

Diciembre

Programa 7

1

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Obertura de la ópera Las bodas de Fígaro, K 492

.....

2

FRANZ KROMMER (1759-1831)

Concierto para dos clarinetes y orquesta en mi bemol mayor, op. 35

Allegro

Adagio

Rondó

.....

3

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sinfonía no. 3 en mi bemol mayor, op. 55, Heroica

Allegro con brio

Marcia funebre: Adagio assai

Scherzo: Allegro vivace

Allegro molto - Poco andante - Presto



1

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Obertura de la ópera *Las bodas de Fígaro*, K 492

El 23 de febrero de 1775 se estrenó en París *El barbero de Sevilla*, divertida comedia escrita por uno de los más importantes dramaturgos franceses del siglo XVIII: Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. *El barbero de Sevilla* le fue inspirada a Beaumarchais, entre otras cosas, por su estancia en Madrid entre 1764 y 1765, y en esta obra creó a uno de los personajes inmortales de la escena: el Fígaro que ha aparecido una y otra vez a lo largo de la historia del teatro y la música. Diez años después del estreno de *El barbero de Sevilla* Beaumarchais publicó la que habría de ser su obra más importante, y que de hecho es la continuación de *El barbero*: la nueva obra se titulaba *Las bodas de Fígaro* y a la larga habría de tener un éxito aún mayor que el de su predecesora. Las cualidades escénicas de ambas obras las hicieron candidatas inmediatas para ser puestas en música por diversos compositores. En 1782 el compositor italiano Giovanni Paisiello compuso su ópera *El barbero de Sevilla*, que gozó de fortuna en los teatros de Europa hasta que en 1816 Gioachino Rossini compuso su propia versión operística de *El barbero de Sevilla*, que de inmediato opacó a la de Paisiello.

El estreno teatral de *Las bodas de Fígaro* en París se llevó a cabo en 1784, y muchos historiadores están de acuerdo en que el contenido de la obra ayudó al fermento social e ideológico que cinco años más tarde culminaría en el estallido de la Revolución Francesa. El origen de esta dinámica revolucionaria en la obra de Beaumarchais es bien claro: la imagen de un noble aristócrata consistentemente engañado, ridiculizado y superado por su sirviente, no podía menos que despertar ideas revolucionarias dondequiera que apareciera el insolente Fígaro. Luis XVI, rey de Francia, se dio cuenta de ello y prohibió durante cuatro años la representación de *Las bodas de Fígaro*. No deja de ser curioso el hecho de que las puestas en escena de la obra de Beaumarchais en los teatros de Europa fueran especialmente apreciadas por la aristocracia, que veía retratada en el escenario su propia arrogancia e insolencia. Sí, los nobles se reían de su burlador, pero no sabían que la risa iba a durarles poco. Una noble dama, evidentemente más inteligente que la mayor parte de la aristocracia, la baronesa de Oberkirch, observó lo siguiente después de una puesta en escena de *Las bodas de Fígaro*:

“Los caballeros se rieron mucho de su propia imagen y, lo que es peor, hicieron reír a los demás. Algún día se arrepentirán.”

En efecto, poco tiempo después la Revolución Francesa puso a la aristocracia en su lugar, inaugurando una nueva era en la historia del mundo occidental.

La popularidad de la pieza teatral de Beaumarchais fue tal que poco después de su estreno existían tan sólo en Alemania doce traducciones de *Las bodas de Fígaro*. En Viena se hablaba mucho de la obra, pero el emperador José II, con la misma previsión que su colega Luis XVI, prohibió su representación en los teatros. Fue entonces cuando Wolfgang Amadeus Mozart y su libretista Lorenzo da Ponte eligieron *Las bodas de Fígaro* para elaborar una ópera. Da Ponte era protegido de Antonio Salieri, compositor de la corte en Viena, y por ello tenía acceso al emperador. Aprovechando esta circunstancia, Da Ponte convenció al monarca de que *Las bodas de Fígaro* sería alterada y modificada para adecuarse a “la moral y las buenas costumbres”. Así, con la autorización del emperador, Da Ponte escribió su libreto y Mozart compuso su ópera, que quedó terminada el 19 de abril de 1786 y fue estrenada el primero de mayo de ese mismo año, con gran éxito. *Las bodas de Fígaro* fue representada un total de nueve veces en el año de 1786 en la ciudad de Viena, y además de convertirse de inmediato en una de las grandes óperas

