

Arcadi Volodos

7

PIANO

19:30 HORAS

Martes, 28 de junio de 2011

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

Obras de SCHUMANN
y LISZT

La Fundación Scherzo y la Revista Scherzo quieren dedicar este concierto a la memoria de uno de los patronos de esa Fundación, José Luis Izaguirre Robledo, que nos dejó recientemente. José Luis fue un hombre excepcional cuya alegría y sabiduría vital han dejado una honda huella en quienes tuvimos la fortuna de ser sus amigos. Nuestro sentidísimo pésame a su esposa, hijos, hijas, nietos y nietas va unido a un recuerdo que estará para siempre presente en nosotros.



Pedimos el máximo silencio posible en la sala,
en especial en las pausas entre los movimientos,
y no aplaudir hasta el final de cada bloque de obras.



I

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Carnaval de Viena, op. 26 (1839)

Allegro

Romanze

Scherzino

Intermezzo

Finale

Humoreske en si bemol mayor, op. 20 (1838)

Einfach

Hastig

Einfach und zart

Sehr lebhaft

II

FERENC LISZT (1811-1886)

Sonata en si menor, S 178 (1852)

Lento assai-Allegro energico

Grandioso

Cantando espressivo

Pesante-Recitativo

Andante sostenuto

Quasi Adagio

Energico

Più mosso

Cantando espressivo senza slentare

Stretta quasi Presto-Presto-Prestissimo

Andante sostenuto-Allegro moderato-Lento assai

Sombras y ecos

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

¿Existe la realidad tal y como la contemplamos o sólo lo es en tanto en cuanto describimos su supuesta apariencia? Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, novelista y compositor, él mismo usurpador de almas al rebautizarse con el nombre del gran Mozart en lugar de su verdadero Wilhelm, quiso explicar la mutabilidad del mundo. Escribió sobre un gato que no lo era, que podía ser un humano aunque el mismo afirmaba no saberlo. Se inventó en sus cuentos el humor del siglo XIX a fuerza de mezclar lo grotesco y lo extraño, de ser presa de un delirio en el que lo fantástico se confundía con la sátira. Obligó a pensar en una categoría superior sobre lo humoresco, un adjetivo que fue definición estética del Romanticismo.

Hoffmann era un charlatán que embaucó a una época y a algún corazón sensible y mutable como el de Robert Schumann. De manera que en el escenario de una Viena hostil, la sombra de Hofmann fue la luz para la inspiración del *Arabesco*, op. 18, las *Nachtstücke*, op. 23, las *Humoreske*, op. 20..., conjunto de piezas en las que el autor dejó caminar, incluso, al fantasma de un “recuerdo” musical inmaterial: ahí está esa “voz interna” de la segunda pieza que, inaudible, captura la esencia de la voz superior. Más allá, recuperó la cita de un fragmento del “Scherzo” de la *Novena sinfonía* de Beethoven que aparecía en medio de la primera parte de la tercera *Novellette*, conservando la tonalidad y desarrollando una sección en estilo imitativo a partir de ella. En realidad, un breve motivo que también es alusión (¿ilusión?) a la transformación de otro ya escuchado en la misma *Novellette* unos cuantos compases antes, como modificación del tema inicial de la misma obra, que burla burlando es autocita del tercer número de los *Dauidsbündlertänze* desde donde llega a saltar a la “Polonaise” de *Papillons* y a reflejarse en la sección final de la *Humoreske*. ¿Cabe una mayor demostración de humor romántico que la derivada de convertir en realidad una mera sospecha?

Cualquiera diría que no, quizá sin advertir que Robert Schumann fue un creador con herencia (en realidad todo el mundo lo es), de ahí que asentara sus raíces en un mundo anterior. Schumann se liberó de la peluca y la casaca de sus predecesores pero hizo que lo nervioso de estos se volviera tempestuoso, lo inquieto se convirtiera en emocional y lo sentimental desembocará en un drama de consecuencias vitales. Todo ello en el siglo romántico, expansión proteica e impura que conjugó contrarios aparentemente irreconciliables. Se explican, entonces, las muchas y célebres pequeñas piezas pianísticas con las que, desde 1820, el compositor manifiesta pensamientos perdidos, ideas sueltas, cerradas, emociones personales, simples destellos sin desarrollo aparente. Para ellas, el piano, instrumento de la burguesía, fue el soporte natural. La imagen del músico apoyado sobre el instrumento con la mirada perdida y apenas una mano sobre el teclado tratando de descubrir sonidos imposibles simboliza el prototipo de una época. Tanto es así que en el Romanticismo palpita el deseo consciente por aprehender nuevas texturas que sean capaces de revestir a la música de subjetividad. Las piezas breves serán un campo de experimentación. El espíritu de los preludios, los momentos musicales, los impromptus llegará tan lejos que, incluso, obras como la *Humoreske*, op. 20, de 1838, confundirán la reducida dimensión de las partes pareciendo una mera colección de fragmentos aun siendo en la totalidad una sonata en su espíritu y coherencia argumental. Ya se ha apuntado que la interrelación entre cada pieza es

evidente, fundamentalmente porque hay elementos de orden estructural que así lo imponen, desde el compás ternario a la sustancia de las ideas. Luego, lo lírico, lo introspectivo, la insistencia rítmica, lo humorístico y hasta el virtuosismo irán definiendo a las partes otorgándoles personalidad y aparente independencia. La sensación de libertad será a la postre uno de los pilares que darán fuerza al músico romántico, alguien reconocido por su capacidad para emular mundos inasibles o apenas atisbados, siempre ciertos.

