

Fundación Juan March

CICLO

*M*endelssohn

música para tecla

junio, 1999



Fundación Juan March

CICLO

MENDELSSOHN, MÚSICA PARA TECLA

JUNIO 1999

ÍNDICE

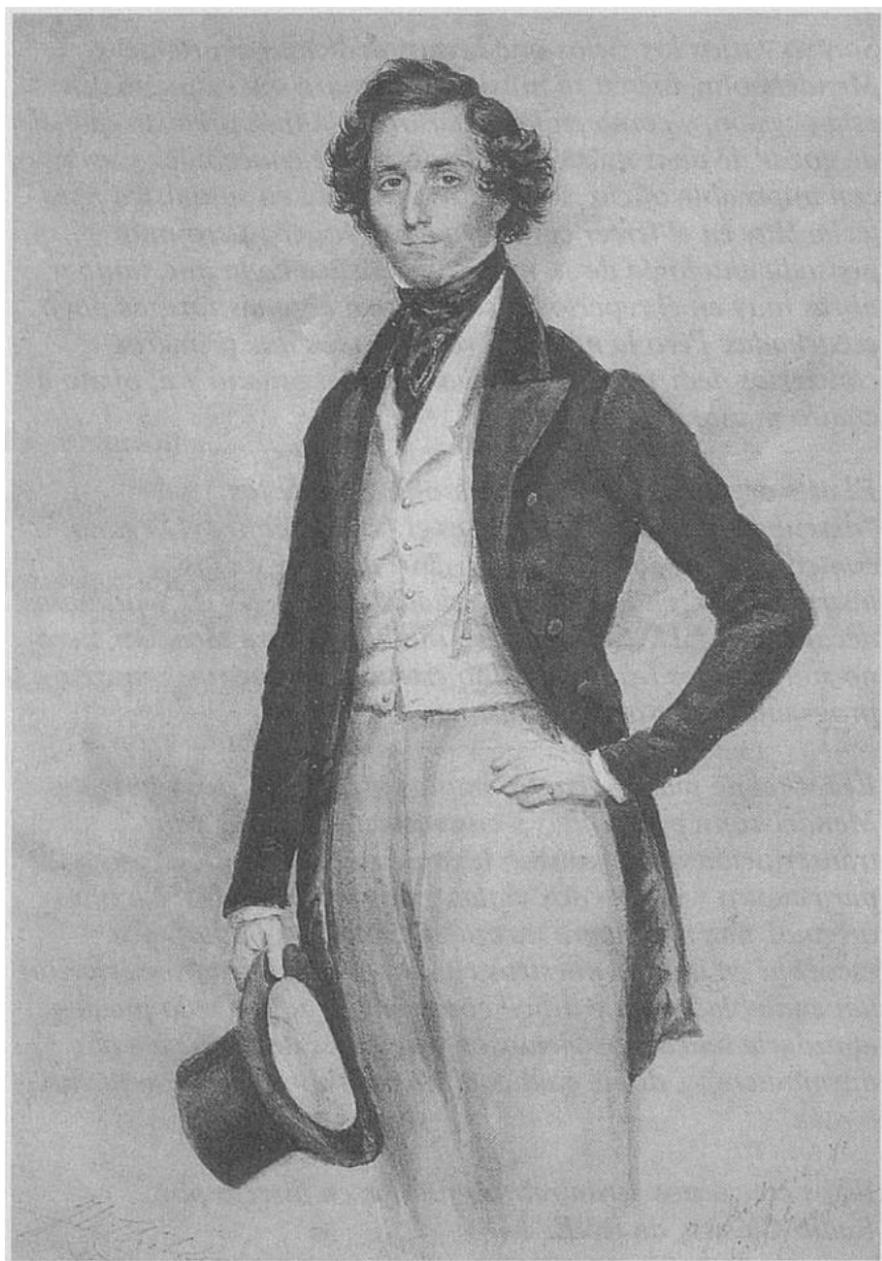
	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Daniel Vega.....	9
Notas al programa:	
Primer concierto.....	13
Segundo concierto.....	19
Tercer concierto.....	23
Participantes.....	28

Son ya varios los ciclos que hemos dedicado al arte de Mendelssohn, bien a su música de cámara o a su piano. En esta ocasión, y como en las anteriores sin más pretexto que el de gozar de unas músicas deliciosamente concebidas y escritas con impecable oficio, nos hemos centrado en su música para tecla. Hay en el tercer concierto una pequeña pero muy pensada antología de su música pianística en la que, junto a obras muy en el repertorio, se incluyen algunas rarezas poco escuchadas. Pero la novedad reside en los dos primeros conciertos dedicados, respectivamente, al órgano y al piano a cuatro manos.

El arte organístico de Mendelssohn, uno de los "descubridores" de J.S. Bach, es el fundamento del órgano contemporáneo, tras el gran declive del "rey de los instrumentos" en la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Sólo por eso merece nuestra atención, pero no son razones históricas, sino estéticas, lo que nos mueve a programar estas obras bellísimas.

El recital de piano a cuatro manos incluye las dos obras de Mendelssohn publicadas y con número de opus y la transcripción que él mismo hizo de su famoso Octeto Op. 20 para cuatro violines, dos violas y dos violonchelos: La obra original, una verdadera rareza en concierto, la pudimos escuchar en uno de nuestros ciclos pasados; esta transcripción, tan endiabladamente difícil como encantadora, solo pueden abordarla auténticos virtuosos y amantes de la música al mismo tiempo, doble cualidad tan rara como la obra misma, o más.

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



Félix Mendelssohn, acuarela de J. W. Childe (1830)

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

I

Preludio y Fuga en Re menor, Op. 37/3

Preludio y Fuga en Sol mayor, Op. 37/2

Sonata I en Fa, Op. 65/1

Allegro moderato e serioso

Adagio

Andante

Allegro assai vivace

Sonata II en Do, Op. 65/2

Grave

Adagio

Allegro maestoso e vivace

Allegro moderato

II

Sonata III en La mayor, Op. 65/3

Con moto maestoso

Andante tranquilo

Sonata V en Re mayor, Op. 65/5

Andante

Andante con moto

Allegro maestoso

Sonata IV en Si bemol mayor, Op. 65/4

Allegro con brio

Andante religioso

Allegretto

Allegro maestoso e vivace

Intérprete-. JOSÉ MANUEL AZCUE, organo

Miércoles, 2 de Junio de 1999.19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

I

Andante con Variaciones, Op. 83 a

Tema: Andante tranquillo

2ª Variación: Animato

8ª Variación: Allegro molto agitato

Andante come prima

Finale: Allegro assai vivace

Allegro brillante, Op. 92

Allegro assai vivace

II

Octeto en Mi bemol mayor, Op. 20 (Transcripción del autor)

Allegro con fuoco ma moderato

Andante en Do menor

Scherzo: Allegro leggiero en Sol menor

Presto

Intérpretes: BEGOÑA URIARTE y
KARL-HERMANN MRONGOVIUS,
piano a cuatro manos

Miércoles, 9 de Junio de 1999.19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

I

Romanza sin palabras, "Barcarola", en Fa sostenido menor,
Op. 30 n° 6

Romanza sin palabras en Sol menor, Op. 53 n° 3

Sonata en Si bemol mayor, Op. post. 106

Allegro vivace

Scherzo: Allegro non troppo en Si bemol menor

Anclante quasi allegretto en Mi mayor

Allegro molto-Allegro moderato-Allegro non troppo

Tres estudios, Op. 104b

Presto en Si bemol menor

Allegro con moto en Fa mayor

Allegro vivace en La menor

II

Albumblatt (Romanza sin palabras) en Mi menor, Op. 117

Variaciones serias en Re menor, Op. 54

Rondó capriccioso, Op. 14

Andante en Mi mayor

Presto en Mi menor

Intérprete-. SARA MARIANOVICH, piano

Miércoles, 16 de Junio de 1999.19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Felix Mendelssohn y su entorno

Felix Mendelssohn fue una figura privilegiada en todos los aspectos. Ha nacido en una familia judía de muy buena posición social y económica, que ha mantenido un contacto muy directo con la cultura alemana de la época. Su abuelo Moisés ha sido uno de aquellos intelectuales que han protagonizado la *Aufklärung*, la Ilustración alemana, lo que llevaría a que Abraham se lamentara jocosamente de su condición social, por la que de ser el hijo de Mendelssohn, Moisés, pasara casi de inmediato a ser el padre de otro Mendelssohn, Felix (en expresión literal "en otro tiempo era el hijo de mi padre, ahora soy el padre de mi hijo"), perdiendo así su identidad. En este medio Felix abraza la religión cristiana luterana, lo que no sería suficiente para que el nazismo le perdonara sus genes hebreos (entre otras hazañas derribaría en 1936 su monumento ante el Gewandhaus de Leipzig); una fe que Mendelssohn, profundamente religioso, vive con convicción.