cómicas de todos los tiempos, fue el catalizador de uno de esos casos en los que una obra maestra engendra otra obra maestra. En diciembre de ese mismo año *Las bodas de Fígaro* fue representada en Praga con tal éxito que a Mozart le fue encargada otra ópera. El resultado de este encargo fue *Don Giovanni*, considerada como la mejor de sus óperas.

La obertura de *Las bodas de Fígaro* no pretende anticipar la acción del libreto ni describir sus situaciones o personajes. Es, simplemente, un *scherzo* vital y fogoso, de virtuosística escritura orquestal, que precede a una gran ópera del mismo tono y estilo. La perfección de esta obertura ha hecho que sea la que se interpreta con más frecuencia entre todas las oberturas de Mozart, y con plena justicia.

Si bien Beaumarchais dejó en paz a Fígaro después de haberle dedicado sus dos obras más importantes, la historia del ingenioso barbero y lacayo no termina ahí. Dos escritores franceses contemporáneos, Jean Jacques Brousson y Raymond Escholier, escribieron una obra titulada *La conversión de Fígaro*, que es una extrapolación del trabajo de Beaumarchais. En la pieza, situada en plena Revolución Francesa, el buen Fígaro se ha hecho amigo de los revolucionarios, gracias a su inagotable ingenio. Desde esa posición se dedica a proteger y salvar de la guillotina a los mismos nobles que poco tiempo antes eran sus déspotas patronos. Al menos en la literatura y en la ópera, se puede inventar un poco de justicia.

2

FRANZ KROMMER (1759-1831)

Concierto para dos clarinetes y orquesta en mi bemol mayor, op. 35

Allegro

Adagio

Rondó

Las fuentes musicológicas más completas indican que el nombre original de este interesante y poco conocido compositor era el de Frantisek Vincenc Krommer-Kramar, pero la misma tendencia cultural centrada en el occidente de Europa que convirtió a Ferenc Liszt en Franz Liszt y a la ciudad de Gdansk en Danzig (por mencionar dos ejemplos de muchos posibles), lo convirtió en Franz Krommer. Y como la discusión sobre estos asuntos puede ser larga y poco productiva, será mejor revisar brevemente su biografía y su perfil musical.

Franz Krommer, compositor checo, nació en Kamenice, hijo de un posadero que llegó a ser alcalde de su ciudad. Un tío suyo le dio sus primeras lecciones musicales, enseñándole el violín y el órgano. Muy pronto se convirtió en organista competente, y estudió teoría musical por su cuenta. Fue a dar a Viena y fue contratado como violinista de una orquesta provincial húngara, de la que más tarde sería director. Asimismo fue maestro de capilla de la Catedral de Pecs, y estuvo al servicio de diversos personajes de la nobleza: el duque Karolyi, el príncipe Antal Grassalkovich de Gyarak y el duque Ignaz Fuchs. En 1810 Krommer obtuvo el puesto de maestro de capilla encargado del ballet en el Teatro de la Corte de Viena, y cinco años más tarde estuvo al servicio del emperador Francisco I. Como parte del séquito imperial, Krommer viajó a París, Padua, Verona, Milán y Venecia, lo que le permitió ponerse en contacto con las diversas corrientes musicales que imperaban en Francia e Italia. De regreso de esos viajes, en 1818, Franz Krommer se convirtió en el sucesor de Leopold Anton Kozeluch como director de música de cámara y compositor de la corte de los emperadores Habsburgo. (Por cierto, Krommer fue el último músico en ese puesto).

