

Fundación Juan March

CICLO

BEETHOVEN

LISZT



*Las*

9

*sinfonías*



## Fundación Juan March

Las nueve Sinfonías de Beethoven constituyen desde hace muchos años uno de los monumentos fundamentales de la historia del arte musical y hoy se escuchan y se graban hasta la saciedad. A lo largo del siglo XIX, sin embargo, fueron muy pocos los que pudieron oírlos interpretados por orquestas solventes. En España se empezó a esperar hasta 1866 para escuchar la Sétima, en la Sociedad de Conciertos dirigida por Barbieri, y el gran acontecimiento de 1882 fue el estreno español de la Novena, en la Sociedad de Conciertos dirigida por Mariano Vázquez.

# CICLO

## BEETHOVEN-LISZT: LAS NUEVE SINFONÍAS

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica de RNE.

NOVIEMBRE 1998 - FEBRERO 1999

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por José Ramón Ripoll.....	15
Notas al programa:	
Primer concierto.....	20
Segundo concierto.....	23
Tercer concierto.....	25
Cuarto concierto.....	28
Quinto concierto.....	30
Sexto concierto.....	32
Séptimo concierto.....	35
Octavo concierto.....	37
Noveno concierto.....	39
Fragmentos del poema de Schiller.....	40
Participantes.....	43

*Las nueve Sinfonías de Beethoven constituyen desde hace muchos años uno de los monumentos fundamentales de la historia del arte musical y hoy se escuchan y se graban hasta la saciedad. A lo largo del siglo XIX, sin embargo, fueron muy pocos los que pudieron oír interpretadas por orquestas solventes: En España, por ejemplo, hemos de esperar hasta 1866 para escuchar una sinfonía completa (la Séptima, en la Sociedad de Conciertos dirigida por Barbieri), y el gran acontecimiento de 1882 fue el estreno español de la Novena, en la Sociedad de Conciertos dirigida por Mariano Vázquez.*

*Lo más habitual en el siglo pasado fue escucharlas en transcripciones muy diversas, especialmente pianísticas; tanto a dos manos como a cuatro y en otras posibilidades. Casi todas ellas eran meras partituras de estudio o de recreación doméstica, sin más ambición que la de una traducción literal de sus parámetros básicos. Las nuevas posibilidades técnicas del piano romántico y el genio de Liszt, junto a su admiración por Beethoven, propiciaron sus célebres transcripciones, abordadas entre 1837 y 1865, en las que el prodigioso pianista intentó y consiguió en no pocos episodios trasladar al teclado no sólo la letra sino el espíritu del sinfonismo beethoveniano.*

*Las Sinfonías de Beethoven-Liszt no son sólo una mera curiosidad histórica, y su interés supera la reflexión que nos suscitan acerca del consumo musical anterior a las posibilidades de la reproducción mecánica. Tienen interés por sí mismas, son importantes para conocer mejor el arte de Liszt y también para la historia de la literatura pianística.*

*Hemos completado los programas con obras pianísticas de Beethoven, en general contemporáneas o muy cercanas a la composición de las sinfonías: Sonatas, Variaciones o Bagatelas servirán de adecuado contrapunto (salvo en el último concierto, en el que la Novena llena todo el programa) y nos permitirán oír la voz original de Beethoven.*

*Este ciclo ha sido organizado por la  
Fundación Juan March.*



## **PROGRAMA GENERAL**

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

I

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Sonata n° 8 en Do menor, Op. 13 "*Patética*"

*Grave. Allegro di molto e con brio*

*Adagio cantabile en La bemol mayor*

*Rondò: Allegro*

Sonata n° 31 en La bemol mayor, Op. 110

*Moderato cantabile molto espresivo*

*Allegro molto en Fa menor*

*Adagio ma non troppo-Allegro ma non troppo (Fuga)*

II

**Ludwig van Beethoven - Franz Liszt** (1811-1886)

Primera Sinfonia en Do mayor, Op. 21

*Adagio molto-Allegro con brio*

*Andante cantabile con moto en Fa mayor*

*Allegro molto vivace (Menuetto)*

*Adagio-Allegro molto vivace*

*Intérprete:* SILVIA TORÁN, piano

Miércoles, 4 de Noviembre de 1998. 20,30 horas.

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

I

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Siete Bagatelas, Op. 33

*Andante grazioso, quasi allegretto en Mi bemol mayor*

*Scherzo: Allegro en Do mayor*

*Allegretto en Fa mayor*

*Andante en La mayor*

*Allegro nia non troppo en Do mayor*

*Allegretto, quasi andante en Re mayor*

*Presto en La bemol mayor*

Sonata n° 18 en Mi bemol mayor, Op. 31 n° 3

*Allegro*

*Scherzo: Allegretto vivace en La bemol mayor*

*Menuetto: Modéralo e grazioso*

*Presto con fuoco*

II

**Ludwig van Beethoven - Franz Liszt** (1811-1886)

Segunda Sinfonía en Re mayor, Op. 36

*Adagio molto-Allegro con brio*

*Larghetto en La mayor*

*Scherzo: Allegro*

*Allegro molto*

*Intérprete:* ANTONI BESSES, piano

Miércoles, 11 de Noviembre de 1998. 20,30 horas.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

I

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Siete Variaciones sobre "God save the King" en Do mayor,  
WoO 78

II

**Ludwig van Beethoven - Franz Liszt** (1811-1886)

Tercera Sinfonía en Mi bemol mayor, Op. 55 "*Heroica*"

*Allegro con brio*

*Marcha fúnebre: Adagio assai en Do menor*

*Scherzo: Allegro vivace*

*Finale: Allegro molto*

*Intérprete:* MIRIAN CONTI, piano

Miércoles, 18 de Noviembre de 1998. 20,30 horas.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

I

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Sonata n° 23 en Fa menor, Op. 57 "*Appassionata*"

*Allegro assai*

*Andante con moto en Re bemol mayor*

*Allegro ma non troppo*

II

**Ludwig van Beethoven - Franz Liszt** (1811-1886)

Cuarta Sinfonia en Si bemol mayor, Op. 60

*Adagio-Allegro vivace*

*Adagio en Mi bemol mayor*

*Allegro vivace*

*Finale: Allegro ma non troppo*

*Intérprete:* JORGE OTERO, piano

Miércoles, 25 de Noviembre de 1998.20,30 horas.

PROGRAMA  
QUINTO CONCIERTO

I

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)  
Sonata n° 21 en Do mayor, Op. 53 "Aurora"  
*Allegro con brio*  
*Introduzione: Adagio molto*  
*Rondò: Allegretto moderato-Prestissimo*

II

**Ludwig van Beethoven - Franz Liszt** (1811-1886)  
Quinta Sinfonía en Do menor, Op. 67  
*Allegro con brio*  
*Andante con moto en La bemol mayor*  
*Scherzo: Allegro*  
*Allegro en Do mayor*

*Intèrprete:* LEONEL MORALES, piano

Miércoles, 2 de Diciembre de 1998. 20,30 horas.

PROGRAMA  
SEXTO CONCIERTO

I

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

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

Sonata nº 26 en Mi bemol mayor, Op. 81a "*Los adioses*"

*Adagio- Allegro*

*Andante espressivo en Sol menor/Fa menor*

*Vivacissimamente*

II

**Ludwig van Beethoven - Franz Liszt** (1811-1886)

Sexta Sinfonía en Fa mayor, Op. 68 "*Pastoral*"

*Allegro ma non troppo*

*Andante molto mosso en Si. bemol mayor*

*Allegretto*

*Allegro en Fa menor*

*Allegretto*

*Intérprete:* ANA GUIJARRO, piano

Miércoles, 13 de Enero de 1999.20,30 horas.

PROGRAMA  
SEPTIMO CONCIERTO

## I

**Ludwig van Beethoven - Franz Liszt (1811-1886)**

Séptima Sinfonia en La mayor, Op. 92

*Poco sostenuto - Vivace*

*Allegretto en La menor*

*Presto - Assai meno presto - Presto en Fa mayor*

*Allegro con brio*

## II

**Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

Sonata n° 29 en Si bemol mayor, Op. 106 "Hammerklavier"

*Allegro*

*Scherzo: Assai vivace*

*Adagio sostenuto, appassionato e con molto sentimento*

*Largo - Allegro risoluto: Fuga a tre voci, con alcune licenze*

*Intérprete:* MIGUEL ITUARTE, piano

Miércoles, 20 de Enero de 1999. 20,30 horaS.

PROGRAMA  
OCTAVO CONCIERTO

I

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Sonata n° 25 en Sol mayor, Op. 79 "*Alla tedesca*"

*Presto alla tedesca*

*Andante en Sol menor*

*Vivace*

II

**Ludwig van Beethoven - Franz Liszt** (1811-1886)

Octava Sinfonia en Fa mayor, Op. 93

*Allegro vivace con brio*

*Allegretto scherzando en Si bemol mayor*

*Tempo di minuetto*

*Allegro vivace*

*Intèrprete:* MARIO MONREAL, piano

Miércoles, 27 de Enero de 1999. 20,30 horaS.

PROGRAMA  
NOVENO CONCIERTO

I

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827) -  
**Franz Liszt** (1811-1886)

Novena Sinfonia en Re menor, Op. 125

*Allegro ma non troppo, un poco maestoso*

*Molto vivace*

*Adagio molto e cantabile en Si bemol mayor*

*Presto-Allegro assai*

*Intérpretes:* DÚO MORENO-CAPELLI  
(Héctor Moreno y Norberto Capelli, dúo de pianos)

Miércoles, 3 de Febrero de 1999. 20,30 horaS.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

### BEETHOVEN VERSUS LISZT

Para tratar de comprender la compleja personalidad de Franz Liszt es preciso aprehenderla en su totalidad, sin desgajar ninguna de sus múltiples facetas como hombre y artista. Como el hombre renacentista, nuestro músico se paseó por el siglo romántico con la consciencia despierta, captando ávidamente cuanto sucedía a su alrededor, escrutando su tiempo y repartiéndolo a partes iguales entre lo humano y lo divino. El pianista, el poeta, el compositor, el musicólogo, el transcriptor, el vanidoso, el mujeriego, el comprensivo, el generoso y el abate conforman un personaje al que debemos aceptar en su grandeza y en su debilidad si tratamos de hacernos una idea de su importancia en el mundo de la música. Por eso es difícil entender un solo aspecto de su personalidad sin relacionarlos con los otros. Liszt es poliédrico como lo es su música. Pocos compositores encontraremos en la era de la modernidad, de la que sin dudas él fue un impulsor decisivo, menos encasillables, menos adaptables, no ya a un molde fijado, sino a su propio estilo. Cuando menos lo esperamos nos sorprende con una nueva concepción sonora, cuanto más nos acostumbramos a una escritura, nos despista con una lengua diferente.

Hoy es el Liszt transcriptor quien nos interesa. Como hemos apuntado, es imposible desligar la figura del «traductor» de todas las demás. Liszt llevó a cabo trescientas cincuenta y una transcripciones, paráfrasis, adaptaciones y arreglos de piezas originales y de otros autores, de las seiscientas dieciocho obras con las que cuenta su catálogo. Además, volvía una y otra vez a este tipo de trabajo, de los que realizaba varias versiones distintas. Bach, Beethoven, Verdi, Schubert, Schumann, Donizetti, Bellini, Mozart, Bach, Wagner, Berlioz, Mendelssohn, Weber, Meyerbeer, Chopin o Rossini ocuparon, entre otros, su tiempo creativo y dedicación. Porque la transcripción en Liszt no puede ser juzgada como un ejercicio de habilidad y destreza pianística, sino como un trabajo inspirado que forma parte de su creación. Se ha querido explicar en muchas ocasiones esta superabundancia de arreglos y transcripciones en la obra de nuestro compositor, achacándola a una relativa falta de energía o un cierto agotamiento; incluso se ha hablado de una cierta actitud narcisista para poder justificar todas las redundancias sobre temas propios ya existentes. Nada más lejos. A pesar de la gran actividad de Liszt como pianista y como artista entregado a los compromisos sociales, no se permitió ningún importante desvanecimiento en su obra hasta el final de su carrera. Muy al contrario, su trabajo es ascendente, y va adquiriendo mayor luminosidad conforme más se nutre de experiencias mundanas y espirituales.

