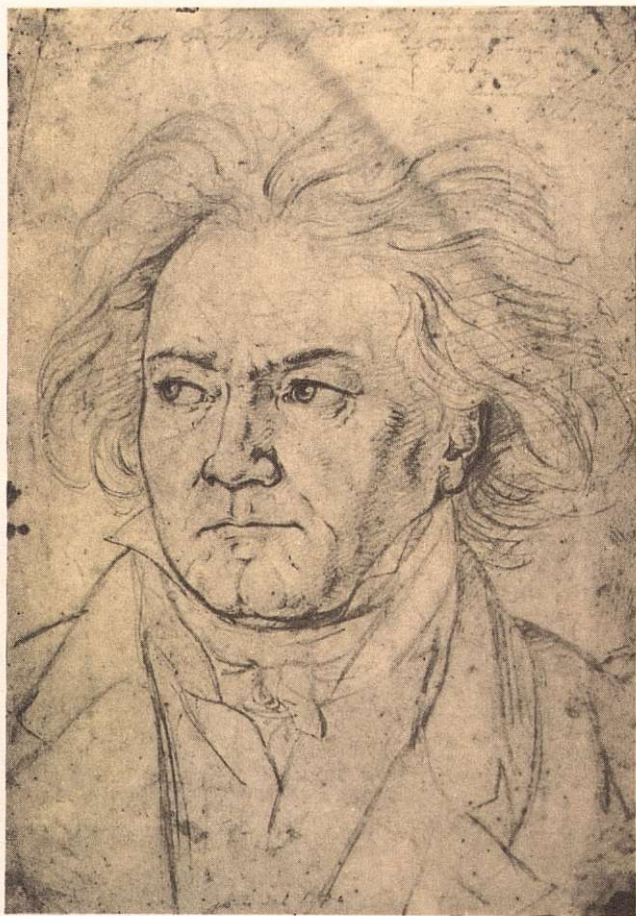


FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO COMPLETO DE TRÍOS CON PIANO DE

# BEETHOVEN



Marzo 1982

CICLO COMPLETO DE  
TRÍOS CON PIANO  
DE  
BEETHOVEN

**Fotocomposición: Induphoto, S. A.**  
**Titania, 21. Madrid**

**Imprime: Royper**  
**J. Camarillo, 53-bis. Madrid**

*Portada: Dibujo de August von Klóber (1818)*

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO COMPLETO DE TRÍOS CON PIANO DE  
**BEETHOVEN**

Marzo 1982

# INDICE

Página

Cronología básica . . . . .	8
<b>Primer Concierto (17-3-1982)</b> . . . . .	<b>11</b>
Programa . . . . .	15
<b>Segundo Concierto (24-3-1982)</b> . . . . .	<b>17</b>
Programa . . . . .	21
<b>Tercer Concierto (31-3-1982)</b> . . . . .	<b>23</b>
Programa . . . . . i . . . . .	27
Notas a los programas, por José Luis Pérez de Arteaga . . . . .	29
Participantes . . . . .	55

*Al programar de nuevo un ciclo completo de composiciones camerísticas de Beethoven, la Fundación Juan March continúa la serie de conciertos iniciados hace ya más de dos años y en los que se han incluido las diez sonatas para violín y piano (enero de 1980), las treinta y dos sonatas para piano (abril-junio de 1980) y las cinco para violoncello y piano (febrero de 1981). Los Tríos para piano, violín y violoncello nos permiten otra vez, al margen de la audición de obras no demasiado frecuentes en las programaciones habituales, constatar la enorme capacidad evolutiva de un artista situado en una encrucijada histórica de vital importancia para el mundo moderno, y ello a pesar de que su última época no se encuentre aquí representada. En cambio, sí lo está y muy bien su primer estilo, tan deudor de Haydn y Mozart, y con los Tríos opus 70 y el del Archiduque nos encontramos en la plena madurez de Beethoven. El recuerdo, desde estas cotas, de las ya lejanas sonatas en trio del barroco puede ser un buen estímulo para la reflexión estética e histórica.*

*Como hemos hecho ya en alguna ocasión, hemos preferido no programar estas obras en un orden estrictamente cronológico. Así, cada concierto presenta composiciones de diferente época y concepción. En cambio, las notas al programa, reunidas en un estudio conjunto y monográfico, pueden satisfacer esa necesidad de visión global a través del análisis de una trayectoria ordenada e íntimamente ligada a la vida del compositor.*

## CRONOLOGIA BASICA

- 1770 Nace en Bonn el 16 de diciembre.
- 1778 Primera actuación pública en Colonia.
- 1781 Primeras obras.
- 1782 Primera impresión de una de sus obras: *Nueve variaciones para piano sobre una marcha de E. Ch. DressJer.* Estudia con el organista de la corte de Bonn, Ch. G. Neefe.
- 1784 Segundo organista y viola de la capilla electoral.
- 1787 Primer viaje a Viena. Conoce a Mozart. Muerte de su madre.
- 1789 Estudiante en la Universidad de Bonn.
- 1790 Trío WoO 38** (fecha probable).
- 1792 Se establece en Viena. Muerte de su padre.
- 1793 Es alumno de Haydn y de Schenk, y a partir de 1794 lo será de Albrechtsberger y Salieri. **Tríos Op. 1.**
- 1795 Primera aparición pública en Viena, con un concierto para piano (probablemente la primera versión del Segundo *Concierto Op. 19*).
- 1796 Viaje a Praga, Dresde, Leipzig y Berlín. Dos Sonatas Op. 5 para *cello y piano*.
- 1798 Primeras manifestaciones de su sordera. *Sonata Patética Op. 13*. **Trío Op. 11** (fecha probable).
- 1799 *Cuartetos Op. 18*. Septimino.
- 1800 Primera academia por su cuenta, en la que estrena la *Primera Sinfonía Op. 21*. Concierto número 3 Op. 37.
- 1801 *Sonata Claro de Luna Op. 27* número 2.
- 1802 Testamento de Heiligenstadt. Segunda *Sinfonía Op. 36*.
- 1803 Contactos con el teatro. Estreno del Oratorio *Cristo en el Monte de los Olivos Op. 85*. *Sonata a Kreutzer*.
- 1804 Primera audición privada de la *Tercera Sinfonía (Heroica) Op. 55*. *Sonata Appassionata*.
- 1805 Primera ejecución de la ópera *Fidelio*. Concierto número 4 Op. 58.

- 1806 Huésped del príncipe Lichnowsky en el castillo de Graetz, cerca de Troppau. *Cuarta Sinfonía Op. 60. Concierto para violín Op. 61. Cuartetos Op. 59.*
- 1807 En Hungría, con los Esterhazy. *Misa en Do Op. 86.*
- 1808 Es nombrado director de orquesta en Kassel. Estreno de la *Quinta Sinfonía Op. 67* y de la *Sexta Sinfonía (Pastoralj Op. 68* (22 de diciembre). **Tríos Op. 70.**
- 1809 Pensión vitalicia a condición de no abandonar Viena. *Concierto «Emperador» Op. 73.*
- 1810 *Egmont Op. 84.*
- 1811 Trío del Archiduque Op. 97.**
- 1812 Encuentro con Goethe en Teplitz. *Séptima Sinfonía Op. 92* y *Octava Sinfonía Op. 93. Trío WoO 39.*
- 1813 Exito triunfal con la llamada *Sinfonía de la batalla de Vitoria Op. 91* (El triunfo de Wellington).
- 1815 Muerte de su hermano Karl. Comienzan los arreglos para conseguir la tutela de su sobrino Karl.
- 1816 Muere el último de sus protectores. Graves dolencias. *An die ferne Geliebte Op. 98* (A la amada ausente).
- 1817 *Novena Sinfonía, comienzos.*
- 1819 *Sonata para piano Op. 106 (Hammerklavier).* Comienza la *Missa Solemnis.*
- 1822 Compone la mayor parte de las *Variaciones Diabelli Op. 120.* Primeros esbozos para el *Op. 127*, el primero de los últimos cuartetos para cuerda compuestos hasta 1826.
- 1824 Estreno de la *Missa Solemnis Op. 123*, en San Petersburgo (18 de abril) y de la *Novena Sinfonía Op. 125*, en Viena (7 de mayo).
- 1825 *Cuartetos Op. 130 y 132.*
- 1826 *Cuartetos Op. 131 y 135.*
- 1827 Fallece en Viena el 26 de marzo.





Grabado de Josef Neidi sobre un dibujo de Gundolf Stainhauser-Treuberg (c. 1801).

