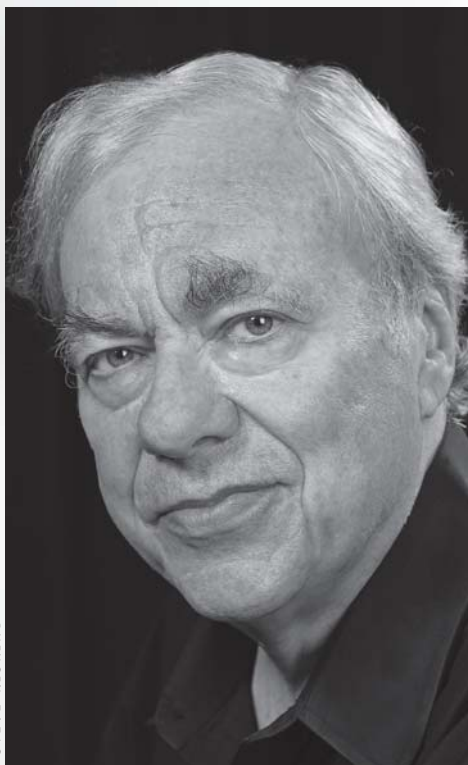


21 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

MADRID 2016



©STEVE RISKIND

“

*Los conciertos en los que más
he disfrutado son aquellos
en los que he descubierto cosas
que no se me habían ocurrido antes,
nuevos caminos.*

*Me he sentido libre precisamente
por ser atrevido.*

”

RICHARD GOODE

Por favor, se ruega 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.

PROGRAMA

RICHARD GOODE

MARTES, 29 DE NOVIEMBRE. 19:30 H.

I

J.S. BACH

Concierto Italiano

15 Sinfonías

II

F. CHOPIN

Nocturno en Mi bemol Op.55 No.2

Nocturno en Do menor Op.48, No.1

Mazurka Op.24 No.2

Mazurka Op.59 No.2

Mazurka Op.7 No.3

Mazurka Op.24 No.4

Barcarola Op.60

Nocturno en Do sostenido menor Op.27 No.1

Nocturno en Mi mayor Op.62 No.2

Polonesa-Fantasia en La bemol Op.61

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

NOTAS AL PROGRAMA

BÚSQUEDAS Y HALLAZGOS

ARTURO REVERTER

Este concierto reúne a dos de los compositores más revolucionarios en el arte del teclado, dos auténticos creadores e inspiradores que supieron recoger y aunar formas, inventar estructuras, desarrollar principios, asentar armonías. El piano moderno descansa en ellos.

Bach

Concierto italiano

Bach era amigo de publicar cuadernos en los que integraba obras de distinto tipo. En el campo del teclado –hay que pensar en el del clave, por supuesto– los más conocidos son el *Clavier-Übung* y el *Clavier-Büchlein*. En ellos se encierra un buen puñado de páginas maestras. Ambos albergan cuatro colecciones. En el primero se alojan el *Concierto según el gusto italiano* y una *Obertura según el estilo francés* para un clavicembalo con dos manuales. “A los aficionados, para goce del espíritu, compuesto por J. S. Bach, Maestro de Capilla del muy noble Príncipe de Sajonia-Weissenfels y Directore Musici Lipsiensis. En la editorial de Christoph Weigel”.

Lo italiano había sido cultivado casi con pasión por el músico alemán durante su estancia en la corte de Weimar (1708-1717). Siempre fue muy aficionado a tomar prestados en sus fugas temas de Corelli, Legrenzi, Albinoni y sobre todo Vivaldi. De este último transcribiría varios conciertos de violín para clave, algo que haría asimismo con obras de Marcello o Telemann. Hay que tener en cuenta, sin embargo, y Basso nos pone sobre esa pista, que transferir a un solo clave, sin el apoyo de la orquesta, una composición a la forma concertante no era cosa nueva. El precedente más significativo se localiza en un manuscrito en dos volúmenes del organista de Dresde Christian Petzold (1677-1733), titulado *Cuaderno de XXV Conciertos para clave* de 1729. Y hay otros nombres pioneros: Kunzen, Tischer, Scheuenstuhl...