A pesar de que su música no es muy conocida hoy, Krommer fue un compositor exitoso en su tiempo; escribió más de 300 obras y fue miembro honorario de numerosas sociedades y conservatorios en toda Europa. Fue, entre otras cosas, un buen compositor de cuartetos, creando más de cien obras en este género, y sus contemporáneos decían que en este ámbito era un buen rival de Haydn y Mozart. Escribió, además, varias sinfonías, que gozaron de buena fortuna en su momento, aunque al paso del tiempo fueron eclipsadas por las sinfonías de sus contemporáneos y sucesores más ilustres. En la actualidad, la parte más conocida de su catálogo es la que se refiere a sus conciertos para instrumentos de aliento, en los que es posible detectar elementos estilísticos que provienen de Haydn y de Mozart, sazonados con una visión que ya apunta hacia el romanticismo. Hay indicios, sin embargo, de que varios de sus conciertos para instrumentos de aliento nacieron originalmente como conciertos para violín, y que más tarde fueron transcritos por el propio Krommer para satisfacer una creciente demanda de conciertos para alientos.

La producción de Krommer en el ámbito de la música concertante incluye tres obras importantes en las que el clarinete es protagonista: el Concierto para clarinete Op. 36 (1803), el Concierto para dos clarinetes Op. 35 (1802) y el Concierto para dos clarinetes Op. 91 (1815). Es interesante notar que estos tres conciertos fueron escritos por Krommer en la misma tonalidad de mi bemol mayor. Quienes conocen de cerca estas obras de Krommer para clarinete, especialmente quienes las han interpretado, aseguran que si bien hay algo de mozartiano en ellas, Krommer trabaja con texturas más llenas, más densas que Mozart, por lo que las obras se acercan por momentos a Schubert y a Mendelssohn, además de que contienen algunas complejidades rítmicas muy atractivas y que en su tiempo debieron parecer muy temerarias.

La audición del Concierto Op. 35 permite descubrir el talento singular de Krommer para la escritura concertante y, en particular, su buen sentido para hacer que los dos clarinetes solistas se desplacen en movimientos paralelos de gran atractivo sonoro. Además, Krommer emplea una orquestación sólida, llena y con interesantes aportes colorísticos. El primer movimiento es un

Allegro enérgico y fogoso, lleno de momentos de gran virtuosismo para los solistas. El segundo movimiento inicia de manera muy dramática y severa, y se mantiene en ese ámbito casi hasta el final, cuando la expresión y la textura se aligeran un poco. A la usanza tradicional de la época, Krommer finaliza el Concierto Op. 35 con un rondó ligero y juguetón que es probablemente el mejor de los tres movimientos.

Como corolario de este texto sobre Krommer y su doble concierto para clarinetes, no puedo resistir la tentación de citar la brevísima noticia que sobre el compositor aparece en la muy añeja edición de bolsillo del Diccionario Oxford de la Música. Traducida al castellano, dice así:

Franz Krommer. Compositor a destajo de música para bandas de viento y combinaciones de cámara de varios tipos

3

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sinfonía no. 3 en mi bemol mayor, op. 55, *Heroica*

Allegro con brio

Marcia funebre: Adagio assai

Scherzo: Allegro vivace

Allegro molto - Poco andante - Presto

En 1800 y 1802 Ludwig van Beethoven había ofrecido al público vienés, respectivamente, su Primera y Segunda sinfonías, obras que si bien todavía participaban del mundo sonoro de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), ya llevaban el germen de lo que habría de ser el estilo maduro del compositor. Y de pronto, en 1805, de manera ciertamente sorpresiva y sorprendente, Beethoven mostró al mundo su Tercera sinfonía, que cayó en esta tierra como una verdadera bomba musical. Al margen de las anécdotas napoleónicas extramusicales que la rodean, esta sinfonía vino a representar una ruptura tajante con los modelos sinfónicos anteriores y, paradójicamente, un sólido eslabón en la tradición sinfónica germánica. Originalmente, Beethoven llamó a esta gran obra *Sinfonía grande, intitolata Buonaparte*, cuando todavía creía (inocente y generoso) en las buenas intenciones de Napoleón. Después vendría la escena que tantas veces nos han contado: un furibundo Beethoven tachando la dedicatoria original para dejar la sinfonía como *Sinfonía heroica, dedicada a celebrar la memoria de un gran hombre*. ¿Qué importancia real tiene la cuestión napoleónica en el ámbito musical de esta magna sinfonía? Para acercarnos a esta cuestión, escuchemos al compositor ruso Igor Stravinski (1882-1971):

¿Qué importa si la Tercera sinfonía de Beethoven fue inspirada por la figura de Bonaparte el republicano o la de Napoleón el emperador? Sólo la música importa. Pero hablar de música es arriesgado y conlleva una responsabilidad. Por ello algunos prefieren abordar los asuntos colaterales. Esto es fácil y permite que uno se haga pasar por un gran pensador.

