

20 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

MADRID 2015

MARCO BORGREVE / NAÄVE AMBROISIE



“

*Los procesos de tocar y escuchar
son muy distintos.*

*Cuando toco me fijo
en los detalles de la partitura,
la estudio detenidamente.*

*Cuando escucho,
simplemente disfruto.*

”

NIKOLAI LUGANSKY

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.

NIKOLAI LUGANSKY

MARTES, 20 DE OCTUBRE. 19:30 H.

I

CESAR FRANCK (1822-1890)

[TRANSCR. HAROLD BAUER (1873-1951)]

Preludio, Fuga y Variación, op. 18 (1862)

FRANZ SCHUBERT (1787-1828)

Sonata n° 21, en do menor, D. 958 (1828)

Allegro

Adagio

Menuetto

Allegro

II

EDVARD GRIEG (1843-1907)

*Tres Piezas Líricas**Arietta, op. 12 n° 1 (1866-1867)**Mariposa, op. 43 n° 1 (1886)**Día de boda en Troidhaugen, op. 65 n° 6 (1896)*

PIOTR ILICH CHAIKOVSKI (1840-1893)

Gran Sonata (1878)

Moderato e risoluto

Andante non troppo quasi Moderato

Scherzo. Allegro giocoso

Finale. Allegro vivace

CUATRO CARAS DEL ROMANTICISMO

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

El recital de Lugansky nos trae cuatro aspectos distintos, cuatro geografías, cuatro propuestas diferentes de lo que fue el romanticismo a lo largo de un dilatado siglo que en otras artes precisó de un concepto diferente. El último clasicismo de Schubert, la explosión sonatística de Chaikovski, el canto popular que encierra el pianismo de las piezas breves de Grieg, la afirmación francesa mas también alemana del belga César Franck... Son tan distantes, y sin embargo tan "casi contemporáneos", que constituyen expresiones diversas pero no ajenas entre sí de una centuria que adoptó el rostro subjetivo, exaltado del Romanticismo como expresión preferida; rostro que no impidió que la música se atuviera a las disciplinas de la formas, hasta la ortodoxia o incluso la superstición; sin poder impedir inventos como la música programática o descriptiva, antes desconocida o sólo intuitiva, esboza; el poema sinfónico, la evocación rapsódica. Pero en el recital de hoy casi todo es formal y ortodoxo, incluso cuando se trata de compositores más conocidos por la heterodoxia del relato sonoro que por la asunción de la forma.

La música francesa y el belga César Franck

La Société Nationale de Musique se funda el 25 de febrero de 1871, cuando la guerra franco-prusiana no ha terminado aún. Pero la guerra importante para las clases altas era la librada contra el enemigo interior. Y estalla entonces la batalla contra la Comuna de París: era mejor la derrota frente a la nueva potencia que la victoria de los radicales. Es un momento de auténtica crisis nacional, que se cierra en falso, y que deja a Francia con mala conciencia; todos creen que los errores que llevaron a la derrota se deben a los propios franceses, a la sociedad frívola, corrupta y desigual del Imperio, que sin embargo había conocido una auténtica prosperidad inducida desde el poder y que había creado una trama social que será decisiva para la rápida recuperación de Francia en esa misma década.

La Société es una de las reacciones del genio nacional para la restauración de un espíritu innovador en el arte de la música. Es el final de lo que llamó Victor Hugo el *año terrible* (1870-1871), y hay que empezar a reconstruir el orgullo de la nación en todos los órdenes.

El primer concierto de la Société se da en noviembre de ese mismo año, y su primera junta directiva la forman, entre otros, los compositores Camille Saint-Saëns, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Charles Lenepveu y el violinista y director de orquesta Jules Auguste Garcin, bajo la presidencia de Romain Bussine. Entre sus primeros asociados ya figuraba César Franck, y estaban Edouard Lalo, Gabriel Fauré y Jules Massenet. Su lema es *Ars Gallica*,

toda una declaración de principios.

En los años siguientes se sentaron las bases del moderno repertorio camerístico y sinfónico francés, descuidado y despreciado hasta el momento. Pensemos que los Concerts Populaires de Musique Classique, dirigidos por Jules Étienne Pasdeloup excluían sistemáticamente la música francesa. Cuando en la década de los ochenta Franck y “los suyos” consigan introducir en el repertorio de la Société obras de procedencia extranjera y clásicas se producirá una escisión capitaneada por Saint-Saëns, que había polemizado con calor en contra de Wagner.