La dedicación de Liszt a la obra de los demás se debe, por una parte, a su enorme talante generoso y, por otro, a su inquietud como pianista, deseoso de poder transmitir a su público las obras y los temas que sonaban en la escena, en la orquesta o en otros conjuntos instrumentales. A pesar de ser el pianista más reconocido de la época al que todos admiraban, a pesar de ser perseguido por un ejército de mujeres, a pesar de ser recibido en Budapest o en Viena con honores de héroe nacional, Liszt era un hombre afable, dedicado a sus discípulos, buen consejero y dadivoso. Pasar las tardes junto a los jóvenes que le pedían ayuda en sus quehaceres artísticos, lejos de considerarlo una pérdida de tiempo, le resultaba placentero. Transcribir a los demás era una manera de propagar la Música, no la obra de unos o de otros, sino el sonido universal en el que casi religiosamente creía como elemento redentor de la humanidad.

Durante el siglo XIX la transcripción era una práctica asidua. En casi todas las casas europeas de un mínimo nivel social, el piano ocupaba un lugar importante. La enseñanza de la música formaba parte de la educación general y, por tanto, la venta de partituras no estaba solamente destinada a profesionales, sino a todos los interesados en «leer» musicalmente cuanto creaban los compositores. Una editorial de música era un negocio casi más rentable que una editorial literaria. La transcripción o el arreglo era la manera de hacer llegar allí, donde no podían acceder unos cantantes o una orquesta, la aproximación sonora de la realidad. Puede decirse que este tipo de trabajos era la anticipación del disco. La manera de estar al día y disfrutar de la música del momento no era otra que hacerse con una partitura para piano y poder tentar las teclas.

Los orígenes del arte de la transcripción se remontan al siglo XIV, cuando las composiciones para órgano provenían de la música vocal. Pero es en el siglo XVI, con el apogeo del laúd cuando el repertorio de «tablaturas» alcanza un papel importante. Las «tablaturas» eran arreglos instrumentales de otras composiciones con la digitación bien marcada. Por otra parte, en la corte de Isabel I de Inglaterra, el clave fue ganando terreno a los otros instrumentos y para su teclado se escribieron un bien número de «coloraciones» o transcripciones madrigalescas con ornamentaciones añadidas. En el siglo XVIII, la transcripción era un uso común. Gran parte de la obra de Johann Sebastian Bach está basada en obras propias anteriores o de otros compositores. Pero fue en el siglo romántico donde la transcripción adquiere su protagonismo, casi como obra autónoma en cuanto a su estructura interna se refiere, tratando de ser fiel a la vez con la partitura original.

En una carta que el pianista y compositor Ferruccio Bussoni dirigiera a su mujer, en 1913, dice:

«La transcripción ocupa un lugar importante en la literatura pianística; considerándolas desde su ángulo correcto, todas

las grandes obras destinadas al piano son, de hecho, reducciones. Es el pensamiento, en su inmensidad, el que es entonces reducido: y el piano no es más que el «instrumento» más cómodo de esta operación. Pero la transcripción, en cuanto arte, ha adquirido su autonomía. Así que no se puede saber si la pieza en cuestión es una obra original o no. Bach, Beethoven, Liszt, Brahms son evidentemente de los que piensan que la transcripción está dotada de una fuerza propia. Ellos la han probado y se han consagrado a ella, por amor o entretenimiento. Es así como el peor ha pasado junto al mejor. Y si hay que buscar una causa poco apreciable en la que se ha sostenido este género es la esperanza de ciertos músicos que han tratado de esconder su pobreza bajo un velo de seriedad. Así es como se la ha devaluado».

Si Liszt necesitó ocultar algo tras el velo, fue su latente poder creativo, incluso en los trabajos más humildes. Fue el transcriptor por excelencia, no ya por el número de obras «traducidas», sino por la calidad de la «traducción». Varias son las obras propias que conocieron más tarde dos o tres versiones. Por ejemplo, la *Misa húngara de la coronación* aparece en 1867 como una pieza para piano solo, después para piano-pedalier, órgano o armonium, más tarde, en 1869, para violín y piano y piano a cuatro mano, para acabar, en 1871, como una transcripción para violín y órgano. Era tal su espíritu de trabajo, su capacidad investigadora, su inquietud por cambiar las cosas de sitio, que todo lo convertía en movimiento. Para el compositor, su obra era una analogía de la vida y el ser: nada podía pararse y todo estaba predestinado a una susceptible transformación. De ahí que muchas de sus obras aparentemente «inamovibles» hayan sufrido dos o tres versiones diferentes, como los *Estudios transcendentales* o los *Años de peregrinaje*.

Con las obras ajenas es aún más riguroso. Liszt trata de poder todo el ramaje que dificulte la comunicación de la sustancia primera. En sus partituras podemos observar cómo es capaz de hacer más directa determinadas apreciaciones de la obra original, no porque prescinda de los elementos secundarios, sino porque los tamiza, los permuta y, a veces, los traslada a un lugar más lejano, con el fin de posibilitar la comprensión esencial. Se trata de una labor de traducción en la que es imprescindible la poesía, no ya de la lengua traducida, sino del idioma a traducir.

Entre la portentosa labor transcriptor de Franz Liszt destaca, junto a los cincuenta y ocho *Lieder* de Schubert o a la memorable versión de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, el conjunto de las *Nueve Sinfonías* de Beethoven. En una carta fechada en 1834, Liszt escribía:

«Cuanto he emprendido en la Sinfonía de Berlioz, lo continúo en este momento con las de Beethoven. El estudio serio de sus obras, el profundo sentimiento de su belleza casi infini-

ta y, también, los recursos del piano que, por un ejercicio constante, se me han vuelto familiares, me resultan menos fatigosa que cualquier otra tarea laboriosa. Ya he transcrito las cuatro primeras sinfonías; las otras lo serán en breve. Entonces abandonaré este género, que me ha sido útil y al que me he entregado con consciencia, pero que los que están por llegar lo harán, sin duda, tan bien y mejor que yo».

Corría el año 1837 y Liszt, acompañado de su amante Marie d'Agoult, pasaba unos meses en el castillo que George Sand poseía en Nohant (Berry). En aquel ambiente de recogimiento y naturaleza emprende las transcripciones de las Sinfonías de Beethoven, realizadas en varios momentos de su vida. Ese mismo año termina las quinta, sexta y séptima. En 1841, la «Marcha fúnebre» de la tercera. En 1851, la transcripción para dos pianos de la Novena. Y entre 1863 y 1865, por encargo del editor Breiktopf, transcribe el resto de las sinfonías, completa la *Heroica* y vuelve a hacer otra versión de la novena para piano a dos manos.

Otros compositores ya habían transcrito el ciclo completo de las Sinfonías de Beethoven, como Hummel, Moscheles, Winckler, Michenz o Kalkbrenner, pero nadie como Franz Liszt logró penetrar tan profundamente en el alma del compositor alemán. Posiblemente porque los dos poseían la misma grandeza de sentimientos y la necesidad de descubrir nuevos caminos. En la introducción a la primera edición de las transcripciones de las *Nueve Sinfonías*, publicadas por Breiktopf und Härtel, el autor escribe:

«Sus Sinfonías son universalmente reconocidas hoy como obras maestras. Sin embargo no han sido suficientemente meditadas, suficientemente estudiadas por todos los que tienen un serio deseo de saber o producir. Todas las maneras de difundirlas y popularizarlas tienen su grado de utilidad, y los arreglos para Piano de un buen número de sinfonías, efectuados hasta ahora, no están desprovistos de una cierta ventaja, aunque la mayor parte de la gente les otorgue un valor mediocre. La peor litografía, la traducción más incorrecta puede dar una idea vaga del genio de Miguel Ángel o de Shakespeare. Así, en estos últimos tiempos, la extensión equivalente para Piano, como consecuencia de los progresos en la ejecución y perfeccionamientos aportados en el mecanismo, permiten hacer más y mejor que cuanto se ha venido haciendo hasta ahora. Por el desarrollo indefinido de su poder armónico, el Piano tiende cada vez más a asimilar todas las composiciones orquestales. En el espacio de siete octavas, puede producir, salvo algunas excepciones, todas las combinaciones, todas las figuras de la composición más sagaz y no dejar para la orquesta más que otras superioridades ( inmensas, es verdad) como la diversidad de timbres y efectos de masa. Tal ha sido mi objetivo en el trabajo que hoy publico. Hubiera sido un empleo inútil de mis horas de trabajo la publicación de

unas veinte variantes de las Sinfonías a la manera usada hasta ahora, sin embargo, yo las consideraría obras conseguidas si he logrado transportar al Piano, no solamente las grandes líneas de la Composición de Beethoven, sino la multitud de detalles y accesorios que concurren en la perfección del conjunto. Estaría satisfecho si he cumplido la tarea del grabador inteligente, del traductor concienzudo que penetra en el espíritu de la obra con la letra, y contribuyen así a propagar el conocimiento de los maestros y el sentimiento de lo bello.»

Desde el mítico beso que Beethoven depositara en la frente del niño de once años que fuera Franz Liszt, después de uno de sus virtuosísticos conciertos, la figura del compositor alemán iba a permanecer en el corazón del pianista durante toda su vida, más como un destino que como una obsesión. En sus recitales por los teatros y las cortes europeas, no faltaría una sonata, una bagatela, unas variaciones o una transcripción pianística de alguna sinfonía beethoveniana o del célebre *Septeto*, con las que sorprendería al público, no se sabe si por la capacidad musical del texto primero o por la finura y fidelidad del traductor. Podría decirse que Beethoven se convirtió en su obsesión: Contribuyó activamente, a través de sus recitales, a la construcción de su monumento, adquirió su mascarilla «post mortem» y llegó a tener en su casa de Weimar el piano Broadwood de su admirado compositor, regalo de Spina, el prestigioso editor vienés.

En definitiva, la obra «traductora» de Franz Liszt, a pesar de los compases en los que la reiteración beethoveniana es acentuada por la limitación tímbrica del piano, es una labor de análisis, de acercamiento y comprensión a uno de los eventos más importantes de la historia del arte, además de un acto de síntesis, de entendimiento de la música como un hecho infinito, sin tiempo y sin historia, sino como un divino accidente del hombre -valga la paradoja- en el que redundamos para encontrar una verdad.

**José Ramón Ripoll**

## NOTAS AL PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

**Sonata n° 8 en Do menor, Op. 13 «Patética»**

La *Gran Sonata Patética para clave o fortepiano*, compuesta y dedicada a Su Alteza el Señor Príncipe Karl von Lichnowsky», tal como figura en el encabezamiento de la partitura, fue escrita por Beethoven entre los años 1798 y 1799. Puede considerarse como una de los monumentos pianísticos del autor, aún inscritos en el siglo XVIII y, a pesar de participar de las influencias declamatorias de la época, inicia el camino hacia las cumbres románticas que le caracterizaron. Casi a la manera de los compositores arcaicos, Beethoven utiliza un motivo cíclico, que va apareciendo, como si se tratara de una suite, en los momentos más álgidos de la sonata, recordándonos la antigua práctica de los compositores para laúd, que se servían de una misma idea musical. A la vez, podríamos hablar de procedimientos cíclicos, si esta terminología no perteneciera al futuro, a los músicos franceses de la segunda mitad del XIX y concretamente a Cesar Franck. No olvidemos que la originalidad de Beethoven consistió en anticiparse formalmente a su tiempo para solventar sus especialísimas ideas dramáticas.