CICLO COMPLETO DE  
TRÍOS CON PIANO  
DE  
**BEETHOVEN**

1

Piano  
*ALBERT GIMÉNEZ-ATTENELLE*

Violin  
*GERARD CLARET*

Violoncello  
*LLUIS CLARET*

Miércoles, 17 de marzo de 1982. 19,30 horas

A WEGELER (*Vierta, 29 de junio de 1801*)



(...) Quieres saber algo de mi situación; pues bien, las cosas no van demasiado mal. A partir del año pasado, Lichnowsky, que, aunque te parezca mentira ha sido y sigue siendo mi amigo más ferviente, me ha pasado una pensión de 600 florines, que he de cobrar mientras no encuentre un empleo conveniente. (Claro está que ha habido entre nosotros ligeras desavenencias, pero esto ha servido para afirmar nuestra amistad). Mis composiciones me producen bastante y puedo decir que tengo más encargos de los que puedo cumplir. Tengo seis y siete editores para cada obra y aún tendría más si me molestara en buscarlo. Conmigo ya no se discute: yo fijo el precio y se paga. Fíjate si es estupendo. Por ejemplo, si veo a un amigo necesitado y el bolsillo no me permite ayudarle inmediatamente, no tengo más que ponerme al trabajo y en poco tiempo le saco de apuros. Además, también soy más ahorrativo que antes...

Desgraciadamente, un demonio celoso, mi mala salud, ha venido a interponerse. Desde hace tres años mi oído está cada vez peor (...).

Puedo decir que arrastro una vida miserable. Desde hace dos años evito toda clase de compañía, porque no puedo decir a la gente: «Estoy sordo». Si tuviera otra profesión cualquiera, todavía podría ejercerla; pero con la mía, la situación es terrible. ¡Qué dirían de esto mis no escasos enemigos! (...).

Cuando hablan en voz baja no oigo apenas; efectivamente oigo bien los sonidos, pero no las palabras, y, por otra parte, si gritan me resulta insoportable. Sólo el cielo sabe lo que sucederá. Vering dice que si no llego a curarme del todo, por lo menos mejoraré mucho. Muchas veces maldigo mi existencia y al Creador.' Plutarco me ha hecho resignarme. De todas formas, si me es posible, quiero desafiar a mi destino.

BEETHOVEN

¿Por qué escribo? Escribo porque es necesario que salga a la luz lo que tengo en el corazón.

(A IGNAZ SCHUPPANZIGH)

La música es una revelación más alta que toda sabiduría y que toda filosofía... Aquel que comprenda el sentido de mi música se verá libre de la miseria por la que se arrastran los demás hombres.

(A BETTINA BRENTANO)

La libertad y el progreso son el objetivo del arte, como de toda la vida. Si nosotros, modernos, no tenemos tanta firmeza como nuestros abuelos, por lo menos el refinamiento de la civilización ha hecho más amplias muchas cosas.

(Al archiduque RODOLFO)

Describir es propio de la pintura. La poesía también puede considerarse en esto dichosa, en comparación con la música; su dominio no es tan limitado como el mío pero en cambio el mío va más lejos en otras regiones y mi imperio no se puede alcanzar con tanta facilidad.

(A WILHELM GERARD)

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

I

**Trio il." 1 en mi bemol mayor, Op. 1 n." 1**

Allegro  
Adagio cantabile  
Scherzo. Allegro assai  
Finale. Presto

**Trio n.º 5 en re mayor, Op. 70 n.º 1**

Allegro vivace e con brio  
Largo assai ed espressivo  
Presto

II

**Trio n.º 7 en si bemol mayor, Op. 97 «E1 Archiduque»**

Allegro moderato  
Scherzo. Allegro  
Andante cantabile, ma però con moto  
Allegro moderato



*Busto de Franz Klein (1812).*

CICLO COMPLETO DE  
TRÍOS CON PIANO  
DE  
**BEETHOVEN**

2

Piano  
*ALBERT GMEÉNEZ-ATTENELLE*

Violin  
*GERARD CLARET*

Violoncello  
*LLUIS CLARET*

Miércoles, 24 de marzo de 1982. 19,30 horas



(...) Vivo con mayor dulzura y tengo más trato con los hombres. No puedes imaginarte qué vida de aislamiento y tristeza he hecho durante dos años. Mi enfermedad se me aparecía por todas partes, como un espectro y rehuía a los hombres. ¡Debían de tenerme por misántropo, a mí que tan poco lo soy! Este cambio lo ha realizado el encanto de una muchacha adorable que me ama y a la que amo. Son mis primeros momentos de felicidad desde hace dos años; es la primera vez que creo que el matrimonio puede traer la felicidad. Desgraciadamente, ella es de diferente posición que yo y, a decir verdad, tampoco podría casarse por ahora; todavía tengo que moverme mucho, y tengo que hacerlo. No hay para mí mayor placer que cultivar mi arte y darlo a conocer. No creo que fuera feliz entre vosotros, puesto que ahora nada podría hacerme más dichoso. Vuestras mismas atenciones me entristecerían; advertiría constantemente en vuestros semblantes la

compasión y ello me haría aún más desdichado. ¿Qué es lo que me atrae de esas bellas tierras de mi patria sino la esperanza de una vida más llevadera? ¡Si pudiera volver a ella sin este achaque! ¡Si no fuera por esta enfermedad, si me librara de ella, abarcaría al mundo entero! Siento que mi juventud acaba de empezar; ¿no he estado siempre enfermo? Mi vigor físico crece como nunca, al compás de mi fuerza intelectual. A medida que pasan los días me voy acercando a ese objetivo que vislumbro, sin poderlo definir. Tu Beethoven únicamente puede vivir pensando de esta forma. ¡Nada de descanso! Sólo encuentro descanso en el sueño y ya lamento bastante tener que dedicarle más tiempo que antes. Si me viera libre de mi enfermedad, aunque sólo fuera a medias, iría a veros — más dueño de mí mismo y más sereno— para estrechar nuestra vieja amistad (...).



De acuerdo con mi manera de componer, incluso cuando se trata de música instrumental, siempre tengo el conjunto ante mis ojos.

(A TREIESCHKE)

Es necesario escribir sin piano... Así nace, poco a poco la facultad de representar exactamente lo que deseamos y sentimos, necesidad tan esencial para los seres nobles.

(Al archiduque RODOLFO)

Una vez terminadas mis composiciones, no acostumbro a corregirlas. No lo he hecho nunca, convencido de que todo cambio parcial altera el carácter de la composición.

(A THOMSON)

Cuando su discípulo tenga en el piano la digitación adecuada, la medida justa y ataque las notas con suficiente exactitud, preocúpese sólo del estilo, no le detenga por pequeñas faltas y hágale observar éstas al terminar el fragmento. Este método forma músicos, lo que al fin y al cabo, es uno de los principales fines del arte musical...

(A CZERNY)

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

I

**Trío n.º 2 en sol mayor, Op. 1 n.º 2**

Adagio-Allegro vivace

Largo con espressione

Scherzo. Allegro

Finale. Presto

**Trío n.º 8 en si bemol mayor, WoO 39 (Op. post.)**

Allegretto

II

**Trío n.º 4 en si bemol mayor, Op. 11 (Clarinete Trío)**

Allegro con brio

Adagio

Tema: Pria ch'io l'impegno.

Allegretto-Allegro



Dibujo de Josef Daniel Böhm (c. 1820).

CICLO COMPLETO DE  
TRÍOS CON PIANO  
DE  
**BEETHOVEN**

**3**

Piano  
*ALBERT GIMÉNEZ-ATTENELLE*

Violin  
*GERARD CLARET*

Violoncello  
*LLUIS CLARET*

Miércoles, 31 de marzo de 1982. 19,30 horas

A MIS HERMANOS KARL Y (JOHANN), PARA SER LEÍDO  
Y CUMPLIDO DESPUÉS DE MI MUERTE



Heiligenstadt, 10 de octubre de 1802. Así pues, me despido de ti, Heiligenstadt, y con tristeza. Sí; la cara esperanza que me trajo aquí de poderme curar, por lo menos hasta cierto punto, ha de ser abandonada por completo. Así como las hojas del otoño se caen y son pisoteadas, también la esperanza se ha perdido para mí. Me voy casi igual que vine. Hasta el valor que muchas veces me sostenía en los hermosos días del estío, ha desaparecido. ¡Dios mío, concédeme un día, un solo día de verdadera alegría! ¡Hace tanto tiempo que me es extraño el sonido profundo de la verdadera alegría! ¿Cuándo, Dios mío, cuándo podré volver a encontrarla en el Templo de la naturaleza y de los hombres? ¿Nunca? ¡No, esto sería demasiado cruel!

BEETHOVEN

La música religiosa pura debería ser ejecutada sólo por voces excepto el *Gloria*, o algún otro pasaje de este tipo. Por esto prefiero a Palestrina, pero sería absurdo imitarle sin tener su espíritu ni sus concepciones religiosas.

(Al organista FREUDENBERG)

De los antiguos maestros, sólo Haendel, el Alemán, y Sebastián Bach fueron geniales.

(Al archiduque RODOLFO, 1819)

Todo mi corazón late por el elevado y gran arte de Sebastián Bach, ese patriarca de la armonía.

(A HOFMEISTER, 1801.)

Siempre he sido uno de los más grandes admiradores de Mozart, y lo seguiré siendo hasta mi muerte.

