

STEPHEN HOUGH

MARTES, 14 DE ABRIL DE 2015. 19:30 H.

CICLO DE GRANDES
INTERPRETES

1996-2015

20
AÑOS

ORGANIZA

schürzo
FUNDACIÓN

PATROCINA

EL PAÍS

20 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

MADRID 2015

“

*Amo el sentimiento físico de tocar el piano y,
al mismo tiempo,
pensar que no todas las respuestas
están en la partitura.*

”

STEPHEN HOUGH

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.



SIM CANETTY-CLARKE

PROGRAMA

STEPHEN HOUGH

MARTES, 14 DE ABRIL. 19:30 H.

I

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918):

La plus que lente (1910)

Estampes (1903)

1. Pagodes
2. La Soirée dans Grénade
3. Jardins sous la pluie

FRYDERYK CHOPIN (1810-1849):

Balada nº 2 en fa mayor, op. 38 (1840)

Balada nº 1 en sol menor, op. 23 (1831)

II

FRYDERYK CHOPIN:

Balada nº 3 en la bemol mayor, op. 47 (1841)

Balada nº 4 en fa menor, op. 52 (1842)

CLAUDE DEBUSSY:

Children's Corner (1908)

1. Doctor Gradus ad Parnassum
2. Jimbo's Lullaby
3. Serenade for the Doll
4. The Snow is Dancing
5. The Little Shepherd
6. Golliwogg's Cake-walk

L'Isle joyeuse (1904)

CUANDO EL SONIDO ES POESÍA

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

Aparentemente, en Debussy hay “mucho programa”. Aparentemente, sólo. Los títulos de sus piezas solían venir después de haberse compuesto la pieza misma. En el principio, no era el verbo, sino el sonido. Lo mismo que en Chopin, compositor muy distinto, de cuyas composiciones sin embargo se ha dicho que contienen el germen de eso que llamamos impresionismo. La poesía es el sonido. La palabra viene después. En sus orígenes, poesía (verso) y música (sonido) acaso fueran lo mismo. Aquí, en el principio fue el poema. Sonoro.

Debussy evoca, juega y danza

Las tres *Estampas*, las *Máscaras*, *L'Isle joyeuse*, las seis *Imágenes*, en dos libros, incluso las piezas de *Children's Corner*; y, en fin, los *Preludios*, sobre todo, son las obras que habría que poner en continuidad para captar un sentido concreto en el pianismo de Debussy. Y no sólo el pianismo, porque estas piezas son hermanas de las cinco piezas de las *Imágenes* para orquesta y de las tres de *El mar*: no así de la secuencia rica en motivos no fácilmente separables de *Jeux* (supuestamente, un ballet). ¿Fechas? Primera década del siglo, desde 1903 (*Pagodas*, primera de las *Estampas*, precisamente) hasta más o menos 1912.

Después del estreno de *Pelléas et Mélisande*, gran forma, gran proeza, obra dilatada en su gestación y conclusión (la única ópera que concluyó Debussy, que empezó un buen montón de ellas); después de eso, el poeta de los sonidos vuelve al piano. Pero ahora sustrae el piano del medio en que se hallaba, ahora trae el piano a otras intimidades, como si fuera necesario encontrarle otras salas, otras sensibilidades. Esto dura varios años, y no se dedica sólo al piano. Pero entonces se dan esas preciosas series que cambian el pianismo. Hasta que el propio Debussy decida cambiar ese pianismo suyo por otro, por el de los *Estudios* de la época tardía. Pero no tuvo tiempo de desmentir esa secuencia suya que va, pongamos, de *Pagodas* a *Feux d'artifice*. Por eso el gran pianismo de Debussy lo asociamos hoy, sobre todo, con ese supuesto poematismo o descriptivismo, que no es tal. No ha de sorprendernos que la insistencia en tales procedimientos llevara a que una segunda naturaleza se apoderara del pianista-compositor, del virtuoso creativo. Como en Liszt, el piano induce el discurso. Como en Liszt, el virtuoso desgrana los atletismos del amplio teclado, pero en el francés el virtuosismo ha dejado atrás determinados experimentos, que han aprovechado muchos otros, como Albéniz o Séverac. Quedan las lecciones: la del agua, la de la sugerencia, la del cromatismo encendido, las de las sonoridades exóticas (que ahora son chinas, o en cualquier caso “orientales”: desde Liszt hasta este comienzo del siglo, lo exótico se ha ampliado).

