

Fundación Juan March

CICLO

TRÍOS CON PIANO
DE BEETHOVEN

MAYO-JUNIO 1996





Fundación Juan March

CICLO

TRÍOS CON PIANO DE BEETHOVEN



MAYO - JUNIO 1996

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Cronología básica	4
Programa general.....	7
Notas a los programas por José Luis Pérez de Arteaga	12
Participantes.....	33

El Trío para piano, violín y violonchelo, bien definido y organizado formalmente por Haydn y Mozart, recibió con Beethoven una confirmación de sus posibilidades tanto en el estilo clásico heredado como de lo que podría esperarse de este conjunto en el futuro.

No son muchos los Tríos pianísticos de Beethoven, pero ofrecen la posibilidad de contrastar muy explícitamente al compositor en el inicio de su catálogo (Op. 1) y ya en plena madurez (Op. 70 y Op. 97). Además de estos seis tríos escribió uno más con la parte aguda destinada al clarinete, aunque puede tocarse y se toca con violín "ad libitum" (Op. 11) y dos series de variaciones (Op. 44 y Op. 121a). Y entre las obras sin catalogación encontramos dos tiempos de Tríos, el más antiguo (Hess 48) y el más moderno (WoO 39) y un trío completo (WoO 38).

Además de los 6 tríos fundamentales, hemos incluido en este ciclo dos obras anteriores a los tres Tríos Op. 1 (el Allegro Hess 48 y las Variaciones Op. 44), una obra intermedia entre los Op. 1 y los dos Tríos Op. 70 (las Variaciones "Kakadu" Op. 121a), y el tiempo de trío-Allegretto WoO 39 porque es su obra final en este género. No se incluyen el Trío en tres tiempos WoO 38, ni el Trío con clarinete Op. 11 porque apenas añaden nada al panorama que intentamos ofrecer. Con los cuatro programas, el oyente dispone de elementos más que suficientes para formarse una sólida idea de lo esencial: De cómo la Triosonata que aún se practicaba en la primera mitad del siglo XVIII fue transformándose, con el afianzamiento de un nuevo instrumento (el piano-forte) y los cambios de la sociedad y de sus gustos musicales, en el trío moderno que ha llegado hasta nuestros días.

Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.

CRONOLOGÍA BÁSICA

- 1770 Nace en Bonn el 16 de diciembre.
- 1778 Primera actuación pública en Colonia.
- 1781 Primeras obras.
- 1782 Primera impresión de una de sus obras-. *Nueve variaciones para piano sobre una marcha de E. Ch. Dressler*. Estudia con el organista de la corte de Bonn, Ch. G. Neefe.
- 1784 Segundo organista y viola de la capilla electoral. **¿Allegretto en Mi bemol (Hess 48)?**
- 1787 Primer viaje a Viena. Conoce a Mozart. Muerte de su madre.
- 1789 Estudiante en la Universidad de Bonn.
- 1790 *Trío WoO 38* (fecha probable).
- 1792 Se establece en Viena. Muerte de su padre. **Variaciones Op. 44.**
- 1793 Es alumno de Haydn y de Schenk, y a partir de 1794 lo será de Albrechtsberger y Salieri. **Tríos Op. 1.**
- 1795 Primera aparición pública en Viena, con un concierto para piano (probablemente la primera versión del *Segundo Concierto Op. 19*).
- 1796 Viaje a Praga, Dresde, Leipzig y Berlín. *Dos Sonatas Op. 5 para cello y piano*.
- 1798 Primera manifestaciones de su sordera. *Sonata Patética Op. 13*. *Trío Op. 11* (fecha probable).
- 1799 *Cuartetos Op. 18*. *Septimino*.
- 1800 Primera academia por su cuenta, en la que estrena la *Primera Sinfonía Op. 21*. *Concierto número 3 Op. 37*.
- 1801 *Sonata Claro de Lima Op. 27 número 2*.
- 1802 Testamento de Heiligenstadt. *Segunda Sinfonía Op. 36*.
- 1803 Contactos con el teatro. Estreno del Oratorio *Cristo en el Monte de los Olivos Op. 85*. *Sonata a Kreutzer*. **Variaciones Op. 121a.**
- 1804 Primera audición privada de la *Tercera Sinfonía (Heroica) Op. 55*. *Sonata Appassionata*.
- 1805 Primera ejecución de la ópera *Fidelio*. *Concierto número 4 Op. 58*.