Su vinculación con el mundo de las finanzas lleva a la familia a una envidiable consideración social en el Berlín que había abandonado huyendo de las alteraciones de las guerras napoleónicas por Hamburgo (donde nacen Felix y Fanny) para retornar a él. Al aire de la prosperidad de la "Banca Mendelssohn" (también destruida por los nazis), la familia, muy sociable, se relaciona con lo más granado del Berlín de la época y con figuras de la cultura alemana contemporánea: Goethe, Hegel, los Humboldt y, por supuesto, con cuantos eran algo en lo musical.

La morada berlinesa, primero y hasta 1825 en la Neue Promenade, y posteriormente en la mansión de la Leipzigerstrasse, fue un foro social de intensa actividad musical. Los domingos organizaban los Mendelssohn veladas y reuniones, que atraían a profesionales y *Liebhaber*, "aficionados" con grandes conocimientos musicales que no ejercían como profesión. Especialmente adictos eran los miembros de la *Singakademie* que había fundado en 1792 Fasch, alumno de Kirnberger, que a su vez lo fue de Bach, institución coral y de canto que sería dirigida desde 1800 y hasta su muerte en 1832 por el alumno de Fasch Friedrich Zelter, gran amigo de Goethe, que sería profesor de Felix. Véase, pues, cómo la genealogía musical de Felix se remonta por vía directa de magisterio (Zelter > Fasch > Kirnberger > Bach) al mismo Cantor de Santo Tomás de Leipzig, a cuyo redescubrimiento y promoción de su figura y obra tanto contribuiría Mendelssohn. Sería precisamente la *Singakademie* la que, además de otras muchas obras de Bach, repusiera el 11 de marzo de 1829 bajo la dirección de Felix la *Pasión según San Mateo*. Extrañamente al mo-

rir en 1832 Zelter, abrumado por la pérdida de su entrañable amigo Goethe, la directiva de la Singakademie no aceptó la petición de Félix de hacerse cargo de la dirección artística de la sociedad musical: su juventud, 23 años, fueron la principal razón.

La educación en el seno de la familia fue muy exigente y rigurosa, además de refinada, con el Dr. Karl Heyse (padre del que sería célebre poeta Paul Heyse) como preceptor principal. Como gran filólogo, le instruyó en el conocimiento de los clásicos de la antigüedad (su hermana menor Rebeca, su compañera de los estudios de griego, llegaría a ser una buena helenista), y de la literatura alemana, inglesa y francesa. Si se tiene en cuenta la facilidad de Félix para aprender y sus cualidades para el arte (sus cuadros y dibujos son ciertamente meritorios), se puede comprender su precocidad en la interpretación y la creación musical y la justicia de la calificación de niño prodigio y se explica lo prolífico de una obra que llevó a cabo en tan sólo 38 años de existencia. Sólo en Mozart se puede encontrar parangón. Moscheles, el célebre pianista de la época, escribía de él: "Félix, un jovencito de 15 años es un fenómeno ¿Qué son en comparación con él todos los niños prodigio?"

A pesar de todo y a pesar de la tradicional afición a la música de la familia Mendelssohn, su dedicación profesional al arte no fue una decisión fácil. A su tío (del que tomara el nombre de Bartholdy) no le parecía porvenir adecuado a su condición: "No me puedo hacer a la idea de que Félix se haga músico profesional. No es una carrera, ni una vida, ni una meta... Deja que el muchacho adquiera una cultura general y prepárale para hacer una carrera de estado y estudie derecho en la universidad. Su arte será su amigo y compañero", escribía Jakob Bartholdy a Abraham. La visita a Cherubini en París decidió su destino. El italiano, director del Conservatorio, generalmente agrio y desagradable, tras examinar el *Cuarteto en Si menor*, op. 3, pronunció benévolo un oráculo sobre Félix que en su cierta oscuridad pareció a Abraham positivo: "El muchacho está dotado, lo hará bien, ya lo hace bien. Pero gasta demasiado dinero; utiliza demasiada tela para su traje". El entusiasmo de Zelter, su preceptor musical, que comunicó a Goethe, contribuyó a la decisión que posibilitó el que la promesa se hiciera realidad. Este ciclo de la Fundación March nos lo demuestra en una de las vertientes de su creación, la música para tecla.

Mendelssohn y su época: El Romanticismo

Si la Música es el arte más romántico, dicho esto con las reservas que impone toda generalización (¡cuidado con los principios universales!, advertía solemne un profesor mío de filosofía en la Salmantica de entonces); si a esto se suma el que el espíritu alemán sea básicamente romántico (otra generaliza-

ción), como el español siente en barroco (para seguir con las generalizaciones), y si finalmente el momento histórico por excelencia romántico es el siglo XIX (verdad casi apodíctica), se puede comprender desde esta perspectiva y a priori el ser y esencia de la música mendelssohniana.

Pero ¿qué es Romanticismo? Me parece del todo acertada la advertencia previa de R. Di Benedetto a este respecto: "Romanticismo, como todos los conceptos que en la cultura tienen la función de identificar épocas, movimientos espirituales, corrientes estilísticas, tiene múltiples y complejos significados, estrechamente imbricados entre sí y al mismo tiempo contradictorios; no hay nada mejor para desanimar a quien quiera intentar una definición exhaustiva, que la irónica confesión de uno de los padres del movimiento, Friedrich Schlegel, que en carta de 1798 a su hermano August Wilhelm le comunicaba que había elaborado una interpretación propia del término "romántico", pero lamentaba no poder enviársela, ya que le habían salido ciento veinte páginas". F. Schlegel, por cierto, estaba casado con la cultísima Dorothea Mendelssohn, tía de Félix.

Ante una cuestión tan compleja hay que huir de todo lo que signifique simplificación, más cuando el Romanticismo pretende constituirse en toda una filosofía de la vida, una *Weltanschauung*, como propugnaba uno de sus más esclarecidos impulsores, esa mente genial, romántica hasta la médula, al que los dioses en un raptó de *hybris* arrebatan para sí en plena juventud, el barón Friedrich von Hardenberg, más conocido como Novalis: "Hay que romantizar el mundo, lo que nos descubrirá su significado primigenio"; para ello hay que infundir "en lo común un sentido más elevado, en lo cotidiano un aspecto misterioso, en lo conocido la dignidad de lo ignoto, en lo finito la apariencia de lo infinito".

El instrumento de transformación de la realidad es la poesía, entendida ésta en su sentido semántico original de hacer, crear (vea el curioso lector la firma del Greco en el Prado: Doménicos Theotocópulos epoiese, D. T. Lo hizo). Una capacidad creativa superior, intrínseca a la naturaleza humana y que incluye la Música; de nuevo Novalis: "Por medio de la poesía se realiza la más íntima unión de finito e infinito, lo que convierte al poeta en sacerdote, en mesías de la naturaleza y omnisciente al residir en él el mundo real en miniatura"

La música es un ingrediente sustancial de lo romántico. Por más que las obras musicales de nuevo cuño como los *Lieder sobre textos de Goethe* de Schubert (1814), el *Freischiltz* de Weber (1821) etc. hayan de esperar algún tiempo, se detectan ya tempranamente en la cultura alemana del último tercio del siglo XVIII (precisamente inmersas en la época del Clasicismo) las nuevas corrientes. Se va abriendo paso una nueva concepción de lo musical que constituye en todo un saber metafísico: para Schlegel tiende a la filosofía, mientras Beethoven la consideraba una revelación superior a toda filosofía; para Bettina

von Brentano es el alma de todo arte y para Hegel sería el arte del *Geist*, del espíritu. Y no pretendo, ni mucho menos agotar las citas de pensadores.