Schumann es un buen ejemplo para comprenderlo e incluso para desentrañar hasta qué punto la idea (dejémoslo ahí sin entrar a dilucidar el grado de realidad de la misma) puede desembocar en música sustanciosa, en un inconsciente abstracto que el oyente percibe sin concretar. El *Carnaval de Viena*, op. 26, de 1839, puede ayudar a penetrar en el concepto pues, de nuevo es el pálpito de la experiencia el que da forma a la obra. Ciertamente es que la complicación psicológica es menor que en el otro *Carnaval*, op. 9, donde el criptograma musical es del tal fuerza que genera un motivo que circula por toda la obra otorgándole una coherencia formidable. En el de Viena las formulaciones son en realidad semejanzas, de manera que el total se convierte en una serie más difusa. La capital de Austria tiene la culpa, sin duda. Schumann llega a ella obligado por cuestiones alimenticias y con el fin de demostrar al padre de Clara Wieck su capacidad para la supervivencia. Y Viena, con toda su historia, es en ese momento un escenario de frivolidad según una lógica evidente: dejó morir a Mozart, olvidó a Beethoven al que siempre consideró un gran maestro pero que al que hizo vivir en sus últimos años vivió con la rémora de pertenecer a otro tiempo. El nuevo iba a ser de autores como Schubert, pero aún así también este sufriría el desprecio de sus conciudadanos que, en buena lógica, admiraban a Rossini, por el que Schumann siempre sintió una (comprensible) antipatía musical, además de al brillante Johann Strauss. En ese escenario de banal satisfacción, Schumann se siente incómodo. A partir de aquí las interpretaciones varían según los autores, pues no hay una única referencia interna que satisfaga al *Carnaval de Viena*.

La cita de la *Marseillaise* en el primer movimiento es obvia aunque ambigua. El himno estaba olvidado por los vieneses y la referencia parece más ligada a lo simbólico que a un gesto de actualidad. Desde ahí todo está cogido con alfileres. Se ha señalado que el título original, *Fasching: Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan (...bromas sobre cuatro notas...)*, contiene las letras ASCH y SCHA, notación alfabética de una secuencia que aparece como material melódico de la obra. Más citas: alguna referencia beethoveniana a través del trío de la *Sonata op. 31, n.º 3*, varias schubertianas con origen en los *Valses nobles, op. 77, n.º 7*, y otras propias procedentes de las *Davidsbündlertänze, op. 6*. De cualquier manera lo realmente singular es que los cinco movimientos tienen en su globalidad la semilla del contraste empezando por el primero y sincopado, continuando con la breve y sencilla "Romanze", el respiro del "Scherzino", el lúdico "Intermezzo" hasta llegar al enrevesado "Finale" caminante hacia el paroxismo. Se reafirma así un ideal más profundo y sustancioso al que Schumann todavía no alcanza, debido a la falta de madurez formal de partes como el "Allegro" inicial, pero que él mismo trató de justificar al declarar que el *Carnaval de Viena* era "una gran sonata romántica".

El deseo constructivo de Schumann era, se ha visto con las obras precedente, una irrealidad. Otra más en un músico que sucumbió irremisiblemente a sus propios fantasmas. Le faltó arrojo para superarlos, para colocarse en una dimensión sintáctica de mayor ambición. La suya fue grandiosa, por supuesto, pero circuló más cercana al deseo, a la dialéctica, a la expresión pura antes que la plena realización como atestiguan muy bien sus sinfonías. Merece la pena entenderlo de esta manera pues también servirá para comprender que alguien tan versado en literaturas como Ferenc Liszt fuera por el contrario un compositor de fascinante intelectualidad, capaz de reconstruir lo construido, de revolucionar la rebeldía, sin abdicar del más profundo sentido poético. Schumann lo crítico considerando el elemento “mecánico” por encima de lo expresivo y con ello no hacía sino ensalzar el valor de alguien minucioso, artesanal en lo que se refiere al dominio técnico del material, pero de una viveza incorruptible. Así sucede con la *Sonata en si menor, S 178*, de 1852, que Liszt dedicó a Schumann, y en la que supera cualquier atisbo rapsódico para sumergirse en la forma de manera precisa, exacta... única. Se entiende en este caso la apariencia improvisada sobre un plan meticulosamente trazado que parte de cinco motivos que se reconfiguran, combinan y crecen con voluptuosidad orgiástica.