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



PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

I

Trio en Mi bemol mayor Op. 1, n.^s 1

Allegro

Adagio Cantabile

Scherzo: Allegro assai

Finale. Presto

II

Trio en Sol mayor Op. 1, n.^o 2

Adagio-Allegro vivace

Largo con espressione

Scherzo. Allegro

Finale. Presto

Intérpretes: RAFAEL QUERO, piano
JOSÉ ANTONIO CAMPOS, violín
ALVARO P CAMPOS, violonchelo

Miércoles, 29 de Mayo de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

I

Trio en Do menor Op. 1, n.º 3

Allegro con brio

Andante cantabile con variazioni

Menuetto. Quasi allegro

Finale. Prestissimo

II

Allegretto en Mi bemol mayor Hess 48

Allegretto en Si bemol mayor WoO 39

Variaciones sobre una canción de Müller «Ich bin der Schneider
Kakadu», Op. 121a

Intérpretes: RAFAEL QUERO, piano
JOSÉ ANTONIO CAMPOS, violín
ÁLVARO P. CAMPOS, violonchelo

Miércoles, 5 de Junio de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

I

Trío en Mi bemol mayor Op. 70, n.º 1 «Fantasma»
Allegro vivace e con brio
Largo assai ed espressivo
Presto

II

Trío en Mi bemol mayor Op. 70, n.º 2
Poco sostenuto-Allegro ma non troppo
Allegreto
Allegreto ma non troppo
Finale. Allegro

Intérpretes: RAFAEL QUERO, piano
JOSÉ ANTONIO CAMPOS, violín
ALVARO P. CAMPOS, violonchelo

Miércoles, 12 de Junio de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

I

Variaciones en Mi bemol mayor Op. 44

II

Trío en Si bemol mayor Op. 97 «Archiduque»

Allegro moderato

Scherzo-Allegro

Andante cantabile, ma però con moto

Allegro moderato

Intérpretes: RAFAEL QUERO, piano
JOSÉ ANTONIO CAMPOS, violín
ALVARO P. CAMPOS, violonchelo

Miércoles, 19 de Junio de 1996. 19,30 horas.

NOTAS A LOS PROGRAMAS

BEETHOVEN Y EL TRÍO PIANÍSTICO

El trío clásico: orígenes y evolución hasta Beethoven

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

El origen del Trío llamado «clásico» -piano, violín, cello- ha de contemplarse como expansión, según lo dicho, del bajo continuo de la etapa barroca: desde una perspectiva meramente tímbrica, o mejor cuantitativa, hay ya un apunte de Trío en los BVW 1014 a 1019 bachianos, las *Sonatas* para violín y clave, en las que la línea grave del cémbalo «obligato» se refuerza con la viola da gamba o el violoncello mismo. Esta adición, habitual en el bajo continuo -y expresamente rechazada por el compositor en la parte de teclado del *Brandenburgo número 5*-, tiene referencia expresa en las citadas *Sonatas BVW 1014/19*; como Harnoncourt indica¹, «una de

(1) *Acerca de la interpretación de las Sonatas para violín y cémbalo*, 1796. Edición de la Música de Cámara de Bach, Telefunken.

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

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

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

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

Los Tríos beethovenianos

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

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

para entendernos, terminan junto a las *Sinfonías Séptima y Octava*, junto al *Cuarteto Op. 95*, la *Sonata «Les Adieux»* o la música incidental para *«Egmont»*.

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

* *Allegretto en Mi bemol mayor* (Hess 48)^w (c. 1784 ó 1790).

Trío en Mi bemol mayor, Wb0 38 (c. 1790/91).

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

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

Trío en Si bemol mayor, Op. 11 (clarinete o violín op-tativo) (1797/98).

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

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

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

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

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

Obsérvese, en relación a la lista anterior, la preponderancia en el tiempo de dos tonalidades, Mi bemol mayor en las primeras obras y Si bemol mayor en las últi-

(2) Catalogación de Willy Hess. *Verzeichnis der nicht in Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens* (Wiesbaden, 1957).

mas. Cuatro páginas anteriores a 1800 están escritas en Mi bemol, y una -el *Opus 70*, número 2- recoge con posterioridad idéntica tónica. Otras tres piezas -*Opus 11*, *Op. 97* y *WoO 39*- se acogen al tono de Si bemol. En Sol mayor se redactan el primer número del *Op. 1* y las *Variaciones «Kakadu»*. En fin, aisladamente, Re mayor se adjudica al primer Trío del *Op. 70* y Do menor al tercero del *Op. 1*.

Tríos Op. 1

Si hemos de atenernos a la leyenda, las tres páginas que componen el *Op. 1* beethoveniano, aquél con el que decidió el músico presentarse formalmente como compositor ante la sociedad vienesa, fueron interpretadas en 1793 -lo que implicaría la redacción definitiva de las partituras en esa fecha-, en el transcurso de una velada celebrada en la casa del Príncipe Cari von Lichnowsky. Haydn habría estado presente en dicha audición, y, al término de la misma, habría felicitado a Beethoven por los Tríos en Mi bemol mayor y Sol mayor -los dos primeros de la serie-, desaconsejándole, en cambio, la publicación del tercero, en Do menor. Siempre, según la leyenda, Beethoven reaccionaría con irritación, acusando a Haydn de malaconsejarle movido por la envidia y sosteniendo tercamente que el Trío en Do menor era la mejor pieza del grupo -y esto era inquestionablemente cierto-.