El *Concierto italiano* está dividido, pues, en tres movimientos. Como apunta Kolneder, Reger y Schmidt-Lindner, que publicaron la obra en 1915, trataron de dar algunas pistas para la interpretación, señalando los *ritornelli* en el primer movimiento con la indicación *quasi in tromba*, y los pasajes para solista con la de *quasi violino solo*. Bach no da ninguna anotación de *tempo* para este *Vivo* en fa mayor y 2/4. La introducción, que se extiende a lo largo de treinta compases, se hace en *forte* desarrollando un viril y robusto tema, que reaparecerá tal cual en el cierre del fragmento. Asistimos a una serie de episodios melódicos contrastados a la manera del *concerto grosso*. De Place habla de que aquí Bach enriquece la técnica armónica del tema de apertura

mediante el empleo de acordes y juega a la aplicación de un canto adornado sobre una base a la italiana.

El *Andante*, en re menor y 3/4, es una maravillosa cantilena en la que el teclado hace las veces de violín sobre un imaginario lecho de cuerdas. La melodía aparece bastante adornada y, curiosamente, como pide Bach, en *forte*, mientras que el bajo se desenvuelve en *piano*. Un hermoso y cautivador lied, que aparece rematado por un pedal de dominante que se extiende durante siete compases. En un luminoso fa mayor, que es la tonalidad principal, se desarrolla, en 2/2, el *Presto* final, donde se siguen alternando *solí* y *tutti* imaginarios. Como destaca De Place, este Concierto es una clara muestra del arte de Bach para lograr una síntesis “entre la claridad del estilo y la transparencia melódica italianos, por un lado, y la sólida arquitectura polifónica germánica”.

15 Sinfonías

Bach abre las cuatro colecciones de el *Clavier-Büchlein (Pequeño libro)* con la dedicada a su hijo Wilhelm Friedemann, constituida por 63 partituras, de las que 45 parecen ser del propio Cantor y el resto del retoño, niño todavía cuando el cuaderno comenzó a formarse en Cothen en 1720. Es aquí donde están escritas las *Invenções*. Las quince iniciales llevan el título de *Praeambulum*, mientras que las quince últimas se denominan *Fantasías*. Claro que también, y así se conocen, fueron bautizadas como *Sinfonien*, de la *BWV 787* a la *BWV 801*. Justamente las que escucharemos en el concierto de hoy. Obras eminentemente didácticas, que incluyen indicaciones de digitación y están escritas a tres voces (las *Invenções* anteriores se prevén para dos).

“Guía íntegra para enseñar a los amantes del clave, pero, más particularmente, a aquellos deseosos de aprender, un método (Arte) claro, no solamente (1) para aprender a tocar correctamente a dos voces, sino también, tras haber progresado (2) a ejecutar correctamente y bien tres partes obligadas, y no solamente a obtener además de buenas intenciones, sino también a ejecutar adecuadamente y sobre todo a adquirir en la ejecución una manera *cantabile* y, en fin, a proporcionarse desde el comienzo un gusto sólido en materia de composición”.

Pese a ese didactismo de base, las *Sinfonías* son de nada fácil interpretación. Plantean una disposición tonal, referida a las tonalidades más usuales, con una distribución de las mayores y menores determinada por una organización de tipo geométrico y por simetrías internas obedientes a la disposición de los signos de la clave. Se explotan todos los procedimientos técnicos conocidos como la fuga y el canon y se emplean fórmulas de escritura que hacen guiños al cromatismo, a los pedales armónicos, al principio del bajo continuo o a las diversas formas de ornamentar un tema. Hay movimientos de danza, tiernos dúos, fugas rigurosamente construidas. Una enorme variedad de efectos. E impera el monotematismo.