Eran corolarios a las tesis de los dos grandes apóstoles del movimiento, el citado Novalis ("las relaciones musicales me parecen constituir propiamente las mismas relaciones fundamentales de la naturaleza", decía imbuido de pitagorismo) y Wackenroder (1773-1798), el cual, en ese evangelio del Romanticismo que son las *Efusiones del corazón de un monje amante del arte*, se enfrentaba con la cuestión de la esencia profundamente particular de la música; allí pone de relieve esa inexplicable simpatía que hace entrar en concordancia las relaciones físico-matemáticas de cada sonido y las fibras del corazón humano, de manera que éste se conoce a sí mismo en el espejo de los sonidos. La intelectual *harmonía mundi* pitagórica se transforma en un impulso vital, proyectado a la acción.

Una acción creativa marcada por el ansia de lo absoluto del mundo, que se encarna en el ser humano y cuyo logro, imposible, conlleva dos consecuencias íntimas: la *Zerrissenheit*, el desgarramiento interior, y la intraducible *Sehnsucht* : añoranza, anhelo, ansia, nostalgia de algo infinito e intocable.

En este hábitat se instala la figura de Mendelssohn, que es expresión y resumen de una época, la más genuinamente romántica. A la pregunta de si consideraba a Mendelssohn un romántico sin el exceso y desvarío del Romanticismo, respondía Pablo Casals : "Ciertamente era un romántico que estaba como en casa en la posición de los clásicos, pero que además era capaz de resolver el grave problema de la forma de una manera que sólo él poseía con tal elegancia y fantasía".

Este juicio del gran violonchelista nos aclara y hace comprensible el paradójico calificativo que se ha prodigado respecto a Mendelssohn y que A. Einstein matiza: le designa como el "clasicista romántico", reservando para Schubert el de "clásico romántico".

En Mendelssohn el componente romántico no está en discordia con el clasicista que le lleva a respetar de forma insuperable el sentido de la forma, su equilibrio, sus proporciones objetivas para llenarlas de subjetivismo romántico, pero (y ahí marca la diferencia) sin llegar a ser un exhibicionista de sus sentimientos al estilo desafortunado de otros románticos (caso Berlioz); los expresa pero con recato, delicadeza y sutileza. Estos dos filones, el clásico y el romántico, alimentan y animan paradójica y simultáneamente la inspiración mendelssohniana. Es tremendamente acertado y digno de un fino instinto el diagnóstico casi clínico de Rossini tras escuchar el *Capriccio en Fa # menor*, op. 5: "Esta pieza conoce a Scarlatti (Alessandro?) y está en la estela de Domenico Scarlatti". La verdad es que, como apunta Einstein, también conocía las *Invenções* de Bach.

PRIMER CONCIERTO

Antes de comentar singularmente las obras del programa, se me antoja interesante ubicar la obra de órgano de Mendelssohn en su contexto histórico, en el cual desempeña un papel relevante. Para ello me permitirá el lector autocitarme en la exposición de este momento y sus antecedentes tal cual recientemente lo he presentado en otra publicación.

La gran depresión de la música de órgano

Cuando la historia de la literatura organística ha vivido en torno al 1700 su época de máximo esplendor, que se mantiene con altibajos y de forma desigual hasta mediados del XVIII, se produce inesperadamente un desplome, que la arruina tanto en calidad como en cantidad. El órgano no despierta ya el interés de un público que se limita a encontrarse con él en la iglesia reducido a servir de soporte del canto y poco más. De hecho, las grandes figuras del Clasicismo vienés no aportan nada interesante al catálogo de la música de órgano; tan sólo, y, a pesar de su destino, se podrían tener en cuenta las piezas que para un órgano mecánico escribió Mozart.

Se detectan tempranos síntomas de esta posible decadencia, especialmente por lo que toca a la música francesa de órgano en pleno siglo XVIII, contaminada de clavecinismo de salón. De los Dandrieu (+1738) o Daquin (1772) dice Dufourcq que "sin duda tienen dedos, pero les falta espíritu y corazón", y de Daquin que " hoy día su música nos hace más sonreír que pensar", para sentenciar de los organistas de la Revolución que habían abierto la puerta a una banal improvisación descriptiva, que "no solamente han perdido la medida sino también la cabeza".

Alemania, tras el incomparable nivel que ha ido alcanzando hasta Bach, tenía todas las cartas en su mano para mantener el status a que le empujaba su pasado. Lo cierto es que a Bach se le recuerda como organista, pero su música, que casi cae en el olvido, sólo circula manuscrita entre discípulos que no llegan ni con mucho a emular al maestro: los Gerber (+1775), Krebs (+1780), Kirnberger (+1788), Homilius (+1784), o Kittel (+1809) continúan una tradición bachiana subterránea que, a modo de Guadiana, volverá a rebrotar con Mendelssohn, conectado con la tradición de la escuela de Bach.

Quizás la razón última de esta decadencia radique en el cambio de mentalidad y estética de la época. El racionalismo dieciochesco, en cualquiera de sus vertientes, no siente lo religioso en cuanto emoción profunda susceptible de ser vertida en música; frecuentemente no profesa más que un concepto

grandioso, cosmológico de lo divino, que se encarna en la naturaleza, sin compromiso íntimo personal: una filosofía más que se dirige al intelecto. Cuando el ilustrado príncipe-elector y arzobispo de Salzburgo dispone - con harto disgusto de Mozart- que las misas catedralicias no rebasen los 45 minutos de duración, a pesar de la música que la jalonaba y que se resiente profundamente, está privando a la vivencia religiosa del soporte de lo sensorial y sensible a que va indefectiblemente unida. Si pretendía que la fe religiosa fuera producto de un proceso racional, de un silogismo, la música y con ella el órgano que habla al sentimiento no tenía un puesto en la liturgia. Pretería que lo religioso es "irracional" en su propia esencia.

Otra causa de la decadencia del órgano pudiera ser de orden estético: el órgano en la liturgia sirve a un proceso de interiorización, de meditación, al que ambienta, o de vehículo de suplicas y de poderosas emociones himnicas y glorificantes. La estética clasicista discurre por otros derroteros: la forma bella, expresión de la idea, huye de transcendencias y actitudes subjetivistas; prefiere objetivizar, sin excesivas concesiones al sentimiento. Es posible que la escuela alemana, que ha discurrido en pleno Clasicismo por caminos tan poco intelectualistas como la *Empfindsamkeit* y el *Sturm und Drang*, deba a esta circunstancia el haber resurgido de las cenizas antes que las demás escuelas. El espíritu alemán y su cultura son peculiarmente románticos, como hemos visto en la introducción.

El lector agradecerá evitarle pasar por una relación de nombres - prácticamente desconocidos, si no es para especialistas- que protagonizan la época, por más que algunos como Sorge, Albrechtsberger - con el que estudia Beethoven en Viena- o Vierling traten de cultivar la tradición contrapuntística tedesca, algo que intenta también Boely en Francia, sin llegar a logros notables. Del estilo de Vogler que se dedica a un descriptivismo banal, o la inanidad de otros que llegan a penetrar en la segunda mitad del siglo XIX, como Lefébure-Wély, mejor no hablar.

Se vive una trivialidad que había perdido el más elemental sentido histórico y de la naturaleza del instrumento y llegaba a componer para "órgano o piano". En pleno siglo XIX le sale un competidor al órgano en el armonio - instrumento de lengüetas y viento producido por fuelles a pedales- que pretende sustituir a aquel del que escribía Mozart en 1777 : "el órgano es para mis ojos y oídos el rey de todos los instrumentos".

El órgano romántico alemán: Mendelssohn

Con el órgano alemán nos toca asistir a la recuperación de la tradición. El diagnóstico de la depresión ya permitía suponer que el órgano alemán se situaba con ventaja para iniciar otro camino: aparte de los síntomas de orden estético - el

Romanticismo esencial de la *Empfindsamkeit* y el *Sturm und Drang*-, la pervivencia de una modesta, pero eficaz escuela bachiana que transmite la obra de su maestro al siglo XIX.