Esta defensa de la música francesa no significaba que hubiera una oposición a lo que venía de, por ejemplo, Alemania. La música alemana es fuente de inspiración permanente, y en Francia hay un reducto que defenderá la obra de Wagner desde muy pronto, al margen de actitudes como la de Saint-Saëns. Es lamentable que la codicia bismarckiana hiriera tan profundamente al pueblo francés. Felizmente, en música tanto la Société como los franckianos (que dominaron la Société después de la escisión) consideraron compatible la afirmación de la creatividad francesa con la admiración de lo que se hacía en Alemania. Lo contrario hubiera sido absurdo y suicida.

La Société garantizó el estreno de las grandes y decisivas obras camerísticas de César Franck, el *Cuarteto de cuerda*, el *Quinteto con piano* y la *Sonata para violín y piano*, así como las piezas de Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Chausson y, con el tiempo, el *Cuarteto* de Debussy, el *Cuarteto* de Ravel y las obras de Albéric Magnard.

En 1900, Saint-Saëns informaba a las jóvenes generaciones del lastimoso estado de cosas que había llevado treinta años antes a la fundación de la Société: “El auténtico público, es decir, el buen burgués, no reconocía más música que la de la ópera [italiana] y la ópera cómica francesa, que incluía obras compuestas para Francia por distinguidos extranjeros. Había un culto universal, una auténtica idolatría, por la ‘melodía’ o, para ser más exactos, por un tonillo que pudiera recordarse con facilidad. Algo tan magnífico como el tema del movimiento lento de la *Octava Sinfonía* de Beethoven se le consideraba con toda seriedad ‘álgebra en música’”. Por eso hubo que fundar la Société Nationale de Musique.

No fue el piano el instrumento al que más acudió César Franck. Su instrumento por excelencia fue el órgano, para el que compuso obras como ésta que escuchamos hoy en transcripción para piano solo (de Bauer). Como su propio título indica, se divide en tres partes, y hay que advertir que las tres están muy diferenciadas. La fuga se encuentra en el corazón de la secuencia (de poco más de diez minutos, once acaso) como la parte más grave, más densa, aunque no la más amplia. El preludio es amplio para ser considerado simplemente eso, un preludio, pero suministra material temático suficiente y, sobre todo, presenta el canto que se supone basado en un breve poema. La variación es como una tocata, y contrasta en su ligereza aparente con la

notoria gravedad de la fuga. Es un tríptico que cambia de carácter al pasar del órgano al piano, como si fuera otra obra, como cuando decimos que en ciertos compositores (como Ravel) el instrumento, o la orquestación, o la reducción, *son* la obra.

Cuatro años después de morir Franck, sus seguidores fundaron la Schola Cantorum. Desde muy pronto hay una rivalidad y hasta oposición entre Schola y Conservatorio (no entre Schola y Société). Los fundadores, Vincent d'Indy, Charles Bordes y Alexandre Guilmant no pretenden al principio más que dar conciertos de música sacra y recuperar en lo posible ese repertorio. Con el tiempo será otra cosa menos amable. Lo que no impedirá que algunos miembros de la Schola sean amigos íntimos de los heterodoxos que vienen del otro campo; es el caso de Chausson y Debussy, pero todo eso es otra historia.

Schubert: la gran maestría final

El género sonata deja de reinar precisamente con Schubert. No desaparecen ni el género ni la forma sonata, pero ya no será el caso de Haydn, Mozart y Beethoven, con su serie de sonatas que son autobiografías. Hoy escuchamos unas de las últimas sonatas compuestas por Schubert, una de las “tres últimas”. Como cualquiera de ellas, es también una obra amplia, ambiciosa en aliento, parte del testamento de quien iba a fallecer apenas dos meses más tarde. Hemos llegado lejos en el género y en la forma sonata. Como género, tenemos en estas últimas obras cuatro amplios movimientos, con una base esencial en la forma sonata, un equilibrio sinfónico entre tiempos, un vuelo soberbio. Schubert hizo con la sonata lo que hizo con la sinfonía, pero no vivió lo bastante para ir más allá, para clausurar aquello, para perfeccionarlo y evitar que colegas posteriores pasaran por autores del invento.

Estas sonatas son una buena muestra de la capacidad de Schubert para escribir con rapidez... siempre y cuando existiera un material previo, trabajado o inspirado, pero latente, que se abría paso hacia la gran creación en determinado momento de emergencia creativa. “Emergencia creativa”, esa es la auténtica manera de componer del artista. El trabajo diario, sí, pero no como quien va a la oficina o al taller. El trabajo diario de anotar, de redactar, de desarrollar, para que aquello esté disponible, no se sabe si para que sirva o para que quede como esbozo, para que se pierda. Las sonatas de la última época de Schubert surgen, brotan en esos meses anteriores a su muerte, pero se basan en material que el compositor había atesorado durante bastante tiempo. Atesorado, hemos dicho. No, eso lo percibimos nosotros así, pero Schubert simplemente debió de anotar, trabajar como un artesano. Sólo quien trabaja como artesano será artista. Al revés de quien trabaja su material artístico como un oficinista: de ahí surge la burocracia que nutre las viejas comisiones de festejos, hoy de cultura. Los artistas hacen como Schubert, y su base es la artesanía. Que, de pronto, eclosiona en sonatas como estas tres, aunque sea al borde de la muerte.