Por espacio es imposible aquí analizar cada una de las quince *Sinfonías*. Daremos algunas referencias para poder seguirlas. Abundan las fugas más o menos estrictas y con planteamientos disímiles, que aparecen en las nú-

NOTAS AL PROGRAMA

meros 1, 3, 6, 7, 8, 9, 12 y 14. Aunque debe insistirse en el hecho de la variedad, pues no se acogen en conjunto a una misma forma o estructura constructiva. La homofonía se adopta, por ejemplo, en la 5 y en la 11. La forma es siempre o bipartita (A-A', en ocasiones con la variante A-A-B o bien A-A-B-A). Es evidente que Bach viene a exaltar principalmente un elemento, el del tema (que puede adquirir el carácter de un verdadero "desarrollo"), y en esto seguimos las consideraciones de Basso, en busca de la delineación de los principios fundamentales del arte del *cantabile*, donde la melodía se constituye como un fin en sí misma, reflejada en ella misma y en todas las partes del discurso, que está permanentemente en proceso evolutivo.

Chopin

Hablar de Chopin es hablar del piano en su más alto estadio. El polaco actualizó técnicas y formas del pasado, abrió nuevos cauces tanto en la estructura como en el lenguaje y estableció vías expresivas y formales para dotar de poesía, de *cantabilità* –muy italiana– a su música pianística; para lograr un variado colorido, conseguir el claroscuro, la delicadeza en la regulación y en el fraseo, el dominio del discreto adorno. Las formas, los efectos, los procedimientos, la técnica de aproximación al instrumento, el melodismo que sabía extraer del teclado, el empleo del *rubato*, el *legato*, aspectos tan fundamentales, quedaron establecidos de raíz en su amplísimo catálogo.

Nocturnos

No cabe duda de que el polaco se inspiró para sus *Nocturnos* –escritos entre 1827 y 1846– en las obras de un pionero como el irlandés John Field (1782-1837). Casi todos tienen forma ternaria, con una segunda sección muy contrastante. En general pueden estimarse verdaderas romanzas, envueltas en un aroma fuertemente italianizante, de línea imitativa de lo vocal, lo que no impide una enorme abundancia de medios expresivos y, sobre todo, una amplia gama de novedades armónicas.

Los dos *Nocturnos op. 55*, de 1843, fueron dedicados a Jane Stirling, una de las últimas discípulas de Chopin. El n.º 2, *en mi bemol mayor* se apoya en una larga y envolvente melodía que se va enriqueciendo progresivamente sobre arpeggios de la mano izquierda y jugando con una segunda voz. No parece estar construido con arreglo a ningún patrón, hasta el punto de que algunos autores, así Kullak, opinan que se asemeja a una improvisación, con lo que emparentaría con un *Impromptu*. La coda, estima Ashton Jonson, es una gema gracias a la maravillosa modulación y a la frase subsiguiente, original y bellísima.

El *Nocturno op. 48 n.º 1, en do menor*, es una de las más geniales obras maestras de todo el catálogo del compositor, una partitura perteneciente a una serie que alberga, según John Ogdon "inquisitivos dramas humanos, descripciones de estados de ánimo que evocan la brevedad y la fuerza de un gran escritor de cuentos". Página dolorida, intensa, sobria, concentrada

y rotundamente dramática. Mantiene desde el comienzo, *Lento, mezza voce*, un invariable 4/4 sobre el que se desliza una música verdaderamente alucinada. El motivo inicial, cuyas tres primeras notas de la mano derecha debían tocarse con el dedo corazón para obtener un sonido más denso y rotundo, va siendo sometido a continuas y crecientes fluctuaciones de tempo. *U n Poco più lento* anuncia una suerte de coral, que se va conformando sobre acordes largos y, dice De Place, esperanzados. Un episodio auténticamente arrebatado, marcado *Doppio movimento*, acelera el tempo desesperadamente. Los espesos acordes de la mano izquierda, los amplios intervalos nos acercan al impresionismo y nos conectan, según Romero, con algunos de los preludios de Debussy, como el titulado *La catedral sumergida*.

