



“

Si hay una cosa que quiero hacer llegar al público es que Bach no tiene que ser rígido y estricto y que está permitido darse tiempo. Sin duda, se debe hacer de manera inteligente. A menudo se hace para destacar la arquitectura o las armonías y no sólo porque te apetece dar un poco más de tiempo a un compás en concreto. Debes de tener una razón para ello.

”

ANGELA HEWITT
(THE GUARDIAN)

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

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.

ANGELA HEWITT

MARTES, 18 DE ABRIL. 19:30 H.

I

J. S. BACH (1685-1750)*Partita N°1 en Si bemol Mayor, BWV 825* (1726)Praeludium. Allemande. Courante. Sarabande.
Menuet I. Menuet II. Gigue.*Partita N°4 en Re Mayor, BWV 828* (1729)Ouverture. Allemande. Courante. Aria.
Sarabande. Menuet. Gigue.**D. SCARLATTI** (1685-1757)*Selección de Sonatas* (1742-1757)*Sonata en Re Mayor, Kk 491**Sonata en Re Mayor, Kk 492**Sonata en Si menor, Kk 377**Sonata en Mi Mayor, Kk 380**Sonata en La Mayor, Kk 24*

II

M. RAVEL (1875-1937)*Sonatine* (1905)*Modéré. Mouvement de menuet. Animé.***E. CHABRIER** (1841-1894)*Bourrée fantasque* (1891)LA DANZA
Y LOS CLÁSICOS

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

Mucho antes de que los nacionalismos del siglo XIX, aventados por las guerras napoleónicas que tantos demonios despertaron sin acabar de matar a ninguno, en los periodos que en música llamamos barroco y clasicismos ya se usaban temas populares sin voluntad de afirmar una identidad frente a otra. No se trataba todavía de agredir al vecino con una canción inventada en la gleba para animar la cosecha, casar a los hijos o bautizar a los nietos, es decir, para muy otros fines. En la sociedad estamental era natural que la música se nutriera del acervo del pueblo, porque la creación no viene de la nada, ni del vacío, sino de los diferentes suelos en los que uno puede pisar y permanecer en pie. No era tampoco servilismo. Era un elemento del que partir, al que seguir y de donde deducir tanto el espíritu como la letra. Haydn y el propio Mozart, mas también Domenico Scarlatti y el padre Antonio Soler fueron compositores que tomaron temas, maneras, imágenes (sonoras) de ese *buen pueblo* que todavía no se invocaba con hostilidad frente al del país vecino, porque las guerras tenían otro cariz, el odio era de otra clase. Pero hoy día ese tipo de inspiración ya no existe, porque las pautas urbanas y metropolitanas han arrinconado, primero; y destruido, después, la iniciativa cultural de ese *buen pueblo* campesino.

Y si en el siglo XXI eso no es posible, ya a principios del siglo XX empezaban muchos importantes compositores a buscar otro tipo de modelos. Ahí los tenemos, esta noche. Son Ravel y Chabrier, que a menudo buscaron y encontraron su inspiración en España; una España que, como el acervo popular, podía tener una cierta parte de auténtica y mucho componente imaginario. En arte, no hay falsificación. Hay eso, inspiración en un modelo. Y el pasado, en eso que de manera general llamamos clasicismo o neoclasicismo, nutre buena parte de la música compuesta a comienzos del siglo XX, y tal es el caso de la *Sonatina* de Ravel. Pero hoy no vienen hispanos ni Ravel ni Chabrier. Ahora lo veremos.

J. S. Bach: las danzas de Leipzig, más allá de Cöthen

El término partita puede tener dos sentidos para las obras de la época del Barroco tardío, al menos en la Europa de J. S. Bach. Puede significar variaciones o puede significar algo parecido a suite de danzas. Por ejemplo, en sentido estricto, las *Suites inglesas* y las *Suites francesas*, compuestas por Bach en su época en Cöthen, responden al concepto de suite. Frente a estas series de seis, las también seis *Partitas BWV 825 a 830* son algo muy parecido, y al menos conservan (salvo en un caso) las cuatro danzas más o

menos obligadas: allemande, courante, sarabande, gigue. Esas composiciones son ya de la época de Leipzig, cuando es Kantor del Colegio de Santo Tomás, para cuya iglesia compuso tanta música. Las obligaciones de Bach eran abrumadoras, tanto para componer como para enseñar y gestionar el centro, tanto la intendencia como los conjuntos instrumentales y corales: todo. Y aún tuvo tiempo de completar la hermosa serie del *Clavier-Übung*, cuya primera parte la forman precisamente estas *Partitas*, que Bach publicó en aquella ciudad, una a una, entre 1726 y 1731. Es decir, había clientela para este tipo de obras que reclamaban un solista hábil, virtuoso en determinados momentos. Pero lo sorprendente es que ¡era poco menos que la primera vez que publicaba música suya! Por eso le puso *op. 1*. Antes solo había publicado una de sus muchas cantatas.