Alguien estrictamente racional como el crítico Eduard Hanslick lo interpretó del siguiente modo: “La *Sonata en si menor* es una especie de máquina de vapor de la genialidad que casi siempre va vacía, un engendro musical casi imposible de interpretar. Jamás había oído una mezcla tan atrevida, tan refinada de los elementos más dispares, un delirio tan escandaloso, una lucha tan sangrienta contra todo lo musical.” Contradictoria sucesión de términos que hay que entender en el contexto rebelde de la obra capaz de hacer añicos la supremacía de la forma sonata tal y como Beethoven parecía haberla definido. Y hay que decir “parecía” pues una vez más el genio de Bonn iba a servir para mil justificaciones sin que nadie acabara de comprender su carácter cósmico, inmenso, tan dispar y ambicioso como para justificar todas y cada una de las contradicciones que asumió el Romanticismo.

Tiene sentido, por tanto, que Liszt hiciera de la sonata (también lo hará con la *Sonata Dante*) una obra cerrada, reuniendo en un solo movimiento los distintos de la forma original. Era un paso al frente, un estar cercano a los poemas sinfónicos, a la narratividad de una música que por eso fue capaz de crear un nuevo género a partir de la tradición. Definitivamente, un respuesta a la historia. Nadie mejor que el propio Liszt si de lo que se trata es de sintetizar un objetivo tan sencillo como sofisticado: “Una obra que sólo ofrezca un hábil tratamiento técnico del material despertará siempre el interés de artistas, profesores y entendidos, pero permanecerá en el umbral del reino del arte [...] El compositor estrictamente musical que sólo da importancia a la configuración formal de su material, no tiene capacidad para dotarle de nuevas formas, para insuflarles nuevo aliento, puesto que ninguna pasión que busca salir le agita y apremia. Por ello, quienes están llamados a enriquecer la forma, a ampliarla, a hacerla más dúctil, son los que se sirven de ella únicamente como medio de expresión.”

Biografía

Nacido en 1972 en San Petersburgo. Estudió primero canto y dirección, y hasta 1987 no comenzó en serio sus estudios de piano en el conservatorio. Continuó en Moscú con Galina Egiazarova y, más tarde, en París y Madrid. Desde su presentación en Nueva York en 1996, Volodos ha actuado por todo el mundo en recitales con muchas de las principales orquestas (Filarmónica de Berlín, Filarmónica de Israel, The Philharmonia, Royal Concertgebouw de Ámsterdam, Filarmónica de Múnich, Dresden Staatskapelle, Sinfónica de Boston, Sinfónica de Chicago y Filarmónica de Nueva York), dirigidas entre otros por Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Valeri Gergiev, James Levine, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Jukka-Pekka Saraste, Semyon Bychkov y Riccardo Chailly. Volodos participa de forma habitual en recitales en el Carnegie Hall de Nueva York, la Philharmonie de Berlín, la Musikverein de Viena y el Théâtre des Champs-Élysées en París, así como en todas las demás salas importantes de Europa, Estados Unidos y Japón. Desde su actuación en el Festival de Salzburgo en 2002, ha sido invitado a volver cada año. En 2009 Volodos presentó un recital dedicado a la obra de Ferenc Liszt en el Festival de Salzburgo y lo llevó en gira por varias ciudades de América del Sur. Sus compromisos para 2010-11 incluyen recitales y conciertos en Corea, Londres, Zúrich, Viena, Madrid, San Petersburgo, Ámsterdam, Varsovia, el Ruhr Klavierfestival, La Roque d'Anthéron y el Festival de Salzburgo, así como conciertos con la Orquesta Gewandhaus de Leipzig, la Orquesta de París y la Filarmónica de Berlín. El histórico debut de Arcadi Volodos en el Carnegie Hall en 1998 fue grabado y lanzado por Sony Classical; desde entonces, el sello ha publicado una serie de discos que incluyen sus interpretaciones de sonatas de Schubert, piezas a solo y transcripciones de Rachmaninov, e interpretaciones en directo del *Concierto n° 3* de Rachmaninov con la Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de James Levine, y el *Concierto n° 1* de Chaikovski bajo la dirección de Seiji Ozawa. Ha participado en tres ediciones del Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo: IV (1999), XI (2006) y XIV (2009).

PRÓXIMOS CONCIERTOS

6 Till Fellner

PIANO 19:30 HORAS

Lunes, 26 de septiembre de 2011

F.J. HAYDN

Sonata nº 60, Hob. XVI: 50

K. ARMSTRONG

Half of One, Six Dozen of the Other

R. SCHUMANN

Kinderszenen, op. 15

F. LISZT

Années de Pèlerinage.
Deuxième Année: Italie, S 161

8 Paul Lewis

PIANO 19:30 HORAS

Martes, 25 de octubre de 2011

F.P. SCHUBERT

4 Impromptus, op. 142, D 935
6 Momentos musicales, op. 94, D 780
Wanderer-Fantasía, op. 15, D 760