El primer movimiento comienza con un «Grave» que expone la célula que aparecerá durante toda la obra hasta el Rondó final. Esta célula está compuesta sobre cuatro notas, y se divide en dos elementos característicos: un ritmo anacrúsico de tres notas, y un acento adornado con una apoyatura adjunta, otorgándole un carácter meditativo y definitorio que define el estilo de toda la sonata, en la que la rudeza y el dolor humano se hacen presente, no como elementos antagónicos, sino como caras de una misma moneda. El empleo de este continuo retorno va a ser un procedimiento típico beethoveniano. Le sigue inmediatamente un «Allegro» con dos temas: uno vivo y nervioso, y otro expresivo y dejándose llevar por su propia línea melódica para volver, tras el desarrollo, al «Grave», ya privado de su acento inicial, de su fuerza primitiva, cediendo su ritmo al discurrir del tiempo.

El «Adagio cantabile» está concebido como un lied dividido en varias secciones, donde se hacen presentes Haydn y Mozart pero, no cómo meros influyentes, sino como dos patriarcas a los que se le rinde tributos desde un mundo personal y, ya, inconfundible.

## Sonata n° 31 en La bemol mayor, Op. 110

Estamos ahora ante una de las grandes obra de Beethoven. Han pasado veinte años desde la sonata anterior. La *Sonata Op 110* fue escrita a lo largo del año 1821. En un principio estaba dedicada a Antonia Brentano, aunque cuando se publica en 1822, aparece sin dedicatoria pues, como sentenció Vicent D'Indy, «Beethoven no podía dedicar más que a sí mismo esta expresión de su propia vida».

Conforme Beethoven va adentrándose por los caminos de los géneros musicales que cultiva, va aprehendiéndose más a la forma para ser más libre paradójicamente. O visto de otra manera, su libertad crece conforme la formulación va dominándose. Podríamos pensar que en Beethoven, forma y expresión son como la jaula y el pájaro. Al final, aquello que servía como contención se convierte en espacio necesario. Los barrotes de las últimas jaulas están tan distantes entre sí que el ave vuela como si estuviera en las alturas de la naturaleza. En esta sonata, Beethoven se nos muestra en plena libertad, recurriendo a desarrollos extensos y recitativos que, aparentemente nada tienen que ver con su patrón temático. Sin embargo, como en la Sonata «Patética», los temas se producen a partir de un mismo motivo, de una manera cíclica, como el agua que emana del mismo manantial y se convierte en río diverso y caudaloso.

Una breve exposición temática donde reza la indicación «con amabilita» da pie al primer movimiento, «Moderato cantabile molto espressivo». Es el «tema generador» de donde parte todo el difícil desarrollo de la obra, tema que ya había utilizado en la «Sonata para violín y piano op. 30 n° 3». Tras la aparición de dos segundas ideas, el desarrollo transforma sentimentalmente el carácter de este movimiento, anticipando la atmósfera trágica de que envolverá la tercera parte.

El «Allegro molto» es en realidad un scherzo inspirado en la melodía popular de Silesia «Ich bin liederlich» (Soy un vividor). Se trata de una danza muy rítmica desde la que el autor juega haciéndonos ver en el Trío, el color y el movimiento del baile.

El tercer movimiento, «Adagio ma non troppo-Allegro ma non troppo (Fuga)» es largo y sustancioso, en el que se distinguen cuatro partes. La primera se inaugura con un recitativo dramático que sustentará al «Arioso dolente» o quejido (Klagender Gesang) que es una de las páginas más emotivas que se han escrito para piano. Le sucede una fuga cuyo tema es el mismo que el que da origen al primer movimiento. La fuga se interrumpe y retorna el «airoso», sobre el que Beethoven escribe una indicación: «perdiendo la fuerza, dolente». Aparece la segunda fuga imponiendo la conclusión de la Sonata. El autor apunta: «Poi a poi di nuovo vivente» (Volviendo poco a poco a la vida), hasta que un ambiente sinfónico se apodera del final, como si todo hubiera sido un recorrido por la vida y la muerte.

## Sinfonía nº 1 en Do mayor, Op. 21

Beethoven/Liszt

La Primera Sinfonía de Beethoven se apoya en los mismos ecos que la anterior Sonata para piano, es decir, en ciertos moldes utilizados por Haydn y Mozart que, desde el momento en que son tocados por el autor, se transfiguran y se hacen propios. Fue escrita entre los años 1799 y 1800, y dedicada al barón van Swieten. Liszt llevó a cabo la transcripción en 1863, dedicándosela a quien fuera el primer esposo de su hija Cósima, el director Hans von Bülow.

Liszt, como era común en su forma de hacer, ofrece varias alternativas para la brillante interpretación de esta obra. Por un lado escribe la versión profesional, destinada a representarse en una sala de conciertos. Por otro, siempre pensando en los pianistas aprendices o menos adiestrados, plantea soluciones menos arriesgadas y difíciles que sugiere y anota. Recordemos que el ejercicio de la transcripción tenía como objeto poder llevar las grandes obras orquestales u operísticas allí donde por condiciones diversas no podían llegar.

La Sinfonía se divide en cuatro movimientos. El primero de ellos se inaugura con doce compases en aire de «Adagio molto» en donde Liszt hace bajar una octava gran parte del material para acentuar el diseño contrapuntístico, como ocurre también con la melodía del oboe que aparecerá un poco después. Al finalizar la exposición, ofrece dos versiones a escoger. O subrayar los trémolos de la cuerda en la mano derecha, o bien, los síncopas de los instrumentos de viento.

En el «Andante cantabile», construido según el modelo de sonata haydniana, la escritura de Liszt es tan placentera y sosegada como lo es en la partitura original. De hecho, fue una de las páginas más interpretadas por los pianistas «domésticos» y, no demasiado virtuosos, de la época. El tema es esencialmente poético, y ese lirismo se traduce fielmente al piano, con elegancia, precisión, manteniendo en todo momento la coloratura instrumental.

Ciertas partes de los timbales y las trompetas han sido suprimidas en la transcripción del «Menuetto», que verdaderamente fue concebido como un scherzo, imponiendo ya la forma beethoveniana al antiguo y galante movimiento utilizado por Haydn o Mozart. En el Trío, Liszt se arriesga a mantener los acordes de los instrumentos de viento bajo el diseño de la cuerda, logrando por medio del pedal un singularísimo efecto.

El «Finale» está traducido casi al pie de la letra. En la escritura original, la forma y los desarrollos no presentan complicaciones, ni suponen ninguna aventura especial para el libérrimo camino beethoveniano. Liszt también se recata y nos ofrece estas páginas sin excesivos comentarios personales.

## SEGUNDO CONCIERTO

### Siete Bagatelas, Op. 33

Beethoven

No hay forma musical, por simple que sea, que no se engrandezca en la pluma de Beethoven. La «bagatella» es, en principio, una forma descomprometida, pequeña, que se brinda al artista para expresar un sentimiento transitorio y azaroso, sin más pretensión. Beethoven logra mostrar en cada «bagatella» la esencia de ese sentimiento en diversos grados de intensidad. A lo largo de su obra nos encontramos con veinticinco piezas, reunidas en tres colecciones distintas que pertenecen a distantes momentos de su vida, más una que figura aparte e independiente, la más conocida de todas y la más interpretada de todo su catálogo: «Für Elise».

Las Siete bagatelas Op. 33 están fechadas en 1802, aunque algunas pueden haber sido escritas antes de 1793. Todas poseen un carácter poético ligero y afable y concebidas en tonalidades mayores, alejándose de entrada de cualquier pensamiento meditativo o melancólico.

### Sonata n° 18 en Mi bemol mayor, Op. 31 n° 3

Beethoven

La última y tercera sonata de la op. 31, escrita en 1802 está escrita en la «segunda manera» de Beethoven, es decir, ajustándose a los cuatro movimientos del principio, o mejor, adoptando un poco el mundó espacial de su sinfonismo. Contrariamente al carácter dramático de su hermana de tiempo y estilo, esta Sonata número 18 opta por una atmósfera bucólica, campestre, colorista, casi en la misma línea descriptiva que la primera sonata de esta serie, la «Pastoral». Los temas, melódicamente casi visuales, parecen querer dejar expuesto el fluir de la naturaleza. No a la manera expresiva a la que ya casi nos había acostumbrado el compositor, sino como si se tratara de instantes fotográficos, secuencias y onomatopeyas más cerca de la representación que de la alegoría.

### Sinfonía n° 2 en Re mayor, Op. 36

Beethoven/Liszt

Aunque una obra musical se justifica a sí misma por su propia formulación sonora, es conveniente tener en cuenta que en el año 1802, cuando Beethoven escribe la Segunda Sinfonía, se encontraba en plena crisis vital, agudizada por la progresión de su sordera, y a la sombra del testamento de

Heiligenstadt. Todo este escenario, sin embargo, no tiñe de gris el carácter luminoso y alegre de la obra que, en algunos pasajes, parece fruto de un hombre optimista y totalmente feliz. Dedicada al príncipe Karl von Lichnovsky, esta sinfonía supone la despedida de los viejos usos del siglo anterior, y abre un camino lleno de posibilidades, no sólo para su autor, sino para todo el espacio musical de la época. Quizás fuera su intencionalidad innovadora la causa del rechazo por parte del público de la época.

La transcripción de Liszt esta fechada en 1863 y está dedicada, como va a ser habitual, a su yerno Hans von Bülow. La escritura lisztiana guarda gran similitud con la parte pianística del Trío que realizara el propio Beethoven. El tema inicial del último movimiento, por ejemplo, con las resoluciones de sus notas repetidas y todas sus dificultades, están planteado de la misma manera en las dos transcripciones.

Nada más comenzar la sinfonía, se percibe que estamos ante unas páginas muy distinta a la Primera. Liszt capta con precisión e inteligencia la agilidad, el vigor y la capacidad de evolución y cambio mantenidos durante toda la obra.

El segundo movimiento, «Larghetto», que es uno de los tiempos sinfónicos más conseguidos de Beethoven, aparece en la transcripción con absoluta perfección imitativa. Todo transcurre sin problemas, sin altibajos. Mas, para conseguir esa quietud pianística, Liszt tiene que recurrir a un buen número de trucos difíciles, a cruzamientos de manos y forzados mecanismos «digitales» que logren transmitirnos la misma sensación que la orquesta.

El «Scherzo» presenta un tema demasiado marcado rítmicamente, no alcanzando gran brillantez en su versión pianística.

El «Finale: Allegro molto» es un rondó de forma bastante libre, comenzado por un tema ardiente y violento. Tras un juego de modulaciones se llega a una endiablada acumulación de elementos utilizados a lo largo de toda la Sinfonía. Liszt simplifica la partitura, la «limpia», logrando mantener en el piano todo el relieve de la orquesta.

## TERCER CONCIERTO

### Variaciones sobre «God save the king» WoO 78

Beethoven

Desde muy joven, Beethoven cultivó el arte de la Variación como un ejercicio incorporado a su destino como compositor. Desde las Nueve Variaciones sobre una marcha de Ernst Christoph Dresler en Do menor WoO 63, editadas a los doce años de edad, hasta las Variaciones Diabelli, no cesó de retomar la forma con casi la misma insistencia que puso en las sonatas. En principio, las variaciones consistían en elaborar una serie de grupos estróficos sobre un tema original o de un autor ajeno. Las estrofas jugaban con varios elementos rítmicos, tonales y armónicos que casi no alteraban la melodía. De alguna forma se trataba de elaborar un plan formal donde el músico pudiera poner a prueba sus condiciones como virtuoso. No olvidemos que casi todos los compositores de variaciones eran pianistas o violinistas. Así que se valían de temas con la suficiente garra melódica para lucir sus cualidades como intérpretes. Beethoven escogió varias melodías operísticas de compositores como Jakob Haibel, Vincenzo Righini, Giovanni Pasiello o Cari Ditters von Dittersdorf para recrearse en una forma que, poco a poco, iría adquiriendo su propia sustancia como estructura compositiva.

