deseo, el estado inacabado en el que lo había dejado su autor, aunque también hubo intentos de concluirlo como el que publicó Yves Rodier en 1991. Por el contrario, la película de Welles, a pesar de las extensas notas que dejó el realizador para poder concluir su montaje, sigue sin haber sido finalizada ni estrenada como consecuencia de las disputas por derechos de propiedad intelectual. Buena parte de las canciones del disco de Jimi Hendrix se publicaron en varios lanzamientos poco después de su muerte, pero la idea de publicar una reconstrucción del doble elepé surgió a partir de 1995, y una vez que la familia del mítico guitarrista de rock había recuperado el control de sus derechos. El disco se publicó finalmente en 1997 con diecisiete temas, aunque no incluía todo el material destinado al mismo por Hendrix, ni tampoco el último título que pensó ponerle el autor (en sus últimas notas había propuesto titularlo *Strate Ahead*).

NON FINITO

En el ámbito de la pintura o la escultura hay numerosos ejemplos de obras inacabadas por circunstancias contextuales de tipo político y económico que se remontan hasta el Renacimiento. Bien conocidos son los bocetos del *Gran Ca-*

vallo de Leonardo da Vinci (1452-1519) cuyo molde no pudo vaciarse en bronce debido a la guerra que enfrentó al ducado de Milán con el reino de Francia en 1495. A partir de esos bocetos se realizarían mucho más adelante otros vaciados inspirados en la obra de Leonardo. No será extraño, ya durante el mismo siglo XVI, encontrar pinturas inacabadas que terminaron por razones prácticas en las manos de otro artista, como sucedió con *La transfiguración* de Rafael Sanzio (1483-1520), que fue terminada por su discípulo Giulio Romano, o *Venus dormida* de Giorgione (1477-1510) que culminaría Tiziano. De todas formas, ya en otro ejemplo pictórico inconcluso de Leonardo, como es la tabla titulada *Adoración de los magos*, sabemos que su creador no la consideró inacabada al haber terminado sus estudios sobre la misma, a pesar de que no pasó de realizar en ella algunas aguadas de tinta.

Este tipo de reconsideración de la obra artística inconclusa resulta todavía más evidente en el ámbito de la escultura. En el siglo XV asistimos a un tipo de técnica abocetada iniciada por Donatello (1386-1466) y continuada por Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) que estaba relacionada, al parecer, con la intención de extraer el espíritu de un bloque de mármol cuyas imperfecciones impedían esculpir una figura completa y que determinaría un elemento estilístico especialmente importante en la madurez de éste último. Pensemos en el elevado número de esculturas inacabadas que dejó Miguel Ángel en los últimos años de su vida como, por ejemplo, el *San Mateo* o la *Piedad Rondanini*. Giorgio Vasari explica en la segunda edición ampliada de su famosa obra *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1568) las ventajas de este estilo, denominado “non finito”: “Incluso muchas veces parece que los bellos esbozos, habiendo nacido de un súbito furor del arte, expresan la inspiración en pocos golpes, y que por el contrario, lo realizado con esfuerzo y con demasiada diligencia quitan la fuerza y el saber a aquellos que nunca saben cuándo levantar la mano de la obra que realizan”.

DEL ERIZO DE SCHLEGEL A LA MASCARILLA FUNERARIA DE BENJAMIN

Ese furor de los “bellos esbozos” del “non finito” inspiraría muchos años después, ya en los albores del modernismo, al escultor August Rodin (1840-1917). No obstante, el interés por el esbozo y el fragmento sería uno de los impulsos más representativos de los primeros filósofos y poetas románticos. Especialmente en el entorno del llamado Círculo de Jena, y concretamente en la revista *Athenäum* que reunió entre 1798 y 1800 a Friedrich von Hardenberg (1772-1801), más conocido como Novalis, y Friedrich Schlegel (1772-1829), encontramos las bases de una renovación estética que llamamos “ironía romántica”. Esa renovación supuso la confrontación entre el entusiasmo creativo y el distanciamiento crítico, es decir, la experimentación creativa desde dentro pero también desde fuera. Esta dicotomía entre la imperfección de la obra creada y su consideración como perfecta por el autor se plasmó en fragmentos, esto es, en forma de aforismos sobre cuestiones estéticas, filosóficas y literarias. Para Novalis, el ideal de fragmento sirve para iniciar y poner en marcha la reflexión, son trozos del diálogo continuo en el interior de uno mismo, son semillas que germinan en la obra literaria. No por casualidad titularía *Polen* al volumen que publicó en vida con sus fragmentos. Por el contrario, Schlegel definió su concepción de fragmento en uno de sus más famosos aforismos donde lo identifica con un erizo: “Como una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar aislado del mundo que lo rodea y ser, en sí mismo, perfecto y acabado como un erizo” (*Athenäum* n° 206). Al mismo tiempo, considera al fragmento como una vía hacia la modernidad: “Muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos. Muchas obras de los modernos lo son desde su nacimiento” (*Athenäum* n° 24).

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1822) también alabó el fragmento, aunque desde una perspectiva más realista, es decir, como un problema que hay que resolver. En el ensayo *El coleccionista y los suyos* (1798-99) escribe lo siguiente: “Los buenos esbozos de los grandes maestros, esos encanta-

dores jeroglíficos, son normalmente el principio de un entusiasta del arte. Dibujo, proporción, forma, carácter, expresión, composición, armonía, conclusión ya no se ponen en cuestión: son reemplazados por la ilusión de ellos mismos. La mente habla a la mente”. Más de un siglo después Walter Benjamin (1892-1940) ahondaría en el concepto de crítica artística de los románticos alemanes a partir de los fragmentos de Novalis y Schlegel o se adentraría en el misterio de la creación artística a partir de los planteamientos de Goethe. Concretamente en 1917 publicaría su libro *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* y cinco años más tarde vería la luz su ensayo sobre las *Afinidades electivas de Goethe*. En este último texto, Benjamin explica la labor del crítico por oposición al comentarista, utilizando una metáfora que será determinante para su tesis sobre la técnica creativa: “Si, por utilizar una comparación, viéramos la obra en progreso como una pira funeraria ardiendo, entonces el comentarista que está delante de ella sería un químico y el crítico un alquimista. Mientras para el primero, huesos y ceniza son los únicos objetos de su análisis para el segundo sólo la llama preserva un enigma, lo que está vivo. Entonces, el crítico investiga la verdad, cuya llama viviente continúa ardiendo en las luminosas cenizas de lo que ha sido experimentado”. Un año más tarde, en diciembre de 1923, Benjamin escribiría al teólogo y escritor Florens Christian Rang una famosa carta donde cuestionaría la historia del arte por fijarse simplemente en los objetos en vez de en su historia y considerar la obra de arte como una naturaleza muerta. En enero de 1924 formularía en otra carta a Rang un primer aforismo sobre el tema: “Toda obra de arte completada es la mascarilla funeraria de su intuición”. Su idea quedaría finalmente planteada en *Dirección única* (1928) dentro de una sección titulada *La técnica del escritor en trece tesis*: “La obra es la mascarilla funeraria de la concepción”.

MÚSICAS TRUNCADAS

Precisamente estos dos aforismos de Benjamin han inspirado un influyente libro de musicología publicado por Richard Kramer en 2008 y titulado *Unfinished Music*. En él, su autor

reivindica la intuición artística del compositor al estudiar obras de Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn, Beethoven y Schubert o prioriza el proceso creativo frente a su resultado, la obra de arte musical, ya que la riqueza de este resultado se ubica justo antes de su fijación como texto escrito. Tras esa fijación por escrito, la obra muere cristalizada en algo concreto y definido. Aquí la mascarilla funeraria de Benjamin conjura ese momento fugaz en el que la cara se congela de muerte cuando todavía late de vida; la riqueza y vitalidad de una obra musical está en lo que podamos reconstruir de ese complejo, turbulento y rico proceso que precede al texto fijado, es decir, en el boceto, el fragmento y la obra inacabada.