Es cierto que las relaciones de Beethoven con Haydn no fueron fáciles ni especialmente pacíficas. Instado por el Conde Waldstein -al que se atribuye la profética frase, escrita a Beethoven, «reciba de las manos de Haydn el espíritu de Mozart»-, el músico de Bonn comenzó a tomar clases con el autor de *La creación* poco después de su llegada a Viena, en las postrimerías de 1792. Pero el tan distinto temperamento de los dos genios acabó forzando una ruptura, no especialmente violenta. Ya, en 1793, acude Beethoven a otros músicos para que le ayuden a perfeccionar su técnica y amplíen sus conocimientos: Albrechtsberger, Schenk, Aloys Forster y, sobre todo -tomará clases con él durante ocho años, hasta 1802-, el italiano Antonio Salieri. Haydn denominará a su fugaz discípulo «el gran mogol», pero ello no debe llevarnos a exagerar una situación encontrada; el maestro de Rohrau nunca despreció o infravaloró al joven Beetho-

ven, y una glosa dirigida a éste es irrefutable testimonio. «Tiene usted mucho talento -señala Haydn- y progresará más en el futuro. Posee una gran inspiración, y no sacrificará jamás un bello pensamiento a una regla tiránica, lo cual me parece razonable; pero sacrificará las reglas a su fantasía, pues me parece que es usted un hombre que tiene varias cabezas, varios corazones, varias almas. Creo que se descubrirá siempre en sus obras algo inesperado, insólito, sombrío, pues usted mismo es un poco sombrío y extraño, y el estilo del músico revela siempre al hombre». Ofrecer un diagnóstico como éste antes de 1800 revela en que medida era Haydn un espíritu de fina sensibilidad y capacidad de observación. Difícilmente podría Beethoven haber odiado o agredido verbalmente a quien tan bien llegó a conocerle, aunque poco o nada pudiera enseñarle.

Obviando el relato más o menos legendario, parece probado que Beethoven trabajó en los Tríos en Sol mayor y Do menor desde 1792, antes incluso de su llegada a la capital imperial. Pero parece poco coherente que el Trío más avanzado de la serie, el redactado en Do menor, fuera escrito antes que el primero, en Mi bemol, que es, paradójicamente, el que acusa una influencia haydniano-mozartiana más acusada. Por otra parte, el contrato para la edición de estas obras, firmado con Artaria, lleva la fecha «19 de mayo de 1795». ¿Dedicó el músico dos años a revisar las partituras tras la velada en casa de Lichnowsky? Lo más probable, según apunta Schmidt-Görg, es que la interpretación en casa del Príncipe, dedicatario luego de las partituras, no tuviera lugar antes de la primavera de 1794, habiendo así espacio suficiente de tiempo -casi dos años- para que Beethoven repasara y rehiciera un material bosquejado previamente.

Trío en Mi bemol mayor, Op. 1/1

Quizá un elemento primordial, a la hora de contradecir la tradición de la autoría de esta pieza en fecha posterior a la de los dos Tríos numerados tras ella, sería el «eterno retorno» de Beethoven a la tonalidad de todas las obras escritas para esta combinación en los años de Bonn, el incansable Mi bemol mayor. ¡Asombrosa la insistencia del músico sobre esta clave! Sin embargo, sería taimado no reconocer el notorio progreso de esta com-

Fig. 1-A Allegro

Violon

Piano

op. 1/I

etc.

Handwritten musical score for Fig. 1-A, Allegro. It features a Violon (Violin) part and a Piano part. The Violon part is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The Piano part is in bass clef with the same key signature and time signature. The score consists of four measures. The Violon part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Piano part starts with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The second measure is marked with a piano (p) dynamic. The third measure is marked with a forte (f) dynamic. The fourth measure is marked with a piano (p) dynamic. The score ends with a repeat sign and the notation 'op. 1/I' and 'etc.'.

Fig. 1-B Adagio

Violon

Piano

op. 1/II

etc.

Handwritten musical score for Fig. 1-B, Adagio. It features a Violon (Violin) part and a Piano part. The Violon part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Piano part is in bass clef with the same key signature and time signature. The score consists of four measures. The Violon part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Piano part starts with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The second measure is marked with a piano (p) dynamic. The third measure is marked with a forte (f) dynamic. The fourth measure is marked with a piano (p) dynamic. The score ends with a repeat sign and the notation 'op. 1/II' and 'etc.'.

Fig. 1-C Allegro vivace

Violon

Piano

op. 1/II

etc.