En 1802 Beethoven escribió el famoso *Testamento de Heiligenstadt*, aterrador documento en el que desnudaba su atribulada alma ante el mundo. Un año después, como para demostrar su capacidad de superar los obstáculos más formidables, acometió la creación de su Tercera sinfonía, que habría de ocuparlo durante 1803 y 1804. La obra que produjo en ese período no ha cesado de asombrar a quienes la escuchan, aún a tantos años de distancia. El musicólogo Paul Henry Lang la describió en estos términos:

Una de las hazañas más incomprensibles en las artes y las letras, el paso más grande dado por un compositor en la historia de la sinfonía y en la historia de la música en general.

En efecto, nada en la literatura sinfónica previa parecía prefigurar el monumento musical logrado por Beethoven en su *Heroica*. Dos poderosos acordes para llamar nuestra atención, y de inmediato el primer tema de la sinfonía; así comienza Beethoven el discurso musical con el que habría de asombrar a su generación y a las generaciones venideras. Más tarde, una marcha fúnebre de insondable profundidad, quizá para acompañar el funeral de la memoria de ese otro Napoleón que se le murió a Beethoven. Y al interior de un último movimiento que es un portento de diseño sinfónico, hallamos un interesante (y musicalmente muy útil) tema que aparece también en una de las contradanzas orquestales de Beethoven. Este tema de la contradanza aparece poco después del inicio del último movimiento, y reaparece más tarde en la sección lenta del mismo con un carácter triste y melancólico, primero en los alientos, luego en las cuerdas. Finalmente, un

coral de cornos lo repite en momentos previos a la tormentosa coda. La síntesis de este tratamiento sinfónico al tema de la contradanza es apenas una de las numerosas riquezas que esta sinfonía ofrece a quien la escucha con atención. Si esta sinfonía está hoy perfectamente asentada en la lista de las obras maestras indudables, no siempre fue aceptada por la crítica. Ante la sorpresa de verse enfrentado a semejante obra y ante la imposibilidad de asimilarla por falta de oído o por falta de neuronas funcionales, un crítico inglés escribió lo siguiente en 1829:

La Sinfonía Heroica tiene mucho para ser admirada, pero es difícil mantener esa clase de admiración por tres largos cuartos de hora. Es infinitamente larga. Si esta sinfonía no es abreviada de alguna manera, pronto caerá en desuso.

Tengo el agrado de informar a mis lectores que la *Heroica*, tal y como la concibió Beethoven con sus tres largos cuartos de hora de duración, sigue estando en uso, mientras que el crítico inglés cayó en desuso hace ya bastante tiempo. Al que sí habría que perdonar es a aquel pobre melómano que el día 7 de abril de 1805, al asistir al estreno de la *Heroica*, gritaba desafortunadamente: “¡Con gusto pagaría otro *kreutzer* para que esto se acabara!” Al menos este buen hombre reconoció abiertamente el poder de esta sinfonía para avasallar los sentidos y el entendimiento.

En la actualidad existen alrededor de 60 versiones grabadas de esta poderosa sinfonía, muchas de ellas muy buenas. Pero si usted es de los melómanos que están dispuestos a correr un pequeño riesgo extra, le recomiendo ampliamente escuchar la grabación de la *Heroica* dirigida por Franz Brüggen al frente de la Orquesta del Siglo XVIII. No suena como Karajan, no suena como Böhm, no suena como Bernstein. Pero tiene un sonido tan fresco, tan directo, tan asombroso, y quizá tan cercano al sonido de una orquesta en tiempos de Beethoven, que a usted le parecerá estar escuchando la *Heroica* por primera vez, bajo una nueva luz. Y no tendrá que pagar otro *kreutzer* para que se acabe la música. Al contrario....