Esos esbozos y fragmentos musicales tan solo adquirieron una consideración estética a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, justamente cuando se generaliza un drástico cambio en la consideración del tiempo, que abandona su circular recurrencia de meses y estaciones en favor de una mayor conciencia del pasado, de lo irrepetible del momento presente, pero también de las contingencias del porvenir. Tal como ha explicado Karol Berger, este cambio de consideración temporal se puede verificar al comparar un movimiento de sonata de Mozart o incluso de Schubert con una fuga de Bach. En el primer caso, uno siempre puede ser consciente del lugar donde se encuentra, sabe lo que ha acontecido desde el principio y puede vaticinar con mayor o menor acierto el porvenir, pero en el segundo caso no podemos predecir la extensión e incluso el propio Bach solía anunciar enfáticamente el final, unos pocos compases antes de concluir la obra, para que no resultase inesperado.

Por tanto, las composiciones inacabadas anteriores a los años finales del siglo XVIII adquirieron carta de naturaleza estética con el tiempo y de forma especial durante el siglo XIX. En este ciclo de conciertos escucharemos ejemplos de Johann Sebastian Bach (1685-1750) a través de la labor de su hijo Carl Philipp (una selección de *El arte de la fuga BWV 1080*) o de la publicación de las obras completas del compositor de Eisenach en la Bach-Gesellschaft iniciada en 1850

(*Fragmento de una suite en Fa menor BWV 823*). También comprobaremos la importancia que tuvo el *Réquiem* inconcluso de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) a través de la versión finalizada por Franz Xaver Süssmayr en 1792 y en especial durante el siglo XIX (arreglo para piano a cuatro manos de Carl Czerny publicado en 1827). Podremos verificar la importancia que tuvo lo inacabado en la obra de Franz Schubert (1797-1828), curiosamente un ávido lector de Schlegel, con la famosa *Sinfonía "Inacabada" D 749* de 1822 que no se estrenaría hasta más de cuarenta años después y cuya primera edición orquestal de 1867 incluyó una versión para piano a cuatro manos de Carl Reinecke (en este ciclo escucharemos otro arreglo sensiblemente posterior de Hugo Ulrich) o también de su *Sonata para piano en Do mayor "Reliquia" D 840* de 1825 que no se publicaría hasta 1861 respetando el estado inacabado del autógrafo. Y para terminar, dos obras inacabadas del siglo XX provocadas por la muerte del compositor: *Navarra* de Isaac Albéniz (1860-1909) que escucharemos en una versión completada por el propio intérprete del concierto, Claudio Martínez Mehner; y la *Sinfonía nº 10* de Gustav Mahler (1860-1911) en la versión ejecutable realizada por Deryck Cooke en los años sesenta del siglo pasado en colaboración con Colin y David Matthews, pero en un arreglo para piano solo del mismo intérprete del concierto, Christopher White, que ha contado también con la participación del compositor Ronald Stevenson.

Pero hay otras muchas más composiciones inacabadas de los siglos XIX y XX cuya programación es más o menos habitual: óperas como *Die drei Pintos* de Weber, *Le duc d'Albe* de Donizetti, *El príncipe Igor* de Borodin, *Khovanshchina* de Mussorgsky, *Rodrigue et Chimène* de Debussy, *Maddalena* de Prokofiev, *Turandot* de Puccini, *Lulu* de Berg, *Moses und Aron* de Schoenberg; sinfonías como la *Novena* de Bruckner, la *Tercera* de Elgar o la *Universe Symphony* de Ives; conciertos como el *Tercero para piano* de Tchaikovsky, el *Concierto para viola* de Bartók; cuartetos, sonatas, etc...

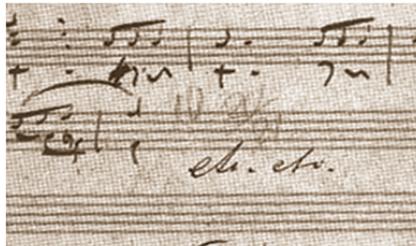
SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Michael L. Benson, *A Comparative Study on the Published Completions of the Unfinished Movements in Franz Schubert's Sonata in C Major, D. 840 ("Reliquie")*. Tesis doctoral. Austin, University of Texas, 2008.
- Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley, University of California Press, 1994.
- Bin Ebisawa, "The Requiem: mirror of Mozart performance history". *Early Music*. Vol. 20, n° 2 (1992), pp. 279-296.
- Susan M. Filler, "Mahler's Sketches for a Scherzo in C Minor and a Presto in F Major". *College Music Symposium*. Vol. 14, n° 2 (1984), pp. 69-80.
- Richard Kramer, *Unfinished Music*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- José Luis Pérez de Arteaga, *Mahler* (2ª edición revisada y ampliada). Madrid, Antonio Machado Ediciones, 2011.
- David Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach* (2ª edición revisada y ampliada). Londres: Routledge, 2006.
- Maynard Solomon, "Unfinished' Symphony", *19th-Century Music*, Vol. 21, n° 2 (1997), pp. 111-133.
- Christoph Wolff, *Mozart's Requiem: Historical and Analytical Studies*. Berkeley, University of California Press, 1994.



Inicio del tercer movimiento “Scherzo” de la *Sinfonía en Si menor “Inacabada”*, de Franz Schubert.

Partitura manuscrita de la *Sonata en Do mayor “Reliquia”* de Franz Schubert con la anotación “etc. etc” del compositor, al final del “Minuetto” y antes de iniciar el “Trio”.



PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 16 de mayo de 2012. 19,30 horas

I

Franz Schubert (1797-1828)

Sinfonía 7/8 en Si menor D 759 “Inacabada” (arreglo para piano a cuatro manos de Hugo Ulrich)

Allegro moderato

Andante con moto

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Réquiem en Re menor KV 626 (arreglo para piano a cuatro manos de Carl Czerny)

Introitus

Kyrie

Dies irae

Tuba mirum

Rex tremendae

Recordare

Confutatis

Lacrimosa

Domine Iesu

Hostias

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

Lux aeterna

ACABAR LO INACABADO (O DEJARLO COMO ESTÁ)

Cuenta Augusto Monterroso en *Sinfonía concluida*, una de sus narraciones breves de *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), cómo en 1929 un viejo organista de la iglesia de la Merced de Guatemala encontró entre los papeles de su archivo de música los dos movimientos finales de la *Sinfonía “Inacabada”* de Franz Schubert (1797-1828). En su afán por darlos a conocer entre especialistas se embarcó para Europa y trató de mostrar en Viena su hallazgo, pero la comunidad de especialistas no le prestó atención y los únicos que le hicieron un poco de caso, “una familia de viejitos judíos”, le confirmaron la autoría a la par que le rogaron que no los difundiese: “los movimientos a pesar de ser tan buenos no añadían nada al mérito de la sinfonía tal como ésta se hallaba”. El cuento termina con el organista hundido por la melancolía, haciendo pedazos las hojas de los manuscritos y arrojándolas por la borda del barco en el que regresaba a casa. Quizá la historia verdadera de esta sinfonía carezca de los destellos de brillantez e ironía del cuento del escritor guatemalteco de origen hondureño y mejicano de adopción, pero no resulta menos fascinante por las interesantes dosis de misterio que todavía hoy atesora.