En el primer tercio del siglo XIX se fundan en Alemania las primeras escuelas de música religiosa - bajo la doble confesionalidad-, y los Conservatorios van poco a poco incluyendo el órgano entre sus disciplinas instrumentales; el de París lo ha hecho en 1819 con E. Benoist, que propugna al igual que Boely una literatura primordialmente contrapuntística, como primer profesor. Es interesante que muchos de los más significativos sinfonistas y operistas hayan practicado en diversa medida el órgano - sin llegar a ejercerlo profesionalmente-, al que han dedicado piezas de estudio u ocasionales.

En el ambiente berlinés en el que se desarrolla la infancia de Mendelssohn la memoria de Johann Sebastian es algo muy presente, casi una religión la veneración por Bach. Su maestro C. F. Zelter ha sido alumno de Karl F. Fasch y de Kirnberger, que a su vez lo fue directo del Kantor de Santo Tomás; la *Singakademie* de Berlín, que había fundado Fasch y dirigía Zelter - muchos de sus componentes asistían los domingos a las reuniones musicales de los Mendelssohn en su mansión cerca del Tiergarten- ha sido la gran pionera en el renacimiento de la música vocal bachiana; la música de Bach circula ampliamente en los círculos musicales de Berlín debido a los alumnos, especialmente Kirnberger. Con estas premisas se comprende que como intérprete y compositor su concepto del órgano venga predeterminado. Sin embargo, su obra para el instrumento no es muy abundante: 27 obras, de las cuales sólo los *Tres preludios y fugas*, op. 37, y las *Seis sonatas*, op. 65, fueron publicadas con número de opus, mientras las restantes se conservaron manuscritas. No se sitúan lejos del espíritu y estilo organístico los *Preludios y Fugas* para piano.

Son precisamente con las obras publicadas en vida del compositor (excepto un preludio y una sonata) con las que José Manuel Azcue, ha confeccionado el presente programa.

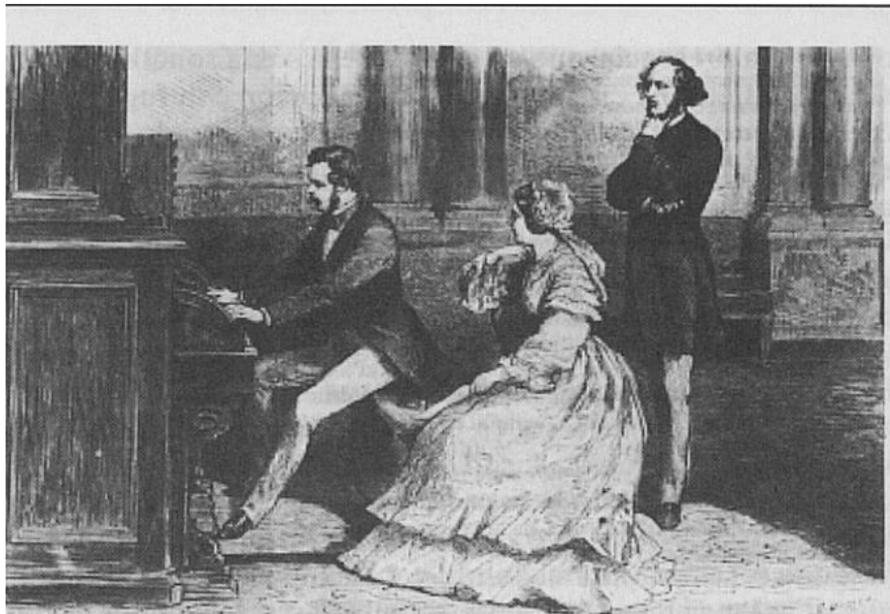
Los preludios y fugas han sido compuestos el mismo año de su matrimonio con Cecilia Jeanrenaud (28 de marzo de 1837) en plena juventud personal, 28 años, y absoluta madurez artística, que le permite gozar de una enorme popularidad. El año anterior Leipzig, su ciudad predilecta (especialmente tras el rechazo berlinés a que dirigiera la *Singakademie*), le ha conferido el doctorado honoris causa y el 12 de diciembre de 1837 le honra con la dirección de un concierto en el Gewandhaus, en el que dirige un programa Beethoven e interpreta como solista *El Emperador* ; al sonar el beethoveniano *Wer ein holdes Weib errungen* (quien ha conseguido una hermosa mujer mezcle su júbilo al nuestro), el público rompió en un aplauso de felicitación matrimonial, al que correspondió Félix con una improvisación sobre el tema. Lo cierto es que en medio de una gran actividad, la boda, el viaje de novios, un viaje a

Inglaterra... no deja la composición: en verano y otoño de 1837 van viendo la luz el *Concierto para piano en Re menor*, la tercera serie de *Canciones sin palabras*, el *Salmo 42*, el *Cuarteto en Mi menor*, el *Albumblatt*, *Capriccio en Re menor*, *Perpetuum mobile*, *Scherzo en Si bemol* y estos *Tres Preludios y Fugas para órgano*, op 37.

Han sido compuestos poco antes, quizás al tiempo de los *Tres Preludios y Fugas para piano*, op. 35. Tanto en esta colección como en las sonatas el modelo es siempre el mismo: Bach. El *Preludio y Fuga en Re menor*, tercero y último, abre el programa. El *Preludio* es un Allegro alia breve, en un estilo arcaizante de secciones mixtas (la primera es meramente introductorio), donde alternan los pasajes de virtuosismo, entreverados de potentes acordes, con los polifónicos que abordan el género fugado. La *Fuga*, en el mismo estilo pretendidamente arcaico, muestra su personalidad desde la misma respuesta del tema, una respuesta piagai, que alivia la dureza de la respuesta regular de la preceptiva académica. El parentesco con el tema de la última fuga de la primera parte del *Clave bien temperado* es evidente.

El *Preludio en Sol mayor* no tiene de tal más que su condición de anteceder a la fuga. Al modo de algunos de los preludios de Bach del *Clave* es una auténtica canción sin palabras de estructura tripartita y balanceo de barcarola o pastoral, con el marchamo típicamente mendelssohniano en el perfil melódico y color armónico. Una cierta blandura que alcanza a la fuga, a pesar de las flexiones del tema que va adquiriendo especial poderío en el último tercio en torno a una pedal de dominante.

Las sonatas tienen una inmediata relación con los medios musicales ingleses. Desde niño ha tenido una especial preferencia por Inglaterra. En ocasión de su séptima estancia en 1842 es recibido por la reina Victoria y su esposo el príncipe Albert, grandes aficionados (para la reina compondría un *lied*, que ella cantaba con una hermosa voz, y le dedica la *Sinfonía Escocesa*). Es en su octavo viaje al Reino Unido, 1844, cuando organistas ingleses, a los que siempre había impresionado profundamente su maestría interpretativa, el dominio del pedal aprendido en la obra de Bach y sus improvisaciones densamente polifónicas, le piden componer una obra antológica de su saber. La idea cuaja cuando los editores Coventry y Hiller la hacen suya: le encargan unos *Voluntaries* para órgano, título que el mismo Mendelssohn propone, como demuestra la correspondencia de Felix con Coventry e incluso con su hermana Fanny. El término, específicamente inglés, de *voluntary* designaba una obra para órgano solo destinada al servicio litúrgico; posteriormente serviría para denominar el prelude o postlude a un servicio religioso. Sin embargo, al anunciar la aparición de la obra ya se utiliza el término sonata: "MENDELSSOHN'S SCHOOL OF ORGAN PLAY. Messrs.



*Mendelssohn con la Reina Victoria y el Principe Albert,
grabado de // Hannal.*

Coventry and Hiller have the pleasure of announcing that they are about to publish, by subscription, SIX GRAND SONATAS FOR THE ORGAN composed by Félix Mendelssohn Bartholdy". Dato prosaico: por la edición recibiría el compositor 60 libras.

El concepto de sonata, uno de los más equívocos en siglos de historia de la Música, no se ha de referir en este caso al original (suonare un instrumento no de tecla), ni tampoco con la sonata clásica y menos aún con la forma-sonata. El antecedente es aquí como siempre en la música de órgano de Mendelssohn, la colección, también en número de seis, de las *Sonatas para órgano* de J.S. Bach.