(Al clérigo STADLER, 1826)

PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

**Trio n.º 3 en do menor, Op. 1, n.º 3**

Allegro con brio

Andante cantabile con variazioni

Menuetto Quasi allegro

Finale. Prestissimo

**Trio n.º 9 en mi bemol mayor, WoO 38 (Op. *post.*)**

Allegro moderato

Scherzo. Allegro ma non troppo

Rondo. Allegretto

II

**Trio n.º 6 en mi bemol mayor, Op. 70, n.º 2**

Poco sostenuto-Allegro ma non troppo

Allegretto

Allegretto ma non troppo

Finale. Allegro

LIB



## NOTAS A LOS PROGRAMAS

### Beethoven y el Trío pianístico

#### *El trío clásico: orígenes y evolución hasta Beethoven*

La historia de las combinaciones instrumentales en la música de cámara va unida a la evolución y desarrollo de la forma sonata. Más importante que el número de ejecutantes de una obra es la construcción de la misma. En el tenue nexo que enlaza al Barroco tardío con los albores del Clasicismo, no es relevante el *cuánto* sino el *cómo*: la adscripción o no a un esquema de contraposición temática, de enfrentamiento entre sujetos melódicos. Así, el perfeccionamiento de los instrumentos y la mayor habilidad en la interpretación musical con los mismos, conducente a una paulatina abstracción del pensamiento sonoro, ha desembocado en una pluralidad de alternativas tímbricas dominadas por la idea motriz de la independización de la voz humana. Desde el momento en que la música meramente instrumental pasa a ser una realidad irremplazable, se ha consumado uno de los procesos revolucionarios más fructíferos del arte de la combinación o matemática sónica. Las *Sonatas y Partitas* de Bach —aunque aquellas no se acojan exactamente al sonatismo «sensu strictu»—, como las Suites para violoncello solo o las *Variaciones «Goldberg»* del mismo maestro, son anticipos privilegiados, casi consuntivos, de las posibilidades del «estro» musical abstracto aplicado a la técnica instrumental.

El origen del Trío llamado «clásico» —piano, violín, cello— ha de contemplarse como expansión, según lo dicho, del bajo continuo de la etapa barroca: desde una perspectiva meramente tímbrica, o mejor cuantitativa, hay ya un apunte de Trío en los BWV 1014 a 1019 bachianos, las *Sonatas* para violín y clave, en las que la línea grave del cémbalo «obligato» se refuerza con la viola da gamba o el violoncello mismo. Esta adición, habitual en el bajo continuo —y expresamente rechazada por el compositor en la parte de teclado del *Brandenburgo número 5*—, tiene referencia expresa en las citadas *Sonatas BWV 1014/19*; como Harnoncourt indica (1), «una de las siete fuentes de importancia (en

# TROIS

Pour le Pian

Violon, et

Composés de

et Son Altesse Monseigneur

CHARLES de LORRAINE

par

LOUIS van BEETHOVEN

Oeuvre

à Paris chez Jean

Beethoven  
BOURBON

RIOS

orte

celle

is

ur le Prince

NOWSKY

THOVEN

*Pa. P. Cichlerg. f. m.*

6 31

estas obras) —la única con páginas autógrafas en la parte del cémbalo—, se refiere al deseo del compositor de que sea reforzada la línea del bajo con las palabras "per Viola da Gamba se piace". Siguiendo, pues, tal práctica nos hallamos con tres instrumentos, teclado, cuerda aguda y cuerda grave, base numérica del Trío tal como lo conocemos. Será bueno insistir en el vocablo «numérico», porque lo que tal combinación no entraña, en ese momento histórico, es independencia de voces o líneas.

Un salto cronológico nos llevará desde Cóthen, en 1723, a Eszterháza en 1784, casi sesenta años de distancia. En el último cuarto del «Settecento», Josef Haydn, «padre» de casi todas las combinaciones orquestales e instrumentales nacidas al amparo del sonatismo, elabora sus primeros Tríos «oficiales» para clave, violín y cello. Ahora, como entonces, la voz grave del violoncello se presenta ligada al cémbalo. De un total de 43 obras atribuidas a Haydn en el ámbito del Trío con teclado —ya con la indicación de «pianoforte» desde 1794—, sólo las últimas de la dilatada serie proponen una tímida, mínima individualidad del cello en relación a sus compañeros de ejecución. La alternativa es, a veces, encantadora en su pudibundia: en lugar de doblar al piano, el violoncello repite en la octava inferior la línea del violín, como en el *Trío en Sol mayor, número 13* de la colección, según el catálogo de Hoboken. Sólo la *Sonata en Trío n.º 29, Hob. XV/30*, en Mi bemol mayor, plantea un pasaje —al comienzo del Andante con moto— en el que los dos instrumentos de cuerda asumen la voz conductora, relegando al piano al papel de soporte armónico del tema. Conviene recordar que cuando esta obra se redacta (1796/97), Beethoven ya ha escrito y editado (Viena, 1795) los tres Tríos de su Op. 1.

Mozart, en sus ocho composiciones para este esquema instrumental, se muestra —lógicamente— menos cauto que Haydn: si el Divertimento K.254, de 1776, no brilla especialmente por su audacia, los seis Tríos «homologados», escritos en Viena entre 1786 y 1788, apuntan incuestionablemente hacia un «nuevo orden». Las discretas intervenciones del violoncello en el Larghetto del K.502, sucintas pero absolutamente individualizadas, conforman un paisaje tímbrico nuevo. En el K.564, en Sol mayor, de 1788, el Andante (Tema con Variazioni) apunta ya directamente a Beethoven. Aunque Mozart no se atreve a confiar una Variación en exclusiva al cello, el reparto de competencias se ad-

vierte sujeto a una mentalidad distinta de la del bajo continuo «ampliado». No olvidemos, armónicamente, el empleo sutil e inteligente que Mozart hace de las tonalidades menores. Tampoco debe perderse de vista que la forma Trío, por su sencillez «casera», había ido ganando terreno en la práctica amateurista de la música: los años finales del XVIII y los primeros del XIX contemplarán la reducción a trío de cuartetos de Haydn y Mozart, sin despreciar las transcripciones que el propio Beethoven efectuará de partituras coronadas por el éxito, tales como la Segunda *Sinfonía* o el *Septimino*.

### Los Tríos beethovenianos

Si en la enorme colección de Tríos haydnianos —más del doble de obras y de horas de música que si se agruparan las producciones de Mozart y Beethoven en este terreno— había una clara denuncia del origen formal, difícilmente se relacionaría a los Tríos del autor de *Fidelio* con el bajo continuo barroco. Mozart lograba configurar una especie con perspectivas de novedad; Beethoven construye decididamente sobre esquemas impensables setenta, cincuenta e incluso treinta años antes. En el músico de Bonn, los instrumentos entablan diálogo sobre bases de igualdad, como sujetos diferenciados de una conversación. Incluso en una página tan primeriza como el *Allegretto en Mi bemol mayor* —que se ha llegado a ubicar en 1784—, se hace patente que nos encontramos frente a una estética nueva. El Trío WoO 38, de 1790/91, comporta una independización instrumental que, por esas mismas fechas, espíritu tan lúcido como Haydn consideraba, cuando menos, innecesaria.

Esta constatación no puede ocultar otra, evidente en el ámbito de la cronología: la serie beethoveniana de obras para Trío con piano no puede ser considerada como un ciclo, en el sentido que esta palabra posee cuando hablamos de los *Cuartetos*, las *Sonatas* pianísticas o las *Sinfonías*. Las páginas que Beethoven ha compuesto para Trío van desde —aproximadamente— 1787 hasta 1812, es decir, desde los 16/17 años del músico hasta los 42, exactamente el final de lo que von Lenz denomina «período medio». No ha escrito Beethoven una sola página para esta combinación en los fecundos quince años de su etapa final. Los Tríos, para entendernos, terminan junto a las *Sinfonías* Séptima y

*Octava*, junto al *Cuarteto Op. 95*, la Sonata «*Les Adieux*» o la música incidental para «*Egmont*».

Será de utilidad clasificar cronológicamente —dentro de los márgenes de error que la polémica sobre la situación histórica de algunas de estas obras todavía suscita— las composiciones escritas por Beethoven para la combinación de piano, violín y violoncello. De acuerdo con una ordenación generalmente aceptada, el esquema sería este:

*Allegretto* en Mi bemol mayor (Hess 48) (2) (c. 1784 o 1790)

Trío en Mi bemol mayor, WoO 38 (c. 1790/91)

14 Variaciones en Mi bemol mayor sobre un tema original, *Op. 44* (c. 1792)

Tres Tríos, *Op. 1*: Mi bemol mayor, Sol mayor, Do menor (1794/95)

Trío en Si bemol mayor, *Op. 11* (clarinete o violín optativo) (1797/98)

10 Variaciones en Sol mayor, sobre la canción de MiilJer «*Ich bin der Schneider Kakadu*», *Op. 121a* (1803; revisión en 1816)

Dos Tríos, *Op. 70*: Re mayor, Mi bemol mayor (1808)

Trío en Si bemol mayor, *Op. 97* «*Archiduque*» (1810/11)

*Allegretto* en Si bemol mayor, WoO 39 (1812)

No se anotan en este recuento las diversas transcripciones, mencionadas algunas anteriormente. Pero, en cualquier caso, puede apuntarse que el propio Beethoven redujo al esquema del Trío su *Octeto, Op. 103*, el *Septimino, Op. 38*, la *Segunda Sinfonía en Re mayor, Op. 36*, así como los Tríos *para cuerdas* del *Op. 3*. Algunas de estas transcripciones —muy en especial las del *Septeto* y la *Sinfonía*— son particularmente estimables, y su exhumación, aún a título de mera curiosidad musicológica, sería muy deseable.