Fueron muchas las variaciones que adquirieron un papel preponderante en el catálogo beethoveniano, como las imponentes Variaciones heroicas Op 35, pero la mayoría de ellas, a pesar de sus indudables cualidades musicales, no fueron catalogadas por el autor, sino que las conocemos por la posterior signatura WoO (Werke ohne Opus), que en alemán quiere decir: «obra sin número de Opus». ¿Nos debe hacer suponer que el autor no les dio la suficiente importancia a la mayor parte de sus variaciones? Beethoven construía una obra en marcha; es decir, todo su trabajo se encaminaba a centrar la verdad en su obra y, por tanto, escribía, reescribía, corregía, y transformaba hasta vislumbrar lo que deseaba. Sus variaciones se transforman paulatinamente, dentro de sus respectivas series y a lo largo de toda su carrera, incluso inmiscuidas en el seno de otras obras, sinfónicas y pianísticas.

En el año 1804 aparecen publicadas dos obras que toman prestados dos himnos nacionales ingleses: las Variaciones sobre «God Save the King» y las Variaciones sobre «Rule, Britannia», escritas en 1803. No se tratan de grandes obras, ni en el arte de variar, ni en su concepción inspirativa, sobre todo si tenemos en cuenta que por aquellas fechas ya había escrito las soberbias Variaciones Heroicas, pero a pesar de su «simpleza» responden a una noble intención, consistente en captar la sustancia a costa de la reiteración.

«God Save the King» consta de siete variaciones que revitalizan y expanden el tema principal hasta quedar integrado en la propia formulación general. Algunas de estas fórmulas melódicas, como hiciera el autor a lo largo de su obra con muchas de sus ideas, fueron reutilizadas en La Batalla de Wellington.

### **Sinfonía n° 3 en Mi bemol mayor, Op. 55 «Heroica»** Beethoven/Liszt

Entre las primaveras de 1803 y 1804, durante su estancia en Heiligenstadt, escribe Beethoven la Tercera Sinfonía, aunque los primeros compases los había esbozado en 1802. Dedicada al príncipe Lobkowitz, se estrenó el 7 de abril de 1805 en Viena. Veintitrés años más tarde es interpretada en París, siendo la primera de las sinfonías beethovenianas que se toca en la capital francesa. No es de extrañar que Liszt, que por aquellas fechas vivía en París, tuviera noticias directas o indirectas de tal evento musical. El pianista húngaro acababa de perder a su padre y se encontraba en una fase de asimilación y búsqueda. Chretien Urhan, organista, compositor, ex director de la orquesta de la Opera y reivindicador de la viola d'amore, le descubrió los últimos cuartetos de Beethoven, despertándole una admiración inextinguible para el resto de su vida.

Liszt comenzó primeramente por transcribir el segundo movimiento de la Sinfonía, la «Marcha fúnebre», publicándola en 1841. En 1863 arregla los restantes movimientos y revisa su versión anterior del tiempo lento. Toda la obra fue publicada en 1865.

Para la interpretación de esta obra se requiere unas cualidades técnicas excelentes, y una amplitud de mano suficiente para abarcarlas las décimas que aparecen desde el primer momento. Liszt se esforzó en traducirla palabra a palabra, reflejando el poderío de la partitura original y logrando una serie de texturas pianísticas que fueran capaces de lograr, por medio de dinámicas y articulaciones, cuanto en la orquestación se obtiene por combinaciones tímbricas y colorísticas.

La Sinfonía se abre con dos acorde perfectos de mi bemol mayor que da lugar inmediatamente al tema inicial que se va exponiendo alternativamente en el original por los violoncellos, las violas y los segundos violines. En la transcripción lisztiana, la melodía se alterna en las manos y va ocupando diferente voz, resaltándola por medio de intensidades y matices.

En la «Marcha fúnebre. Adagio assai» se logra expresar en el piano el duelo del héroe, con el mismo rigor que en el original, pero sin el profundo sentimiento que expresan los arranques de la orquesta. En la partitura original, las lágrimas contenidas se oyen en un leve susurro hasta alcanzar el

grito. En el piano, todo sucede a media voz. Es como si nos contaran la tragedia, con todo lujo de detalles, pero sin acción, hasta que aparece el desarrollo fugado, que es la parte más conseguida del movimiento, haciéndonos retornar a una antigua escritura que parece pensada para teclado por el mismo Beethoven.

El tema del «Scherzo» está basado en una canción estudiantil conocida entre los años 1710 y 1726. El movimiento no presenta ninguna dificultad, aunque la serie de acordes que se desprenden de esta melodía no es fácil solucionarla pianísticamente.

Las soluciones que ofrece Liszt en el «Finale» son muy interesantes: Por un lado, realiza enormes esfuerzos para reproducir la variedad de color orquestal que Beethoven otorga a la triunfante melodía. Por otra parte, trata de pulir la cantidad de acordes de semicorchea, escritos en la parte de la coda, para evitar que al escucharlos en un mismo timbre pueda resultar fatigoso.

## CUARTO CONCIERTO

**Sonata nº 23 en Fa menor, Op. 57 «Appassionata»**

Beethoven

Dos años tarda Beethoven en acabar la que él mismo estimaba como la más grande de sus sonatas pianísticas: la célebre Op. 57. Comenzada paralelamente a la escritura de la Sinfonía Heroica, fue terminada en el otoño de 1806 y publicada en Viena al año siguiente con dedicatoria a su amigo el Conde Franz von Brunswick. El sobretítulo «Appassionata» es debido a Craz, el editor hamburgués, que posteriormente llevó a cabo una segunda publicación de la partitura.

Durante una tertulia celebrada en casa de Czerny, Schindler interrogó a Beethoven acerca de la libertad formal de esta sonata, y como hiciera con la Op. 31 nº 2, éste contestó: «Lea la Tempestad de Shakespeare». No es que debamos tener en cuenta el significado literario de la tragedia, sino de obtener de ella una buena enseñanza: sujetarnos a los palos del barco para no naufragar. Es decir, la tempestad originada es tal, que los procedimientos formales, la estructura, la nave, está camuflada ante la masa de agua, ante el oleaje que se le viene encima. Esta es una de las grandezas de esta sonata: la combinación perfecta de solidez formal con la libérrima disposición de su campo expresivo.

De alguna manera podríamos considerar a esta obra como una de las cumbres del pensamiento romántico como aventura pasional. No es en vano su apelativo «appassionata». Sin embargo, no es la pasión autónoma la que actúa desenfrenadamente, sino sujeta en las raíces del hombre. Podríamos hablar del triunfo de un «nuevo humanismo» romántico que caracteriza a un Beethoven maduro, meditativo y, al tiempo, primitivo. Otra vez el Destino como constante y elemento de prueba humana vuelve a reaparecer. Un destino que pertenece más a la conciencia poética y dramática del autor, como expresión natural, que a la preocupación vital de Beethoven. Destino como pasión y de ahí, la amplitud de sus horizontes, tal como aparece en el corto motivo de cuatro notas sobre el que termina el «Allegro assai».

El segundo movimiento, «Andante con moto» está escrito en forma de variaciones. El tema es misterioso y solemne a la vez, teñido de sombras negras que paradójicamente no entorpecen su claridad.

El tercer movimiento restaura de nuevo el clima tempestuoso y dramático del primer allegro a partir de un tema único precedido por una catarata de semicorcheas. Todo termina en el abismo, en un universo continuamente en eclusión, en donde la pregunta del hombre es la razón de su existencia.

## Sinfonía n.º 4 en Si bemol mayor, Op. 60

Escrita en 1806, el mismo año de la *Appassionata*, fue interpretada por vez primera en Viena, en casa del príncipe Lobkowitz, recibiendo una buena acogida por parte del auditorio, cosa que no había ocurrido con las dos sinfonías anteriores.

La obra fue concebida en un período feliz del autor, al menos labrado de esperanzas. Beethoven se había enamorado de la condesa Teresa de Brunswick y todo parecía augurar un buen futuro. Sin embargo, ni el tratamiento ni el carácter de la obra reflejan la pasión y el deslumbramiento que el amor podría despertar en un temperamento como el de nuestro compositor. Por otro lado, tampoco es cierto que la sinfonía haya sido diseñada como una obra menor, a pesar de que esté barnizada con un ligero toque de divertimento. Sin embargo, el adagio sublime la dota de una profundidad que parece contradecir todas las acusaciones de liviandad a la que la sinfonía ha estado sometida a lo largo del tiempo. Schumann la llamó «la grácil joven griega», debido al corte clásico de su estructura y a su fragancia juvenil. En realidad la obra está dedicada al conde de Oppesdorff quien en principio encargó a Beethoven su composición.

La transcripción de Liszt data de 1863. La seria introducción del primer movimiento en aire *Adagio* le plantea al compositor húngaro varias dificultades. Por ejemplo, la manera en la que Beethoven presenta la octava en si bemol mantenida por los vientos durante cinco compases. Liszt la resuelve con un trémolo de octava en la mano derecha en *pianissimo*, y el resto del material lo confía a la mano izquierda. Inmediatamente le da paso al «*Allegro*» que contiene una buena dosis de piruetas técnicas y filigranas provenientes de las resoluciones de varios de sus estudios.

En el «*Adagio*» se conserva toda la grandeza del texto original. La mitad de la mano derecha mantiene el canto del tema principal, mientras que la otra mitad va realizando el ritmo puntiagudo que mantiene todo el movimiento. La mano izquierda va reproduciendo en octavas ligada el tejido de la cuerda.

Es la primera vez que Beethoven emplea sinfónicamente la forma de cinco partes en el «*Scherzo*»: *scherzo-trío-scherzo-trío-coda*. Liszt lo resuelve fielmente.

En el final del «*Allegro ma non troppo*», el transcriptor se toma unas licencias considerables, sobre todo en cuanto al valor real de la notación, omitiendo la constante figuración de las dobles corcheas y continuando en negras. Lejos de alterar la audición de los pasajes, tal efecto alivia el transcurso final de la sinfonía.

## QUINTO CONCIERTO

### **Sonata nº 21 en Do mayor, Op. 53 «Aurora»**

Beethoven

En el año 1803 comienza Beethoven a escribir los primeros compases de una de sus sonatas más famosas, la Waldstein o «Aurora». Más de un año tardará en concluir este ejercicio de equilibrio y simetría. Como en otras ocasiones, se desconoce el por qué de su apelativo. Mucho se ha especulado con la palabra «Aurora». Sea cierto o no, el autor parece que quiere asomarse a un nuevo día, a un espacio de tiempo por vivir, a un devenir en el que la suerte no está echada, sino que se decide en el debate personal de expresiones y formas. En Beethoven es difícil determinar el final de algo. Nunca acaba, ni siquiera en sus obras finales. Siempre está a punto de comenzar un nuevo destino. En principio, la sonata número 21 iba a constar de tres movimientos, pero el autor decide suprimir el «Andante con variaciones» para conseguir mayor equilibrio, una de las obsesiones de este Beethoven nuevo. Como si se tratara de trazar una analogía entre los elementos expresivos y la naturaleza, así es la ordenación beethoveniana. Orden que poco a poco se transforma en cosmogonía, dejando oír el grito de la consciencia y el dolor humanos. El primer movimiento, «Allegro», recoge en su amplitud una forma sonata que une los moldes clásicos con casi un culto a su propia libertad. Ritmos y temas variados nos va exponiendo un rico plantel de premisa, como si fueran preguntas sobre las que meditar en el siguiente movimiento. El segundo tiempo, «Introduzione.Rondó» parece querer interiorizar en su lenta y breve introducción toda la energía expuesta. Estos veintiocho compases suplen de manera magistral al movimiento original. Sin embargo, a pesar de estos dos tiempos, la forma sigue siendo tripartita, ya que esta especie de poema intenso y decidido actúa como movimiento central y eje de la sonata. En el Rondó, el compositor desarrolla una de sus más personales escrituras.