Encuentran pronto el favor de los entendidos. H Gauntlett, renombrado organista inglés, decía al hacer la recensión en el *Morning Chronicle*: "La cuarta sonata será la pieza preferida en Inglaterra, y aunque no es ni la más sublime, ni la más apasionada, la considero la más bella de todas". Schumann coincidía en el valor de la obra en conjunto, pero se inclinaba por la quinta y la sexta. M. Hauptmann (junto con Reicha, maestro de Berlioz, y Sechter, que lo fue de Bruckner, líder de la teoría de la primera mitad del siglo XIX) encomiaba la artística sencillez de sus piezas. Un juicio que permanece, cuando nos encontramos a siglo y medio largo de su composición. No se puede considerar organista de clase hoy día quien no las haya estudiado e incorporado a su repertorio.

La obra en conjunto presenta, aplicado al órgano, todo el saber compositivo de Mendelssohn, el mismo que aplicaba en los demás géneros. De entre las piezas de que constan, seis son *Lieder*, casi canciones populares; diez utilizan los recursos de la más estricta polifonía y no faltan las piezas de concierto y bravura tocatística. Por supuesto que el coral litúrgico alemán

ofrece una presencia, que en el caso de la sexta sonata la inunda, convirtiéndola en una grandiosa variación con fuga incluida (Bach *dixit*). Con el coral nos hemos encontrado ya antes en el primer tiempo de la primera sonata (*Was Gott will, das gescheh allzeit*), que quizás ha servido de imagen óptica a Cesar Franck para su *Coral en La menor*, el *Aus tiefer Noth* aparece en la tercera y también con el coral (una elaboración de *Dir, Dir Jehova*) se abre la quinta.

A un siglo de la muerte de Bach su armonía no puede ser un principio estético intocable: nuevas formaciones armónicas, nueva sintaxis de acordes, un tratamiento evolucionado de la modulación, nuevos recursos expresivos se incorporan a una técnica común. En la fuga con coral de la tercera se ve una línea armónica que poco después abocaría al *Tristón* de Wagner (el anti-Mendelssohn) y, por supuesto, a M. Reger, que reverenciaba a Mendelssohn, quizás por la comunión con Bach que les unía.

Las sonatas para órgano han sido concluidas entre 1844 y 1845: el 28 de diciembre la primera y unos días antes, el 21 del mismo mes, la segunda; la tercera es la primera en el orden cronológico, 17 de agosto, seguida de la quinta, 9 de septiembre; con la cuarta inauguraría el año 1845, ya que la concluyó el 2 de enero, cerrando el ciclo con la sexta el 27 de enero. En algunos casos ha utilizado materiales preexistentes, como el arranque de la tercera sonata, que había sido compuesto para la boda de Fanny, cuyo autógrafo se conserva en la Librería del Congreso.

El oyente podrá percibir la grandiosidad del conjunto y coincidir con el siguiente juicio: " Mendelssohn no es en este caso el alegre, melodioso y amable Mendelssohn que encontramos, por ejemplo, en las *Canciones sin palabras* ; tampoco el Mendelssohn popular que ha echado raíces en los corazones de los aficionados ingleses; más bien es el gigante Mendelssohn que maneja el martillo del dios Thor".

SEGUNDO CONCIERTO

Se podría caracterizar cada época por el papel protagonista, pero no exclusivo, de las diferentes coordenadas que conforman la obra de arte sonora. La melodía, en su proyección monódica o polifónica, enseñoreó largos siglos de composición; el Barroco nos trajo la sistematización y codificación de la armonía y con ella la forma predeterminada y sujeta a un esquema de modulaciones tonales; y antes de que el siglo XX descubriera el poder del ritmo en riquísima y hasta entonces desconocida variedad, el siglo XIX había hecho lo propio con el timbre.

El compositor romántico se centra en el color orquestal, que ya no será considerado con aquella indiferencia que lo hizo el Barroco, cuando escribía una estructura susceptible de ser interpretada *per ogni sorte stromenti*, para todo tipo de instrumentos. Este color es fijado ahora por el compositor con igual compromiso que la melodía o la armonía, es decir, inalterable. La orquesta alcanza un particular desarrollo no sólo físicamente dado el número de sus componentes, sino también técnicamente; se sistematiza la utilización de cada instrumento con el tratado de instrumentación de Berlioz, al que se ha calificado de evangelio de la nueva sonoridad orquestal; publicado en 1844 se ha seguido poniendo al día y reeditando hasta tiempos recientes.

En este periplo de lo orquestal se han ido quedando por el camino instrumentos que habían protagonizado anteriores etapas: toda la familia de las violas, la flauta de pico, los oboes da caccia y d'amore, laúd y la tecla de plectro (cémbalo, virginal, espineta), que es sustituida ya desde el Clasicismo por la tecla de macillos, el pianoforte. Solo el renacimiento de la "música antigua" ha traído la presencia de estos instrumentos en grabaciones y conciertos.

Pleyel y Erard dan un fuerte impulso al piano con invenciones mecánicas que (sin llegar a ser lo que nuestros actuales pianos de cola) lo fijan como el instrumento por excelencia del Romanticismo, su expresión más genuina y principal vehículo de plasmación de su estética. No por casualidad los principales representantes de la música alemana de la primera mitad del siglo XIX son grandes pianistas (excepto el caso de Schumann que trunca su carrera por lesión, al llevar al extremo su ejercitación) y compositores de obras para piano: Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, estos dos últimos paradigma de grandes intérpretes.

El piano romántico acepta sin resistencia tanto la obra espectacular de gran virtuosismo, como la íntima y recogida, creadas en él y para él. Es a la vez el elemento indispensable de la "música de salón" a solo o en formación con otros instrumentos, y sobre todo el único medio de acceder sonora-

mente al repertorio general sinfónico y operístico: las versiones o reducciones para piano permitían materializar, sonorizar al teclado y en cualquier momento lo que solo era posible en el fugaz, por temporal, concierto o representación: desde el *Fidelio*, reducido para piano por Moscheles y revisado por Beethoven, a las transcripciones de Liszt de las nueve sinfonías beethovenianas o los preludios y fugas de órgano de Bach.

Otro medio pianístico de sonorizar la orquesta eran las transcripciones para cuatro manos e incluso para dos pianos, en los que se podría llegar a requerir el concurso de cuatro pianistas. Un tipo de trabajo que alcanzó una enorme difusión y permitía el disfrute personal de las obras orquestales como protagonista, no como simple oyente pasivo de música magnífica pero enlatada. En este contexto histórico, técnico y social se inscribe el programa de hoy.

A pesar de que Félix ha debido tocar frecuentemente a cuatro manos con su querida hermana Fanny (a la que se conoce por el apellido Hensel de su marido), su obra para este dispositivo se limita a lo que el presente programa propone. No merece la pena tener en cuenta alguna obra manuscrita de juventud, casi niñez, que ha tenido como finalidad el estudio. Como dicen Yaara Tal y A. Groethuysen, que las examinaron, flaco favor habrían hecho al autor si las hubieran publicados. Sí merece atención el *Dúo*, idéntico al *Allegro brillante*, del que hablaremos más adelante.

La popularidad de Mendelssohn propició que algunas de sus composiciones de cámara, e incluso a piano solo, fueran transcritas para cuatro manos, algunas de las cuales lo han sido por él mismo y las más por diferentes arreglistas a cargo de los editores, que no querían perder la parte de la tarta de que podían beneficiarse, dada la utilidad y demanda de tales publicaciones.

Mendelssohn ha compuesto en 1841 un *Andante con variaciones* en Si bemol mayor. El op. 83 que se asigna a la obra la sitúa entre las obras editadas postumamente, ya que las obras editadas en vida del compositor sólo alcanzaron el op. 72. El 10 de febrero de 1844 está datado el *Andante con variaciones* para cuatro manos, que recibiría el número 83a de opus y que es una reelaboración del propio Mendelssohn de la obra a dos manos.