Obsérvese, en relación a la lista anterior, la preponderancia en el tiempo de dos tonalidades, Mi bemol mayor en las primeras obras y Si bemol mayor en las últimas. Cuatro páginas anteriores a 1800 están escritas en Mi bemol, y una —el *Opus 70*, número 2— recoge con posterioridad idéntica tónica. Otras tres piezas —*Opus 11, Op. 97* y *WoO 39*— se acogen al tono de Si bemol. En Sol mayor se redactan el primer número del *Op. 1* y las *Variaciones «Kakadu»*. En fin, aisladamente, Re mayor se adjudica al primer Trío del *Op. 70* y Do menor al tercero del *Op. 1*.

## Panorámica de una trayectoria

Todos los datos de que disponemos parecen indicar que la primera composición en la que el joven Beethoven ensaya la fórmula combinatoria piano/violín/cello es el breve *Allegretto* —apenas tres minutos— en Mi bemol mayor, pieza no incluida en el presente ciclo. Su fecha de composición ha dado origen a combativas polémicas, y, aún hoy, el enigma no se da por satisfactoriamente resuelto. De otra parte, la autenticidad de la página ha estado en tela de juicio durante mucho tiempo: Joseph Schmidt-Görg, en su *Beethoven* (Hamburgo, 1969), la ignora, y parecida actitud toma Hans Renner en la edición 1972 de su *Reclams Kammermusikführer*. En la Henly Edition se confiere a esta sencilla composición la fecha de 1784, que asimismo sigue Burnett James: de ser correcto el dato, Beethoven habría escrito la obra a los 14 años de edad, lo cual es históricamente posible pero psíquicamente improbable; aunque su padre se esforzó en ello, Beethoven no era Mozart y su evolución musical fue lenta. Más coherente sería la postura de Willy Hess, que en su catálogo (*Sämtliche Werke*; Wiesbaden, 1959-71) opta por una fecha indeterminada entre 1790 y 1792. El movimiento se ajusta a un conciso, casi motivico, tema de fuerte base rítmica, repetido por los solistas al unísono o en duetos, sin apenas alteraciones, y con lógico predominio del piano sobre las otras dos voces.

### *Trío en Mi bemol mayor, WoO 38*

Beethoven a duras penas puede disimular, en estas partituras primerizas, su condición de pianista, y aún más, de virtuoso del teclado: tal es la preponderancia del piano sobre los otros instrumentos. El Rondó conclusivo, con sus fulgurantes escalas en semicorcheas, casi barre del mapa sónico al violín y al cello. En el Scherzo —no así en el Trío—, el pianista Beethoven permite a sus compañeros un cierto mayor grado de presencia, asimismo perceptible en ciertos pasajes del Allegro moderato inicial.

Debe anotarse que en esta composición de 1790/91 —según Franz Graffer, que sigue la anotación manuscrita «Componiert anno 1791», ya que Schindler se lo adjudica a Beethoven a los 15 años, en 1785— el músico escribe por primera vez el término «Scherzo». La tonalidad no cambia en ninguno de los tres tiempos y,

en vecindad con Haydn, el Allegro moderato inicial es monotemático, es decir, no se da en su exposición la prototípica contraposición de sujetos musicales inherente al principio de Sonata. Un último dato de este WoO («Werk ohne Opuszahl», Obra sin número de Opus) clasificado como 38: tanto el Scherzo como el Rondó se acogen a un esquema rítmico ternario, 3/4 y 6/8, respectivamente, mientras que el primer movimiento se anota en 2/4.

— oOo —

Dentro de la evolución de la escritura beethoveniana hay partituras que, sin ser relevantes, contribuyen al desarrollo técnico y espiritual del músico. Este es el caso de las Variaciones *sobre* un tema original, escritas hacia 1792 y publicadas por su autor en 1804, lo que justifica su elevado número de Opus, el 44. Como casi todas las obras de esta primera época en lo atinente a la composición para Trío, la tonalidad de la pieza es Mi bemol mayor. ¿Podría esta insistencia tonal justificar la presunción de que, en realidad, todas las partituras mentadas hasta este momento dimanen de un único impulso compositivo? Entiendo que la respuesta, a la luz del progreso que cada página conlleva respecto de la precedente, debe ser negativa. Las Variaciones anticipan ya al maestro de este género, y, aunque Beethoven sigue confiriendo todo el peso temático al piano —y, ocasionalmente, al violín (III)—, en una secuencia (IV) otorga la línea melódica a los dos instrumentos de cuerda. Aún más interesante es la modulación, en las Variaciones VII (Largo) y XIII (Adagio), al sombrío tono de Mi bemol menor, en un clima de noble resignación consecuente del de las últimas páginas mozartianas, por ejemplo, el Adagio del Quinteto *para cuerdas* K. 516 o el Larghetto del Quinteto con clarinete K. 581.

### *Tríos Op. 1*

Si hemos de atenernos a la leyenda, las tres páginas que componen el Op. 1 beethoveniano, aquel con el que decidió el músico presentarse formalmente como compositor ante la sociedad vienesa, fueron interpretadas en 1793 —lo que implicaría la redacción definitiva de las partituras en esa fecha—, en el transcurso de una velada celebrada en la casa del Príncipe Cari von Lichnowsky. Haydn habría estado presente en dicha audi-



ción, y, al término de la misma, habría felicitado a Beethoven por los Tríos en Mi bemol mayor y Sol mayor —los dos primeros de la serie—, desaconsejándole, en cambio, la publicación del tercero, en Do menor. Siempre, según la leyenda, Beethoven reaccionaría con irritación, acusando a Haydn de malaconsejarle movido por la envidia y sosteniendo tercamente que el Trío en Do menor era la mejor pieza del grupo —y esto era incuestionablemente cierto—.

Es cierto que las relaciones de Beethoven con Haydn no fueron fáciles ni especialmente pacíficas. Instado por el Conde Waldstein —al que se atribuye la profética frase, escrita a Beethoven, «reciba de las manos de Haydn el espíritu de Mozart»—, el músico de Bonn comenzó a tomar clases con el autor de *La creación* poco después de su llegada a Viena, en las postrimerías de 1792. Pero el tan distinto temperamento de los dos genios acabó forzando una ruptura, no especialmente violenta. Ya, en 1793, acude Beethoven a otros músicos que le ayuden a perfeccionar su técnica y amplíen sus conocimientos: Albrechtsberger, Schenk, Aloys Forster y, sobre todo —tomará clases con él durante ocho años, hasta 1802—, el italiano Antonio Salieri. Haydn denominará a su fugaz discípulo «el gran mogol», pero ello no debe llevarnos a exagerar una situación encontrada: el maestro de Ronhau nunca despreció o infravaloró al joven Beethoven, y una glosa dirigida a éste es irrefutable testimonio. «Tiene usted mucho talento —señala Haydn— y progresará más en el futuro. Posee una gran inspiración, y no sacrificará jamás un bello pensamiento a una regla tiránica, lo cual me parece razonable; pero sacrificará las reglas a su fantasía, pues me parece que es usted un hombre que tiene varias cabezas, varios corazones, varias almas. Creo que se descubrirá siempre en sus obras algo inesperado, insólito, sombrío, pues usted mismo es un poco sombrío y extraño, y el estilo del músico revela siempre al hombre». Ofrecer un diagnóstico como éste antes de 1800 revela en qué medida era Haydn un espíritu de fina sensibilidad y capacidad de observación. Difícilmente podría Beethoven haber odiado o agredido verbalmente a quien tan bien llegó a conocerle, aunque poco o nada pudiera enseñarle.

Obviando el relato más o menos legendario, parece probado que Beethoven trabajó en los Tríos en Sol mayor y Do menor desde 1792, antes incluso de su llegada a la capital imperial. Pero parece poco coherente que el Trío más avanzado de la serie, el redactado en

Do menor, fuera escrito antes que el primero, en Mi bemol, que es, paradójicamente, el que acusa una influencia haydniano-mozartiana más acusada. Por otra parte, el contrato para la edición de estas obras, firmado con Artaria, lleva la fecha «19 de mayo de 1795». ¿Dedicó el músico dos años a revisar las partituras tras la velada en casa de Lichnowsky? Lo más probable, según apunta Schmidt-Görg, es que la interpretación en casa del Príncipe, dedicatario luego de las partituras, no tuviera lugar antes de la primavera de 1794, habiendo así espacio suficiente de tiempo –casi dos años– para que Beethoven repasara y rehiciera un material bosquejado previamente.