Empecemos por el principio: entre las cuatro sinfonías inconclusas que Schubert redactó entre 1818 y 1822, que tienen los números de catálogo D 615, D 708A, D 729 y D 749, la última de ellas, conocida por el epónimo de “*Inacabada*”, es la que más se acerca a una sinfonía *sensu stricto* al disponer de los dos primeros movimientos completos y orquestados, y de un tercer movimiento esbozado en 112 compases de “Scherzo” y 16 de “Trio”, aunque tan solo veinte de ellos orquestados (y los diez últimos tan solo parcialmente). Por esta razón, tras la revisión del catálogo Deutsch de 1979 se propuso alterar la numeración tradicional de las sinfonías; se sacó de la numeración la D 729 y se consideró como nº 7 la D 749 (*Inacabada*) y como nº 8 la D 944 “Grande” en Do mayor. Las principales fuentes de la obra son dos autógrafos conservados en el archivo de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena: una colección de esbozos para piano

que incluye fragmentos del primer movimiento, el segundo completo y la mayor parte de lo conocido del tercero junto a la copia orquestada en limpio fechada el 30 de octubre de 1822 que incluye el “Allegro moderato” inicial y el “Andante con moto” completamente orquestados y los primeros diez compases del “Scherzo”. En 1968 se descubrió la última página de este manuscrito que había sido arrancada junto con otras por el compositor e incluía la orquestación inconclusa de diez compases más del tercer movimiento de la obra.

La pregunta está clara: ¿por qué razón Schubert no terminó esta sinfonía? La composición de esta obra suele relacionarse con los primeros síntomas de la sífilis que acompañaría al compositor el resto de su vida y le conduciría a su temprano fallecimiento a los 31 años. Debió detener la composición de la obra en el “Scherzo” al sentirse indispuerto y, para cuando se recuperó, tuvo que concentrarse en su ópera *Fierabrás* para satisfacer el encargo del Kärntnertor Theater. De todas formas, a pesar de la evidencia del inicio de la composición del “Scherzo” o de las tonalidades tan diferentes que tienen cada uno de los dos movimientos concluidos (Si menor y Mi mayor), hay autores como Paul Henry Lang que defendieron que la “*Inacabada*” era una sinfonía finalizada en tan solo dos movimientos, aludiendo al modelo estructural del Op. 111 de Beethoven. En realidad, el pionero en esta teoría que considera la “*Inacabada*” una obra terminada fue Arnold Schering que en 1938 relacionó los dos movimientos de la obra con las dos partes del relato del propio Schubert titulado *Mi sueño* que había escrito durante el verano de 1822. En las últimas décadas, ese planteamiento programático ha sido defendido por Nikolaus Harnoncourt dentro de las notas que escribió en 1984 para su grabación de la obra en Teldec al frente de la Royal Concertgebouw Orchestra o por la musicóloga Susan McClary dentro de un ensayo publicado en 1994 sobre las construcciones subjetivas en la música de Schubert.

El destino de la *Sinfonía “Inacabada”* parece estar relacionado con el nombramiento del compositor en 1823 como miembro honorífico de la Sociedad Musical Estiria en Graz.

Una sociedad a la que pertenecían, entre otros, Beethoven, Salieri, Eybler, Moscheles o Diabelli. Schubert escribió una carta de agradecimiento el 20 de septiembre de ese año en donde anunciaba lo siguiente: “Con el fin de expresar mi más sincera gratitud, me tomaré la libertad tan pronto como sea posible de presentarme en la reverente Sociedad con una de mis sinfonías completamente orquestada”. Se trataba de la primera sinfonía que Schubert compondría para una interpretación pública, tras seis sinfonías destinadas a reuniones privadas; ello puede verificarse en la orquestación que utiliza para esta nueva sinfonía en relación con la anterior donde incluye una sección completa de viento con tres trombones. Sin embargo, Schubert entregó a finales de 1823 el manuscrito autógrafo orquestado incompleto a su amigo y colaborador Josef Hüttenbrenner con intención de que este se lo entregase a su hermano Anselm como director musical de la Sociedad Estiria. No queda claro, sin embargo, la razón por la que Schubert entregó un manuscrito inacabado y tampoco que lo hiciera a Anselm Hüttenbrenner dos años antes de su nombramiento al frente de la institución musical de Graz. Sea como fuere, el manuscrito quedó bajo su custodia y no vería la luz hasta 1865.

En realidad, Anselm Hüttenbrenner nunca ocultó su posesión y ya en la década de 1840 fue recogido dentro del catálogo temático de Aloys Fuchs. De todas formas, tampoco difundió su procedencia, especialmente tras el celebrado descubrimiento en 1839 de la *Sinfonía “Grande” en Do mayor*. Ello es especialmente curioso si tenemos en cuenta que conocía perfectamente la valía de la obra al haber realizado en 1853 un arreglo para piano a cuatro manos de la misma, que hoy se conserva manuscrito en el archivo de la Wiener Männergesang-Verein. De hecho, trataría de publicitar su posesión a través del *Graz Tagespost* indicando siempre que había un arreglo para piano a cuatro manos realizado por él mismo. La situación derivó en un escándalo en 1865 cuando Heinrich Kreissle von Hellborn, quien preparaba la primera biografía importante sobre Schubert, acusó a Hüttenbrenner de tener esa sinfonía “bajo llave” desde hace cuarenta

años, presumiendo además de haber sido un fiel amigo de Schubert. Este hecho permitió al director de la Gesellschaft der Musikfreunde vienesa, Johann Herbeck, viajar a Graz para recuperar ese manuscrito entre otros de Schubert u obtener como obsequio una *Obertura en Do menor* del propio Hüttenbrenner. Por fin, la sinfonía podría estrenarse en Viena el 17 de diciembre de 1865 en la Musikverein bajo la dirección de Herbeck junto a la referida obertura de Hüttenbrenner. Para completar los dos movimientos de la obra se incluyó además el “Presto vivace” final de la *Sinfonía n.º 3*. Dos años más tarde, Spina publicó la partitura bajo el título *Dos movimientos de la Sinfonía Inacabada en Si menor* tanto en formato orquestal como en un arreglo para piano a dos y cuatro manos realizado por Carl Reinecke; el título dado a la publicación, tan del gusto romántico por las ruinas y los fragmentos, bautizaría para siempre esta obra como la *Sinfonía “Inacabada”*. El arreglo que escucharemos en el concierto es muy similar al de Reinecke y fue realizado muy poco después por Hugo Ulrich (1827-1872) en Berlín, aunque no se publicaría aproximadamente hasta 1888 en la editorial Peters. Obviamente se limita a los dos movimientos concluidos en forma sonata (“Allegro moderato” y “Andante con moto”).

Con la difusión de esta sinfonía de Schubert surgió a comienzos del siglo XX la intención de concluirla. Ya en 1928, Felix Weingartner completó el “Scherzo” de la *“Inacabada”* dentro de su *Sinfonía n.º 6* como homenaje del centenario del fallecimiento de Schubert. Por otro lado, en el ámbito de la musicología ha tenido también mucha repercusión la versión del “Scherzo” finalizada en 1971 por Gerald Abraham o su propuesta de que para el “Finale” de la obra pensó reutilizar el *Entreacto del primer acto en Si menor* de *Rosamunde* a partir de una anotación en una de las páginas en blanco encontradas en 1968 al final del manuscrito orquestal donde Schubert escribe: “Entre-Act nach dem 1. Auf” (“Entreacto del primer acto”); esta teoría ha sido también defendida por Brian Newbould en su propia edición y estudio de las sinfonías de Schubert. Otras opciones recientes

han llevado a completar el “Scherzo” y componer un nuevo “Finale” (caso de Anton Safronov en 2007) o realizar una versión mucho más ambiciosa del “Scherzo” con dos *Tríos* (caso de Robin Holloway en 2011).