Y digo reelaboración y no arreglo, ya que Mendelssohn no se ha limitado a arreglar sino a recomponer, hasta el punto de que entre ambas obras hay notables diferencias: Coinciden en el tema y primera variación; en la versión a cuatro manos intercala, entre la primera y la segunda del original, cinco variaciones de nueva composición de manera que la segunda de la versión original de 1841 corresponde a la séptima de 1844; de-secha las variaciones tercera, cuarta y quinta originales e intercala una octava (*Allegro molto agitato*) para cuatro manos antes de que coincidan las dos versiones en la última, *Finale*:

Allegro assai vivace, donde, a modo de serie conclusiva de unos fuegos artificiales, despliega Mendelssohn todos los recursos compositivos de lo que se conoce como variación amplificativa o gran variación. Es una obra que dentro del catálogo mendelssohniano sólo tiene parangón con las *Variaciones serias*, op. 54, cuya mayor accesibilidad, al requerir un solo intérprete, las hace más conocidas.

Mendelssohn data el *Allegro brillante*, op. 92, el 23 de marzo de 1841, que a los tres días reelabora añadiendo un Andante introductorio, al que me he referido más arriba y se conserva en la Deutsche Bibliothek berlinesa con el título de *Dúo*. Existe aún otro manuscrito de una grafía muy semejante a la de Mendelssohn, que presenta la segunda versión ampliada, en la que introduce leves modificaciones. De las tres versiones, la primera recalca en Cracovia, la segunda en París y la tercera es la berlinesa. Ha sido la primera, la de Cracovia, la que más se ha difundido, sin Andante introductorio, por tanto, a pesar de que le confiere un gran equilibrio; es la versión del programa. El nerviosismo casi eléctrico del arranque en 6/8 le proporciona ese carácter saltarín, que se remansa en una sección cantable, otro auténtico *Lied ohne worte*, canción sin palabras.

En octubre de 1825 aborda Mendelssohn un dispositivo nada común como es el octeto para cuarteto de violines, dos violas y dos violonchelos. Todo un reto incluso para un compositor maduro: Beethoven ha escrito un *Octeto para instrumentos de viento* y el *Septimino* para cuerda y viento. Schubert tiene un *Nonetto* para viento, escrito a los 16 años con el festivo título de "Celebración del entierro de Franz Schubert" (posible alusión irónica a su separación inmediata del Stadtkonvikt), un *Octeto* para viento (también compuesto a los 16 años) y otro para cuerda y viento compuesto un año antes que el de Mendelssohn y publicado postumamente. Entre compositores de segunda fila de la época encontramos el *Septeto* con viento de Hummel, el de Moscheles, también para cuerda y viento, o el doble cuarteto de Spohr, un dispositivo y trabajo muy diferente.

El *Octeto* de Mendelssohn es una obra única en su género, para la que no es posible encontrar antecedentes ni influencias. Si ya sería un reto para un compositor maduro, mucho más lo es para un muchacho como Mendelssohn que cuenta 16 años. Esto pone de relieve su madurez humana y musical, que se manifiesta ese mismo año en *Las bodas de Camocho*, la *Sonata para piano en Mi mayor*, op. 6, antes de poner manos a la obra genial que es la obertura para *El sueño de una noche de verano*, que concluiría el 6 de agosto del año siguiente.

Desde hace tres años ha abordado repetidamente la música de cámara con los cuartetos con piano op. 1,2 y 3 (el último de ellos en Si menor compuesto este mismo año y dedicado a Goethe), además de un cuarteto para cuerda sola sin número

de opus. Se ha calificado el *Octeto* de obra maestra y desde luego ocupa un puesto destacado en la literatura de la música de cámara.

Publicado con el número 20 de opus, está dedicado a su profesor de violín y amigo Eduard Rietz. Debía estar tan satisfecho de su obra que más tarde realizaría una reducción para piano a cuatro manos (la del programa) y una transcripción para orquesta de cuerda, al parecer su versión preferida, si se entiende en este sentido la indicación del manuscrito original: " Todos los instrumentos deben interpretar este octeto en un estilo sinfónico orquestal. Hay que observar estrictamente los *piano y forte*, más exagerados de lo que es habitual en las piezas de este carácter".

Las reuniones en la mansión familiar ponían frecuentemente la obra sobre los atriles y alcanzó en vida de Félix una gran popularidad en toda Europa, como lo demuestra el hecho de que entre 1859 y 1878 fuera interpretado catorce veces en el marco de los *Monday Popular Concerts* londinenses.

Se ha comparado el carácter del primer movimiento con la obertura de *El sueño de una noche de verano*, lo que parece confirmar la anotación de Fanny en su diario: "Sólo a mí ha confiado su idea. Toda la pieza se debe tocar *staccato* y *pianissimo*, los trémolos aparecen aquí y allá, los trinos se apagan con la rapidez del relámpago; todo allí es extraño y al mismo tiempo tan interesante y placentero que uno se siente arrebatado al mundo de los espíritus y transportado en el aire, tentado de montar en el palo de una escoba para seguir el cortejo aéreo. Al final el primer violín se esfuma con la ligereza de una pluma y todo se desvanece".

El segundo movimiento está impregnado de una ternura frágil. El tercer movimiento tiene todo el carácter de juego y broma de los *scherzi* beethovenianos, mientras el *Finale*, que arranca con una fuga, pone de relieve el dominio del contrapunto y sus recursos del joven Mendelssohn.

TERCER CONCIERTO

En el comentario al programa anterior ponía de relieve el papel protagonista del piano como medio de expresión de la sensibilidad romántica. Una afirmación que no se ha de entender de forma absoluta y exclusivista: todos los grandes compositores de la época han escrito para otros instrumentos y para las más diversas formaciones instrumentales, pero el piano ha sido la piedra de toque del compositor romántico, especialmente de la primera mitad del siglo XIX. La enorme utilización del piano ha hecho célebres como compositores, aspecto que permanece, e intérpretes, labor de la que solo queda la memoria y la fama, a gran número de músicos.

Este esplendor de la afición por el piano traía consigo un peligro, el de la banalización, del afán de brillantez y la obsesión del virtuosismo por el virtuosismo. ¿Quién conoce, se acuerda o ha escuchado obras de Henri Herz, Franz Hünten, Alexander Dreyschock e incluso de Segismund Thalberg, todos ellos célebres autores de música de piano y fallecidos entre 1869 y 1888, a un paso histórico de nuestra época?

Schumann escribía la siguiente crítica al *Concierto num. 2 para piano* de Herz. "Por lo que toca a Herz podríamos escribir de diversas formas: 1) tristemente, 2) burlescamente y 3) irónicamente; o de las tres formas juntamente, como hacemos en este caso. El lector no puede imaginarse con cuánta cautela y timidez hago, temblando, estas observaciones sobre Herz, procurando tenerlo por lo menos a algunos metros de distancia de modo que no me vea obligado a alabarlo demasiado en su presencia".

Por fortuna, la historia se curó en salud y puso los medios para que otros nombres dieran de sí todo lo que la época necesitaba para presentarse al futuro con dignidad y con ese marchamo de calidad necesario para ser tenida en cuenta. Los nombres de Schubert, Schumann, Chopin, Liszt y el Mendelssohn que nos congrega (se podría añadir el nombre de Brahms, pero pertenece a otra generación) se bastaron para rayar a gran altura artística y permanecer en la memoria histórica con obras pianísticas imperecederas.

El continuo volverse al instrumento-rey del Romanticismo agita el mundo de las formas. Es cierto que permanece la forma clave, logro del Clasicismo, que es la sonata, pero especialmente desde la última época de Beethoven ha sufrido grandes alteraciones y ha quedado sometida a la subjetividad y albedrío del compositor, que la ha liberado de toda formulación rígida y académica.

Pero una época tan creativa, tan activa hasta lo febril, no podía por menos de plasmar su genio en nuevas creaciones. Y llamativamente una época que va a tener una especial querencia por lo grandioso, lo "kolosal" hasta la megalomanía, gusta de refugiarse en la pequeña obra para piano, el cuadro de re-

ducidas dimensiones, que, a lo sumo, admite constituir por yuxtaposición un friso de escenas unidas por un común denominador: Schubert es el autor de los *Impromptus* y *Momentos musicales*; Schumann el de los Carnavales op. 9 y de Viena, las *Fantasiestücke*, las *Escenas de niños*, las *Novelletes*, el *Album de la juventud*; Chopin se identifica con los Nocturnos, Polonesas, Mazurcas, Valses y los Estudios; Liszt, enorme, nos abruma con su producción, *Album de viajero*, *Años de peregrinaje*, *Harmonías poéticas*, etc. Suelen acogerse a una estructura predeterminada, la forma *Lied*, canción, en sus diferentes formulaciones.