Para el conde Laurencin, recogido por Pâris, el *Nocturno op. 27 n° 1* era “una constante cascada de sonidos engañosos” teniendo en cuenta la permanente ambigüedad de la música. Es un *Larghetto* en 4/4 en do sostenido menor lleno de sorpresas excitantes, que se articula sobre una melodía de carácter vocal impulsada por un movimiento ondulatorio en corcheas que desemboca progresivamente en un *Più mosso* en 3/4 y que se ve envuelta en la agitación de un nuevo y encendido tema. Una repetición variada y concisa de la música del comienzo da remate a la página, dedicada en 1835, junto con su hermana, escrita en re bemol mayor, a la condesa de Apponyi. La obra en mi mayor, *op. 62 n° 2*, cierra este breve selección de *Nocturnos*. Lo hace con un encanto y una frescura, también un toque nostálgico, que guardan relación, observa Pâris, con el movimiento inicial de la *Sonata n° 3*. La parte central, *Agitato febrile*, sorprende por la complejidad de escritura. El *pathos* nos permite suponer que Chopin sentía que con esta partitura se le iba la última inspiración dentro de esa forma musical. La obra y su hermana, en si mayor, también de 1846, tuvieron como dedicatoria a Mademoiselle R. De Könneritz.

Mazurkas

En su muy completo volumen dedicado al compositor polaco Justo Romero nos recuerda estas palabras de Liszt: “Para comprender lo que Chopin ha sabido dar a la mazurka con su teclado irisado es necesario haber visto bailar esta danza en Polonia; únicamente allí se puede recoger lo que encierra de altivo, tierno, provocador”. Y se extiende en una descripción de la actitud apasionada y de las evoluciones de la pareja de baile. Hay por tanto mucho de popular y de aplicación de giros melódicos característicos en lo que el propio creador llamaba pequeñas historias musicales.

Goode interpreta también cuatro mazurkas, y asimismo no colocadas en orden cronológico, sino, como en casi toda la parte chopiniana, con arreglo a sutiles relaciones armónicas. La *op. 24 n° 2*, en do mayor, es poco usual. Hay quince compases, a partir del veintiuno, escritos en modo lidio, lo que proporciona un curioso efecto tonal y otorga a la música “un carácter de pintoresca rusticidad” (Cortot). Huneker comentaba al respecto: “El trío es occidental y la pieza deja en su integridad una vaga impresión de descontento; la melodía nos pone en contacto con las canciones de remeros

NOTAS AL PROGRAMA

utilizadas más de una vez por Chaikovski". La originalidad comienza ya en la primera frase, marcada *sotto voce*, que es empleada de manera amplificada en una coda muy efectiva. La *op. 24 n° 4*, en si bemol menor, *Moderato*, es de una sorprendente novedad, que nace ya en los cuatro compases iniciales con sus dos voces sincopadas y su cromatismo. Chopin afirmaba que los compases al unísono de la sección central promovían la ilusión de un coro mixto y exigía para ella una extrema delicadeza.

La *op. 59 n° 2*, de un grupo de tres, está en la bemol mayor, anotada *Allegretto*, y expone una primera idea graciosa y dulce, que es ampliada a dos voces poco más tarde. Un nuevo motivo, tan insistente como delicado, aparece después. La coda es breve y acelerada. Para Hadow era "la más bella de todas las mazurkas", lo cual es mucho decir, aunque hay que reconocer que la página es grata y se escucha y aprende con facilidad. Grácil, espumosa, esbelta es la *Mazurka op. 7 n° 3* en fa menor, que se abre con "un coro de guitarras", según el propio compositor, opinión sustentada por muchos autores, como Von Lenz: "Los cuatro compases iniciales, incluso las repeticiones, han de ser tocados en el espíritu de un preludio de guitarra". Luego surge la danza, *Animato*, rústica y característica.

Barcarola op. 60

Queda perfectamente descrita en estas palabras de Ravel recogidas por De Place: "El tema en terceras, suave y delicado, aparece constantemente vestido de armonías deslumbrantes. La línea melódica es continua. De repente, una melopea se escapa, queda suspendida y retumba blandamente atraída por armonías, por acordes magníficos. Un nuevo tema resplandece, de un magnífico lirismo italiano. Todo se apacigua. Del grave se eleva un trazo rápido, escalofriante, que planea sobre armonías preciosas y tiernas. Se sueña con una misteriosa apoteosis". Muy hermosas palabras para esta composición tardía de Chopin en fa sostenido y menor y 12/8.