Es conocida la importancia que para Debussy tuvo el gamelán de Java que vio y oyó una y otra vez en la Expo de 1889. Los músicos de Java se exhibían en la sección de Holanda, país ocupante de Indonesia como colonia. Con aquellas sonoridades, sobre todo aquel timbre, aquel color y la escala pentatónica, más también aquellas figuras rítmicas, comprendió Debussy que existían *otras voces*. Así, en *Pagodas* (si mayor, 4/4) percusiones con alturas, fuertes en ocasiones, delicadas, matizadoras: colores, colores. No olvidemos que entre el siglo XIX y el XX la música occidental, incluida la rusa muy en especial, tiene un mecanismo importante de renovación: lo externo, lo de fuera, lo extranjero, lo exótico, sea imaginado o auténtico, aunque siempre se lo simplifique; o mejor, se lo estilice. Lo extranjero por antonomasia es esa sonoridad

NOTAS AL PROGRAMA

que no se atiene sólo a China, pero que se llama *chinoiserie*. Es el secreto de la primera de las piezas de *Estampas*, las *Pagodas*. Su base es un motivo pentatónico repetido al que apoyan rítmicas superpuestas. Pero otra nación que fue pintoresca y exótica quedaba más cerca. Era España, por la que viajaron tantos franceses en el siglo XIX. *La soirée dans Grénade* (fa sostenido menor, 2/4) es una habanera compleja, por decirlo así, y se nota desde el comienzo mismo en la propuesta de graves y agudos tan alejados, ritmo permanente, adorno, apoyo y desarrollo imprevisibles, ricos. A Falla le pasmaba esta pieza de Debussy, lo mismo que *La Puerta del Vino*. Nunca había estado Debussy en Granada, no tomó prestados motivos hispánicos, ni siquiera visitó España. Siempre la soñó. Como Ravel, pero Ravel sí la conoció, y bastante, y además tenía sangre española. *Jardins sur la pluie* (mi menor, tonalidad poco debussyana; y, si no, busquen) tiene base lejana de canción infantil, es una toccata en la que la aceleración lo mismo puede sugerir la lluvia de los jardines parisienses que la típica carrera de una de esas piezas que desde el Barroco prueban la destreza y el virtuosismo del solista del teclado, entre otras cosas mediante la velocidad. Jardins es para correr con las manos por el teclado. Es, si acaso, más lluvia que jardines, porque por los jardines pasamos a toda velocidad.

L'Isle joyeuse (1904) es un fragmento de bravura, una página luminosa rica en color, en matices dinámicos, en métrica cambiante y plural, un viaje por sugerencias tonales a las que se visita en lugar de apoyarse en ellas, un verbo imparable arrancado a las teclas y convertido en poética tempestuosa. En ocasiones se impone el recuerdo de *El mar*, tríptico orquestal en el que por entonces trabajaba el compositor. El trino que abre la pieza es el germen de todo el discurso, como si de ahí surgieran otros trinos, escalas, tresillos, episodios, ideas... Pero no por ello deja de haber un tema reconocible, principal, que destaca entre otros y acompaña con su diseño característico esta especie de crescendo para virtuosos hasta la eclosión final.

Con *Children's Corner*, serie publicada en 1908, estamos en la misma época de la segunda serie de *Images*, pero el mundo sonoro es muy distinto, aunque no opuesto. La complejidad de *Images* no se disimula; la sencillez de *Children's Corner* no es sólo aparente, al menos en cuanto a la disposición de las notas, pero no es cierta en cuanto a sus armonías. Debussy se mete en el cuarto de su hija Chouchou desde que esta nace en 1906. Y se dedica a recorrerlo, fijándose en sus juguetes, en su ventana y, para empezar, hasta con los latosos ejercicios de piano que tendrá que afrontar un día la hija de un compositor. Con *Children's Corner* Debussy compone su equivalente a las *Escenas infantiles* de Schumann, al ciclo vocal *Infantiles* de Musorgski y a la serie para dos pianistas *Ma Mère l'Oye*, de Ravel. Hay opiniones encontradas en cuanto a la razón de que Debussy titule todo en inglés: se burlaba del anglicismo ascendente (la niña tenía una institutriz inglesa), o bien seguía la moda.