### *Trío en Mi bemol mayor, Op. 1/1*

Quizá un elemento primordial, a la hora de contradecir la tradición de la autoría de esta pieza en fecha posterior a la de los dos Tríos numerados tras ella, sería el «eterno retorno» de Beethoven a la tonalidad de todas las obras escritas para esta combinación en los años de Bonn, el incansable Mi bemol mayor. ¡Asombrosa la insistencia del músico sobre esta clave! Sin embargo, sería taimado no reconocer el notorio progreso de esta composición respecto del primerizo Trío WoO 38 o de las mismas Variaciones Op. 44. Por vez primera recurre Beethoven al bitematismo en el primer movimiento de la composición: el primer sujeto, que arranca de una frase pianística en corcheas (*Fig. 1-A*) de gran incidencia en el contexto de todo el Op. 1, se contrapone, según las normas de la ortodoxia sonatística, a un tema secundario, en negras, entonado por violín y violoncello. El desarrollo nos ofrece el primer ejemplo claro de independencia en las voces instrumentales, cuando, por dos veces (c. 119 a 122, y 134 a 140), el diseño inicial de la obra pasa en sucesión por los pentagramas de los tres solistas.

El Adagio cantabile es, asimismo, bitemático. Al piano, como en el movimiento precedente, se encomienda la exposición del primer tema, a las cuerdas el segundo. El *pp* súbito de violín y cello en la repetición del tema principal (c. 40) es un inesperado efecto dinámico. Subrayemos la rítmica ternaria (3/4) de la secuencia.

El Scherzo, igualmente ternario, se acoge al tono de Do menor, mientras que el Trío modula a La bemol mayor. El Presto conclusivo, en 2/4, se distingue por

Fig. 1-A Allegro

Violin  
Piano  
Vc.  
op. 1/I  
etc.

Fig. 1-B Adagio

Violin  
Piano  
Vc.  
op. 1/II  
etc.

Fig. 1-C Allegro vivace

Violin  
Piano  
Vc.  
op. 1/III  
etc.

Fig. 1-D Prestissimo

Violin  
Piano  
Vc.  
op. 1/IV  
etc.

*Allegro con brio*

Fig. 2 *piano* *pp* Op. 1/III

Fig. 3 *piano* *pp dolce* Op. 90/I (Final Allegro vivace)

Fig. 4 *piano* *pp sotto voce* Op. 90/I (Principio Largo)

los saltos de 10<sup>a</sup> con los que el pianista abre la sección, base rítmica de todo el movimiento. Como en el caso de los tiempos primero y segundo, son dos los temas propuestos, conformándose la estructura a las normas del principio de Sonata.

### *Trío en Sol mayor, Op. 2/2*

La primera característica inusual del segundo Trío del Op. 1 es la introducción de 27 compases que inaugura la pieza, en esquema métrico de 3/4. Es importante retener que la figura ascendente que expone el piano proviene directamente de similar diseño al principio del Trío en Mi bemol mayor, aquí en la tonalidad de Sol (Fig. 1-B). El inmediato Vivace aporta otra novedad, la de un posible tritematismo: primer sujeto en piano y violín, segundo en el teclado, tercero en piano y violín. Una particularidad reveladora: el tercer tema (Fig. 1-C) no es sino una variante del motivo entonado en la introducción; es éste un notable anticipo del prodigioso sentido estructural de Beethoven, ya que la Introducción lenta de la pieza se nos aparece ahora no como simple «preparación del ambiente», sino como compendio de material a desarrollar posteriormente. Creo que no será exagerado recordar la práctica de esta técnica en otra obra posterior, la *Cuarta Sinfonía*, de 1806, en la que la introducción se constituye en armazón o esqueleto de la elaboración temática inmediata.

El Largo con espressione, en Mi mayor, presenta un juego de voces propendente a la individualidad, con esquema bitemático, dentro del compás a 6/8. La importancia constructiva de los dos últimos movimientos es inferior: es destacable el Trío del Scherzo, redactado en Si menor, y la presencia rítmica de los dos instrumentos de cuerda en el Presto final.

### *Trío en Do menor, Op. 1/3*

Ya desde sus primeras notas, el último Trío del grupo se destaca de sus hermanos por sus dotes de novedad e introspección. El Allegro con brío plantea, como las otras dos páginas, una exposición sobre dos temas; pero el primero de ellos se descompone, a su vez, en dos elementos: el básico, prótasis de frase, lo entonan al unísono los tres instrumentos (Fig. 2), motivo en Do menor, expectante y umbroso. El segundo elemento, respuesta al primero, se adapta más al mo-

délo clásico de «primer tema», melodía rápida en corcheas, a 3/4. El segundo tema, marcado «dolce» en la partitura, se debe a las cuerdas, con acompañamiento en escalas del piano. Si peculiar resulta la exposición, el desarrollo —si es que se puede hablar de tal— es, para una obra anterior al «Ottocento», insólito en términos estructurales: porque Beethoven ha unido, en ejecutoria de sintáxis de progresismo digno de Sibelius o Mahler, dicho desarrollo con la recapitulación exigida por el sonatismo estatutario, confundiendo ambas secciones en una misma entidad. Baste indicar que, dentro de dicho «desarrollo», el motivo inicial de la pieza se convierte en epicentro del movimiento, sometiendo Beethoven dicha célula a una variada y rica manipulación tímbrica, tonal y métrica. En la Coda, retornará el músico a esta figura para cerrar el movimiento con su inquietante pregunta.

El Andante con Variazioni —cinco en total—, en Mi bemol mayor, nos demuestra el largo camino recorrido por Beethoven en el breve espacio temporal que separa esta obra del Op. 44, de 1792. Las cuerdas, con arco, ejecutan la II Variación, y acompañan en «pizzicato» la III. En la IV, momento idéntico hasta en la tonalidad a las Variaciones VII y XIII del 92, modula Beethoven al modo menor de Mi bemol, en otro instante de contenida meditación.

El Menuetto, en Do menor, sigue el esquema rítmico negra, dos corcheas, negra, expuesto por el teclado desde el primer compás. El Trío pasa a Do mayor, contrarrestando el corte irónico de este Scherzo disfrazado. El Prestissimo que va a clausurar la obra está construido en paralelo con el primer movimiento, suscitando una perfecta simetría. Como en el Allegro vivace, el primer tema se alza sobre dos elementos, siendo el inicial una enésima presentación del motivo que abriera el Trío en Mi bemol, que engendrara la Introducción del Trío en Sol y que fuera tercer tema en el Allegro vivace de este último: lo recuperamos ahora en el ámbito de Do menor (Fig. 1-DJ). El segundo elemento del primer tema, también más amplio —como en el primer tiempo— es una melodía en negras confiada a las cuerdas. El tema secundario, también anotado «dolce», corresponde al violín sobre blancas del piano. El desarrollo, esta vez individuado, se elabora sobre este tema subsidian > en su práctica totalidad: Beethoven, que reservó esta fase en el primer movimiento para la expansión de la célula inicial de la obra, opta ahora por entregar la secuencia a una melodía casi

«cantabile»; no se trata de relajar la tensión como concesión, sino de evitar un exceso de aquella, ya que la culminación de la página va a ser más inesperada que todo lo anterior. La reexposición comienza con una presentación del segundo elemento del primer tema en «pp», para atender después a una postrera aparición de la melodía «dulce». La inmediata Coda se basa casi por entero en el primer elemento del tema principal del movimiento, nuestra vieja conocida, la escala ascendente del piano partiendo de Do; de improviso escuchamos el segundo elemento, en modulaciones a Do y Si, con activa prestación del violoncello «sulla corda C»; finalmente, la escala ascendente fija la tonalidad en el Do menor que diera principio a la obra, concluyendo ésta en «pianissimo», en claro anticlimax y dejando que la pregunta inicial quede flotando en el aire, un gesto que tuvo que dejar atónitos a los contemporáneos de Beethoven en la última década del XVIII.

### *Trío en Si bemol mayor, Op. 11*

Esta composición data de 1797 –aunque algunos tratadistas prefieren ubicarla un año más tarde, 1798, que fue el de su edición en Mollo & Co. de Viena–, y Beethoven escribió su línea más aguda, optativamente, para un clarinete o un violín. La partitura fue dedicada a la Condesa Maria Wilhemina von Thun und Hohenstein, a la que el compositor había conocido en casa del Príncipe Lichnowsky. La parte del clarinete pudo haber sido solicitada por cierto instrumentista llamado Beer. La pieza no supone un especial avance respecto de lo que el asombroso Trío en Do menor del Op. 1 había establecido, aunque se trata de una página muy hermosa y melódica, no exenta de rasgos genuinamente beethovenianos.

El tema principal del Allegro posee, como el Op. 1/3, dos elementos, y el primero de ellos, una frase de tres blancas y siete negras, se escucha también en unísonos de los solistas. Todo el tema primero es entonado en «forte», mientras que el secundario se cita en «pp». El desarrollo es brevísimo, se basa exclusivamente en el segundo tema y lleva a una recapitulación ortodoxa. El Adagio, en Mi bemol mayor, 3/4, sigue un esquema tripartito –A/B/Desarrollo de A–, partiendo de un tema dicho por el violoncello. El Allegretto final –Beethoven vuelve en esta composición al esquema de tres movimientos, preconizado en el WoO 38– es una

serie de nueve Variaciones, con la adición de una Coda, basadas en el tema del aria «Pria ch'io l'impegno», de la ópera *Der Corsar*, original del hoy olvidado autor Joseph Weigl. Como en las Variaciones del segundo tiempo del Op. 1/3, Beethoven repite la práctica de hacer oscilar la serie entre los modos mayor y menor de la tonalidad, en esta ocasión Si bemol mayor: en concreto, las secuencias IV y VII modulan al modo menor de esta clave. La primera variante es expuesta en solitario por el piano, mientras que violoncello y violín (o clarinete) entonan en «pp» la segunda; y aquí sí hay un avance de primer orden, ya que Beethoven se decide, finalmente, a confiar una variación de un Trío a los dos instrumentos de cuerda en solitario, sin acompañamiento del piano. Tímbicamente, es, asimismo, destacable la VIII Variación, cuya línea melódica expone inicialmente el cello, «dulce».