De todas formas, no hay duda que el caso más paradigmático de obra completada tras la muerte del compositor es el *Réquiem en Re menor* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), una composición quizá todavía más abierta a conjeturas y especulaciones que la *Sinfonía “Inacabada”* de Schubert. Tras su muerte, el compositor salzburgués tan solo había finalizado el Introito “Requiem Aeternam”; del resto dejaría un boceto bastante preciso que abarcaba desde el “Kyrie” hasta el “Hostias” e incluía las partes solistas y el coro junto al bajo o algunas leves anotaciones instrumentales. La obra surgió de un encargo realizado a Mozart en secreto por el conde Franz von Walsegg, después de haberse informado de su precaria situación económica, y a través de un abogado embozado al que el compositor siempre denominó el Mensajero Gris. Las precauciones eran lógicas, ya que el conde pensaba hacer pasar la obra por propia y estrenarla con motivo del primer aniversario del fallecimiento de su esposa. Está claro que la intención de completar la obra partió de Constanza, la viuda de Mozart, convencida del beneficio económico que podía reportarle. La primera audición del “Introito” y el “Kyrie”, con instrumentación de Franz Jakob Freistädler, tuvo lugar en un memorial dedicado al compositor el 10 de diciembre de 1791 en la iglesia de San Miguel de Viena. Constanza entonces convenció a Joseph Leopold Eybler, un miembro del estrecho círculo de colegas de Mozart, para que concluyese la obra. Sin embargo, tras completar la instrumentación de toda la Secuencia hasta el “Confutatis”, desistió seguir adelante por respeto al compositor en el momento de tener que añadir notas a la parte de soprano del “Lacrimosa”.

La tarea de finalizar la obra fue encomendada entonces a Franz Xaver Süssmayr, un estrecho colaborador de Mozart como copista o compositor de los recitativos *secco* de *La*

clemenza di Tito. Süssmayr comenzó su labor revisando lo realizado por sus antecesores, y retocó la instrumentación de Freistädler del “Kyrie” y de Eybler de la secuencia, aunque sin reparar en el nuevo camino emprendido por Mozart en esta obra, en parte ya mostrado en el motete *Ave verum corpus*, donde pretendía encontrar un equilibrio entre el contrapuntístico *stile antico*, el aura operística y un cierto elemento popular relacionado con el reformismo ilustrado del emperador Joseph II. Por esa razón, a la hora de completar el “Lacrimosa” prefirió ahondar en lo que tenía de aria coral con llorosos contrastes *sotto voce* acompañado por el plañir de violines, pero rechazó incluir el “Amen” fugado en *stile antico* escrito por Mozart y descubierto en 1960; el joven colaborador de Mozart optaría por sustituirlo por una simple cadencia plagal con tercera de picardía. Dejando a un lado que Süssmayr se vio obligado a componer el “Sanctus”, “Benedictus” y “Agnus Dei”, haciendo uso de leves anotaciones del compositor que no se han conservado, o que para el Communion “Lux Aeterna” realizó una reelaboración del “Introito” y el “Kyrie”, sus intervenciones en la instrumentación o en la finalización de la secuencia han animado a varios musicólogos en las últimas décadas a aportar una versión del *Réquiem* de Mozart más acorde con las intenciones del compositor. Ya en los años setenta del siglo pasado, tanto Franz Beyer como Howard C. Robbins Landon ajustaron la instrumentación a un estilo más mozartiano, pero ha sido especialmente en 1991 cuando en torno al bicentenario de la muerte del compositor, Duncan Druce, Richard F. Maunder y Robert D. Levin aportaron su propia versión del *Réquiem* mozartiano. Maunder sería el más radical al rechazar en gran medida la labor de Süssmayr, mientras que para Druce y Levin queda claro por el “Introito” que para Mozart el *Réquiem* era una obra eminentemente coral donde la orquesta debía acompañar con moderación a las voces; eso sí, los tres coinciden en terminar el “Lacrimosa” con el referido “Amen” fugado.

¿Y el conde Walsegg? ¿Consiguió hacer pasar por propio el *Réquiem* de Mozart? Tan solo en parte. Sabemos por una

crónica de uno de sus criados de 1839 los avatares de la obra y cómo, tras la conclusión del *Réquiem* por Süssmayr en febrero de 1792, el conde recibió de Constanza una copia del mismo. Sin embargo, la viuda de Mozart no renunció a su estreno que tuvo lugar en la Jahn-Saal de Viena en enero de 1793 en una velada a su beneficio organizada por el barón Van Swieten. El conde Walsegg consideró este estreno una traición, pero no renunció a estrenar la obra como propia en diciembre de ese año en la Neukloster de Wiener Neustadt e incluso volvería a utilizarla al mes siguiente en el segundo aniversario del fallecimiento de su esposa. Sin embargo, la difusión de la autoría de Mozart impidió al conde seguir haciendo pasar por propia la obra. Resulta muy interesante la rocambolesca historia que diseñó para explicar ante los amigos que le recriminaban su acción: al parecer, había sido alumno de Mozart (algo completamente falso) y le fue enviando partes de un réquiem para su aprobación que fueron erróneamente atribuidas a Mozart tras su muerte.

Las dudas sobre el estado en que Mozart dejó la obra, unido a la discutible labor de Süssmayr o la historia del conde Walsegg, fueron objeto de polémica durante la segunda década del siglo XIX cuando en 1826 el teórico y compositor Gottfried Weber publicó una investigación en la que cuestionaba la autoría de esta obra de Mozart. Ese opúsculo fue inmediatamente contestado por el abate Maximilian Stadler que, por entonces, se había convertido en asesor de la viuda de Mozart en relación con la obra de su marido. Precisamente el arreglo para piano a cuatro manos de Carl Czerny (1791-1857) que escucharemos en el concierto está fechado en 1827 y es un resultado directo de la referida polémica. Czerny no pudo conocer a Mozart, pero era una visita frecuente en casa de su viuda y mantenía una amistad con su segundo hijo, Franz Xaver. El arreglo de Czerny fue publicado por el editor Anton Diabelli con una dedicatoria al abate Stadler por sus desvelos en defensa de la obra de Mozart terminada por Süssmayr. Se trata de un típico ejemplo de transcripción de obras orquestales, corales u operísticas en boga, es decir, en el que predomina la neutralidad y literalidad frente a la li-

bertad y dramatismo que caracterizarían otros arreglos para piano posteriores como *Dos transcripciones del Réquiem de Mozart* para piano solo publicadas en 1865 por Franz Liszt.



VÍCTOR Y LUIS DEL VALLE

Tras su triunfo en la 54th ARD International Music Competition (Múnich, 2005), el dúo de los hermanos Víctor y Luis del Valle (Vélez-Málaga) ha sido reconocido como una de las jóvenes agrupaciones camerísticas más sobresalientes de Europa. También han sido premiados por el Palau de la Música de Cataluña y en el Concurso Musiques d'Ensembles (París), Murray Dranoff International Competition, Bialystok Piano Duo International Competition (Polonia) y European Music Festival de Zillina (Eslovaquia). En 2010, grabaron un disco con música de Tomás Marco junto a la Orquesta Filarmónica de Málaga. También han grabado para RNE, Radio de Baviera, Süden-Westen Radio y para el sello Sony. Igualmente han colaborado con la Orquesta Real Filharmonía de Galicia en la realización de un CD con obras del compositor José Arriola.

Han actuado con numerosas orquestas europeas como:

RTVE, Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Sinfónica de Galicia, Bialystok Philharmonic, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchener der Kammerorchester, Symphonieorchester SWR de Stuttgart, Helsinki Philharmonic, bajo la batuta de Bogdan Oledski, Howard Griffiths, James Ross, Ralf Gothoni, Peter Csaba, Juanjo Mena y Yakov Kreizberg, entre otros. Sus compromisos recientes y futuros incluyen actuaciones en Barcelona, Hannover, Helsinki, Madrid, Medellín, Moscú, Múnich, París, Panamá, Sevilla y Stuttgart.