Doctor Gradus ad Parnassum. Modérément animé. Do mayor. 4/4. Los arpeggios iniciales y las galopadas posteriores (que convierten el fragmento en una tocata) sugieren ejercicios de *doigté*. Será que se trata de una sátira de los ejercicios de piano tipo Czerny o Clementi, que no debían de parecerle al compositor muy pedagógicos. Si se trata de un niño, la verdad es que toca maravillosamente bien; como más tarde Miles, el niño de la ópera *La vuelta de tuerca*. Lo que no le impide ralentizar de repente, como para escaparse... Pero regresa al ejercicio con mayor ánimo.

Jimbo's Lullaby (Nana de Jimbo). *Assez modéré*. Si bemol. 2/2. Pesante figura en los graves: Jimbo es un elefante. Pero la nana anunciada no desciende tanto en tesitura y sitúa su melodía pentatónica hacia el medio del teclado, con excursiones al agudo para una especial línea melódica y hacia el grave para hacer caer al bueno de Jimbo, vencido al fin por el sueño, y así lo demuestra esa última nota, conclusiva y definitiva en su humor.

Serenade for the Doll (Serenata para la muñeca). *Allegretto ma non troppo léger et gracieux*. Mi mayor. $\frac{3}{4}$. Es una serenata a la guitarra, de la niña a la muñeca, con aire de danza bastante español. No es virtuosa, aunque sí hábil para quebrar ritmos y defraudar expectativas en las líneas.

The Snow is Dancing (Baila la nieve). *Modérément animé*. Re menor. $\frac{4}{4}$. Cuatro notas en la mano derecha evocan los copos de nieve que caen. Hay insistencia de esta figura, pero no es siempre la misma, y no siempre es en la mano derecha. Una línea melódica se destaca, y es precisamente el baile de los copos sobre la caída de los mismos, pero la danza no se limita a esa línea. Hay nostalgia, melancolía en los breves motivos que van surgiendo y que se apoyan en el ostinato de los copos. Uno de los últimos motivos, casi en el extremo agudo y más apuntado que resuelto, tiene un carácter “muy Satie” y marca el apogeo del discurso a partir del centro mismo del fragmento; surge y desaparece a lo largo de la segunda mitad y parece emprender el vuelo hacia el final, para desaparecer en el decrescendo que lo concluye.

The Little Shepherd (El pastorcillo). *Très modéré*. La mayor. $\frac{4}{4}$. El clima es semejante, pero no la línea, que a partir de abundantes desmentidos crea una sensación de discurso interrumpido. El espíritu es el de *La fille aux cheveux de lin*. ¿Es melancolía o es laxitud bienaventurada lo que evoca este discurso que afirma apenas un tema para desmentirlo a continuación, y en el que se repiten siempre tanto un motivo soñador como otro de danza que se frustra?

Golliwogg's Cake-walk. *Allegro giusto*. Mi bemol. $\frac{2}{4}$. Es la danza de un muñeco que reproduce un niño negro, broche brillante de una suite en la que el tono ha sido muy moderado, como advierten las indicaciones de tempo anteriores. También, como se ha repetido, es la incursión de Debussy en uno de los modos jazzísticos que empezaban a estar de moda; aunque, en rigor, el jazz no había surgido todavía. Era simplemente un “ritmo negro” de los Estados Unidos. Debussy lo aprovecha para imitar los gestos discontinuos de un muñeco que baila. Casi imperceptible, hay en medio del fragmento una muy cromática cita del comienzo de *Tristán* (¿más guasa?).

La plus que lente (1910) es un vals con humor, y acaso pueda asegurarse que Debussy y Satie nunca estuvieron tan cerca. Después de las obras anteriores, después de los *Preludios*, se trata de una obra menor, por mucho encanto que posea. El propio Debussy decía que era una obra apropiada para tocar en las tabernas. Es muy probable que el material originario sea composición muy anterior a las *Estampes*.

Chopin: ¿narraciones líricas?