La Allemande es una danza, claro está, de origen alemán, más bien despaciosa (ya que no lenta). La Courante es de origen francés, y contrasta con la anterior por su vivacidad. En oposición, la Sarabande, de origen español, es también pausada, acaso debido a su carácter de baile “con insinuaciones picantes”, o de pura seducción. En la Gigue, tal vez de origen francés, se salta y se corre. Tal vez por eso sirve espléndidamente de finale (presto, sí). Puede decirse que el equilibrio de estas cuatro danzas se da por sí solo, y que toda introducción ajena (aria, minueto o cualquier otro) altera ese equilibrio, y en el caso de las muy maduras *Partitas* de Leipzig lo enriquece, lo convierte en otra cosa más intrincada, no por acumulación sino por complejidad.

Una de las *Partitas* no contiene gigue, que es la danza que siempre cierra la secuencia. Pero en las dos que oímos hoy aparecen esas cuatro danzas, junto con otros tres movimientos (no siempre danzas; el primero, nunca es danza) con los que Bach se permite innovar, cambiar el código, ampliarlo. Es lo que él llamaba *galanterías*. Así, en la *Primera Partita* nos encontramos con dos galanterías: dos minuetos entre la Sarabande y la Gigue de cierre. En la *Cuarta Partita* hay un aria entre la Courante y la Sarabande (un aria graciosa, nada lenta ni poética, porque para eso está la Sarabande: este aria hasta puede bailarse). También hay un Minueto después de la Sarabande y antes de la Gigue final. En ambas *Partitas* hay un movimiento introductorio; en la *Primera*, el llamado Praeludium; en la Cuarta, una amplia Ouverture, que pese a su longitud se ve superada –el doble– por la bellísima Allemande que viene a continuación.

Scarlatti: la corte y la sonata

¿Qué hubiera sido de Domenico Scarlatti sin el benéfico concurso de la princesa y reina Bárbara de Braganza? Cuando Alessandro, el padre, muere en Nápoles en 1725, debe de dejar este mundo convencido de que ha tenido un hijo bastante dotado, pero cuyo nombre se encuentra a su sombra. Para entonces, Domenico tiene cuarenta años y lleva cuatro como maestro de capilla de la corte portuguesa de Juan V. Nada más empezar 1728 la princesa Bárbara contrae nupcias con Fernando, Príncipe de Asturias, heredero de la corona española. Scarlatti sigue a la princesa y a partir de ese momento el antiguo compositor de piezas religiosas y teatrales se convierte en uno de los grandes aportadores de su tiempo en un medio menos aparatoso y más

íntimo, el del teclado. En nuestra perspectiva de hoy (y desde hace mucho tiempo), Domenico no sólo no se encuentra la sombra de Alessandro, sino que lo conocemos como *el padre* de Scarlatti. Lo cual es injusto, sin duda.

Con doña Bárbara y la corte permaneció Scarlatti algo más de cinco años en Sevilla, desde febrero de 1728 hasta mayo de 1733. No es necesario exagerar las fuentes de inspiración que brindaría la Sevilla del siglo XVIII a la imparable sucesión de sonatas para clave que entonces emprende nuestro músico. Pero después de Sevilla serían otras muchas las fuentes, dentro de la tradición española de intimidad artística entre palacio y pueblo. Surgirían así las más o menos seiscientas sonatas que hoy se han identificado como de Scarlatti, y las muchas que están perdidas o acaso ocultas en archivos a la espera de regresar a la luz.

En 1733 se instala Scarlatti en Madrid, se españoliza totalmente y en Madrid muere en 1757, cuando se acercaba a los setenta y dos años. Aranjuez y Madrid fueron los puntos en los que se movió este cortesano que ha encontrado su camino en la España de Felipe V. Pero también El Escorial tendrá importancia en la vida cortesana y musical del músico: allí debió de conocer al padre Soler, y allí debió de instruirle en su arte. Bárbara será reina de España en 1747, cuando Fernando VI ocupe el trono de San Fernando.