Handwritten musical score for Fig. 1-C, Allegro vivace. It features a Violon (Violin) part and a Piano part. The Violon part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The Piano part is in bass clef with the same key signature and time signature. The score consists of four measures. The Violon part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Piano part starts with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The second measure is marked with a piano (p) dynamic. The third measure is marked with a forte (f) dynamic. The fourth measure is marked with a piano (p) dynamic. The score ends with a repeat sign and the notation 'op. 1/II' and 'etc.'.

Fig. 1-D Prestissimo

Violon

Piano

op. 1/III

etc.

Handwritten musical score for Fig. 1-D, Prestissimo. It features a Violon (Violin) part and a Piano part. The Violon part is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The Piano part is in bass clef with the same key signature and time signature. The score consists of four measures. The Violon part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Piano part starts with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The first measure is marked with a fortissimo (ff) dynamic. The second measure is marked with a piano (p) dynamic. The third measure is marked with a fortissimo (ff) dynamic. The fourth measure is marked with a piano (p) dynamic. The score ends with a repeat sign and the notation 'op. 1/III' and 'etc.'.

posición respecto del primerizo *Trío WoO 38* o de las mismas *Variaciones Op. 44*. Por vez primera recurre Beethoven al bitematismo en el primer movimiento de la composición: el primer sujeto, que arranca de una frase pianística en corcheas (fig. 1-A) de gran incidencia en el contexto de todo el *Op. 1*, se contrapone, según las normas de la ortodoxia sonatística, a un tema secundario, en negras, entonado por violín y violoncello. El desarrollo nos ofrece el primer ejemplo claro de independencia en las voces instrumentales, cuando, por dos veces (c. 119 a 122, y 134 a 140), el diseño inicial de la obra pasa en sucesión por los pentagramas de los tres solistas.

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

El Scherzo, igualmente ternario, se acoge al tono de Do menor, mientras que el Trío modula a La bemol mayor. El Presto conclusivo, en 2/4, se distingue por los saltos de 10ª con los que el pianista abre la sección, base rítmica de todo el movimiento. Como en el caso de los tiempos primero y segundo, son dos los temas propuestos, conformándose la estructura a las normas del principio de Sonata.

Trío en Sol mayor, Op. 1/2

La primera característica inusual del segundo Trío del *Op. 1* es la introducción de 27 compases que inaugura la pieza, en esquema métrico de 3/4. Es importante retener que la figura ascendente que expone el piano proviene directamente de similar diseño al principio del Trío en Mi bemol mayor, aquí en la tonalidad de Sol (fig. 1-B). El inmediato Vivace aporta otra novedad, las de un posible tritematismo: primer sujeto en piano y violín, segundo en el teclado, tercero en piano y violín. Una particularidad reveladora: el tercer tema (fig. 1-C) no es sino una variante del motivo entonado en la introducción; es este un notable anticipo del prodigioso sentido estructural de Beethoven, ya que la Introducción lenta de la pieza se nos aparece ahora no como simple «prepara-

ción del ambiente», sino como compendio de material a desarrollar posteriormente. Creo que no será exagerado recordar la práctica de esta técnica en otra obra posterior, la *Cuarta Sinfonía*, de 1806, en la que la introducción se constituye en armazón o esqueleto de la elaboración temática inmediata.

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

Trío en Do menor, Op. 1/3

Ya desde sus primeras notas, el último Trío del grupo se destaca de sus hermanos por sus dotes de novedad e introspección. El Allegro con brío plantea, como las otras dos páginas, una exposición sobre dos temas; pero el primero de ellos se descompone, a su vez, en dos elementos: el básico, prótasis de frase, lo entonan al unísono los tres instrumentos (fig. 2), motivo en Do menor, expectante y umbroso. El segundo elemento, respuesta al primero, se adapta más al modelo clásico de «primer tema», melodía rápida en corcheas, a 3/4. El segundo tema, marcado «dolce» en la partitura, se debe a las cuerdas, con acompañamiento en escalas del piano. Si peculiar resulta la exposición, el desarrollo -si es que se puede hablar de tal- es, para una obra anterior al «Ottocento», insólito en términos estructurales: porque Beethoven ha unido, en ejecutoria de sintaxis de progresismo digno de Sibelius o Mahler, dicho desarrollo con la recapitulación exigida por el sonatismo estatutario, confundiendo ambas secciones en una misma entidad. Baste indicar que, dentro de dicho «desarrollo», el motivo inicial de la pieza se convierte en epicentro del movimiento, sometiendo Beethoven dicha célula a una variada y rica manipulación tímbrica, tonal y métrica. En la Coda, retornará el músico a esta figura para cerrar el movimiento con su inquietante pregunta.