Chopin, el polaco exiliado de aquella pesadilla que fue la secular ocupación rusa (y prusiana; y austríaca, aunque en el sur la cosa debió de ser más llevadera desde cierto momento del siglo XIX), es el gran miniaturista del piano en el siglo XIX. Miniaturas, o al menos piezas no demasiado largas: polonesas y mazurkas, como danzas nacionales de ese país ocupado que queda tan lejos de París; y desde luego nocturnos, scherzos, preludios, baladas, valeses, rondós. La pieza breve válida en sí misma no la inventó él, pero la asociamos sobre todo con él, y con algún otro, sin duda, ahora lo veremos. La miniatura pianística se da también en su estricto coetáneo, el alemán Robert Schumann, que las compuso todavía más concisas, si bien él las incluía en series que buscaban una lógica común, un relato, una secuencia sugeridora, como *Carnaval...* Por cierto, Schumann fue gran admirador de una de las baladas de Chopin, la *Op. 23*.

Las cuatro *Baladas* de Chopin no son miniaturas en el sentido tan estricto; la *Cuarta, op. 52*, es la más amplia y dura unos doce minutos. A Chopin, poeta de los sonidos, le gustaba narrar con música, o más bien sugerir. No hay música programática en

NOTAS AL PROGRAMA

Chopin, ni en las *Baladas* ni tal vez en ninguna otra composición. Pero hay mucha evocación. La balada la convirtió Chopin en una pieza lírica instrumental, y así fue en adelante, en todo el siglo XIX, al margen de las baladas con poema.

Hoy es imposible escuchar la *Balada en sol menor, op. 23* con oídos virginales. Sabemos dónde conduce ese lento de introducción: a uno de los relatos sonoros más hermosos de la literatura de salón en que episodios lentos y cantabile ceden el paso a chispeantes secuencias virtuosísticas. Y ese gran episodio central se caracteriza como “sonido Chopin”, como esa dialéctica entre canto (*bel canto*, a menudo, en especial en los *Nocturnos*) y lógica pianística, del Meno mosso al Più animato, como si la voz y la imposición del instrumento de teclado orientaran y hasta determinaran el discurso. La coda (Presto con fuoco) es brillante, amplia, una carrera del virtuoso con cromatismos, saltos de escalas, acordes de octavas, trinos, gamas forte, pero la conclusión no es contundente ni en exceso afirmativa. Parece que la *Balada, op. 23* la comenzó Chopin todavía en la Polonia tiranizada por Nicolás I; la debió de terminar en París, y la estrenó él mismo en Leipzig en octubre de 1835.

El tintineo cantarín de unas campanas introduce la historia en la *Balada en fa mayor op. 38*, publicada en 1840 después del famoso y no muy dichoso viaje a Mallorca con George Sand. Según parece (lo decía Schumann cuando ya no podía ser desmentido), esta *Balada* tiene una historia de fondo, una leyenda recogida y escrita por el gran poeta nacional Adam Mickiewicz, poeta no sólo de la Polonia irredenta, sino de su unión secular con Lituania (lo que será un fracaso histórico, lo sabemos ahora). Nada se opone a que veamos en el Presto con fuoco más o menos central la lucha de los lituanos evocada por la mujer que surge del lago, pero... Un *agitato*, a modo de coda, parece que va a tener idéntico clima, pero Chopin regresa al clima y la temática introductorios.

La *Balada en la bemol mayor op. 47* se publicó al menos en tres ocasiones entre 1841 y 1842, y de nuevo la tradición schumanniana pretende una inspiración en Mickiewicz, sobre todo porque el segundo tema en semicorcheas puede sugerir el rápido fluir del agua en que se mueve una misteriosa ondina, a la que su terrestre galán persigue en vano. Pero el primer motivo, el que introduce la pieza, es muy distinto, un Allegretto que parte de una calma tensa, un lirismo muy bello, para crecer hasta un episodio de transición poco menos que cadencioso y que parece agotarse en una fermata, pero que tan sólo se transforma y crece o retrocede... hasta que se impone la temática en valores mínimos, apenas anunciado por la mano derecha, temática que lleva finalmente a una carrera que marca todo el episodio incluso cuando regresa el lirismo inicial, porque a partir de ese momento se da un entrevero de ambas maneras (más que temas) hasta una complejidad virtuosística que conduce a una resolución (no a una coda).