Desde 2008 compaginan su actividad concertística con su labor docente en Madrid y son invitados frecuentemente para impartir lecciones magistrales tanto en España como en el extranjero. La Junta de Andalucía les ha otorgado la distinción Premio Málaga Joven por la promoción de Málaga en el exterior.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 23 de mayo de 2012. 19,30 horas

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Fragmento de la Suite en Fa menor BWV 823

Preludio

Sarabanda

Giga

Johann Sebastian Bach

El arte de la fuga BWV 1080 (selección)

Contrapunctus I (a 4)

Contrapunctus III (a 4)

Contrapunctus VI (a 4 in stylo francese)

Contrapunctus IX (a 4 alla duodecima)

Canon alla Ottava

Contrapunctus inversus XIIIa (a 3 - rectus)

Canon per Augmentationem in Contratio Motu

Contrapunctus inversus XIIIb (a 3 - inversus)

Contrapunctus XIV (a quattro, fuga a 3 soggetti)

(Inacabado)

II

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata para piano nº 15 en Do mayor D 840 “Reliquia”

Moderato

Andante

Minuetto. Allegretto (inacabado)

Rondó. Allegro (inacabado)

Isaac Albéniz (1860-1909)

Navarra (versión completada por Claudio Martínez Mehner)

27



Final del “Contrapunthus XIV” de *El arte de la fuga* de Barch con la anotación en alemán de su hijo Carl Philipp Emmanuel: “NB mientras trabajaba en esta fuga, en el que aparece el nombre de Bach en el contrasujeto, el autor falleció”.

FRAGMENTOS, RELIQUIAS Y SUS ENIGMAS

La **Suite en Fa menor BWV 823** de Johann Sebastian Bach (1685-1750) es un caso muy llamativo de obra que adquirió relevancia pública como inacabada durante el siglo XIX, en un tiempo en el que la estética romántica valorizaba las ruinas, los fragmentos o cualquier otra forma de creación trunca. Fue publicada en Leipzig por Breitkopf & Härtel en 1890 dentro del tomo 36 de la Bach-Gesellschaft Ausgabe, concretamente en el cuarto tomo de la obra para teclado y dentro de un apéndice titulado “Fragmentos de suites, movimientos diversos y piezas inacabadas”. Nueve años más tarde volvería a publicarse dentro de un volumen con piezas para piano de Bach editado por Carl Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl y Friedrich August Roitzsch en la editorial Peters. En ambas ediciones la obra se publica con el título “Fragmento de una Suite” y se utiliza la misma fuente procedente de la Miscelanea Kellner, es decir, la colección de manuscritos copiada hacia 1725 por el organista Johann Peter Kellner que, aunque no está claro que fuese discípulo de Bach, sí parece que copió manuscritos originales del compositor. Sus copias incluyen varias fuentes únicas de composiciones del *Kantor* de Leipzig y también versiones previas de otras obras que ayudan a determinar con mayor precisión su cronología.

En la actualidad, David Schulenberg, en la última edición de su estudio sobre la música para clave de Bach, no sólo plantea dudas sobre su autoría sino que defiende que se trata de una obra perfectamente completada. De hecho, indica cómo al final de la copia de Kellner puede leerse la palabra “Fine”. Aunque pueda estar completa esta suite con tan solo tres movimientos (“Preludio”, “Sarabanda” y “Giga”), pues se encuentra algún ejemplo similar en la obra de Bach como la versión original de la *Partita en Do menor BWV 997* para laúd, la forma de los primeros dos movimientos tampoco resulta habitual en obras coetáneas de Bach: se inicia con un “Preludio en forma de *rondeau* con tres *couplets*” y le sigue una “Sarabanda” con una forma de aria *da capo* muy

extraña si la comparamos con otras sarabandas del mismo compositor. Por fortuna, la “Giga” final resulta similar a la escrita por Bach para la *Suite para violonchelo n.º 5 BWV 1011* o la *Suite francesa n.º 2 BWV 813*. No es fácil determinar su año de composición, aunque se ha fechado antes de 1715, es decir, en los años centrales de su etapa en la corte ducal de Weimar.

El arte de la fuga BWV 1080 ofrece inicialmente menos incógnitas. Sabemos que cuando Bach falleció, el 28 de julio de 1750, se encontraba ultimando una nueva edición de cánones y fugas en cumplimiento de lo estipulado por los estatutos de la Sociedad de Ciencias Musicales de Lorenz Christoph Mitzler que le exigían componer una obra nueva cada año. Para su ingreso en 1747 había publicado las *Variaciones canónicas BWV 769*, al año siguiente presentó la *Ofrenda musical*, y para 1749 pensaba entregar impresa la colección que estaba preparando cuando falleció y que por problemas de salud había tenido que retrasar hasta 1750. Por esa razón, estamos aparentemente ante una obra inconclusa que plantea todavía alguna incógnita relevante. Por ejemplo, no conocemos con precisión el título que iba a darle Bach: *Die Kunst der Fuge* (“El arte de la fuga”) fue añadido por su discípulo y ahijado Johann Christoph Altnickol en el manuscrito de la obra tras la muerte del compositor. Tampoco está clara la fecha de composición, aunque todo parece indicar que la mayor parte de las fugas y cánones fueron realizados en las mismas semanas de 1742. A pesar de ello, Bach añadió nuevos finales para las tres primeras fugas, escribió alguna nueva como el “Contrapunto 4” que es una de las más novedosas de la colección al dotar de gran flexibilidad armónica al sujeto y también revisó los cánones.

El plan original de Bach incluía catorce composiciones entre fugas simples, dobles, triples, contrafugas, fugas espejo, fugas permutadas y cánones; un número muy significativo ya que en numerología constituía la suma del valor de los caracteres que componen su apellido (B=2, A=1, C=3 y H=8). Sin embargo, su hijo Carl Philipp en el momento de preparar

la edición póstuma, que apareció en 1751, optó por incluir todo el material canónico que disponía y diseñó una publicación de 24 piezas. Una de las consecuencias de esta decisión fue la inclusión del “Contrapunctus XIV”, es decir, la “Fuga a 3 soggetti” donde Bach introduce su nombre como sujeto (B=Sib, A=La, C=Do, H=Si) poco antes de que se interrumpa bruscamente. Es bien sabido que Carl Philipp añadió en ese lugar del manuscrito la siguiente indicación: “NB mientras trabajaba en esta fuga, en la que aparece el nombre de BACH en el contrasujeto, el autor falleció”. La principal controversia en relación con esta fuga se debe a que no utiliza el tema de *El arte de la fuga*, aunque ya en el siglo XIX Gustav Nottebohm aclaró que la combinación de los tres temas de la obra puede encajar con el tema que vertebraba la colección. En adelante ha habido muchas teorías que culminaron inicialmente en el magno estudio de Christoph Wolff, que llegó a plantear la posibilidad de que la fuga estuviera completada y hayamos perdido la versión finalizada. En todo caso, la última aportación al respecto de Gregory Butler argumenta que quizá esta fuga formase parte de otra colección posterior que Bach estaba empezando a diseñar; en la parte trasera del manuscrito de la misma puede leerse la indicación “und einen anderen Grund Plan” (“y otro plan básico”) que puede aludir a su pertenencia a otra colección. Por otra parte, el manuscrito que conservamos de esta obra no sólo está escrito en partitura de teclado, en vez de a cuatro voces como el resto de *El arte de la fuga*, sino que además el compositor la titula “Fuga a 3 soggetti” en vez de “Contrapunctus”.

Tampoco la *Sonata para piano nº 15 en Do mayor D 840 “Reliquia”* queda libre de todo enigma; se trata de la más famosa de las nueve sonatas pianísticas inacabadas de Franz Schubert (1797-1828) que conforman un corpus habitualmente excluido de las integrales pianísticas schubertianas, casi siempre limitadas a las catorce sonatas completadas que van desde la D 459 a la D 960, a pesar de la importancia que tienen a la hora de comprender su proceso creativo. El compositor vienés escribió esta sonata en abril de 1825 en cuatro movimientos: “Moderato”, “Andante”, “Minuetto”.