En el Ciclo de Grandes Intérpretes han desfilado, a veces de manera repetida, las mayores sonatas de Schubert. No tanto ésta, *D. 958*, como las

consideradas dos últimas, y eso sorprendente ante el vigor de la obra que ahora escuchamos, en especial sus dos movimientos extremos. Como en aquellas dos, estamos ante una división en cuatro movimientos que exponen un discurso sonoro equilibrado, y este equilibrio es lo esencial de la forma y del género. También se da a lo largo de poco más de media hora de música.

En primer lugar, un Allegro en forma sonata. La doble temática no se plantea desde el principio; o, al menos nos engaña, porque luego se transformará en “otra cosa”. El enfrentamiento es entre un tema afirmativo, con toques heroicos, una carrera (que continuará en el Finale con otra temática y mucha danza), mas también con una transformación lírica, sin duda impuesta por la segunda temática. Pero aquí ya no hay tanto forma como clima. Tal vez es uno de esos movimientos que indican que Schubert podría haber puesto en crisis la “superstición de la forma sonata”.

A continuación, un movimiento lento con acentuado carácter lírico y secuencia cantáble. Hay un motivo que se repite y otros que lo circundan y relevan, como si estuviéramos en un rondó, el rondó con el que no se cerrará la obra. En tercer lugar un Menuetto, que tendría que ser a estas alturas un Scherzo, pero la época permite aún jugar con uno o con otro porque estamos en tiempos fronterizos, por decirlo así. En cualquier caso, este minué tiene más de scherzo con trío que de vieja danza del XVIII. La sonata termina de manera agitada, no con un rondó ortodoxo, sino mediante una auténtica tarantela, de excesiva y hasta sospecha alegría; sorprende la capacidad de desarrollo, más de diez minutos, para este tema y estos climas danzantes. Por lo demás, no hay apenas descansos, hay fugaces respiros para reemprender la carrera; incluso esos respiros son danza, si bien menos frenética, porque el demonio o la muerte dirigen este baile.

Grieg: miniaturas y fiesta

El gran público melómano conoce al noruego Edvard Grieg sobre todo por la *Suite Holdberg*, el *Concierto para piano y orquesta* o la música incidental para *Peer Gynt*, de su compatriota Ibsen; o la *Sonata para cello*, convertida en pieza concertante por manos ajenas. No compuso nunca óperas, y sin embargo dedicó buena parte de su creatividad al piano solo, a partir de temática popular o de aspecto popular, y de piezas intimistas o que sugerían una atmósfera, una situación, una fiesta, una historia.

Entre 1867 y 1901 publicó diez cuadernos denominados *Piezas líricas*. Son cuadernos de seis, siete u ocho piezas, con un total de sesenta y seis, que podríamos considerar a mitad de camino entre la miniatura y la pieza breve.

La *Arietta* (Poco andante e sostenuto) es una de sus piezas más conocidas, y sí merece el calificativo de miniatura, ya que sobrepasa en poco un solo minuto de duración. Pertenece al primero de los cuadernos de *Piezas líricas*, el *Op. 12*, y es intimista, con valores ínfimos y una secuencia que invita al ritardando, acaso a la meditación. Una sencilla pieza de salón que inaugura la amplia serie de intimidades pianísticas de Grieg.

Mariposa (Soomerfugl), marcada Allegro grazioso, es música descriptiva también en miniatura, pero casi alcanza ¡los dos minutos!; la mano derecha hace “volar” las corcheas y semicorcheas de las alas y el dibujo del vuelo, con un tenue acompañamiento en la izquierda. También inaugura esta pieza uno de los cuadernos, el *Op. 43*.

Con *Día de boda en Trolldhaugen* (Tempo di marcia un poco vivace) estamos en otra dimensión. Es una obra más amplia, una fiesta que se extiende a lo largo de casi ocho minutos y retrata una jornada entera. Es el espíritu del Beethoven de la *Pastoral*, el Smetana de *Vltava*, el Goldmark de la *Sinfonía de boda campesina*, y tantos otros que se inspiraron en la fiesta y la danza populares. Es el mismo tipo de inspiración, no se trata de seguidismo o imitación: pocas ceremonias más populares que un día de boda en un lugar (esto es, en un pueblo y su campiña) en tiempos en que esto era corriente en toda Europa, y la “pediura”, los esponsales, las bodas y las tornabodas duraban días. Si queremos buscarle forma, se trata de un animado Scherzo con un trío que más que lírico es un descanso en medio de la fiesta y el baile que no terminará hasta la madrugada.