### **Sinfonía nº 5 en Do menor, Op. 67**

Beethoven/Liszt

Aunque terminada en 1808, la Quinta Sinfonía fue comenzada en 1805, nada más acabar la Tercera. No obstante, los primeros apuntes parecen remontarse a 1795. Fue estrenada en el Theater an der Wien junto a la Pastoral. Pese a su éxito inmediato, no se publicó hasta 1826 portando una doble dedicatoria: al príncipe reinante de Lobkowitz y al conde Razumovsky.

Pocas obras en la historia de la música han provocado tanta literatura como esta sinfonía. Su inicial tema del Destino, lejos de comportarse de una manera programática, se ha prestado a las interpretaciones y poéticas más diversas. Edificando este laberinto, donde el Destino lucha contra la voluntad humana, Beethoven se proclama el guía y mentor de una nueva estética ante la que se ampararía todo un siglo romántico lleno de visionarios e idealistas.

El tema inicial que abre el primer movimiento está construido sobre cuatro notas decisivas que, según el autor, representa «la llamada del Destino contra la puerta». El Destino vence al hombre en el primer combate. En el segundo movimiento, el hombre vencido e intente reponer sus fuerzas en cada variación del «Andante» y se levanta. El tema del Destino es evocado lejanamente y tras un largo forcejeo acaba por imponer su libertad. En el tercer movimiento el hombre desafía al Destino tomando la iniciativa. Este contesta con la misma ira y bravura que en el primer movimiento. Schumann llamó al tema de este Scherzo «el motivo interrogador». En el trío tiene lugar otra contraofensiva. De nuevo, la libertad humana no se deja subyugar. En el último «Allegro» aparece otra vez el motivo del desafío con la disposición, no de ganar solamente el combate, sino toda la batalla. El Destino florece, se debate, vocifera y se oculta lejanamente, derrotado por la luminosidad de la voluntad del hombre.

Liszt comienza su transcripción a finales de 1835 y la acaba a mediados de 1837. Fue publicada en 1840 con una dedicatoria para su amigo, el pintor Jean-Auguste Dominique Ingres. En 1863, Liszt comienza a retocar la transcripción introduciendo numerosos cambios, con el fin de hacer una versión más asequible que la primera, demasiado recargada y poco fiel al espíritu beethoveniano, según el propio autor. Esta nueva versión fue publicada en 1865 y dedicada, como casi todas ellas, a Hans von Bülow.

## SEXTO CONCIERTO

**32 Variaciones sobre un tema propio en Do menor, WoO 80**  
Beethoven

En estilo de «chacona» concibe Beethoven el tema principal de una serie de Variaciones escritas para piano en 1806. Se trata de una especie de demostración técnica del arte de la Variación, del que el autor se constituiría en su mejor maestro. Partiendo de un material temático rico de ocho compases, en el que la energía se concentra al máximo, tanto melódica como armónicamente, va encadenando las sucesivas variaciones en riguroso orden, haciendo gala incluso de un equilibrio arcaico, desusado en la última parte de Beethoven. Sin embargo, en la última variación de la serie, tanto por su duración como por su amplitud de desarrollo, se nos manifiesta ya un compositor que camina a su manera, dejando atrás la ordenación simétrica que parece impuesta «a priori». En su conjunto, estas treinta y dos variaciones, sobre un tema del propio compositor, revelan un cuerpo abstracto, en el que podemos apreciar la paradoja del rigor formal frente a la soberbia imaginación artística.

**Sonata N° 26 en Mi Bemol Mayor Op. 81 «Les Adieux»**  
Beethoven

La Sonata conocida como *Los adioses* (Beethoven la intituló en francés) fue compuesta como homenaje a su alumno y amigo el archiduque Rodolfo de Austria, cuando éste tuvo que abandonar Viena, acompañado de la familia imperial, con motivo de la ocupación de las tropas napoleónicas. Escrita entre 1809 y 1810, debe su nombre a su primer movimiento, en que se inscribe sobre sus tres primeras notas las sílabas *Le-be-wohl*, que en alemán significa adiós. Así, este primer tiempo se denomina *Das Lebewohl* (Los adioses), el movimiento central *Abwesenheit* (La ausencia), y el tercero y último *Das Wiedhersen* (El retorno). No demasiado conforme con el título aparecido en la primera edición de 1811, el autor prefirió referirse a ella como «Sonata Característica». *Les adieux* le parecía una palabra excesivamente impersonal, «mientras que *Lebewohl* se le dice a un amigo desde el fondo del corazón».

Lejos del carácter elegíaco y de la fastuosa epopeya que el previo tema de la obra podía sugerir, Beethoven se entrega profundamente, no a narrar, sino a evocar un sentimiento tan grande como íntimo, consistente en la separación de dos amigos por causas ajenas a las voluntades de ambos. Esta sonata es, quizá, uno de los trabajos pianísticos donde el compositor se nos muestra con más autenticidad y desnudez, expresando

tanto la angustia de la ausencia, como la alegría y la dicha del retorno. Beethoven es un humanista, en el que todo objeto sonoro debe estar al servicio de una verdad personal, consiguiendo aquí uno de los momentos más humanos y más explícitos con la naturaleza de las emociones. Ya conocía de sobra el mundo de los sufrimientos, la soledad, el abandono, como para andar con tapujos. De alguna manera, en estas páginas, el sentimiento personal abre sus puertas con el pleno consentimiento del autor para ser compartido por los demás. Parece como si esa «humanidad» destilada de las singulares expresiones beethovenianas se agrandara y extendiera.

El primer movimiento, *Adagio-Allegro*, comienza por tres notas que el propio archiduque sugirió, en escala descendente, armonizadas por Beethoven de una manera sorprendente, creando un ambiente triste y sombrío que logra, no obstante, iluminar con una melodía tensa y dolorosa, hasta exponer el ritmo definitivo del discurso con una célula parecida a la de la *Sonata Patética*. Las tres primeras notas van a ir sirviendo de motivo continuo para expresar repetidamente los *adioses*.

En el *Andante espressivo* expone el autor su vivo sentimiento ante la *ausencia*, como una antesala de la nada y el vacío, como un desgarrador pensamiento ante la muerte. Se trata de una forma sonata sin desarrollo, en la que los dos temas hablan, en su planteamiento y reexposición, del dolor y la ternura, de la sombra y la luz. Es un movimiento triste y feliz al tiempo, doloroso y lleno de esperanza porque se prevé la vuelta del amigo.

El movimiento final, *Vivacissimamente*, es expuesto por un juego de notas que expresan una triunfante bienvenida para dar comienzo inmediatamente a una forma sonata en la que el tema y la segunda idea están formados por la misma célula del principio. Es decir, las tres notas «prestadas» del archiduque. La agitación vuelve a apoderarse de la obra, pero de una manera muy distinta a la expresada en el primer tiempo. Antes era desasosiego, ahora es júbilo porque se celebra el *retorno*. La alegría va expandiéndose a lo largo del desarrollo, despojada de cualquier signo de victoriosa retórica, fiel a los dictados del corazón y la forma.

## **Sinfonía nº 6 en Fa mayor ,Op. 68 «Pastoral»**

Beethoven /Liszt

La Sinfonía Pastoral fue escrita paralelamente a la Quinta sinfonía, es decir, entre los años 1806 y 1808, aunque los primeros apuntes datan de 1803. Fue estrenada en Viena, en el Theater an der Wien el 22 de diciembre de 1808, con un programa donde se incluía también la primera audición de la Quinta. Unos meses más tarde, la editorial Breiktopf y Härtel la publica inscribiendo una leyenda en su portada: «Sinfonía

Pastoral o recuerdo de la vida campestre». Fue dedicada, de la misma manera que su antecesora, al príncipe Lobkowitz y al conde Razumovski.

Beethoven tenía el recuerdo de una obra de Justin Heinrich Knecht que apareció editada en 1784 bajo un cate-górico título: «El retrato musical de la naturaleza o Gran Sinfonía». Poco aficionado a las imitaciones realistas, nuestro autor quiso hacer un cuadro, a su manera, que no reflejara la aparente realidad, sino que la interpretara por medio de sensaciones. Con estos propósitos nace la Sexta sinfonía, una de las más bellas y amables de toda la colección beethoveniana que, sin embargo, no fue muy bien acogida por los contemporáneos del compositor que le reprochaban la excesiva extensión del segundo movimiento y el abuso de indicaciones programáticas. Nada más lejos de la intención de Beethoven y del resultado de la obra. No se trata de una música programática, sino de una evocación, de unas pinceladas sobre el paisaje, de una reflexión del hombre frente a la pureza de la vida.

Liszt comienza la transcripción de esta sinfonía en 1835 y, del mismo modo que ocurrió con la Quinta, escribe dos versiones distintas. Con motivo de una nueva edición para Breitkopf, en 1840, introduce una modificación de ocho compases en el tema principal del último movimiento, corrección que para nada justifica la existencia de una tercera versión, como a veces reza en algunos manuales lisztianos.

La transcripción de la Pastoral fue la más difundida de todas las que Liszt hiciera de las Sinfonías de Beethoven. Estaba orgulloso del resultado, sobre todo de cómo había logrado transmitir pianísticamente el sentimiento del autor alemán frente a la naturaleza. Entendió bien de qué se trataba y, en ningún momento se detuvo en ornamentar situaciones descriptivistas, sino en captar la totalidad del paisaje, el movimiento y la vida, desde la intensa emoción de la que partió Beethoven. A todos sus conciertos llevaba la partitura de la «traducción», y no fueron pocos los salones y teatros de Europa que pudieron oír, si no entera, dos o tres movimientos de Sexta sinfonía interpretada por el propio Liszt.

Liszt ensaya una escritura virtuosa y difícil que exige al intérprete una tensión constante en casi todo momento. Pero, no olvidemos que estamos ante una visión campestre. El río, el ruiseñor, el clamor de los paisanos o el canto de los pastores debe de dar al oyente una sensación de sosiego. El compositor logra presentar ante el pianista una partitura lineal, bien argumentada, sin quiebros ni sobresaltos, ante la que sea capaz de demostrar su calma exterior, al tiempo que su manos se enmarañan en un sin fin de intrépidos acordes, no de novena ni de décima, sino de undécima, harto complicado para la extensión anatómica funcional.

## SEPTIMO CONCIERTO

**Sinfonía nº 7 en La mayor, Op. 92**

Beethoven/Liszt

La Séptima Sinfonía fue terminada en mayo de 1812 aunque sus primeros compases son anteriores a 1811. Fue estrenada en la Universidad de Viena, el 8 de diciembre de 1813 bajo la dirección del autor y publicada por la casa Steiner en Viena, en 1816 con una dedicatoria al conde Moritz von Fries.

Esta Sinfonía, que alcanzó enseguida una gran popularidad y gozó de la aceptación del público, ha dado lugar a diversas y disparatadas interpretaciones contra las que Beethoven mostraba su indignación. Para unos representaba la inocencia herida y desconsolada en medio de una revuelta popular (Schindler). Para otros, la apoteosis de la danza (Wagner). Czerny pensaba que fue inspirada por la excitación de los sucesos de 1813 y 1814. Lo cierto es que la obra fue concebida en un intenso período sentimental de la vida del músico. Acababa de romper con Teresa de Brunswick y comenzaba la relación amorosa con Bettina Brentano. Si algo transmiten los compases de esta sinfonía es una pasión madura, un «ardiente sosiego». Lo demás es música que se justifica por sí misma, sin tener que apoyarse en ningún extraño acontecimiento.