La verdad es que las sonatas de Scarlatti no son sonatas, sino otra cosa. No es precisamente la forma sonata, ni el género sonata lo que desarrolla el músico napolitano, y parece que él no las llamó así. Su nivel de conciencia posible no lo hubiera permitido, por otra parte. Son obras breves, en dos partes; se anuncia la tonalidad y se evoluciona a la dominante. Puede haber dos temas, pero lo que no hay es bitematismo, sino aparición de temas secundarios, hasta el punto de que a veces creemos estar ante un mini-rondó. Los temas son a menudo de danza, pero también se adivinan algunos de canto. A Scarlatti le inspiró la España luminosa, su temperamento iba por el lado de la ligereza y la alegría, no por el de la bruma o la devoción.

Al músico le gustaba, según parece, emparejar sus obras por afinidades, por contrastes, por oposiciones, por tonalidades o por otras razones. No siempre es la lógica de los clavecinistas o pianistas de hoy. Y, por cierto, el desacuerdo (mejor que polémica) entre quienes consideran que esta música concebida para clave no ha de tocarse en un piano moderno es el cuento de nunca acabar, y puede que sea instructivo documentarse en esa discusión. Pero ahora no es el momento.

Por último: no hay posibilidad de datar esas seiscientas obras. No hay documentación suficiente, ninguna de ellas ha llegado en manuscrito original, y sólo caben conjeturas. Kirpatrick, por ejemplo, aventura algunas para una serie de sonatas en su monografía imprescindible (ver el libro: *Alianza Música*, núm. 24; Madrid, 1985).

Ravel: elegancia clásica

Ahora que no nos oye, diremos que uno de los aspectos de la obra de Ravel es la elegancia clásica. Esa elegancia se da en la *Sonatine* que oímos hoy. No desaparece, pero se prescinde de ella en algunas obras muy conocidas del compositor, como *La Valse*, cuya elegancia danzante está sometida a una

deformación, a una estilización con toques grotescos que es lo contrario de lo que encontramos en la *Sonatine*.

Las series pianísticas de Ravel encierran lo fundamental de su aportación al teclado. Sin menospreciar las piezas breves, el gran Ravel pianístico se halla en esta *Sonatine* (1903-105), en *Miroirs* (1904-1905), en *Gaspard de la nuit* (1908), en los *Valses nobles et sentimentales* (1911) y en *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917). Podemos añadir la serie de cinco piezas infantiles *Ma mère l'Oye*, para piano a cuatro manos.

La primera de estas series, la *Sonatine*, continúa parcialmente lo que Ravel ha experimentado ya en piezas como *Jeux d'eau*, la lucha por una nueva sensibilidad, pero ahora sin imitaciones, aunque los arpeggios (marca de fábrica) continúan ahí; con otra función, desde luego: ya no se trata de agua, para eso habrá que esperar a la *Ondine* del *Gaspard*, serie compleja y visionaria.

La *Sonatine* consta de tres movimientos que toman como modelo el género sonata y la reducen a su esencia, le arrebatan el subjetivismo y la estatura, y casi en silencio y sin hacer demostraciones dejan cualquier propuesta romántica (Schola, y no sólo Schola) como muerto al que deberían enterrar los muertos. La *Sonatine* no entierra nada, pero al escucharla nos consta que es algo que se toca después de que un manifiesto o una pelea estética han dejado seriamente tocado *lo anterior*. Atención, estamos en la época en que Debussy se enfrenta a sus *Imágenes* y a los *Preludios*. La factura es clásica, la línea es rica en sugerencias, los tres breves movimientos no parodian sino que subliman el género a través de otras tantas formas (¿formas?; no siempre lo son): una forma sonata bitemática a la que no le falta la ortodoxia del desarrollo y la reexposición; un bello movimiento lento con métrica de minueto, pues alguna estructura rítmica había de tener; una toccata de libre apariencia pero de ortodoxa secuencia (a partir de una auténtica exposición).

Chabrier: Bourré fantasque

El punteado o martilleo o zapateado (de todo se ha dicho) con que comienza la *Bourré fantasque* (Très animé et avec beaucoup d'entrain) marca ya su claro carácter danzante. Danza popular, danza de la Auvernia natal de Chabrier, ese genio que todos invocarán, ese bohemio que creó estilo, ese profeta de otros que tal vez es magnificado por esos que él anunció por su sabiduría en la novedad de las progresiones armónicas y el regreso-progreso hacia lo modal. Pero ante ciertas obras de Chabrier no parece que sea exagerado magnificarle.