El Anclante con Variazioni -cinco en total-, en Mi bemol mayor, nos demuestra el largo camino reconido por Beethoven en el breve espacio temporal que separa esta

obra del *Op. 44*, de 1792. Las cuerdas, con arco, ejecutan la II Variación, y acompañan en «pizzicato» la III. En la IV, momento idéntico hasta en la tonalidad a las Variaciones VII y XIII del 92, modula Beethoven al modo menor de Mi bemol, en otro instante de contenida meditación.

El Menuetto, en Do menor, sigue el esquema rítmico negra, dos corcheas, negra, expuesto por el teclado desde el primer compás. El Trío pasa a Do mayor, contrarrestando el corte irónico de este Scherzo disfrazado. El Prestissimo que va a clausurar la obra está construido en paralelo con el primer movimiento, suscitando una perfecta simetría. Como en el Allegro vivace, el primer tema se alza sobre dos elementos, siendo el inicial una enésima presentación del motivo que abriera el Trío en Mi bemol, que engendrara la Introducción del Trío en Sol y que fuera tercer tema en el Allegro vivace de este último: lo recuperamos ahora en el ámbito de Do menor (fig. 1-D). El segundo elemento del primer tema, también más amplio -como en el primer tiempo- es una melodía en negras confiada a las cuerdas. El tema secundario, también anotado «dolce», corresponde al violín sobre blancas del piano. El desarrollo, esta vez individuado, se elabora sobre este tema subsidiario en su práctica totalidad: Beethoven, que reservó esta fase en el primer movimiento para la expansión de la célula inicial de la obra, opta ahora por entregar la secuencia a una melodía casi «cantabile»; no se trata de relajar la tensión como concesión, sino de evitar un exceso de aquella, ya que la culminación de la página va a ser más inesperada que todo lo anterior. La reexposición comienza con una presentación del segundo elemento del primer tema en «pp», para atender después a una postrera aparición de la melodía «dolce». La inmediata Coda se basa casi por entero en el primer elemento del tema principal del movimiento, nuestra vieja conocida, la escala ascendente del piano partiendo de Do; de impro-



viso escuchamos el segundo elemento en modulaciones a Do y Si, con activa prestación del violoncello «sulla corda C»; finalmente, la escala ascendente fija la tonalidad en el Do menor que diera principio a la obra, concluyendo ésta en «pianissimo», en claro anticlimax y dejando que la pregunta inicial quede flotando en el aire, un gesto que tuvo que dejar atónitos a los contemporáneos de Beethoven en la última década del XVIII.

Allegretto en Mi bemol mayor Hess 48

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

Allegretto en Si bemol mayor WoO 39

Beethoven cierra su producción para Trío con piano tal como la iniciara en 1790, con un *Allegretto* de corta duración, aislado, ajeno a una página de mayor envergadura. La partitura reza expresamente: «Obra compuesta en junio de 1812 para Maximiliane Brentano». La re-

lativa ausencia de dificultad en la parte pianística ha hecho pensar en que tales pentagramas fueron escritos para que los interpretara la propia dedicataria, joven ejecutante. El movimiento, en 6/8, se acoge a la misma tonalidad del «*Archiduque*», Si bemol mayor. La estructura, a modo de Rondó, sería esta: A-B-A-C-A-B-A-Coda sobre A. El curso es amable y elegante, y sólo la breve sección «C», con sus leves atisbos del modo menor, plantea una cierta conflictividad. Beethoven se ha despedido del Trío pianístico -recordemos, con todo, la revisión del *Op. 121a*, en 1816- con una obra de circunstancias, casi más mozartiana que el 90 por 100 de su producción en este campo. Podía estar perfectamente tranquilo al respecto, pues sabía muy bien todo lo que dejaba tras de sí y conocía la importancia de su legado.

Variaciones sobre una canción de Müller *Op. 121a*

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

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

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

Tríos Op. 70

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

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

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

Trío en Re mayor, *Op. 70/1*

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

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

(3) Hans Renner: *Reclams Kammermusikführer* (Stuttgart, 1959).

llegar al «ff», se interrumpen súbitamente al pasar a «piano» el tratamiento en corcheas de las cuerdas, disolviéndose finalmente la melodía en un acentuado «pianissimo». El desarrollo vuelve a reproducir el esquema temático, con el primer elemento en «staccati» y el segundo ahora en «forte», confiado inicialmente al violín. La recapitulación se produce sin sorpresas, aunque -dato insólito- pide Beethoven que tanto el desarrollo como la reexposición se repitan íntegramente. La Coda, que comienza en «pp» y «dolce», citando el fundamento del segundo elemento temático (fig. 3), culmina en un «fortissimo» que recalca el primer elemento del tema, con sus corcheas en «stacatto».