Allegretto” y “Rondo. Allegro”, dejando los dos últimos sin concluir. El manuscrito de la obra fue regalado por Ferdinand Schubert, hermano del compositor, a Robert Schumann durante la famosa visita que le hizo en Viena en marzo de 1839. A su regreso a Leipzig, Schumann publicaría en diciembre el segundo movimiento de la obra en la *Neue Zeitschrift für Musik*. Sin embargo, hasta 1861 la casa Whistling de Leipzig no publicaría los cuatro movimientos de la obra bajo el título de *Reliquie. Letzte Sonata (unvollendet) für das Pianoforte von Franz Schubert* (Reliquia. Última sonata (inacabada) para piano de Franz Schubert) que explica su sobrenombre. Conviene destacar esta edición, ya que años después el autógrafo de Schubert sería desmembrado y hoy se conserva repartido entre varias bibliotecas y colecciones privadas de Viena, Cambridge, París y Berlín. Los primeros dieciséis compases del “Minuetto” se han perdido y, lo que es más grave, no queda resto alguno del “Rondo” inacabado.

La posibilidad de disponer al menos de los compases 17 a 80 del “Minuetto” junto al “Trio” completo permite verificar que estamos ante un movimiento prácticamente concluido; justo al final del “Minuetto” y antes de iniciar el “Trio”, el compositor escribe “etc. etc.” dando a entender que sigue con una repetición de la exposición. Mucho más problemático sería concluir el “Rondo”, pues según la edición de 1861 el compositor detuvo bruscamente su mano en el compás 272. Las razones por las que Schubert no concluyó la obra van desde un exceso de autocrítica hasta el hecho bien simple de que hasta ese momento no había publicado ninguna sonata, por lo que quizá se tomase la composición de la obra como un ejercicio creativo. La primera sonata que publicó Schubert fue la *Sonata en La menor D 845* en la editorial vienesa de Anton Pennauer en septiembre de 1825. En todo caso, desde la edición inacabada de la sonata hasta nuestros días no han dejado de aparecer ediciones completadas de la obra. La primera fue publicada por Ludwig Stark en 1877, la segunda por Ernst Krenek data de 1923 y tuvo más éxito al ser pionera en grabarse en disco (por Ray Lev en 1947). Siguen otras once ediciones más hasta la de 2003 de Brian

Newbould o la más reciente de 2008 incluida en la tesis doctoral de Michael Benson, aunque algunas de ellas tan solo se han grabado y no se han publicado en partitura como la del pianista Georges Pludermacher. En el concierto de hoy escucharemos esta sonata de Schubert tal como se publicó en 1861, es decir, con los dos movimientos finales truncados por una traumática interrupción donde el silencio aporta mucha más intensidad que cualquier compás añadido a modo de conclusión. Sviatoslav Richter popularizó esta forma de interpretar la obra tras su famosa grabación de 1979 (Philips) y desde entonces ha tenido varios seguidores como Ralf Gothóni (Ondine) o Gottlieb Wallisch (Naxos).

El concierto termina con *Navarra* que, junto con *Azulejos*, son las dos composiciones inacabadas de Isaac Albéniz (1860-1909). La última de ellas es el preludio de una colección que fue concluido y estrenado en 1911 por su amigo Enrique Granados. Por su parte, *Navarra* fue iniciada por Albéniz con la intención de incluirla en *Iberia*, aunque optaría por dejarla fuera debido a su estilo “descaradamente populachero”. La obra, que combina una atmósfera evocadora con un incisivo ritmo de jota, está dedicada a su amiga Marguerite Long y fue estrenada en 1912 por Blanche Selva en una versión finalizada por Déodat de Séverac, un discípulo y amigo del compositor. Aunque lo habitual es tocar esta versión, en los últimos años se han buscado otras opciones como la completada por Pilar Bayona grabada por Miguel Baselga dentro de la integral de Albéniz que está registrando para BIS. En este concierto, Claudio Martínez Mehner tocará su propia versión terminada de la obra.



CLAUDIO MARTÍNEZ MEHNER

Nacido en Alemania en 1970, recibe su educación musical en el Real Conservatorio de Música de Madrid, el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, la Hochschule für Musik Freiburg, la Fondazione per il Pianoforte en Como y el Peabody Conservatory en Baltimore, estudiando principalmente con Dmitri Bashkirov, Vitalij Margulis y Leon Fleisher.

Ha sido finalista en el Concurso Internacional Paloma O'Shea de Santander en 1990 y ganador de Primeros Premios en

los Concursos Internacionales Fundación Chimay (Bélgica), Pilar Bayona (España) y Dino Ciani (Italia).

Su actividad como solista le lleva a actuar en toda Europa, Estados Unidos, Rusia, Centroamérica, Corea y Japón con orquestas como la Filarmónica de Múnich, Filarmónica de Moscú, Filarmónica del Teatro Alla Scala, Scottish Chamber Orchestra, Filarmónica de Praga, Radio Svizzera Italiana, Norddeutsche Rundfunk, Filarmonia Hungarica y la mayoría de las orquestas españolas. En la actualidad es catedrático interino en el Conservatorio Superior de Música de Aragón.



Gustav Mahler en 1909. En el verano de 1910 comenzaría a trabajar en su *Sinfonía n.º 10*, completando el “Adagio” y esbozando los cuatro movimientos restantes.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 30 de mayo de 2012. 19,30 horas

I

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonía nº 10 (versión de Deryck Cooke y transcripción para piano de Ronald Stevenson y Christopher White)

Adagio: Andante - Adagio

Scherzo I: Schnelle Viertel

“Purgatorio”. Allegretto moderato

Scherzo: Allegro pesante, nicht zu schnell

Finale: Langsam - Allegro moderato - Adagio

MAHLER COMPLETADO Y TRANSCRITO

A comienzos de julio de 1924, cuando Alma Mahler estaba seguramente preparando la edición facsímil de los manuscritos de la *Sinfonía nº 10 en Fa sostenido mayor* que su marido, Gustav Mahler (1860-1911), había dejado inconclusa al morir en mayo de 1911, pidió ayuda a Alban Berg para identificarlos. Berg examinó todos los papeles y redactó una nota de cada uno de ellos tratando de desentrañar su contenido. Entre esos papeles descubrió varios bocetos de las *Sinfonías Quinta, Sexta y Séptima* junto a dos movimientos inconclusos, un “Scherzo” en Do menor y un “Presto” en Fa mayor, posiblemente partes de una misma sinfonía, que inicialmente asignó a una etapa juvenil a pesar de que el color azul de las anotaciones le recordase una forma de proceder más reciente. Estos dos movimientos, conservados en cuadernillos separados, fueron regalados por la viuda del compositor junto a otros bocetos a miembros del entorno familiar y, mientras el “Scherzo” terminó en manos del coleccionista Hans Moldenhauer, que lo vendió en 1980 a la ciudad de Viena y hoy se conserva en la Wiener Stadtbibliothek, el “Presto” pasó a formar parte del legado de la viuda de Wolfgang Rosé, sobrino de Mahler, para ser posteriormente donado a la Pierpont Morgan Library de Nueva York. Ambos se dieron a conocer en torno a 1980. Después, en 1984, la musicóloga Susan M. Filler realizó un primer estudio de los dos fragmentos dentro de *College Music Symposium* y siete años más tarde se publicaron en facsímil por la Verlegt bei Hans Schneider con un entusiasta prólogo de Claudio Abbado, que por entonces ocupaba el antiguo puesto ostentado por Mahler de director musical de la Ópera de Viena.