La primera versión de la transcripción para piano de Liszt fue publicada en 1843 y, como todas las primeras versiones, dedicada a su amigo el pintor Ingres. La segunda, editada en 1863, la dedicó a Hans von Bülow. La Séptima Sinfonía fue una de las páginas que le dieron a Liszt más quebraderos de cabeza. El compositor húngaro siempre trataba de transmitir el espíritu de Beethoven con la mayor fidelidad. Su empeño era, además de hacer oír la música allí donde no podía llegar la orquesta, desbrozar el camino para mostrar la esencia beethoveniana. Para hacer esto, había que pensar, anotar, cambiar y probar un sinfín de posibilidades, hasta que el resultado satisficiera sus deseos.

Liszt transcribe la larga introducción manteniendo en todo momento la tensión y elegancia del texto original. Para ello se sirve de numerosos elementos que ofrecen al oyente un plano limpio y despejado pero que, sin embargo, aumentan la dificultad de interpretación. Con el fin de que todas las partes armónicas y melódicas puedan abarcarse con la mano, Liszt las transporta una octava alta o baja, según los casos. Desde el «Vivace» hasta el movimiento final Liszt reescribe una partitura virtuosa, técnicamente interesantísima que, si bien le falta el velo envolvente que posee la obra original, nos comunica toda la fuerza y el vigor beethovenianos.

## Sonata n° 29 en Si bemol mayor, Op. 106 «Hammerklavier» Beethoven

«Ahora ya se escribir». Con esta taxativa afirmación se expresaba Beethoven al coger entre sus manos un ejemplar de la primera edición de la Sonata número 29, que la casa Artaria publicara en septiembre de 1818. Verdaderamente, la solidez de su escritura y los problemas estructurales que ella resuelve crean unas nuevas perspectivas en el mundo expresivo beethoveniano. Se trata de una serie de procedimientos de gran envergadura, tanto para el futuro del instrumento como para la concepción de la forma sonatística. Estamos pues ante un salto en el vacío: uno de esos momentos tan peligrosos como deslumbrantes, no ya en la vida de Beethoven, sino en la historia de la música.

La obra fue terminada en 1818 y comenzada el verano anterior en Módling, aunque sus primeros apuntes datan de finales de 1817, y está dedicada al archiduque Rodolfo. Tanto por su duración, como por sus estructuras internas podríamos compararla a la Novena Sinfonía. La denominación de «Hammerklavier» hace referencia al piano moderno o teclado de martillos, para el que Beethoven concibe esta sonata teniendo en cuenta su amplitud sonora, sus posibilidades tímbricas y su capacidad de matización. De todas estas novedades, la que más entusiasmaba al compositor era la extensión de los lindes formales que, en estrecha consonancia con los recursos instrumentales, impulsaban su libertad personal. Recordemos que Beethoven no rompía moldes al azar, ni por capricho, ni siquiera por comodidad expresiva, sino que los ocultaba. Explotaba al máximo las limitaciones de la forma hasta que, por necesidad y desde su machacona investigación, surgían planos desconocidos, brindándole una nueva experimentación. Otras veces, el libre albedrío de Beethoven no es más que producto de un intenso trabajo estructural y, en el fondo de su vuelo permanece la forma, en la que cada elemento expresivo tiene en ella su sitio exacto.

Así, los cuatro movimientos que la integran, «Allegro», «Scherzo», «Adagio» y «Largo-Allegro risoluto» responden, a primera vista, a un encuadre tradicional que no inmerecidamente hace sus honores a Haydn. Sin embargo, su originalidad reside en la constante expresión de la voluntad del artista, presente en cada uno de los desarrollos. Beethoven se ha hartado de representar, y siente la necesidad de ir codificando un mundo diferente que se sustente en su propia escritura. Apliquemos a esta sonata el pensamiento de su coetáneo Lichtenberg, para quien el lenguaje renacía en la crítica del propio lenguaje.

## OCTAVO CONCIERTO

### **Sonata n° 25 en Sol mayor, Op. 79 «Alia tedesca»** Beethoven

Estamos hoy ante un programa «menor» o, al menos, compuesto de dos obras que su autor consideraba «pequeñas», comparadas con la magnitud que caracteriza a la mayor parte de su catálogo. Escrita en 1809, algunos compases de esta «sonatina» o «sonata fácil» fueron utilizados en otras obras de Beethoven, como en el Cuarteto de cuerda n° 10, la Fantasía para piano, orquesta y coro, la Sonata para piano n° 26 o el Concierto para piano n° 5, lo que hace pensar, debido a su carácter menor, que el autor no estuviera decidido del todo a edificar una obra autónoma con todo este material. Fue publicada sin dedicatoria por la casa Breitkopf y Härtel en Leipzig, en 1810.

El primer movimiento de la Sonata le da el sobrenombre a toda la obra: «Alia tedesca». En una carta enviada a su amiga Teresa Malfatti, el compositor dice: «Pronto recibirá algunas composiciones que podrá tocar sin excesivas dificultades, sin embargo, no por su aparente facilidad dejará de explorar los caminos desconocidos del intérprete». Beethoven nos da idea de su gran pluralidad estilística, de su versatilidad rítmica, al ser capaz de combinar estas formas sonatísticas con las obras de gran envergadura que por entonces estaba escribiendo. La sonata consta de tres movimientos: «Presto alia tedesca», «Andante» y «Vivace».

### **Sinfonía n° 8 en Fa mayor, Op. 93** Beethoven/Liszt

La Octava sinfonía fue compuesta algunos meses después que la Séptima y terminada en octubre de 1812. Su estreno tuvo lugar en el Redoutensaal de Viena, el 27 de febrero de 1814 y fue publicada por Steiner en 1816.

El propio Beethoven tildaba a esta obra como una «pequeña sinfonía», calificación acertada si la comparamos con las tres precedentes. Sin embargo, esta pequeñez es muy relativa y responde a una valoración excesivamente autocrítica ¿Cómo puede tacharse de pequeña una obra que nada más comenzar nos muestra el tema exquisito y majestuoso del primer movimiento? ¿Qué decir de la gracia del «Allegretto scherzando»? Aunque se abuse, en determinados casos de los ritmos reiteradamente marciales que caracterizan al Beethoven más machacón, estamos ante una obra de corte y factura impecables.

Quizás sea una virtud del compositor Franz Liszt, más que del transcripto!, reproducir esos compases al piano sin que no

resulten excesivamente monótonos al oído. En este trabajo de traducción, a pesar de situarse ante una obra «menor», el músico húngaro reúne todas sus habilidades para respetar toda la figuración interior, mostrándonos en las dos manos todos los sonidos orquestales de Beethoven.

Liszt terminó la transcripción en 1868, cincuenta años más tarde de que Beethoven escribiera su sinfonía. Su sentimiento musical era ya muy distinto al del autor hamburgüés y es aquí, precisamente en las formas más cerradas, donde apreciamos el toque personal de un poeta traductor que, respetando el espíritu de la letra, deja entrever el sello de su propia poética. Por el contrario, en otros momentos poco tiene que hacer, como ocurre en el «Allegretto scherzando» que es un movimiento casi escrito originalmente para piano, en donde las dinámicas están establecidas.

El «Minuetto» ofrece a Liszt la posibilidad de jugar con la textura de la orquesta, ampliando octavas en las cadencias, ejercicio del que ya a estas alturas es un maestro, con el objeto de recoger toda la coloratura instrumental, y en el «Finale» hace gala de una rica gama de tratamientos para hacer correr con naturalidad los constantes grupos de tresillos repetidos.

## NOVENO CONCIERTO

**Sinfonía nº 9 en Re menor, Op. 125**

Beethoven/Liszt

La Novena Sinfonía viene a poner fin un trabajo constante y pertinaz, a una obra en marcha con la que Beethoven demostró que la misión de un artista no sólo es expresar sus sentimientos por medio de los materiales al uso, sino profundizar en el espacio que le ha tocado vivir, hacer suyos los elementos expresivos, investigar las formas donde estos se mueven y probar todo tipo de combinaciones instrumentales para que su lenguaje permanezca por encima del tiempo.

Entre el verano de 1822 y febrero de 1823 escribe Beethoven la última de sus sinfonías, aunque sus antecedentes habría que buscarlos mucho antes como, por ejemplo, en la Fantasía para piano, orquesta y coro de 1808, donde podemos encontrar ciertas similitudes melódicas con algunos de los temas utilizados aquí. Hacía tiempo que Beethoven quería incorporar un coro a una de sus sinfonías, como lo intentara en su momento con el final de la Pastoral. En 1786 Schiller publica el décimo cuaderno de su *Rheinischen Talia* donde se incluye la «Oda a la Alegría». Beethoven se siente subyugado por el texto, a pesar de las imperfecciones que el propio poeta le encuentra posteriormente. Desde 1792 la ronda la idea de trabajar musicalmente con el poema de Schiller, hasta que al fin encuentra su lugar en el final de esta Novena Sinfonía dedicada al rey de Prusia Federico Guillermo III y publicada por la firma Schott, en 1826. Su estreno tuvo lugar en Viena el 7 de febrero de 1824.

Liszt llevó a cabo dos transcripciones de la Novena Sinfonía: una para dos pianos en 1851, que la publica Schott dos años más tarde, y otra para piano solo en 1864, que será publicada por Breiktopf y Härtel en la edición completa de las Sinfonías de Beethoven en 1865.

La impecable versión para dos pianos resuelve, de antemano, una serie de problemas de traducción. La magnificencia de la Novena parece que se conforma poco con las posibilidades que ofrecen las dos manos del pianista, aunque en la segunda versión Liszt vuelve a hacer gala de sus habilidades técnicas e inspirativas y supera otras vez sus dudas y miedos, manifestados en varias ocasiones, sobre todo con respecto al movimiento coral. Varias veces le escribió a su segundo editor quejándose de las dificultades que el juego de las voces humanas y el conjunto orquestal le planteaba para reducirlo a un solo teclado. A punto estuvo de abandonar la empresa. Su acierto en la versión de dos pianos le hacía pensar en la inferioridad de cualquier intento posterior. Liszt hace sonar las partes de la orquesta y el coro con plasticidad, en un conjunto

uniformado y compacto, pero en el que los conjuntos tímbricos sean diferenciados, como en el texto original. Otorgándole un papel a cada piano, los dedos deben adoptar el sonido y el color instrumental y humano, las distintas líneas, entrecruzadas en una armonía insuperable y fresca, están perfectamente dibujadas para reflejar su naturaleza y en definitiva, los dos espíritus contrapuestos y paradójicamente indivisibles. Lo que más sorprende de la transcripción lisztiana es el máximo respeto que el autor muestra al vuelo poemático de la sinfonía. Ya no se trata de respeto, sino de comunión con el mundo expresado. Como los buenos traductores, Liszt es fiel en todo momento, pero no solamente por el meticuloso uso del idioma, sino porque él -como Beethoven- también es poeta y, más que comprender, aprehende, capta la sustancia de donde parte todo el discurso posterior. Es más, Liszt posee una visión poética más larga que Beethoven. No quiere decir que su capacidad inspirativa sea superior a la del músico de Bonn, sino que su concepción del arte y de la vida pertenece al mundo de la inefabilidad.

Con esta obra se cierra una dedicación, un tributo y un acto generoso de uno de los artistas más innovadores de la historia de la música, Liszt, al que considerara el más grande de todos los compositores, Beethoven.

### **Fragmentos del poema de F. Schiller utilizados por Beethoven en la Novena Sinfonía**

#### **An die freude**

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium.  
Wir betreten feuertrunken  
Himmlische, dein Heiligtum.  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode Streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

#### **Chor**

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!  
Brüder - überm Sternenzelt  
Muss ein lieber Vater wohnen.