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

(c. 54 a 58), comportando otros segmentos de la primera sección: escalas en «ff» del piano y larga escala descendente (c. 59 a 62). Nueva permutación entre las voces del diseño primario (c. 64 a 75), y reaparición de la segunda secuencia (c. 81 a 83). En «crescendo», el «grupetto» se escucha ahora intercalado en la segunda sección, que termina por subsumirlo en su caudal de semifusas (c. 88 a 90). Una escala descendente del piano, que recorre cuatro octavas (c. 91 y 92), se disuelve en un tenue «pp» (c. 94 y 95). Un postrer «forte» (c. 96) y el movimiento concluye con «pizzicati» de las cuerdas, en el Re menor de origen (c. 96).

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

Trío en Mi bemol mayor, *Op. 70/2*

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

El *Op. 1/2* y las *Variaciones «Kakadu»* han podido ser modelo para la Introducción lenta, en Do menor, de la presente página. Poco sostenuto, los tres solistas apuntan un breve Fugato, finalmente resuelto en una amplia

escala cromática ascendente, elemento que debemos recordar. Tras los 19 compases introductorios, comienza el *Allegro ma non troppo*, en 6/8, en Mi bemol mayor, basado en dos temas: el primero «forte», en corcheas, y el segundo -precedido de un asegmento-puente en negras, «molto legato»- en semicorcheas, «dolce». Tras el desarrollo, la recapitulación presenta los temas en orden invertido. Justamente antes de la Coda, reaparece la Introducción por espacio de 9 compases: su clima tranquilo parece apoderarse de la inmediata Coda, basada en el primer tema, que termina en «piano».

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

Variaciones en Mi bemol mayor, Op. 44

Dentro de la evolución de la escritura beethoveniana hay partituras que, sin ser relevantes, contribuyen al desarrollo técnico y espiritual del músico. Este es el caso de las *Variaciones sobre un tema original*, escritas hacia 1792 y publicadas por su autor en 1804, lo que justifica su elevado número de Opus, el 44. Como casi todas las obras de esta primera época en lo atinente a la compo-

sición para Trío, la tonalidad de la pieza es Mi bemol mayor. ¿Podría esta insistencia tonal justificar la presunción de que, en realidad, todas las partituras mentadas hasta este momento dimanaran de un único impulso compositivo? Entiendo que la respuesta, a la luz del progreso que cada página conlleva respecto de la precedente, debe ser negativa. Las *Variaciones* anticipan ya al maestro de este género, y, aunque Beethoven sigue confiriendo todo el peso temático al piano -y, ocasionalmente, al violín (III)-, en una secuencia (IV) otorga la línea melódica a los dos instrumentos de cuerda. Aún más interesante es la modulación, en las Variaciones VII (Largo) y XIII (Adagio), al sombrío tono de mi bemol menor, en un clima de noble resignación consecuente del de las últimas páginas mozartianas, por ejemplo, el Adagio del *Quinteto para cuerdas* K. 516 o el Larghetto del *Quinteto con clarinete* K. 581.

Trío en Si bemol mayor, Op. 97

Dentro del círculo de amistades de Ludwig van Beethoven, algunas -de hecho muy pocas- resultaron efectivamente duraderas. Entre éstas, se cuentan el Conde Waldstein, el Príncipe Lichnowsky⁽⁴⁾, el Conde Andreas Rasumovsky y, naturalmente, el Archiduque Rudolf, que era el más joven de los hijos del emperador Leopoldo II y sobrino del Príncipe Elector Maximilian de Colonia. El archiduque era la persona de más alto linaje entre las amistades del músico, así como una de las más cultas. Aunque sus relaciones con Beethoven no siempre fueron pacíficas -algo nada sorprendente-, el que fuera un tiempo alumno del compositor guardó siempre hacia él una pública admiración, distinguiéndole con atenciones preferentes. Beethoven supo corresponder al efecto de su joven amigo obsequiándole un buen número de obras que le están dedicadas; entre ellas, podemos citar los *Conciertos para piano* números 4 y 5, las *Sonatas* 26 «*Les Adieux*», 29 «*Hammerklavier*» y 32 Op. 111, el arreglo a 4 manos de la «*Gran Fuga*», Op. 134, el Lied «*Der Jüngling in der Fremde*», y, especialmente, la *Missa Solemnis* y el Trío Op. 97. En este caso, el «apellido» dado a la obra, aunque tampoco pertenezca a Beethoven, por lo

(4) En una carta de 1801, Beethoven anota, con conmovedora sinceridad: «(...) Lichnowsky, que, increíblemente, ha sido siempre y es todavía mi amigo más querido...».

menos se atiende a una realidad, ya que el Archiduque Rudolf es, efectivamente, el destinatario de la pieza en cuestión.