Precisamente Abbado no duda en ensalzar el valor musicológico de estos manuscritos, aunque duda que puedan engrosar la obra musical de Mahler. Sin embargo, Filler lleva décadas preparando una edición ejecutable de los mismos, inspirada en la realizada por Deryck Cooke de la *Décima sinfonía* que escucharemos hoy. Ya en 2009 presentó en Ámsterdam sus primeros resultados editoriales y sonoros

dentro de la International Musicological Society. Asimismo, por el estudio del papel utilizado en ambos fragmentos ha podido determinarse que son posteriores al regreso a Viena de Mahler en 1897 como director de la Ópera Imperial. Es difícil precisar una fecha aproximada de composición, pero podrían ser posteriores a las *Sinfonías Cuarta* y *Quinta* (1901-02), y acercarse incluso por la experimentación tonal que plantean a la *Séptima* (1904-05). De hecho, Mahler había escrito *scherzos* en Do menor en las sinfonías *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta* que incluían tríos en tonalidades relativas y cercanas, pero en este caso opta por la remota tonalidad de La bemol mayor, una relación tonal que recuerda lo escrito por Mahler en la “Nachtmusik I” de la *Séptima*. También incluye una transición entre el “Trio” y el “Scherzo” que tan solo encontramos años más tarde en el segundo movimiento de la *Décima*. Por su parte, el “Presto” es en realidad un rondó cuyo tema principal recuerda al inicio del “Finale” de la *Quinta* o también al final del “Rondo-Burleske” de la *Novena*. Tampoco puede saberse mucho acerca de las razones que le llevaron a abandonar la composición de ambos movimientos. Quizá fue la insatisfacción con el camino emprendido o una enfermedad (Mahler estuvo a punto de morir a causa de una severa hemorragia en 1901), aunque sorprende que ni Alma ni nadie de su círculo íntimo supieran o comentasen en algún momento algo acerca de la existencia de estos dos movimientos.

Otro ejemplo de obra inconclusa de Mahler, ahora sí de juventud, es el *Cuarteto con piano en La menor* de 1876. En realidad, se trata de una obra incompleta, pues fue estrenada en cuatro movimientos tanto en el Conservatorio de Viena como en un concierto público en julio de 1876, pese a que entre los papeles de Alma tan solo se haya conservado un “Andante” completo y 36 compases de un “Scherzo”. El movimiento completo fue estrenado en Nueva York en 1964 y ambos se publicaron nueve años más tarde en Hamburgo en una edición de Peter Ruzicka. En 1988, Alfred Schnittke escribió un *Cuarteto con piano* utilizando el material incompleto de ese “Scherzo” camerístico de Mahler que volvería

también a utilizar ese año en el “Allegretto” de su *Concerto Grosso n° 4 - Quinta sinfonía*. Algo similar hizo al año siguiente Luciano Berio en su obra *Rendering for orchestra* con los fragmentos inconclusos de la *Décima sinfonía* de Schubert. Por el contrario, lo realizado por el musicólogo Deryck Cooke (1919-1976) con la *Décima* de Mahler a partir de 1959 careció de intención artística propia y constituyó un modelo de elaboración de una versión ejecutable de una obra inconclusa.

La publicación del facsímil del manuscrito inconcluso de la *Décima sinfonía*, realizado en 1924 por el editor Paul Zsolnay a instancias de la viuda del compositor, permitió conocer el estado en que había quedado la última obra de Mahler, rodeada hasta entonces de un halo de misterio. Se trataba de una sinfonía en cinco movimientos, similar en estructura a la *Séptima*, formada por sendos adagios en los extremos, flanqueando en esta ocasión a dos scherzos y un breve movimiento central denominado “Purgatorio”. De los cinco, el único movimiento completado y orquestado por Mahler era el “Adagio” inicial, aunque era habitual que fuese retocado por el compositor durante los ensayos; del resto el único movimiento inicialmente recuperable era el tercero, “Purgatorio”, al haber quedado los primeros 28 compases orquestados y una instrumentación reducida del resto pero con suficiente información como para rellenarla. Por esa razón, inicialmente el estreno de la obra se limitó a esos dos movimientos preparados por Ernst Krenek, que en ese momento era yerno de Alma, junto a otros colaboradores; fue realizado por la Filarmónica de Viena bajo la dirección de Franz Schalk el 14 de octubre de 1924.

Así quedó todo hasta los años cuarenta, cuando el musicólogo Jack Diether solicitó a varios compositores de renombre como Shostakovich o Schoenberg que concluyeran la sinfonía de Mahler. Los dos rechazarían la propuesta, pero entre 1946 y 1959 surgen a la vez hasta cuatro proyectos para terminar la obra: Clinton Carpenter en Estados Unidos, Joe Wheeler en Reino Unido, Hans Wohlschlager en Alemania

y Deryck Cooke en el Reino Unido; tres de ellos concluirán el proyecto, aunque el trabajo del último ha sido el que más repercusión ha tenido. El proyecto de Cooke surgió en 1959 de un encargo que le hizo la BBC para celebrar el centenario del nacimiento de Mahler con un programa sobre su última sinfonía inconclusa. En su alocución radiofónica aclara que no ha hecho una “terminación” de la obra, sino una realización orquestal del boceto dejado por el compositor y, para todos aquellos que se conformaban tan solo con el “Adagio” inicial, aporta tres sólidos argumentos que justifican su trabajo y demuestran que ese movimiento plantea cuestiones que tan solo se resuelven en los siguientes movimientos: Mahler recupera el tema inicial del “Andante” con las violas al unísono en el clímax del “Finale”; el tema principal del “Adagio” para los violines lo volvemos a escuchar a modo de eco en el “Scherzo”; y el disonante clímax construido por la superposición de nueve notas de la escala cromática influirá en el cuarto movimiento y volverá de nuevo como clímax en el “Finale”.

La emisión de este especial dedicado a la *Décima* de Mahler en el Tercer Programa de la BBC, el 19 de diciembre de 1960, contó con la participación de Berthold Goldschmidt al frente de la Philharmonia Orchestra y tan solo incluyó los movimientos primero, tercero y quinto de la obra; la viuda del compositor prohibió las sucesivas interpretaciones de esa versión, aunque cambiaría de idea en 1963 tras escuchar completa la emisión en su piso de Nueva York. Poco después de la aceptación de Alma, Cooke recibió nuevos materiales inéditos del manuscrito de Mahler enviados por Anna Mahler, hija del compositor, y el especialista mahleriano Henry Louis de La Grange; el musicólogo inglés pudo concluir finalmente su realización orquestal de la sinfonía, que se estrenó en los Proms londinenses el 13 de agosto de 1964 con el mismo Goldschmidt al frente de la London Symphony. Su trabajo no estuvo exento de dificultades pues, aunque el boceto reconstruido carezca de lagunas que obliguen a componer algo nuevo, sí que hay partes muy esquemáticas o rellenadas por simples esbozos. Sin duda, el movimiento

más problemático resultó ser el primer “Scherzo” que, a pesar de estar abocetado por completo, resulta demasiado poco detallado en algunos pasajes y no es convincente en su estado, por lo que seguramente Mahler lo habría revisado y alterado drásticamente. Los dos últimos movimientos, aunque conservados en partitura con una orquestación reducida, tienen una estructura convincente y suficientes detalles de instrumentación. Esa labor de revestir y rellenar la abocetada escritura mahleriana obligaría a Cooke a realizar nuevas revisiones en 1972, que serían incluidas en la primera edición cuatro años más tarde (la conocida como versión Cooke II). En esas revisiones colaboraron también los hermanos Colin y David Matthews que terminaron haciendo una nueva revisión, posterior a la muerte de Cooke, publicada en 1989 (la versión Cooke III). Tras el fallecimiento de Cooke en 1976 se han hecho otras versiones finalizadas de esta sinfonía como las realizadas por Remo Mazzetti (1989), Rudolf Barshai (2000) o Nicola Samale y Giuseppe Mazzucca (2001).