— 000 —

Desde un punto de vista meramente formal, Beethoven tardó casi una década en volver a escribir Tríos en sentido estricto. Pero, una vez más, hemos de hacer referencia a una página —no incluida en el presente ciclo— que conforma y anima la evolución del músico en este terreno. Se trata de un nuevo juego de Variaciones, las escritas en Sol mayor, Op. 121a, basadas en un tema primariamente irrelevante •—tanto como lo pudiera ser el Vals de Diabelli que da título a las más imponentes Variaciones pianísticas del autor—, proveniente de la ópera de Wenzel Müller *Die Schwestern von Prag*, en la que se escucha un Lied humorístico iniciado con las palabras «Ich bin der Schneider Kakadu». Beethoven redactó esta composición en 1803, aunque volvió a revisarla, de cara a su publicación —origen del elevado número de Opus— en el año 1816, con lo que las «Kakadu» serían la última pieza para Trío a la que Beethoven dedicó su tiempo, aunque fuera en el simple terreno de la revisión de un material anterior.

Este Op. 121a debuta con una severa, casi trágica Introducción en Sol menor, admirable manifestación del humorismo beethoveniano, ya que la aparición del pintoresco tema tras la sombría secuencia inicial es una cómica burla de certero efecto. La Variación I, según la táctica habitual del artista, corresponde al piano, la II al violín y la III al cello, ambos con acompañamiento pianístico. En la VII, sin embargo —si-



guiendo la práctica instaurada en el tercer movimiento del Op. 11—, los dos instrumentos de cuerda dialogan en canon, en solitario, «delicatamente», continuando su plática en la Variación VIII con colaboración pianística. En el IX segmento, Adagio, Beethoven revierte la tonalidad al modo menor de Sol, siempre según práctica que ya nos es conocida. La X Variación enlaza directamente con la Coda-Allegretto, a través de un inesperado Fugato en Si bemol mayor, antes de que en los compases finales reaparezca la clave básica de Sol mayor.

### *Tríos Op. 70*

El Beethoven de los Tríos de 1808 es ya el autor de la *Pastoral*, de los *Cuartetos* «fiasumovsky», del *Concierto para violín* y de las *Sonatas* «Waldstein» y «*Appassionata*». Estamos en el apogeo de la llamada etapa media. Son los años en que, determinada ya como irreversible la paulatina sordera que ha venido atormentando al músico desde las postrimerías de la década precedente, Beethoven decide afrontar la humillante merma física con orgullo no exento de altanería. A la perfección clásica de las obras de la primera época, sucede un sentido arquitectónico no menos fascinante desde el ángulo formal, en el que la idea domina a la estructura, superándola conceptualmente: Beethoven transgrede la forma o la reinventa, siempre buscando el mejor cauce para la expresión de sus postulados personales. El primer Trío del Op. 70 es especialmente representativo de esta estética beethoveniana, en la que subsiste un compromiso formal como marco de una ideología musical en constante ampliación de fronteras: en este aspecto, el Op. 70/1 marca uno de los más claros lindes con la etapa final, pues las tensiones entre su contenido y su continente signan a la obra entera.

Las dos obras de este Op. 70 fueron dedicadas a otra Condesa, la húngara Marie von Erdödy. Esta noble, afectada de parálisis de las piernas, compartió una elevada amistad intelectual con el músico, en cierta medida, compañero de fatigas en la aflicción física. En mayo de 1809, siendo ya inminente la publicación de las partituras, Beethoven dirigió una carta a sus editores, Breitkopf y Härtel, solicitando que la dedicatoria a la Condesa Erdödy fuera sustituida por una nueva inscripción, ahora en favor del Archiduque Rudolf: la carta no llegó a tiempo, empero, y la dedicatoria a la joven

húngara – con la que Beethoven se había enfadado momentáneamente, en uno de sus característicos arrebatos, por motivos que no conocemos – permaneció en la edición impresa. Posteriormente, el músico y la aristócrata reanudaron su amistad, y Beethoven tuvo ocasión de dedicar, entre otras obras, su último Trío, el Op. 97, a su amigo y protector, el Archiduque.

### *Trío en Re mayor, Op. 70/1*

Esta composición ha recibido el sobrenombre de «Trío de los espíritus», apodo innecesario, naturalmente no ideado por Beethoven, y que añade a la pieza un programatismo que nada tiene que ver con las intenciones del autor: el apelativo proviene de los trémolos pianísticos y motivos quebrados, a media voz, del segundo movimiento, *Largo assai ed espresivo*. Estructuralmente, la pieza consta de tres tiempos, como ocurriera en el Trío precedente, el Op. 11: dos movimientos vivos, *Allegro vivace*, y *Presto*, que enmarcan al sorprendente período central.

Tanto el primer movimiento como el *Presto* final son monotemáticos. Este unitarismo melódico no debe entenderse como regresión: al igual que en el Op. 1/3, Beethoven descompone los temas en elementos diferentes, como fragmentos de un «puzzle». En el *Allegro vivace* e con brio que inaugura la pieza, el sujeto único comporta dos elementos temáticos: en los tres primeros compases, un unísono de los tres instrumentos, al estilo del que abriera el ya varias veces citado Trío en Do menor del Op. 3, aquí en «ff», en la tonalidad base de Re mayor; los dos siguientes compases transportan momentáneamente, por medio de acordes, la tonalidad a Fa y Si, para que el violoncello – cuya línea melódica sostiene en blancas los mentados acordes y parte de éstos, «dolce» – instale definitivamente, con el segundo elemento temático, la clave en Re mayor. Es muy interesante la observación de Renner (3), según la cual, la manera en que el tema del violoncello surge de entre el tejido armónico, elaborado previamente, es colindante con las llamadas de la trompeta, destacándose de entre los acordes orquestales, en el Acto II de Fidelio. Transmigra luego este segmento temático al violín (c. 9 a 13) y al piano (c. 13 a 16). Enérgicas gradaciones, hasta llegar al «ff», se interrumpen súbitamente al pasar a «piano» el tratamiento en corcheas de las cuerdas, disolviéndose finalmente la melodía en un acen-

tuado «pianissimo». El desarrollo vuelve a reproducir el esquema temático, con el primer elemento en «staccati» y el segundo ahora en «forte», confiado inicialmente al violín. La recapitulación se produce sin sorpresas, aunque –dato insólito– pide Beethoven que tanto el desarrollo como la reexposición se repitan íntegramente. La Coda, que comienza en «pp» y «dolce», citando el fundamento del segundo elemento temático (Fig. 3), culmina en un «fortissimo» que recalca el primer elemento del tema, con sus corcheas en «stacatto».

Ninguna introducción mejor al fascinante Largo que las palabras del ya citado Renner, en su estudio de esta pieza dentro de la obra anotada: «Se trata de una página nocturnal, una melancólica romanza sin forma concreta, indefinida en sus contornos, irreal en su aspecto. A veces, un lívido destello alumbra la oscura irisación de este mundo sonoro. Nunca antes se había escuchado algo parecido». En 2/4, sobre un basamento armónico de Re menor, violín y cello entonan, «sotto voce», las notas Re-La-Mi –Tónica, Dominante y Supertónica del acorde–; el piano responde, también a media voz, con un «grupetto», que es una variante descendente del segundo elemento temático del primer movimiento, tal como lo escucháramos en la Coda del mismo, tratado aquí por disminución del valor de las notas (Fig. 4). Las cuerdas anuncian entonces (c. 3 y 4) las notas Mi-Re-La bemol, repitiéndose el «grupetto» con el La alterado. Otros cuatro compases, en la alternancia cuerdas/piano, desembocan en el que va a ser el único elemento melódico, propiamente dicho, del movimiento: una frase «cantabile» del violoncello, repetida enseguida con el violín. Un imprevisto «fortissimo» genera dos compases de gran violencia en los bajos del piano, que se resuelven en una larga escala descendente en el teclado, en semifusas (c. 16 y 17). «Pp», «leggiermente», comienza una segunda sección, con trémolos del piano acompañando a las cuerdas, repitiendo el violín, por seis veces, el diseño melódico «sotto voce» transcrito anteriormente. Un misterioso apaciguamiento traslada el tono a Do mayor (c. 26), con citas alternas del diseño en violín y violoncello (c. 26 a 29). Un pasaje de puente nos devuelve al ámbito de Re menor (c. 32). Nueva referencia a la segunda sección, con los seisillos en semifusas del piano (c. 35 a 37). El diseño inicial, ahora en «forte», vaga a través de las tres voces solistas (c. 40 a 53). El elemento melódico, siempre «cantabile», regresa (c. 54 a 58), comportando otros segmentos de la primera sección: escalas

en «ff» del piano y larga escala descendente (c. 59 a 62). Nueva permutación entre las voces del diseño primario (c. 64 a 75), y reaparición de la segunda secuencia (c. 81 a 83). En «crescendo», el «grupetto» se escucha ahora intercalado en la segunda sección, que termina por subsumirlo en su caudal de semifusas (c. 88 a 90). Una escala descendente del piano, que recorre cuatro octavas (c. 91 y 92), se disuelve en un tenue «pp» (c. 94 y 95). Un postrer «forte» (c. 96) y el movimiento concluye, con «pizzicati» de las cuerdas, en el Re menor de origen (c. 96).