Mendelssohn queda marcado en la historia por la creación de otra especie de *Lied* pianístico que en español y a través del francés se conoce como *Romanza sin palabras*. La expresión alemana *Lied ohne Worte*, sería mejor traducirlo como *Canción sin palabras*; toda romanza es una canción, pero no toda canción es romanza; se diferencian como el género (canción) y la especie (romanza), pero a algún cursi le resultó más poética y romántica. En este bloque de la producción pianística mendelssohniana se podrían incluir otras piezas de diverso título pero de idéntico contenido formal, como, por ejemplo, el *Gondellied en La mayor* sin número de opus o el *Albumblatt*. Es cierto que otras obras de los clásicos desde Bach (*Preludio en Mi bemol menor* de el *Clave* o la *Sarabanda* de la suite francesa) hasta Beethoven (primer tiempo de la *Sonata en Do# menor* "Claro de luna", o el Andante cantabile de la "Patética") pasando por Haydn o Mozart (dejo al lector proponer los ejemplos) han escrito auténticas "canciones sin palabras", con minúsculas, pero el que ha plasmado con mayúsculas el tipo de pieza para piano ha sido Mendelssohn.

Hacia realidad asilo que tantos filósofos del Romanticismo habían teorizado. La máxima expresión artística es la que utiliza la palabra, la poesía; pero su capacidad de sugerir lo infinito, lo indeterminado, e indefinido que el poeta desea transmitir está mediatizado y condicionado por el uso del lenguaje en la vida cotidiana, en la técnica, en la filosofía, teología etc. De ahí que la Música se erija como el más alto medio de expresión del ideal romántico.

Hasta ocho cuadernos de *Canciones sin palabras* de seis piezas cada uno van a irse sucediendo desde 1832 en que aparece el primer cuaderno, al que sucederán cinco en vida del autor, hasta el op. 67, siendo los dos últimos postumos.

Hacia 1829, cuando cuenta 20 años, se considera que Félix ha cumplido su época de aprendizaje y entra en una madurez marcada por su primer viaje a Inglaterra (1829) tras reponer la *Pasión según S. Mateo* de Bach, y su gran gira por Europa e Italia (1830), cuyos frutos maduros serían las sinfonías *Escocesa* e *Italiana*. Y en esa madurez, para cuya recolección le restaban sólo 17 años de breve existencia, se ubican las *Canciones sin palabras*.

Una melodía clara y de definido carácter cantable es arropada por una armonía desarrollada por el teclado con sutiles toques de color. Hasta 32 de estas piezas están en modo mayor y 16 en menor, dato estadístico que hace dudar de aquella afirmación de un texto de Música de BUP, obra de un profesor universitario, que proponía a los alumnos como característica del Romanticismo el predominio del modo menor, afirmación que, en honor a la verdad, eliminó muy posteriormente.

La que abre el programa es la última del segundo cuaderno y lleva por subtítulo "canción veneciana de góndola", o lo que es lo mismo, *barcarola*, con el característico ritmo en 6/8, blandamente ondulante y la suave melodía. Este cuaderno ha sido compuesto en 1833-34 y dedicado a Elisa von Woringen de la familia del director del Festival del Bajo Rhin, donde se hospedaba con frecuencia; también el tercer cuaderno lo dedicaría a otra Woringen, Rosa.

La segunda de las Romanzas del programa, la op. 53 num. 3, es de expresión más turbulenta a pesar de que el Urtext la subtítulo *Gondelliecl* (canción de gondolero-barcarola), lo que contradice el carácter del *molto agitato* con que adjetiva Mendelssohn el tempo *Allegro*. Ha debido ser compuesta en 1841 y, como todo el cuarto cuaderno, va dedicada a Sofia Horsley de una familia inglesa amiga de Félix. El mismo ha confesado a Fanny que las *Canciones sin palabras* iban destinadas a las damas.

El *Albumblatt*, Hoja de álbum, tiene todo el carácter de una canción sin palabras. Fue publicada postumamente en 1872 con ese subtítulo y ha sido compuesta en 1837, el año de su boda y consiguiente viaje de novios y de otro de sus viajes a Inglaterra, acompañado de Cecilia. No se puede determinar qué inspiró esta suave y tenida melodía acompañada de un persistente dibujo de tresillos en la mano izquierda que despliega en arpeggios el acorde.

En plena juventud ya ha compuesto Félix dos sonatas para piano sin fecha, ni número de opus; de 1821 es la *Sonata en Sol menor*, op. 105, y de 1826 la *Sonata en Mi mayor*, op. 6. Esta elenco permite constatar que la sonata del programa, terminada el 31 de mayo de 1827 y publicada postumamente, ya es producto de una precoz pero eficiente experiencia, que rebasa con mucho los 18 años que contaba al componerla. Se ha visto en ella una "imitación entusiástica" de la *Hammerklavier* beethoveniana, a lo que contribuye su editor Julius Rietz, que le atribuye el mismo número de opus que la de Beethoven. El primer tiempo es una forma-sonata clásica, en la que el contraste de los temas está más marcado por la fuerte modulación (Si bemol>Sol mayor) que por el carácter de éstos. El *scherzo*, siempre *pianissimo* y *staccato*, nos trae de nuevo a la memoria la expresión siempre graciosa y picaresca de Puck en la obertura de *El sueño de una noche de verano*. El *Andante quasi allegretto* es de nuevo una auténtica Canción sin palabras. Tras el

violento contraste de tonalidades (Re bemol > Mi mayor), el tiempo final se articula en diversas secciones que incluyen una cita del *scherzo*.

El "estudio" es otro género propio de la explosión de música para piano que barre el siglo XIX y de la proliferación de Conservatorios, a los que tratan de suministrar material didáctico. Se basan en la repetición un tanto mecánica de determinados planteamientos de técnica pianística a superar: arpeggios, escalas, octavas, notas dobles etc., y todo con una meta: el virtuosismo para el que no hay barreras insuperables. Como siempre, son los grandes compositores los que marcan la diferencia y redimen al género de la caída en lo banal: Mendelssohn, Chopin, Schumann y Liszt asumen la responsabilidad de infundir categoría artística y belleza en el estudio. Mendelssohn nos deja tres Estudios, publicados postumamente en el segundo volumen del op. 104 (el primer volumen son tres preludios y fugas). El primero, en Si bemol menor, ha sido terminado el 9 de junio de 1836 y el segundo, en Fa mayor, el 21 de abril de 1834; del tercero, en La menor, no se tiene datación.

La variación es una de las más ancestrales y acreditadas técnicas de desarrollar un tema modificándolo, recubriéndolo de diferentes ropajes y ampliando sus enunciados con nuevas derivaciones. También la variación caía en manos de ciertos intérpretes y compositores en la frivolidad de la brillantez por la brillantez. De ahí el adjetivo de "serias" de la op. 54, con la música por la música como única protagonista. Están datadas el 4 de junio de 1841 tras una época de febril actividad: "no he leído, ni compuesto nada durante este loco invierno". La primavera no seguía mejores pasos y como catarsis acomete las variaciones del programa. El trabajo le satisface: "he comenzado sin interrupción por un tema en Re menor, lo que me ha causado tal placer que he continuado con otras nuevas en Mi bemol", escribía a su amigo Klingemann el 15 de julio. Las *Variaciones serias* aparecen publicadas en vida de Félix: Las *Variaciones en Mi bemol* llevan el op. 82 y son, por tanto, postumas.

Han sido calificadas como las más bellas variaciones entre Beethoven y Brahms, y se puede apreciar la influencia de las *Variaciones en Do menor* y las *Variaciones Diabelli* del de Bonn, de Weber y naturalmente de Bach por el uso magistral del contrapunto. Con ellas influiría en cuantos abordaron posteriormente el género: Franck, Brahms, Reger... El tema, patéticamente cromático, se despliega en 17 variaciones, que presentan todas las posibles facetas de la expresión y la técnica, como el trabajo del tema en canon a dos voces (4ª variación), o la técnica pedal de la quinta; en la 10ª variación toma un motivo del tema para desarrollarlo fuguísticamente como haría Bach en algunos de sus breves preludios de coral para órgano, mientras la variación 14 presenta el resplandor del modo mayor de poderosa armonía y la 15ª el juego picante de acentos sobre las

puntos débiles del compás etc.etc. No se arriesga mucho a equivocarse quien sostenga que estamos ante su obra pianística más importante.