En este concierto vamos a escuchar una transcripción para piano solo de la versión completada por Cooke, que ha sido realizada en colaboración entre el compositor inglés Ronald Stevenson (1928) y el joven pianista británico Christopher White (1984), que será quien la interprete en el concierto de hoy. Por un lado, Stevenson se ha centrado en el “Adagio” inicial donde, como especialista en Busoni, ha tomado como modelo las famosas transcripciones del pianista y compositor italiano. Por otro lado, White trabaja los cuatro movimientos restantes de la obra tratando de reproducir la enorme capacidad técnica e imaginativa de Mahler por medio de una enorme gama de texturas pianísticas. Un ejemplo interesante es el golpe del gran tambor militar del comienzo del “Finale” cuyo sonido sordo, seco y sin reverberación lo consigue White por medio de un truco que implica el uso del tercer pedal y su antebrazo derecho. Por último, la justificación de esta transcripción la apoya White dentro de las notas que acompañan a la grabación que realizó en 2008 de la misma (Divine Art) en un famoso comentario de Mahler,

incluido por Egon Wellesz en su autobiografía, y que realizó en 1907 durante el ensayo de la *Sinfonía “Resurrección”* para su concierto de despedida en Viena, exactamente cuando eliminó un pasaje para trombón que cubría a los cantantes solistas: “Saludo a los directores que, cuando la situación lo precise, modifiquen mis partituras para encajar en la acústica de la sala”. Claramente, la acústica del presente salón de actos de la Fundación Juan March justificará a buen seguro esta interesante transcripción.



CHRISTOPHER WHITE

Nació en 1984 en Londres y estudió piano y dirección de orquesta en la Royal Academy of Music en Londres. Su amistad con el compositor y pianista Ronald Stevenson le llevó a completar la transcripción de la *Décima Sinfonía* de Mahler, en la que Stevenson ya había comenzado a trabajar, en concreto con el primer movimien-

to. Su actividad principal es como repetidor y director de orquesta en los teatros de ópera de toda Europa, incluyendo Zúrich y Múnich. También ha trabajado en el Festival de Glyndebourne con el director Vladimir Jurowski y desde abril de 2012 está dedicado de forma permanente a la English National Opera.

CICLO DE CONFERENCIAS

MAHLER: SU VIDA, SU OBRA, SU TIEMPO

Martes, 29 de mayo de 2012. 19,30 horas

Mahler es un artista bisagra, y no sólo porque su producción esté entre los siglos XIX y XX, sino por su asunción del pasado, tanto cercano –Wagner, Bruckner, Brahms– como remoto –sobre todo Beethoven–, y por su proyección hacia el futuro.

Y es que Mahler fue el sublimador y depredador (ambas opciones) de la forma sinfónica que él de-construyó y reconstruyó en apenas tres décadas de trabajo. La sinfonía, como forma reina de la música occidental desde Haydn y Mozart en el terreno instrumental, llegó a su posición de máxima expansión y grandeza –entendida como grandiosidad y grandilocuencia– a través de las creaciones de Mahler. A la inversa, si la sinfonía conoció un aniquilador o ángel exterminador, éste sería también él. De otra parte, fue el inspirador, en gran medida, de los “ismos” centroeuropeos de la centuria recién nacida (empezando por el atonalismo y el expresionismo). Pero, por ende, a lo largo del *novecento*, fueron pocos, aunque la mayor parte no le conociera o tratara, los músicos que se libraron de su influencia.

El sinfonismo clásico-romántico conoció las últimas exacerbaciones posibles de forma y sintaxis en los conglomerados y *tractati* de Mahler, que no son sino pronunciamientos filosóficos y expresiones de su propia existencia. Para este planteamiento, la forma tradicional le resultaba insuficiente: se vio, pues, obligado a crear la suya propia.

Estas conferencias estarán disponibles en audio completo en nuestra página web.

Jueves, 31 de mayo de 2012. 19,30 horas

Esta segunda conferencia nos acercará al final del inventario creador de Mahler, que culmina con tres obras escritas a partir de 1907. Estas composiciones, que según la tradición expresan los lóbregos sentimientos de un autor “in articulo mortis”, son las *Sinfonías Novena* y *Décima*, y una *Lied-Symphonie*, *La Canción de la Tierra*, obra esta que expresa a través de sus *ewig* (eternamente) conclusivos, una aspiración insondable de permanencia.

Es este un viaje que se hace especialmente dramático en el primer tiempo de la *Novena Sinfonía*, en el que Berg veía la presencia de la muerte como una constante. Pero como “triumfo del espíritu”, se refería Carlo Maria Giulini a esta obra y a su “Finale”, clausura en la que Karajan veía dolor y rabia, pero no pesimismo. Deryck Cooke denominó a este conjunto de piezas “trilogía del adiós”. Pero, ¿adiós a la vida? ¿Es eso lo que refleja la inconclusa *Décima*? Su primer tiempo, el único completado por el autor, arranca del “Finale” de la sinfonía precedente, pero, hondos –terribles– lamentos de amor al margen, ¿es resignación cristiana, pesimismo mortuario, aceptación oriental de la venida de la guadaña, lo que apunta el amplísimo esquema dejado por el compositor en sus postreros días de vida? No está tan claro, porque acaso el perennemente inquieto Mahler atisbaba nuevos caminos, humanos y musicales, dignos de ser transitados. Casi a su lado, Schoenberg escribía citando a Stefan George, “Ich fühle die Luft von anderen Planeten” (“Presiento el aire de otros planetas”). No es improbable que Mahler también hubiera empezado a percibirlos.

El autor de la introducción y notas al programa, **PABLO-L. RODRÍGUEZ**, musicólogo y crítico musical, es doctor en Musicología por la Universidad de Zaragoza y profesor de la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de La Rioja. Ha publicado diferentes trabajos sobre historia de la música española de los siglos XVII al XIX y sobre interpretación musical y discología. Ha participado en diferentes congresos de musicología tanto en España como en Portugal, Francia, Reino Unido, Irlanda, Italia, Bélgica, Polonia, Suiza y Holanda. Asimismo, ha sido colaborador en las ediciones revisadas del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y del *Oxford Companion to Music* (2002). Además de su labor docente e investigadora, mantiene una importante actividad como crítico y divulgador musical, y es asiduo colaborador en los programas de mano del Auditorio Nacional, Teatro Real y Gran Teatre del Liceu, así como también en la revista *Scherzo* o en el Boletín discográfico de *Diverdi*.

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 Museu 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

CINCO SIGLOS DE MÚSICA BRITÁNICA

con motivo de la exposición “500 años de arte británico (1480-1980)”

- 5 de octubre Obras de J. Dowland y H. Purcell,
por **Lynne Dawson**, soprano, y **David Miller**, laúd.
- 10 de octubre Obras de W. Lambe, R. Fayrfax, J. Taverner, T. Tallis y
W. Byrd , por **Alamire Ensemble**, y **David Skinner**,
director.
- 17 de octubre “La Gran Bretaña a la italiana”, por **La Serenissima** y
Adrian Chandler, director y violín.
- 24 de octubre Obras de W. Alwyn, F. Bridge, R. Stevenson y E. Elgar,
por **Ashley Wass**, piano.

AULA DE (RE)ESTRENOS 85. LA CANCIÓN ESPAÑOLA 1940-1960

- 31 de octubre Canciones de Conrado del Campo, José Sánchez
Gavito, Julio Gómez y Elena Romero, por
Anna Tonna, mezzosoprano, y **Jorge Robaina**, 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/