La *Bourré*, que es su última composición para piano, es una de ellas. No es una miniatura, pero sí una obra breve, y puede serlo más aún según el tempo de cada pianista, que se advierte pronto, desde los primeros copases: éste va a durar poco más de cinco minutos; o bien: este otro llegará a los seis y acaso los supere. Es una danza popular que a veces nos recuerda danzas españolas, algo espiritual, nada concreto o señalable. Es una secuencia un poco rondó, un poco suite de danzas con motivo que regresa una y otra vez, a modo de refrán. Pero si es música popular de danza, también es *fantasque*, y eso quiere decir algo más que fantástico: fantasque viene a decir

que contiene algo de capricho (un capriccio musical nunca es caprichoso), de insólito, de excéntrico. Acaso Turina titule sus *Danzas fantásticas* así por inspiración del Chabrier legendario para el joven sevillano que estudia en París, en la Schola, en una época en la que muchos de sus profesores y colegas han conocido y tratado al muy *fantasque* Emmanuel Chabrier.

Sin embargo, parece que Chabrier usó el término *fantasque* en el sentido alemán romántico (cuando, precisamente, él fue uno de los que rompieron con el romanticismo, o al menos uno de los que abrió ese camino antirromántico), esto es, fantástico en sentido estricto, e incluso se ha señalado que esa loca danza que a veces cede en su carrera en un molto espressivo se inspira en los frescos de la *Danza de la muerte*, en la abadía de la Chaise-Dieu, junto a Ambert, su pueblo. No importa, o no debería importar, porque ambos sentidos le sientan bien; desde luego, el humor que despide la *Bourré fantasque* casa mal con la *Danza de la muerte*, pero bien pudiera ser que la muerte tuviera un lado "comedia" que nuestras tradiciones han arrinconado en su afán de pathos.

Chabrier compuso un puñado de obras pianísticas que caben en un solo recital, y aun así les faltaría tiempo para que éste no fuera demasiado breve (*Habanera*, *Pièces pittoresques*, *Valses* y muchas piezas sueltas). Destaca la *Bourré fantasque*, breve, brillante, que exige del intérprete gran virtuosismo y a cambio le da amplio fulgor. De esta pieza final escribió Alfred Cortot que es "una de las obras más extraordinarias de toda la literatura musical del piano francés". Chabrier empezó a orquestar esta obra, porque daba mucho de sí para el concierto sinfónico y para la propia danza. No la concluyó, y hay por ahí varias versiones de otras manos. Ha merecido coreografías importantes; como la de Blanchin justo después de la segunda guerra. Para concluir un recital es una obra ideal: fuegos de artificio, dificultad técnica, agitación, acumulación de notas, carrera, rotundidad. Y nuestra pianista de hoy conoce bien esta obra. Lo vamos a comprobar.

BIOGRAFÍA

Angela Hewitt es una de las pianistas más celebradas del panorama musical actual. En 2015 entró a formar parte del Pabellón de la Fama de Gramophone. Sus interpretaciones y grabaciones de Bach han sido especialmente elogiadas, siendo considerada una de las mejores intérpretes actuales del compositor.

En otoño del 2016 Hewitt presentó un proyecto denominado "The Bach Odyssey", que comprende la interpretación a lo largo de cuatro años y por todo el mundo de todas las obras para teclado de Bach repartidas en doce recitales. Otros conciertos que cabe destacar incluyen la Vienna Konzerthaus, la Sociedad Filarmonica de Bilbao, y una gira por Australia con Música Viva. También cabe señalar sus conciertos en la temporada 2016/17 con la Baltimore Symphony, las Winnipeg Symphony orchestras y la Orchestre Symphonique de Montréal.

Sus grabaciones más recientes incluyen el sexto volumen de las Sonatas para piano de Beethoven, una nueva grabación de las *Variaciones Goldberg* de Bach, el primer volumen de las Sonatas de Scarlatti, y la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen con la Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa bajo la dirección de Hannu Lintu.

Angela Hewitt procede de una familia de tradición musical y empezó a estudiar piano a la edad de tres años. A los cuatro años dio su primer concierto y un año más tarde obtendría su primera beca de estudios. Hewitt fue galardonada con el OBE dentro del marco del Queen's Birthday Honours del año 2006 y se convirtió en Companion de la Order of Canada (CC) en el año 2015. Vive entre Londres, Ottawa e Italia, donde es Directora Artística del Festival de Música de Trasimeno.

PRÓXIMOS CONCIERTOS

CHRISTIAN ZACHARIAS

MARTES, 9 DE MAYO. 19:30 H.

OBRAS DE BEETHOVEN, SCHUBERT Y SCHUMANN

VOVKA Y VLADIMIR ASHKENAZY

LUNES, 5 DE JUNIO. 19:30 H.

OBRAS DE GLINKA, RAVEL, RACHMANINOV Y SMETANA