Una ambición algo defraudada. Chaikovski y la Gran Sonata

Chaikovski compuso bastante para el piano, aunque no sea ésa su especialidad ni lo más conocido de su repertorio. Y cuando componía para el piano prefería la pequeña distancia (más que la pequeña forma), como en su admirado Chopin y, sobre todo, en su amado Schumann. Pero la *Sonata en sol mayor op. 37* de Chaikovski es una obra muy amplia, contemporánea de la *Cuarta Sinfonía* y de *Las Estaciones*, llena de ideas, mas también de derivaciones que no por inesperadas son originales, sino más bien desvíos que atentan contra la economía de medios que Chaikovski consiguió incluso en alguna de sus óperas.

El Moderato e risoluto, en sol mayor, prescinde de la forma sonata y consiste en una secuencia de temas de distinto carácter que se suceden como episodios e ideas de gravedad e inspiración muy diversa, incluso contradictoria; esto es, bellezas que estarían mejor separadas. El Andante, mi menor, parte de un tema de languidez chopiniana para adentrarse en una intrincada secuencia de variaciones que no están entre las más inspiradas de nuestro compositor. El Scherzo, sol mayor de nuevo, es el único movimiento breve, y aquí el magisterio buscado de Schumann es más notorio; se trata de un descanso más que de un auténtico Scherzo con trío; pero ese descanso es para la gravedad de la serie, no para los músculos del pianista, que se ven obligados a prodigar tresillos en valores mínimos. El Finale, Allegro vivace, también sol mayor, es un rondó-sonata; esto es, una mezcla de secuencia de temas con refrán, y de refrán con posible doble temática, aunque sabemos que rondó-sonata suele conducir a rondó puro y simple. Si el virtuosismo era necesario en los anteriores movimientos, en éste es protagonista, como si estuviéramos ante un desfile de temas –alguno, castizo, muy ruso- más para ver que para oír.

BIOGRAFÍA

Nacido en Moscú en 1972, **Nikolai Lugansky** fue alumno de Tatiana Nikolaieva y Sergei Dorenski. Capaz de una gran sensibilidad y refinamiento interpretando Mozart y Schumann, y de un virtuosismo impresionante en Rachmaninov y Prokofiev, Nikolai Lugansky es un pianista de extraordinaria intensidad y versatilidad que actúa regularmente en algunos de los festivales más prestigiosos del mundo, entre ellos los Proms de la BBC, La Roque d'Anthéron, Verbier, y el Festival Internacional de Edimburgo.

Su temporada 2015-2016 incluye su vuelta con las orquestas Philharmonia, Filarmónica Checa y Festival de Budapest, así como con la Filarmónica de Múnich y las sinfónicas de San Francisco, Boston y NHK de Tokio. Una gira con la Filarmónica de San Petersburgo y Yuri Temirkanov que incluirá los Proms, y música de cámara —los *Tríos* de Brahms— con Leonidas Kavakos y Gautier Capuçon. Con la Orquesta Nacional de Escocia hará el ciclo completo de los conciertos de Prokofiev. Sus recitales tendrán lugar en salas del prestigio de la Alte Oper de Fráncfort, Wigmore Hall de Londres -con Alexander Kniazev-, Konzerthaus de Berlín y Viena, Théâtre des Champs-Élysées de París, Gran Sala del Conservatorio de Moscú y Gran Sala de la Filarmonía de San Petersburgo.

Nikolai Lugansky es admirado también por sus grabaciones, en exclusiva para el sello Naïve-Ambrosie. Su disco con las dos sonatas para piano de Rachmaninov acaba de aparecer en estos meses y ya ha obtenido las máximas calificaciones por parte de la crítica internacional. Su Chopin fue recibido en Le Monde como una entrada “en el círculo restringidísimo de los grandes intérpretes de Liszt”. Luganski ha logrado con sus registros el premio Echo Classic así como el Diapason D'or y el Excepcional de *Scherzo*.

PRÓXIMO CONCIERTO

CHRISTIAN ZACHARIAS

MARTES, 17 DE NOVIEMBRE. 19:30 H.

Un clásico en el Ciclo de Grandes Intérpretes, que le ha visto crecer hasta la madurez que hoy atesora, vuelve con ese compositor al que siempre se le asocia: Domenico Scarlatti.

PROGRAMA

SCARLATTI
Cinco Sonatas

RAVEL
Sonatina

SOLER
Cuatro Sonatas

CHOPIN
Scherzo nº 1
Cuatro mazurkas