Polonesa-Fantasia op. 61

El concierto se cierra en belleza con esta obra en la bemol mayor *op. 61*, también de 1846, dedicada a Madame A. Veyret, amiga del compositor y George Sand. Liszt llegó a comentar que la obra quedaba fuera de la esfera del arte por su contenido patológico. Afirmaba Bal y Gay que la composición posee inaudita singularidad, pero que no tiene nada de enfermizo, sino de insólito y experimental, armónica y estructuralmente, incluso con anticipaciones de Wagner o Strauss. Tras una lenta introducción, a la manera de una balada, el tema principal aparece en *tempo giusto*. Un *Agitato* amplía el motivo. Más tarde una cadencia lleva a un nostálgico *più lento*. La conclusión de esta partitura tan libre, entre dolorosa y heroica, se hace a lo largo de un climático *crescendo*.

BIOGRAFÍA

Nacido en Nueva York, Goode estudió con Nadia Reisenberg en el Mannes College of Music y con Rudolf Serkin en el Curtis Intitute. Ha obtenido numerosos premios como The Young Concert Artists Award, el primer premio en el Concurso de Clara Haskil, the Avery Fisher Prize y un Grammy. Su primera interpretación pública del ciclo íntegro de las sonatas de Beethoven en Nueva York en 1987/8, fue aclamada por el New York Times como “uno de los acontecimientos más memorables de la temporada”, después interpretó con enorme éxito el ciclo Beethoven en la Queen Elisabeth Hall de Londres en 1994 y 1995.

En la temporada de 2016/17, entre otros concierto, vuelve al Festival Internacional de Edinburgo, a la Wigmore y al Royal Festival Hall de Londres, a la Academia Liszt de Budapest, al Ciclo de Grandes Intérpretes en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, a Piano aux Jacobins (Toulouse), al Festival Internacional de Bergen, y debutará en Estocolmo en la Gran Sala de Conciertos. Goode también actuará con la Orquesta Filarmónica de Helsinki, y vuelve con la Orquesta Festival de Budapest e Ivan Fischer para actuar en Budapest y en los Estados Unidos con conciertos en Nueva York, Chicago, Boston, Ann Arbor y Newark.

En los EEUU, otras actuaciones destacadas durante esta temporada incluyen, su retorno a la Mostly Mozart Festival en Lincoln Centre, donde interpretará el Concierto de Mozart para Piano K.414, con Louis Langrée dirigiendo, y recitales en numerosas series como las de Washington Performing Arts, Carnegie Hall, la Series de Maestros de los Van Cliburn Concerts (Fort Worth), Duke Performances en Carolina del Norte, Green Music Center de California, el Beethoven Festival de Minnesota y la Sociedad de Música de Cámara de Filadelfia.

Artista en exclusiva del sello discográfico Nonesuch, Goode ha grabado más de dos docenas de discos, abarcando desde obras como solista, de cámara, y lieder, así como conciertos. Su última grabación, los cinco conciertos de Beethoven con la Orquesta del Festival de Budapest e Ivan Fischer, salió en 2009 recibiendo elogiosas críticas; fue nominada a un premio Grammy, y el Finacial Times dijo que era “Un hito en el mundo discográfico”. Su serie de 10-CDs con el ciclo completo de sonatas de Beethoven, la primera grabación hecha por un pianista nacido en los Estados Unidos, fue nominada a un Grammy y seleccionada por Gramophone Good CD Guide. Otros importantes registros incluyen una serie de Partitas de Bach, lieder con Dawn Upshaw, y conciertos para piano de Mozart con Orpheus Chamber Orchestra.

De 1999 hasta 2013, Richard fue Director Artístico junto con Mituko Uchida de la Marlboro Music School and Festival en Vermont (USA) . Está casado con la violinista Marcia Weinfeld y, cuando no están de gira, ellos y su colección de unos 5.000 tomos viven en la ciudad de Nueva York.