Wem der grosse Wurf gelungen.  
Eines Freundes Freund zu sein;  
Wer ein holdes Weib errungen,  
Mische seinen Jubel ein!  
Ja - wer auch nur eine Seele  
Sein nennt auf dem Erdenrund!  
Und wers nie gekonnt, der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund!

*Andante*

**Sinfonie**

mit Schluss-Chor über Schillers Ode: „An die Freude“  
für großes Orchester, 1 Solo- und 4 Chor-Stimmen.

componirt und

SEINER MAJESTÄT des KÖNIGS von PREUSSEN  
FRIEDRICH WILHELM III.

in dessen Befehl komponirt

von  
**Ludwig van Beethoven.**

( 125<sup>tes</sup> Werk. )

Eigenthum des Verlegers

Hainz (und Paris)

bey A. Schott's Söhnen Antwerpen, bey C. A. Schott?

U229  
Gussgabel  
1826

### A la alegría

Alegría, hermosa centella divina,  
hija del Eliseo,  
ebrios de fuego penetramos nosotros  
oh celeste, en tu sagrario.  
Tus hechizos vuelven a unir  
lo que la moda había rigurosamente dividido.  
Todos los hombres se vuelven hermanos  
allá donde tu ala dulce se detiene.

### Coro

Abrazaos, millones  
¡Ese beso, al mundo entero!  
Hermanos, sobre la estrellada bóveda,  
tiene que habitar un Padre amoroso.

Quien haya conseguido la baza mayor  
de ser el amigo de un amigo,  
quien haya conquistado una mujer amable,  
mezcle al nuestro su júbilo,  
¡Sí! ¡Quién puede llamar suya un alma  
tan sólo sobre la redondez de la tierra!  
Pues el que no, que se aleje  
llorando de esta hermandad.

**Chor**

Was den grossen Ring  
bewohnt,  
Huldige der Sympathie!  
Zu den Sternen leitet sie,  
Wo der Unbekannte thronet.

Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur,  
Alle Guten, alle Bösen  
Folgen ihrer Rosenspur.  
Küsse gab sie uns und Reben,  
Einen Freund, geprüft im Tod.

Mollust ward dem Wurm  
gegeben,  
Under der Cherub steht vor  
Gott

**Chor**

Ihr stür nieder, Millionen?  
Ahndest du den Schöpfer,  
Welt?

Such ihn überm Sternenzelt,  
Über Sternen muss er wohnen.

Freude heisst die starke Feder  
In der ewigen Natur.  
Freude. Freude treibt die  
Räder

In der grossen Weltenuhr.  
Blumer lockt sie aus den  
Keimen,  
Sonnen aus dem Firmament,  
Sphären rollt sie in den  
Räumen,  
Die des Sehers Rohr nicht  
Kent.

**Chor**

Froh, wie seine Sonnen  
fliegen,  
Durch des Himmels prächtgen  
Plan,  
Laufet, Brüder, eure Bahn,  
Freudig wie ein Held zum  
Siegen.

**Coro**

no utilizado

Todos los seres beben la  
Alegría  
a los pechos de la  
Naturaleza;  
todos los buenos, todos los  
malos,  
siguen su rastro de rosas.  
Ella nos dio los besos y la  
viña,  
un amigo probado hasta la  
muerte,  
la voluptuosidad se le  
concedió al gusano,  
y el Querube se yergue  
delante de Dios.

**Coro**

¿Os posternáis, millones?  
¿Presientes tu, oh mundo, a  
tu Creador?  
Busca lo más arriba de la  
bóveda estrellada.  
Sobre las estrellas tiene El  
que habitar.

no utilizado

**Coro**

Gozosos, como esos soles  
vuelan  
a través del espléndido  
espacio del cielo,  
corred, hermanos, vuestro  
camino,  
alegremente como el héroe  
hacia la victoria.

## **PARTICIPANTES**

## PRIMER CONCIERTO

**Silvia Torán**

Nace en Madrid y estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de esta ciudad con Joaquín Soriano, finalizando sus estudios con Premio Extraordinario Fin de Carrera. En 1982 es becada por el Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para estudiar en la Jilliard School of Music de Nueva York, bajo la dirección del gran pianista Earl Wild, donde obtiene el «Master of Music Degree». Más tarde amplía sus estudios con Halina Czerny-Stefanska en Polonia y Almudena Cano en Madrid.

En 1985 gana el Primer Premio del Concurso Internacional Masterplayers celebrado en Lugano (Suiza), y ese mismo año hace su debut en el Carnegie Recital Hall de Nueva York. Desde entonces vuelve todos los años de gira por EE.UU. Asimismo ha dado recitales, conciertos con Orquesta y de Cámara en México, Santo Domingo, Cuba, Polonia, Suiza, Holanda, Italia, España y Canadá.

Ha grabado para Radio WFMT en Chicago, Radio Clásica en Los Angeles, Radio Nacional de España, RTVE y para la TV polaca.

En 1992 obtuvo un rotundo éxito con el Concierto Breve de Montsalvatge en su actuación con orquesta en el «Orchestra Hall» de Chicago.

En España, ha actuado en ciclos tan importantes como: Ibermúsica, Temporada de Cámara y Polifonía en el Teatro Real y Auditorio Nacional de Música, Festivales de Otoño de la Comunidad de Madrid, obteniendo siempre las mejores críticas.

En 1995 realizó una gira con la Orquesta Nacional de España. Ha grabado un disco dedicado a Chopin en el sello inglés ASV.

Entre otros proyectos destacan recitales y actuaciones con orquestas en Europa y América.

## SEGUNDO CONCIERTO

**Antoni Besses**

»Estamos hablando de un excelente pianista, músico y compositor». Así definía Olivier Messiaen, ya en los años sesenta, a este músico catalán nacido en Barcelona.

Como indica Frederic Gevers, «Antoni Besses es un pianista completo. La musicalidad es al mismo tiempo intensa y distinguida, la técnica perfecta. Posee una viva sensibilidad, y emprende las obras con un espíritu creador, escapando a todo academicismo.»

Antoni Besses abarca un gran repertorio, y gracias a su evolución artística ha llegado a ser considerado por el público y la crítica como uno de los más sólidos valores entre los intérpretes españoles de su generación, siendo característico en sus interpretaciones aquello que Pierre Sanean dijo acerca de él: «... siempre tuve la sensación de tratar con uno de los intérpretes que responde más sinceramente al mensaje musical, del cual demasiados virtuosos parecen desconocer su significación convincente».

Sus maestros fueron, entre otros, Joan Gibert Camins y Joan Massiá. Ha colaborado y recibido consejos de otros tales como P. Sanean, O. Messiaen, G. Agosti, A. de Larrocha, V. Perlemuter, A. Ginastera, sin olvidarnos de nuestro insigne compositor F. Mompou, el cual dijo: «... es un músico completo y de una sólida formación. A su alto nivel como pianista -en el que me complace incluir la fiel interpretación de mi obra- se une una notable capacidad en el campo de la composición y la dirección de orquesta.»

Primer Premio del Instituto Francés de Barcelona; «Extraordinario de Piano» y «María Barrientos»; Primer Puesto «Drago de Plata» en el Concurso Internacional de Santa Cruz de Tenerife (1968). En el año 1977 obtiene el «Diploma Superior con Gran Distinción» en el Real Conservatorio de Amberes.

Actúa por toda Europa (Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Polonia, Italia, Dinamarca, Suiza, Finlandia, Rumania, Rusia,...), Africa y América del Sur, ofreciendo recitales y conciertos, colaborando con músicos de prestigio internacional (R. Aldulescu, M. Cervera, G. Cornelias, A. Copland, A. de Larrocha, E. Graubin, C. Henkel, I. Markevitch, A. Markowsky, E. Simon, etc.)

Producción discográfica: Bach, Besses, Brahms, Falla, Franck, Granados, Mompou, Turina, Villalobos.

## TERCER CONCIERTO

**Mirian Conti**

Nació en Corrientes, Rep. Argentina, en el seno de una familia de artistas. Hizo sus primeros estudios musicales en el Instituto Santa Ana de Buenos Aires, y después recibe clases de piano de Genny Blech. En 1977 viaja a los Estados Unidos donde ingresa en la Juilliard School de Nueva York.

Entre 1978 y 1985 recibe cada año becas completas en reconocimiento a sus altas calificaciones y talento. Bajo la guía, entre otros, de Richard Fabre y Josef Raieff obtiene los títulos de Bachelor y Master de Música.

Ha actuado como solista en numerosas salas importantes, entre ellas el Alice Tully Hall, Merkin Hall, Weill Recital Hall del Carnegie Hall en Nueva York, Dorothy Chandler Pavillion en Los Angeles, y en museos, iglesias, universidades como Oberlin College en Ohio, Manhattan School of Music en Nueva York. En Argentina actuó en el Salón Dorado del Teatro Colón, Jockey Club, Museo Larreta, Centro de la Ciudad de Buenos Aires, Fundación San Telmo, Fundación San Rafael, Teatro El Círculo de Rosario, Teatro Vera de Corrientes, Teatro Español de Santa Rosa, Basílica de Luján, y otros. Distinguidos compositores de Argentina y Estados Unidos le han dedicado obras a las que dió primeras audiciones mundiales, incorporándolas en su repertorio.

Ha grabado para las compañías: Island Records, Music Publishing, Koch International Classics y Albany Records. En 1989 fue premiada como mejor intérprete de música española en el IV Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» en Zaragoza y también en el XXXVIII Curso Internacional de Música Española en Santiago de Compostela con el premio «Andrés Segovia-José Miguel Ruiz Morales», 1995.

En 1993 estrenó el Concierto n° 2 para piano y orquesta del reconocido compositor Lalo Schifrin en Los Angeles. Invitada por el Centro Cultural Francés en Tánger, Marruecos, Conti rindió homenaje al novelista y compositor Paul Bowles en un concierto de sus obras y de compositores argentinos. Fue invitada a participar en el Festival Sonidos de las Américas, auspiciado por el American Composers Orchestra en Nueva York; el Festival Simar en Cali, Colombia, y recientemente con la Júpiter Symphony en Nueva York.

Es también Directora de programas del Centro Cultural Latinoamericano de Queens en Nueva York y Miembro Invitado del Consejo Argentino de la Música, UNESCO en Argentina. Ha organizado numerosos eventos a beneficio de los niños indígenas en Argentina y conciertos promoviendo la Paz en el mundo. Fue designada Coordinadora de Talentos para el II AT & T Latino Arts Festival, 1998, en el Queens Theatre in the Park, Flushing Meadow Park, Nueva York.

## CUARTO CONCIERTO

### Jorge Otero

Formado pianísticamente con la concertista Elsa Púppulo, ofrece su primer recital en 1973 y a partir de entonces inicia una ininterrumpida labor como concertista que le lleva a actuar en muchas de las principales salas de España, Italia, Bélgica, Uruguay y Argentina. Destaca en la misma una vasta actividad como solista junto a las Orquestas: Sinfónica Nacional de Argentina, Nacional de Cámara de Uruguay, dei Pomeriggi Musicali de Milán, Sinfónicas de Rosario, Paraná, Mar del Plata, o la Sinfónica Juvenil de Radio Nacional de Argentina; sus recitales en los que abarca un amplio repertorio, y su también constante actividad camerística, en la que siempre ha gozado de la máxima estima de sus compañeros de profesión.

Ganador de numerosos premios nacionales e internacionales, ha sido galardonado entre otros, en los Concursos Internacionales «Rina Sala Gallo» de Monza, «Ettore Pozzoli» de Seregno, (ambos en Italia) y «Paloma O'Shea» de Santander. Una beca del INAEM (Ministerio de Cultura), le permite realizar estudios de perfeccionamiento en Firenze (Italia), con el concertista Daniel Rivera.

En 1989 graba su primer disco dedicado a la obra pianística de Jesús Guridi, que contiene, en transcripción propia, la versión pianística de las célebres Diez melodías vascas, y que ha merecido el elogio unánime de la crítica especializada. Graba asimismo para el sello RTVE Música uno de los cortes del CD «Clásicos Populares» en 1996, junto al pianista Agustín Serrano.