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

El gran *Trío en Si bemol mayor*, que dobla en duración a todos los de la serie, parece alejarse de los ataques frontales a la forma que comportaran el *Op. 1/3* o el *Op. 70/1*: su estructura es plenamente ortodoxa, entendiendo como tal ortodoxia la que el propio Beethoven había instaurado, y apenas nada en su entramado quebranta los términos de lo establecido. El Allegro moderato, en 4/4, se abre con uno de los más esplendorosos temas concebidos por el músico, una de esas melodías que -según demuestran los cuadernos de apuntes- el compositor trabajó durante largo tiempo hasta darle

su trazo definitivo: la apolínea melodía, partiendo de Si bemol, modula en sus compases 7 y 8 a Fa mayor y regresa al Si bemol inicial, para expandirse, tras la exposición pianística, en las voces del violín y el cello. El tema secundario, tras un pasaje de tránsito que fija la clave en Sol mayor («dolce»), es recitado por el piano en «stacatti». El desarrollo sigue el mismo orden de presentaciones que la exposición: tema principal, puente y tema secundario, con especial acierto en el tratamiento de este último a través de los «pizzicati» de las cuerdas, superponiéndose o alternándose a la operación del piano. La reexposición, sin innovaciones, deja paso a una vibrante Coda sobre el tema principal.

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

El movimiento lento, de cuidada acotación en el «tempo» (*Andante cantabile ma pero con moto*), nos presenta un enésimo esquema de Variaciones, que pertenecen a lo más granado de la creatividad beethoveniana y que hacen de este movimiento una de las más grandes páginas del «corpus» musical de nuestro artista. Apenas hay en estas Variaciones cambio en el esquema rítmico de 3/4 ni alteraciones de la tonalidad de Re mayor: Beethoven concentra aquí su arte para esta forma, y basa las diferentes secuencias en cambios tímbricos, de valor, métrica o intensidad. La Variación I, con importante contribución del violoncello, lleva la indicación «sotto voce». La II, en semicorcheas, será «dolce» y «sempre staccato». La III, en tresillos, alterna contrastes de «forte» y «piano». La IV, *Poco più adagio*, combina notas largas en las cuerdas y breves en el teclado (fusas), con progresivos «crescendi». La V, en «pp», particularmente hermosa y noble, hace las veces de reposición del tema y Coda, ya que enlaza, «mezza voce», con el Allegro moderato que cierra la obra. El movimiento, en Si bemol mayor, es un Rondó «sui generis», destinatario de fuertes críticas al estimarse que no se hallaba a la altura de las Variaciones

previas. La observación es pertinente, aunque había que recordar cómo Beethoven concluía el *Op. 70/1*, tras el impresionante Largo, con un despreocupado Presto; el músico no siente, en 1881, la necesidad -o la tentación- de dejar una obra «colgada» tras su cota de máxima intensidad afectiva. El esquema de este movimiento final es así: A-B-A-C-A-B-apunte de A-D (Coda). Con una libertad plena respecto de la tradición, Beethoven ha preferido concluir este Rondó -y la obra toda-, no con la última presentación del tema primario, sino con un Presto, que inicialmente modula a La mayor, basado en un material nuevo, con el que la pieza se cerrará en definitivo retorno a Si bemol mayor.

José Luis Pérez de Arteaga

PARTICIPANTES

RAFAEL QUERO

Nace en Porcuna (Jaén). Inicia sus estudios en el Conservatorio de Córdoba con María Teresa Moreno y Joaquín Reyes, obteniendo el Primer Premio de Fin de Carrera.

En Madrid ingresa en la clase de virtuosismo del maestro José Cubiles, del que es alumno durante cuatro años. Simultáneamente estudia armonía, contrapunto, fuga y composición. En 1960 obtiene el Premio Extraordinario de Virtuosismo y el Primer Premio de Armonía. Posteriormente consigue el mismo galardón en la especialidad de Contrapunto y Fuga. Amplía sus estudios en Alemania e Italia. Entre otros tuvo como maestros a Jesús Guridi, Julio Gómez, Gerardo Gombau y Calés Otero.

A los veintitrés años obtiene una cátedra, siendo destinado al Conservatorio de Córdoba. En 1969 fue nombrado director de dicho centro, permaneciendo en el cargo hasta finalizar el curso 86-87. Ha dado conciertos en toda España y por varios países europeos y latinoamericanos.

JOSÉ ANTONIO CAMPOS

Nacido en Córdoba, inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad. En 1979 ingresa en el Real Conservatorio de Bruselas, donde estudia violín y música de cámara con los maestros Agustín León Ara y Van Der Door. En dicho centro obtiene el Primer Premio con distinción en violín e igualmente en música de cámara. Obtiene el Primer Premio del Concurso Nacional de Juventudes Musicales y es galardonado en el concurso de interpretación organizado por el Ministerio de Cultura. Desde su creación colaboró con la Jonde como violín principal e instructor asistente.