El gusto por el virtuosismo, el alarde brillante de interpretar lo que parece imposible ha sido puesto en circulación por Paganini; sus *Caprichos* han marcado a la generación inmediata: Schumann tiene dos series pianísticas sobre los Caprichos del genio del violín, tema en el que ha incidido así mismo Liszt con sus *Études d'execution transcendante d'après Paganini* y aborda el género con sus *Trois Caprices* (vales), relación a la que es interesante añadir la reiteración con que Brahms ha titulado Capriccio a sus piezas del op. 76 y 116 y de forma tácita en sus *Variaciones sobre un tema de Paganini*.

También Mendelssohn utiliza hasta cinco veces como sustantivo esta denominación y dos como adjetivo en el *Scherzo a capriccio* y el *Rondo capriccioso* del programa, que ha sido compuesto en 1827.

Fue una pieza tan célebre en su tiempo que llegó a estomagar a un público más exigente, que llegaba a identificar esta "pieza de bravura" con los alardes pianísticos de las damiselas de la burguesía en los salones y veladas; una especie de "Para Elisa" de hoy día. Hans von Bülow, que se sentía privilegiado por haber sido alumno de Mendelssohn y haber estudiado con él esta pieza, recomendaba tocar Mozart antes de meterse con Mendelssohn. La coincidencia de la tonalidad con *El sueño de una noche de verano* ha llevado a establecer un parentesco que se hace más evidente en la segunda parte, el "capriccio" propiamente dicho, una auténtica danza de elfos de incomparable gracia como la obertura para la obra shakespeariana.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

José Manuel Azcue Aguinagalde

Es natural de Oyarzun (Guipúzcoa). Cursó estudios musicales en el Conservatorio de San Sebastián, con primer premio de fin de carrera de piano. Posteriormente fue catedrático por oposición del mismo conservatorio. Cursó estudios superiores de piano, órgano, musicología y pedagogía musical en USA, graduándose en la Universidad de Syracuse (New York). Durante dieciocho años reside en Estados Unidos, como organista y maestro de capilla de la Inmaculate Concepción Church en Fulton, New York, y profesor de música y director de coros en el G. Ray Bodley Higt School de la misma ciudad, simultaneando sus últimos cuatro años como profesor de piano y director de coros de la Universidad de New York.

Regresa a España en 1975, y desde entonces es organista titular por oposición de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián y concertista de órgano. En 1985 con motivo del tercer centenario de J.S. Bach interpreta su obra íntegra para órgano en una serie de conciertos en diversos lugares de España. Recientemente ha tomado parte de la grabación de la obra antológica de "L'orgue de Cavaillé-Coll", documentación sonora sobre la obra del gran constructor de órganos de la era romántica. Ha actuado en numerosos conciertos como solista y acompañante de varias orquestas españolas.

SEGUNDO CONCIERTO

Dúo Uriarte-Mrongovius

La pianista vasco-gallega Begoña Uriarte comienza a estudiar piano a los cuatro años de edad con G. de la Parra en Vigo, realizando los exámenes en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Ya alumna del gran maestro J. Cubiles, gana en 1955 el Primer Premio de Virtuosismo por unanimidad. Continúa sus estudios con A. Iglesias y en París con Ivés Nat. En 1957 gana el Premio Jaén; en 1958 recibe una beca del gobierno alemán que le permite estudiar durante cuatro años con Rosl Schmid en Munich. En 1960 gana el Concurso de las Escuelas Superiores de Música de Alemania y es invitada por primera vez a tocar con la Orquesta Filarmónica de Munich interpretando el Concierto nº 3 de Prokofiev. En 1982 gana el Premio Extraordinario del Concurso Yamaha en Madrid.

Karl-Hermann Mrongovius nació en Munich, iniciando sus estudios también a muy temprana edad en el Conservatorio de Händel de Munich. A la edad de catorce años actúa ya por primera vez con orquesta con el Concierto en Sol menor de Mendelssohn. En 1956 se perfecciona en la Escuela Superior de Música de Munich con Rosl Schmid (piano), G.E. Lessing y A. Mennerich (dirección de orquesta) y H. Altmann (acompañamiento de lied). En 1959 acaba la carrera de piano con las máximas calificaciones y logra dos años más tarde el "suma cum laude" en Virtuosismo, realizando ya numerosas grabaciones y conciertos en Alemania y Austria. En 1981 le otorgan por méritos una cátedra de piano y virtuosismo en la Escuela Superior de Música de su ciudad natal.

El matrimonio Mrongovius, ha tocado en los Festivales de Otoño de París, Turin, Cuenca, Hohenems, Cervo, Graz, Rheingau, Luxemburgo, Ruhr, Ludwigsburgo, Sarre, Echternach, etc. y en las Televisiones de España, Alemania, Luxemburgo, antigua Unión Soviética o Japón, donde han realizado en 1999 su quinta gira con recitales y conciertos con orquesta. Imparten asimismo Cursos magistrales de interpretación pianística y forman parte del jurado de Concursos Internacionales de piano solo o dos pianos.

Sus grabaciones discográficas obtienen críticas superlativas en Europa y USA y abarcan desde obras del P. Antonio Soler, Brahms, Schubert (3 CD), Reger, Messiaen, Bartók, la integral de piano de Ravel (3 CD), Stravinsky, Turina, R. Strauss (3 CD), hasta las obras contemporáneas de un György Ligeti, o del recientemente publicado Wergo CD con obras de Ramón Barce, Joan Guinjoan, Tomás Marco y Josep Soler. El próximo proyecto es la grabación de los conciertos para dos pianos y orquesta de Mendelssohn con la Orquesta Sinfónica de Bamberg.

TERCER CONCIERTO

Sara Marianovich

Nació en Belgrado, donde estudió piano en la escuela de música "Mokranjac" con Miroslava-Lili Petrovic, continuando en la Facultad de Música de la Universidad de Belgrado con Arbo Valdma. En 1992 termina el "Master of Arts" en la misma Facultad. Ha realizado cursos con Joaquín Soriano y Manuel Carra (España), Maciej Lukaszczyk (Polonia), Victor Merzhanov y Dimitri Bashkirov (Rusia). Ha ganado numerosos premios en Yugoslavia, el de la Fundación "K. Acimovic" y "Emil Hajek" y ha representado a Yugoslavia en numerosos concursos internacionales y Festivales de Música.

Ha realizado numerosas grabaciones para Radio y Televisión en Yugoslavia, España, Italia, Suiza y Alemania, entre ellas la grabación de las obras del Maestro Joaquín Rodrigo, en su presencia, para la Televisión de Belgrado. Ha actuado con numerosas orquestas como la Filarmónica de Belgrado, la Sinfónica de RTV de Belgrado, OS de JNA. Participó en los conciertos de la UNESCO junto a otros artistas como Montserrat Caballé y su hija Montserrat Martí, Michel Petrucciani y Juliette Greco.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Daniel S. Vega Cernuda

Realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid a partir del curso 1966-67, formación que completa con diversos cursos de perfeccionamiento y especialización en España y el extranjero.

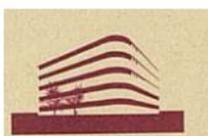
El gobierno austríaco le concedió (1970) una beca para estudiar en Viena, y la Fundación Juan March (1975) para la realización de un trabajo didáctico sobre la obra de Bach, labor de estudio e investigación que ha continuado en diversos campos por medio de artículos, cursos, conferencias y programas de radio (especial relieve alcanzó el que durante seis años mantuvo en RNE sobre la música vocal de Bach).

Desde 1972 es profesor de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, de cuyo centro fue nombrado en 1979 Vicesecretario y al año siguiente Jefe de Estudios. En 1982 obtuvo por oposición la cátedra de su especialidad. Ha sido Secretario de la Sociedad Española de Musicología y vocal del consejo de redacción de su *Revista de Musicología*, así como miembro de numerosos jurados de concursos de composición e interpretación. Desde 1988 es Vicedirector del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

*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. Castello, 77.28006 Madrid
Entrada libre