En la actualidad es Profesor de la Orquesta de RTVE, con la que colabora desde 1990, siendo además desde 1996 pianista del Coro de RTVE.

Durante la presente temporada celebra sus 25 años en los escenarios.

## QUINTO CONCIERTO

### Leonel Morales Alonso

Nació en Cuba, está nacionalizado español y reside en España desde 1991, continuando su carrera concertística. Ha tocado bajo las batutas de Miguel Ángel Gómez Martínez, A. Ros-Marbá, Manuel Galduf, Miguel Groba, Francisco de Gálvez, Leo Brouwer, Kamen Goleminov, Jacques Mercier, Philippe Bender, George Pehlivanian...

Con 22 años (1987), fue invitado por la Berliner Hochschule für Musik. Ha realizado giras de recitales y como solista con orquesta por España, Austria, Francia, Bélgica, Italia, Alemania, Irlanda, Portugal, China, Corea, Australia, Venezuela, Sud-Africa, EE.UU., y grabaciones para Radio Nacional de España, Televisión Española, Radio Portuguesa, Radio Sudafricana, Radio Australiana...

Ha sido premiado entre otros, en los Concursos Epinal (Francia, 1985), Primeros Premios en el Teresa Carreño de Venezuela 1985 y en el Ciutat de Manresa 1986, Uneac (Cuba 1986), «Artista más destacado de Cuba» (1989), Vianna da Motta (Portugal 1988), Gran Premio al Mejor Solista de Conciertos de Corea (1990), Concurso Internacional X. Montsalvatge de Gerona (1995), Mérito con Distinzione en el Concorso Pianístico Internazionale de Aosta (Italia, 1995), Concurso Internacional Sydney-Australia (1996).

Premio especial «Clifford Herzer» en el William Kapell International Piano Competition (Washington, 1994). Primer Premio en el IV Concurso Internacional de Piano Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero (Madrid, 1993). Segundo Premio en el X Concurso Internacional de Piano Ciudad de Oporto 1993. Segundo Premio en el XXXVII Concurso Internacional de Jaén (1995). Premio a la Mejor Interpretación de la Música Contemporánea (1995) y Premio Rosa Sabater a la Mejor Interpretación de Música Española (1993). Ganador del Premio Internacional Sommerakademie Mozarteum de Salzburgo al mejor solista del año 1994.

Ha sido solista invitado en febrero 98 con gran éxito en gira con la ONE. Actuará con la Orquesta de Hamburgo, Cannes, Palma de Mallorca, Valencia, Sinfónica de Asturias, Sinfónica de Galicia, entre otras.

Su CD con la interpretación del Concierto Breve de X. Montsalvatge junto a la Orquesta Sinfónica de Madrid, fue premiado entre «Los mejores clásicos del año 1994» por la Revista Musical Ritmo.

Su amplio repertorio abarca todos los estilos, desde el clavicinismo a la más actual música española. Próximamente grabará en CD la integral de A. García Abril donde se incluye el Preludio nº 2 de Mirambel que el autor le dedicó.

## SEXTO CONCIERTO

**Ana Guijarro**

Natural de Madrid, realiza sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad, bajo la dirección de Antonio Lucas Moreno y de Carmen Diez Martín, donde obtiene el Premio Fin de Carrera, de Perfeccionamiento y de Música de Cámara.

Prosigue sus estudios en Roma con el maestro Guido Agosti, y en 1978 se traslada a París donde estudia con el maestro polaco Marian Rybicki. En l'Ecole Normale de Musique de París es laureada con el Diplome Supérieur d'Execution, máxima calificación que dicha institución otorga, y un Premio especial a la mejor interpretación de F. Chopin.

Está en posesión de diversos Premios Nacionales e Internacionales: Ars Nova (1973), Unión Musical (1975), Finalista del Concurso Jaén (1976), Mención de Honor del Concurso Paloma O'Shea (1978), Diploma de Honor en el Concurso F. Chopin.

Desde 1982 es Catedrática de Conservatorios compaginando su labor concertística con la docente. Ha actuado prácticamente en toda Europa tanto en recitales como en conciertos de Cámara. Ha actuado como solista con orquesta bajo la batuta de José Luis Temes, Miguel Groba, V. Sutej, Yuri Simonov, entre otros. Sus actuaciones en el Auditorio Nacional de Madrid con la orquesta «Andrés Segovia» y de la Comunidad de Madrid han sido muy aplaudidas por el público y crítica.

Su profunda admiración hacia la persona y la obra de Manuel Castillo le ha llevado a interpretar toda su obra para piano. En 1993 graba en C.D. su primer Concierto para piano y orquesta con la «Montréal Chamber Players», dirigido por Francisco de Gálvez, siendo muy elogiado por la crítica.

El gran pianista y pedagogo belga Frédéric Gevers ha dicho de ella: «Entre tantos talentos actuales he aquí uno que deja huellas profundas en el oyente. Los conciertos de Ana Guijarro son un acontecimiento. No se pueden olvidar. Ella os hará aumentar vuestro Amor por la Música».

## SEPTIMO CONCIERTO

**Miguel Ituarte**

Nace en Getxo (Vizcaya). Estudia en Bilbao con Isabel Picaza y Juan Carlos Zubeldía, y en el Conservatorio Superior de Madrid con Almudena Cano, obteniendo el Premio de Honor de Fin de Carrera. Posteriormente amplía su formación musical y repertorio pianístico en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Jan Wijn.

Ha participado en los cursos de la Fundación Pianística Internacional del Lago de Como (Italia), la Escuela Reina Sofía de Madrid (con Dimitri Bashkirov) y las clases magistrales de diversos pianistas, entre ellos Maria Joao Pires, Alicia de Larrocha y Paul Badura-Skoda. habiendo recibido también consejos de Maria Curcio.

Ha obtenido, entre otros, los Primeros Premios en los Concursos Internacionales «Ciudad de Ferrol», «Jaén» y «Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero». Ha recibido, además, diversos premios por sus interpretaciones de música española (su repertorio abarca desde Antonio de Cabezón hasta obras contemporáneas): «Rosa Sabater», «Manuel de Falla», así como los de las Fundaciones Guerrero y Hazen. Fue premiado en el Concurso de la Comunidad Económica Europea celebrado en 1991, y finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y AVRÒ de Holanda, y recitales en España, Portugal, Francia, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. Como solista, ha actuado con la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Orquesta Gulbenkian de Lisboa, Orquesta Clásica de Oporto; Sinfónicas de Madrid, Galicia, Bilbao y Euskadi; Sinfónica de la RTV de Luxemburgo y Filarmónica del Festival Schleswig-Holstein de Hamburgo.

## OCTAVO CONCIERTO

**Mario Monreal**

Nació en Sagunto (Valencia). Realizó sus estudios musicales en Valencia (de cuyo Conservatorio es actualmente catedrático), Madrid, Munich (donde logra el Suma cum laude en Virtuosisimo) y Salzburgo. Es primer premio en el Concurso Internacional de Jaén, premio nacional Alonso, premio Leopoldo Querol, premio Ciudad de Murcia, premio honorífico Timkenn-Zinkann de Bonn, premio Antonio Iglesias y premio del Ayuntamiento de Munich.

Debutó como solista con la Orquesta Sinfónica de Berlín y el pianista J. Iturbi lo presentó en un recital en Madrid, actuando después en Holanda, Bélgica, Alemania, Francia y España.

Uno de sus mayores éxitos de público y prensa lo constituyó su presentación en el teatro Colón de Buenos Aires con la Orquesta Filarmónica (concierto que fue retransmitido en directo por la televisión argentina para toda Sudamérica), actuando acto seguido con la Orquesta Nacional en Belgrado, con la Orquesta Municipal y la Orquesta Ossodre en Montevideo, realizando numerosos recitales y tres programas extraordinarios para la televisión de Argentina y Uruguay, siendo invitado tres años consecutivos en tournées de recitales y con las orquestas más importantes.

Entre sus numerosas grabaciones figuran las realizadas en la BBC, Radio Libre de Berlín, Bayerischer Rundfunk de Munich y Stuttgart, Wesrfunk de Baden-Baden, Yorkshire Televisión, Radio Musical de Varsovia, RNE, Televisión Canal 6 de Buenos Aires, Televisión Canal 4 de Montevideo, RAI italiana, Radio Broadcasting de Johannesburg. Recientemente logró triunfos en Holanda, Inglaterra, Italia, Sudáfrica, Polonia y Checoslovaquia.

Dentro de los grandes ciclos ofrecidos a lo largo de su carrera pianística, están los Estudios de Ejecución Trascendente, de Liszt; Suite Iberia, de Albéniz; La transcripción en el piano, y ha tocado la integral de las Sonatas de Beethoven y la integral de las Sonatas de Mozart, entre otros sitios, en nuestros Conciertos del Sábado.

## NOVENO CONCIERTO

**Dúo Moreno - Capelli**

En julio de 1976 Héctor Moreno y Norberto Capelli dan su primer recital de piano como dúo comenzando una notable carrera internacional por sus interpretaciones tanto como solistas como con orquesta en recitales, grabaciones y retransmisiones.

El dúo Moreno-Capelli es apreciado por la público y la crítica por su perfecta sincronización, refinado fraseo y brillante técnica que les permite un extenso y variado repertorio.

Como dúo han estudiado en Londres en el Royal College of Music con Phyllis Sellick, Bernard Roberts y Colin Horsley, en París con Jacqueline Robin y en Florencia con Maria Tipo y Alessandro Specchi.

Son invitados frecuentemente a participar, como intérpretes o profesores, en prestigiosos festivales internacionales y a grabar para importantes emisoras en Europa y en América: BBC (Londres), RIAS (Berlín), RAI (Italia), KRO (Holanda), ORF (Austria), WDR (Colonia), SWF (Baden-Baden), RTSI (Lugano), WETA (Washington), LRA (Buenos Aires), INRAVISION (Bogotá), etc.

Han grabado varios CDs para Marco Polo, Dynamic, Arts-Pilz.

Además de su actividad artística, son profesores en un programa intensivo de clases magistrales, de las que han surgido importantes dúos de diferentes nacionalidades.

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

### **José Ramón Ripoll**

Nació en Cádiz en 1952. Estudió piano, armonía y composición en los Conservatorios de Cádiz y Sevilla. En Madrid asiste a las clases de «Nuevas Técnicas de Composición» con Cristóbal Halffter, Tomás Marco y Luis de Pablo. En la Universidad de New York obtiene una Maestría en Artes. Es escritor y periodista. Director de la prestigiosa Revista Atlántica de poesía y programador de Radio Clásica, RNE, emisora en la que ha dirigido numerosos espacios musicales.

Obtuvo la beca «Fulbright» para ampliar conocimientos en Estados Unidos, y fue elegido escritor visitante en el «International Writing Program» de la Universidad de Iowa, siendo nombrado posteriormente Profesor Honorario. En el año 1983 se le concedió el Premio de Poesía Rey Juan Carlos I en su primera convocatoria por el libro *El humo de los barcos*. Además de este poemario ha escrito varios libros de poesía, entre los que destacan *La Tauromaquia* (Madrid, 1979), *Sermón de la Barbarie* (1980), *Las sílabas ocultas* (Sevilla, 1991) y *Música y Pretexto. Antología* (Granada, 1991).

Ha escrito numerosos artículos y pequeños ensayos literarios y musicales en revistas especializadas y es invitado como conferenciante y profesor en varias universidades americanas.

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955,  
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos,  
recitales didácticos para jóvenes  
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares)  
conciertos en homenaje a destacadas figuras,  
aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical  
se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid  
tiene abierta a los investigadores  
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*





## **Fundación Juan March**

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