Ha actuado como solista en diversas ocasiones con las Orquestas Bética Filarmónica de Sevilla, Ciudad de Córdoba, Camerata de Sevilla y Camerata del Piamonte, con la que realizó una gira por Italia. En colaboración con el Teatro de la Danza de Madrid, ha realizado una gira por toda España interpretando la *Historia de un Soldado*, de Stravinsky.

Ha realizado grabaciones para RTVE, Canal Sur y RTBF. Ha sido primer violín del Cuarteto Ateneo y profesor de los

cursos de perfeccionamiento de Extremadura y de la Escuela Internacional de Buñol, así como del Conservatorio de Sevilla. En la actualidad es Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

ÁLVARO PABLO CAMPOS

Nacido en Córdoba, inicia sus estudios musicales a la edad de cuatro años con su padre y con Francisco Fernández, quien le suscitó sus primeras inquietudes violonchelísticas. Posteriormente esadía en el Conservatorio de Córdoba con Rafael Gangt y Emilio Palomo, finalizando el Grado Superior de Violonchelo con las máximas calificaciones, ampliando esaidios en Madrid, con Pedro Corostola, y en Niza y Budapest, con M. Marchessini, George Bogner y Margal Cervera. Es seleccionado por M. Rostropovic para recibir clases magistrales.

Ha sido galardonado con diversos primeros premios, entre otros: el JJ.MM., siendo seleccionado entre jóvenes che-listas de todo el mundo para formar parte de la Orquesta Mundial de esta organización en Hungría; el Nacional de Música del Ministerio de Cultura; E. L. Chávarri, en Valencia; Luis Coleman sobre música española, en Santiago de Compostela; y en el Concurso Internacional Nicanor Zabaleta «Grandes Virtuosos», celebrado en San Sebastián.

Ha grabado programas para Televisión Española, Canal Sur y Radio Nacional 2 y realizado grabaciones en compact disc.

Su actividad concertística abarca la de solista y camerista. En España no cesa su actividad concertística, habiendo colaborado como solista de la cuerda de violonchelos en la Orquesta de la Radio Televisión Española y Orquesta Sinfónica de Madrid. Ha sido jurado de los Premios de Andalucía de la Música en Sevilla y del Concurso Internacional Germain Claret en Cataluña. En el extranjero, cabe destacar sus actuaciones al frente de la New American Chamber Orchestre; sus últimas actividades se centran en Estados Unidos, donde ha realizado diversos conciertos y formado parte del jurado en el concurso de la Universidad de Maine.

Actualmente es catedrático del Conservatorio de Córdoba e imparte diversos cursillos internacionales.

NOTAS A LOS PROGRAMAS

JOSÉ LUIS PÉREZ DE ARTEAGA

Madrid, 1950. Licenciado en Derecho y en Ciencias Empresariales. Profesor de Universidad. Estudios musicales desde muy joven, ampliados fuera de España (Londres). Redactor de la revista *Ritmo*, de 1969 a 1981; responsable de la sección de crítica discográfica de dicha publicación (1975-1981). Coordinador de música de la revista *Reseña* desde 1971, Miembro español del jurado internacional del Premio Mundial del Disco, de 1975 a 1990. Premio Nacional de crítica discográfica en prensa, Ministerio de Cultura, en 1980 y 1981. Redactor y miembro del consejo de dirección de la revista *Scherzo*; coordinador de su sección de discos desde 1992. Colaborador del diario *El País*, entre 1981 y 1988. Colaborador de Radio Nacional de España desde 1984, director del programa *El mundo de la fonografía*. Colaborador de Televisión Española en transmisiones internacionales, y en los programas *Tira de música*, *Caja de música* y *Encuentros*. Colaborador del diario ABC. Responsable de la sección de música del periódico *El Independiente* desde 1988 hasta 1991. Vocal del Ministerio de Cultura en el Patronato del Festival de Granada (1985-1994), y desde 1994 miembro de su Comisión Artística. Creador del ciclo de música *Preludio del Tercer Milenio*, patrocinado en 1993 por RTVE y Caja Madrid, posteriormente adscrito al Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, y que en sus tres ediciones (1993-1995) ha presentado las primeras audiciones íntegras en España de las series de Cuartetos de Tippett, Carter y Goldschmidt, el estreno español de *Eclairs sur iAu-delà* de Messiaen, y la primera interpretación global de la obra completa de Anton Webern.

Publicaciones: Co-autor de *La cultura española durante el franquismo* (1977), de las ediciones 1976 a 1981, y 1983 a 1988 de *Cine para leer*, y de *François Truffaut* (1988). Director de la *Enciclopedia Salvat de la Música* (publicada entre 1981 y 1985). *Gustav Mahler* (Salvat, 1986). Traducción y notas de *Testimonio: las memorias de Dmitri Shostakovich*, primera edición crítica (Aguilar, 1991) de la obra.

*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. Castellò, 77. 28006 Madrid
Entrada libre.