En la *Balada en fa menor op. 52*, publicada en 1843, hay canto y sugerencia, pero tampoco relato, no transcripción de poemas de Adam Mickiewicz. Hay dos temas principales, uno nocturno (tras una breve introducción Andante), el otro ternario y danzante (barcarola), un tránsito de la introspección al arrebatado, con regresos. Esta auténtica obra maestra, en la que se han visto señales de escrituras que fueron muy posteriores (Debussy, por ejemplo), no es un crescendo, sino un viaje que termina en algo parecido al júbilo. A lo largo de ese viaje caben cadencias, caben breves tramas contrapuntísticas, episodios de transición evocadora, detenciones, fermatas que anuncian, misteriosas, un tránsito en el camino, y desde luego regresos del nocturno inicial, así como sus oportunas transformaciones. Al fin y al cabo es un viaje, y ese viaje termina de manera alegre, ya que no triunfal, justo después de unos breves compases de detención (“hemos llegado”), y sólo entonces se produce el jubiloso episodio final.

BIOGRAFÍA

El pianista británico Stephen Hough (Heswall, 1961) empezó a estudiar piano a los seis años para trabajar después con Gordon Green y Derrick Windham en el Royal Northern College de Manchester y con Adele Marcus en la la Julliard School de Nueva York. Tras ganar concursos en Inglaterra y Estados Unidos, hizo su debut profesional en Londres en 1982. Ha actuado con las mejores orquestas —Berlín, Londres, Nueva York, San Francisco, Chicago— y directores —Rattle, Dutoit, Nelsons, Zinman, Fischer— por todo el mundo, así como en los festivales de Aldeburgh, Aspen, Blossom, Edimburgo, Hollywood Bowl, Mostly Mozart, Ravinia, Salzburgo, Tanglewood y, en veinte ocasiones, en los BBC Proms. Ha grabado más de cincuenta discos —presentando un extenso repertorio en cuento a cronología y estilos diversos— con la firma británica Hyperion, obteniendo con ellos grandes premios y las mejores calificaciones por parte de las revistas especializadas. Su grabación de los conciertos para piano y orquesta de Rachmaninov fue el disco más rápidamente vendido de la historia de Hyperion mientras, de sus grabaciones para Chandos, destaca la de los conciertos para piano y orquesta de Hummel, la más vendida del catálogo de la compañía. En los últimos meses han aparecido sus *Conciertos para piano y orquesta* de Brahms con Mark Wigglesworth y la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo y el álbum *In the Night* con obras de Chopin, Schumann, Beethoven y el propio Hough.

Como compositor, Stephen Hough ha escrito piezas corales, vocales, de cámara, sinfónicas y para piano solo. En abril de 2012, Nicholas McGegan dirigió a la Orquesta Sinfónica y Coro de Indianápolis en el estreno de la versión orquestada de la *Missa Mirabilis*, una obra escrita originalmente por Hough para el Coro de la Abadía de Westminster. Su *Misa de la Inocencia y la Experiencia* fue estrenada por ese mismo coro en la conmemoración del 250 aniversario del nacimiento de William Blake. Steven Isserlis estrenó con Real Orquesta Filarmónica de Liverpool el *Concierto para violonchelo y orquesta "The Loneliest Wilderness"* en 2007. Y, en la temporada 2011-2012, el propio Hough protagonizó el de su *Sonata para piano nº 1* en el Wigmore Hall londinense.

Como escritor, Hough es autor de *The Bible as Prayer* (Continuum y Pauli Press, 2007), una compilación de textos de la Biblia especialmente indicados para la meditación. Su blog en *The Telegraph* recibe más de quince mil visitas cada semana. Hough es profesor visitante en la Royal Academy of Music in London y ostenta la International Chair of Piano Studies en el Royal Northern College de Manchester. En 2014 fue nombrado por la Reina Isabel II Comandante de la Orden del Imperio Británico.

PRÓXIMO CONCIERTO

KRYSTIAN ZIMERMAN

MARTES, 28 DE ABRIL. 19:30 H.

F. SCHUBERT: Sonata nº 20 en la, op. 959

F. SCHUBERT: Sonata nº 21 en si bemol mayor, op. 960