El Presto final, en 4/4, plantea una amplia exposición de su único tema —«dolce», en las cuerdas—, en la que el piano, «delicatamente», tiene destacada participación solista. El desarrollo, como ya acaeciera en el Op. 1/3 (Allegro con brio), se presenta unido a la recapitulación. La Coda exhibe un chispeante pasaje en el que los arcos, en «pizzicato», van contestando a los acordes del piano. En suma, una buena descarga de energía tras la contenida tensión del movimiento central. Es innecesario explicar que, tras dicho tiempo, un movimiento Scherzo hubiera carecido de sentido.

### *Trío en Mi bemol mayor, Op. 70/2*

Tras la importancia concedida al primer Trío de este Opus, la segunda pieza, infinitamente más «ligera», con retorno al esquema en cuatro movimientos, puede parecer «hermana tonta» al lado de la página en Re mayor. Aún más, Beethoven vuelve con esta pieza a la tonalidad primeriza de Mi bemol mayor, lo que apoyaría la tesis regresiva. Si bien es evidente que el Op. 70/2 no participa de las tensiones y contradicciones que tanto atractivo romántico daban al Trío precedente, no es menos cierto que se trata de una obra de plena madurez, acaso comparable a la *Octava Sinfonía* en su apariencia despreocupada y su total perfección clásica. Pocas veces ha controlado Beethoven tan abiertamente el esquema formal de una composición, desdramatizando cualquier conflicto entre frase y sintaxis.

El Op. 1/2 y las *Variaciones «Kakadu»* han podido ser modelo para la Introducción lenta, en Do menor, de la presente página. Poco sostenuto, los tres solistas apuntan un breve Fugato, finalmente resuelto en una amplia escala cromática ascendente, elemento que debemos recordar. Tras los 19 compases introductorios,

comienza el Allegro ma non troppo, en 6/8, en Mi bemol mayor, basado en dos temas: el primero «forte», en corcheas, y el segundo —precedido de un segmento-puente en negras, «molto legato»— en semicorcheas, «dolce». Tras el desarrollo, la recapitulación presenta los temas en orden invertido. Justamente antes de la Coda, reaparece la Introducción por espacio de 9 compases: su clima tranquilo parece apoderarse de la inmediata Coda, basada en el primer tema, que termina en «piano».

El Allegretto se inspira en una estructura seguida por Beethoven en el segundo tiempo de la Quinta *Sinfonía*: Las Variaciones dobles, basadas en dos temas. En consecuencia de la técnica ya estudiada en ocasiones precedentes (combinación de los modos mayor y menor de la clave), Beethoven otorga un tema al Do mayor —«p», «dolce»— y otro al menor —«forte»—, con 6 Variaciones alternadas y una Coda sobre el tema en modo menor. El segundo Allegretto evoca, en su disposición, al tercer movimiento de la *Séptima Sinfonía*; en efecto, su esquema se acoge a este modelo: A-B-A-B-A-esbozo de B-A, cumpliendo la secuencia marcada con la primera letra funciones de Scherzo y la anotada con la segunda el papel de Trío. La tonalidad de «A» es La bemol mayor, reapareciendo como elemento temático la escala cromática de la Introducción, ahora en curso descendente. «B» oscila entre La bemol menor y Mi bemol menor, y es uno de los pasajes más prebrahmsianos del compositor. El Finale, Allegro en 2/4, es también bitemático, pasando su segundo sujeto de la tonalidad básica de Mi bemol mayor a la de Sol mayor. El desarrollo se abre con una nueva cita de la escala cromática de la Introducción, ahora de nuevo ascendente, y se basa casi por entero en el primer tema, igualmente recogido en la Coda.

### *Trío en Si bemol mayor, Op. 97*

Dentro del círculo de amistades de Ludwig van Beethoven, algunas —de hecho muy pocas— resultaron efectivamente duraderas. Entre éstas, se cuentan el Conde Waldstein, el Príncipe Lichnowsky (4), el Conde Andreas Rasumovsky y, naturalmente, el Archiduque Rudolf, que era el más joven de los hijos del emperador Leopoldo II y sobrino del Príncipe Elector Maximiliañ de Colonia. El archiduque era la persona

de más alto linaje entre las amistades del músico, así como una de las más cultas. Aunque sus relaciones con Beethoven no siempre fueron pacíficas —algo nada sorprendente—, el que fuera un tiempo alumno del compositor guardó siempre hacia él una pública admiración, distinguiéndole con atenciones preferentes. Beethoven supo corresponder al afecto de su joven amigo obsequiándole un buen número de obras que le están dedicadas; entre ellas, podemos citar los Concier-tos *para piano* números 4 y 5, las *Sonatas* 26 «*Les Adieux*», 29 «*Hammerklavier*» y 32 *Op.* 111, el arreglo a 4 manos de la «*Gran Fuga*», *Op.* 134, el Lied «*Der füngling in der Fremde*», y, especialmente, la *Missa Solemnis*» y el Trío *Op.* 97. En este caso, el «apellido» dado a la obra, aunque tampoco pertenezca a Beethoven, por lo menos se atiene a una realidad, ya que el Archiduque Rudolf es, efectivamente, el dedicatario de la pieza en cuestión.

Escrita entre 1810 y 1811, la partitura impresiona fundamentalmente por su olímpica serenidad. Nos hallamos al final de la nominada etapa media, y Beethoven, al menos momentáneamente, parece encontrarse en paz consigo mismo y con el mundo. Puede concebir grandes temas y desarrollarlos como nadie había hecho hasta ese instante. Es un maestro total, para el que la forma es sólo el marco de un cuadro, pudiendo disponer libremente de la temática que desea pintar y de los colores a emplear. Viena —o lo que es lo mismo, el mundo musical— le respeta. Es público y notorio que está casi sordo, pero, en última instancia, su tara física no ha hecho sino aumentar el respeto que su figura engendra. Su situación económica, a la que siempre dispensó fatigas y angustias, se halla estabilizada, y esa vieja ilusión de la renta habitual que le libre de preocupaciones es firme realidad. Los problemas de oído le han impedido seguir una brillante carrera de virtuoso del piano —que habría, sin duda, elevado su nivel de vida—, pero sus obras «se disputan entre los editores» y la sociedad le permite dedicarse de lleno a la composición. El Beethoven del *Op.* 97 es, pues, un triunfador, a pesar de que en su no muy larga vida —tiene 40 años— haya amarguras y tragedias que han moldeado su carácter definitivamente. Hay todavía otro Beethoven, que ha de vivir diecisiete años más, conociendo una vejez prematura y experimentando, a partes iguales, los más humanos sentimientos de soledad y piedad; pero ese Beethoven ya no escribirá Tríos con piano. Se refugiará en el Cuarteto y la Sonata, en una

vasta Misa y en una Sinfonía final, y a esos medios consagrará todas sus recesivas fuerzas.

El gran Trío en *Sí bemol* mayor, que dobla en duración a todos los de la serie, parece alejarse de los ataques frontales a la forma que comportaran el Op. 1/3 o el Op. 70/1: su estructura es plenamente ortodoxa, entendiendo como tal ortodoxia la que el propio Beethoven había instaurado, y apenas nada en su entramado quebranta los términos de lo establecido. El Allegro moderato, en 4/4, se abre con uno de los más esplendrosos temas concebidos por el músico, una de esas melodías que —según demuestran los cuadernos de apuntes— el compositor trabajó durante largo tiempo hasta darle su trazo definitivo: la apolínea melodía, partiendo de *Si bemol*, modula en sus compases 7 y 8 a *Fa* mayor y regresa al *Si bemol* inicial, para expandirse, tras la exposición pianística, en las voces del violín y el cello. El tema secundario, tras un pasaje de tránsito que fija la clave en *Sol* mayor («dolce»), es recitado por el piano en «stacatti». El desarrollo sigue el mismo orden de presentaciones que la exposición: tema principal, puente y tema secundario, con especial acierto en el tratamiento de este último a través de los «pizzicati» de las cuerdas, superponiéndose o alternándose a la peroración del piano. La reexposición, sin innovaciones, deja paso a una vibrante Coda sobre el tema principal.

El Scherzo, en 3/4, recoge el esquema A-B-A. La primera sección, en *Si bemol* mayor, confía la exposición de su sencillo motivo a las cuerdas. El Trío se distingue por su dilatada gama de experiencias modulatorias: comenzado en *Mi* mayor, pasa a *Do* sostenido mayor, regresa a *Mi* mayor y, finalmente, vuelve a instalarse en la tonalidad del Scherzo, *si bemol* mayor. Beethoven anota una petición desusada, la de que Scherzo y Trío se repitan por entero, aunque la práctica habitual no suele seguir tan peculiar requisitoria.

El movimiento lento, de cuidada acotación en el «tempo» (*Andante cantabile ma però con moto*), nos presenta un enésimo esquema de Variaciones, que pertenecen a lo más granado de la creatividad beethoveniana y que hacen de este movimiento una de las más grandes páginas del «corpus» musical de nuestro artista. Apenas hay en estas Variaciones cambio en el esquema rítmico de 3/4 ni alteración de la tonalidad de *Re* mayor: Beethoven concentra aquí su arte para esta forma, y basa las diferentes secuencias en cambios tímbricos, de valor, métrica o intensidad. La Variación I,

con importante contribución del violoncello, lleva la indicación «sotto voce». La II, en semicorcheas, será «dolce» y «sempre stacatto». La III, en tresillos, alterna contrastes de «forte» y «piano». La IV, Poco piú adagio, combina notas largas en las cuerdas y breves en el teclado (fusas), con progresivos «crescendi». La V, en «pp», particularmente hermosa y noble, hace las veces de reposición del tema y Coda, ya que enlaza, «mezza voce», con el Allegro moderato que cierra la obra. El movimiento, en Si bemol mayor, es un Rondó «sui generis», destinatario de fuertes críticas al estimarse que no se hallaba a la altura de las Variaciones previas. La observación es pertinente, aunque había que recordar cómo Beethoven concluía el Op. 70/1, tras el impresionante Largo, con un despreocupado Presto; el músico no siente, en 1811, la necesidad —o la tentación— de dejar una obra «colgada» tras su cota de máxima intensidad afectiva. El esquema de este movimiento final es así: A-B-A-C-A-B-apunte de A-D (Coda). Con una libertad plena respecto de la tradición, Beethoven ha preferido concluir este Rondó —y la obra toda—, no con la última presentación del tema primario, sino con un Presto, que inicialmente modula a La mayor, basado en un material nuevo, con el que la pieza se cerrará en definitivo retorno a Si bemol mayor.

### *Trío en Si bemol mayor, WoO 39*

Beethoven cierra su producción para Trío con piano tal como la iniciara en 1790, con un Allegretto de corta duración, aislado, ajeno a una página de mayor envergadura. La partitura reza expresamente: «Obra compuesta en junio de 1812 para Maximiliane Brentano». La relativa ausencia de dificultad en la parte pianística ha hecho pensar en que tales pentagramas fueron escritos para que los interpretara la propia dedicataria, joven ejecutante. El movimiento, en 6/8, se acoge a la misma tonalidad del «*Archiduque*», Si bemol mayor. La estructura, a modo de Rondó, sería esta: A-B-A-C-A-B-A-Coda sobre A. El curso es amable y elegante, y sólo la breve sección «C», con sus leves atisbos del modo menor, plantea una cierta conflictividad. Beethoven se ha despedido del Trío pianístico —recordemos, con todo, la revisión del Op. 121a, en 1816— con una obra de circunstancias, casi más mozartiana que el 90 por 100 de su producción en este campo. Podía estar



perfectamente tranquilo al respecto, pues sabía muy bien todo lo que dejaba tras de sí y conocía la importancia de su legado.

### José Luis Pérez de Arteaga

- (1) *Acerca de Ja interpretación de las Sonatas para violín y cémbalo*, 1976. Edición de la Música de Cámara de Bach, Telefunken.
- (2) Catalogación de Willy Hess. *Verzeichnis der nicht in Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens* (Wiesbaden, 1957).
- (3) Hans Renner: *Reclams Kammermusikführer* (Stuttgart, 1959).
- (4) En una carta de 1801, Beethoven anota, con conmovedora sinceridad: «(...) Lichnowsky, que, increíblemente, ha sido siempre y es todavía mi amigo más querido...»

*Participantes*

### **Albert Giménez-Attenelle**

Nacido en Barcelona en 1937, cursa sus estudios musicales con Frank Marshall y los amplía con Marcel Ciampi en el Conservatorio de París. Entre los años 1960 y 1966, participa en diversos Concursos Internacionales siendo premiado en los de Reine Elisabeth de Bruselas, Vianna de Motta de Lisboa y Río de Janeiro. Ha sido solista con las orquestas Nacional de España, RTVE, Nacional Belga, R.T. Belga, Radio Suiza Italiana, O.R.T.F., Burdeos, etc. Igualmente ha participado en los festivales internacionales de Ostende, Gand, Chimay, Sintra, Barcelona, etc. En España su labor como concertista es incesante y se complementa, en el aspecto pedagógico, como profesor de piano superior en el Centre d'Estudis Musicals de Barcelona.

### **Gerard Claret**

Nació en 1951, en Andorra la Vella. Cursó estudios musicales en Barcelona con los maestros Joan Massia, Gongal Cornelias y Enric Casals. En 1972, becado por las Fundaciones «Castellblanch» y «March», se perfeccionó en el Conservatorio Real de Bruselas con el maestro León Ara. Tanto en la Ciudad Condal como en la capital belga consiguió las máximas calificaciones. En 1974, fue nombrado profesor asistente de violín y música de cámara en el Conservatorio Real belga. Ha sido miembro fundador del Cuarteto Ciudad de Barcelona y del Cuarteto Numen, colaborando con artistas como Maurice Gendron y Narciso Yepes. Como solista, ha sido invitado por orquestas españolas, belgas y holandesas, dando recitales en Bélgica, Francia, Italia, Alemania y Suiza. Ha realizado grabaciones para Radio y Televisión en varios países europeos. Desde 1979 forma Dúo con el pianista Josep M.<sup>a</sup> Escribano, habiendo realizado ya numerosos conciertos por España, Francia, Andorra y una gira por Hungría. Actualmente, Gerard Claret es profesor de violín en el Centre d'Estudis Musicals de Barcelona y en el Institutí Andorra d'Estudis Musicals. Ha sido laureado en el concurso «Tenuto» de la Radio Televisión Belga (B.R.T.) y consiguió un medalla en el Concurso Internacional «María Canals» de Barcelona.

## Lluís Claret

Nació en Andorra en 1951. Formó parte del Cuarteto Ciudad de Barcelona durante sus años de existencia y con él realizó conciertos por España y Francia colaborando con Yehudi Menuhin, Maurice Gendron y Narciso Yepes. Amplió sus estudios en París con Radu Aldulescu sin dejar de asistir, durante años, a las lecciones de interpretación de Enric Casals, en Barcelona. Posteriormente, perfeccionó sus conocimientos en Bloomington (EE.UU.) con Eva Ganzer (violoncello) y Gyorgy Sebók (música de cámara). Ha dado numerosos conciertos por Europa y América invitado por orquestas importantes (Madrid, Puerto Rico, México, Stuttgart, París, Bratislava, Bamberg, Utrecht), destacando los conciertos con la «National Symphony» de Washington bajo la dirección de Rostropovitch. Lluís Claret ha sido galardonado con numerosos Primeros Premios de Concursos Internacionales (Bolonia, 1975; «Pau Casals» de Barcelona, 1976; «Rostropovitch» de La Rochelle, 1977). Actualmente es profesor de violoncello y música de cámara del Centre d'Estudis Musicals de Barcelona.

## NOTAS A LOS PROGRAMAS

### **José Luis Pérez de Arteaga**

Nacido en Madrid, 1950. Licenciado en Derecho por la Universidad de Deusto (Bilbao), Graduado en Ciencias Empresariales por I.C.A.D.E. (Madrid). Profesor de Universidad. Estudios musicales desde muy joven, con ampliación de los mismos fuera de España. Incorporado a la crítica musical a los 18 años, ha sido redactor de la revista «Ritmo», en la que ha ocupado diversos puestos directivos, desde 1969 hasta 1981. Desde 1971, es coordinador de la sección de música en la revista «Reseña». Ha publicado estudios monográficos sobre determinados autores —Mahler, Liszt, Sibelius, Beethoven, Stravinsky, Bruckner, Vivaldi, Shostakovich y Alban Berg y la compilación y comentarios (1981) de la discografía completa de Moussorgsky y Bela Bartók. Ha cultivado asiduamente la entrevista, siendo particularmente relevantes sus «diálogos» con compositores como Messiaen, Berio, Penderecki, de Pablo, C. Halffter, Tippett, Mompou o Ginastera. Muy especializado en el campo del disco, ha sido el único miembro español del jurado internacional del «Prix Mondial du Disque» y representa a España en el «International Record Critics Award». Coautor del libro «La cultura española durante el franquismo» (1977), de cuya parte musical es responsable, y de las ediciones 1976 a 1981 de «Cine para leer». Asesor técnico de la Enciclopedia Salvat de la Música. Colaborador del diario «El País», de las revistas «Razón y Fe» y «Vida nueva», y de la Cadena SER (Radio Madrid). Premio Nacional de Crítica Discográfica en Prensa, Ministerio de Cultura, en 1980 y 1981.













FUNDACION JUAN MARCH  
Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid 6  
*Entrada libre*