

21 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

MADRID 2016



© RAFA MARTÍN / FUNDACIÓN SCHERZO

“

*Hay que tener valentía y coraje
para ser siempre uno mismo
e imponerse sobre tanta tradición,
tantas escuelas.*

*Es preciso huir de los estereotipos.
Todo lo demás ya no es arte:
es simplemente escuela.*

”

GRIGORI SOKOLOV

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.

GRIGORI SOKOLOV

MARTES, 5 DE ABRIL. 19:30 H.

I

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

*Arabeske, op.18 (1839)**Fantasia en do mayor, op. 17 (1836)*Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen;
Im Legenden-Ton

Mäßig. Durchaus energisch

Langsam getragen. Durchweg leise zu halten.

II

FRYDERYK CHOPIN (1810-1849)

*Nocturno, op. 32 n° 1 (1836-1837)**Nocturno, op. 32 n° 2 (1836-1837)**Sonata n° 2 op. 35(1837-1839)*

Grave. Doppio movimento

Scherzo

Marche funèbre: Lento

Finale. Presto. Sotto voce e legato

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICANACE EL PIANO
MODERNO

ARTURO REVERTER

En el piano de Chopin y de Schumann está ya concentrada toda la técnica propia del instrumento y toda la expresividad romántica que culminaría, tras las propuestas de Beethoven, las sorprendentes elucubraciones de Schubert, las descubiertas insondables de Liszt y las características remodelaciones, con vistas al pasado y al futuro, de Brahms, en el desbordamiento armónico y resonante de Debussy. Por ello es de importancia este concierto a cargo del maestro Sokolov, capaz como pocos de penetrar en los entresijos de estas músicas anunciadoras.

Schumann*Arabeske, op. 18*

Para abrir boca, este “aperitivo” de unos siete minutos, una auténtica pieza de orfebrería, redactada en 1839, perteneciente al capítulo schumaniano más contemplativo, el propio de Eusebius, una de las dos naturalezas definitorias de la ambivalencia expresiva y espiritual del compositor, aunque no falten instantes en los que asoma la cabeza Florestan. Se trata de una suerte de rondó con dos intermedios, dos *couplets* en menor, el primero en mi y el segundo en la, tonalidades que establecen relación armónica con el do mayor que domina la página y que alumbra el grácil y entrañable, luminoso y melódico refrán; amable, recogido, íntimo, cálido.

Los contrastes tonales y expresivos que emanan de esos dos intermedios son muy habituales asimismo en algunos de los movimientos sinfónicos scherzantes del músico. El escrito en mi menor se extiende en una especie de consecuencia llena de sutilezas de doce compases, que marca la transición a la repetición de la primera frase. Halbreich subraya las interrogaciones abiertas en el segundo *couplet*, que retoman la apoyatura expresiva del refrán y que dan paso a uno de esos tan frecuentes ritmos de marcha en la obra del autor. El epílogo, tras la nueva repetición del motivo inicial, es sublime y lleva la sencilla expresión *Zum Schluss* (Para terminar). Todo queda en suspenso al desvanecerse lo que puede considerarse una música feliz. Matamoro destaca la delicada textura de la composición, su atmósfera etérea y bienhechora.

Schumann

Fantasia en do mayor, op. 17

Esta breve *Arabesca* es sin duda una bella introducción para el más frondoso y tempestuoso panorama, cuajado de claroscuros, de esta famosa y extensa *Fantasia*, obra cumbre que lleva el anterior número de *opus*, aun cuando fuera escrita tres años antes. Situada entre dos obras básicas de su catálogo pianístico, como los *Estudios sinfónicos* y las *Piezas fantásticas* (*Phantasies-tücke*), la *Fantasia en do mayor, op. 17* es, asimismo una partitura realmente fantástica, novedosa y rompedora, aunque posea, por supuesto, elementos sonatísticos y de hecho en un principio iba a llevar ese título. Estamos en 1836, cuando Schumann andaba enfrascado en la revista *Neue Zeitschrift für Musik* y atravesaba por una fuerte crisis personal ante la imposibilidad de mantener relaciones con su amada Clara. De esta partitura hemos hablado ya en estos programas del Ciclo de Grandes Intérpretes, la última vez a propósito del recital de Pogorelich, por lo que recogemos aquí lo expuesto en aquella ocasión.

Los tres movimientos que constituyen la obra siguen una curva descendente, como destaca Halbreich. El primero marca una tensión febril, donde se dan cita aquellas dos almas, los dos personajes simbólicos del compositor, Florestan y Eusebius, la parte aguerrida, nerviosa, tempestuosa, hiperromántica, y la serena, tranquila, íntima. Los distintos episodios vienen marcados por esa dualidad. El inmenso fragmento se abre bajo esta recomendación: *Tocar de un extremo a otro de una manera fantástica y apasionada*. No hay duda de lo que quiere el autor. Trabaja sobre lo que se ha dado en llamar *Tema de Clara* —cinco notas descendentes— y alterna secciones tumultuosas, incluso violentas, con otras suspendidas líricamente absortas, de acuerdo con la dualidad apuntada. En el centro surge un pasaje bautizado con la expresión *como una leyenda*, de aire casi religioso, que va siendo ornamentado y enriquecido paulatinamente hasta alcanzar un clímax. En la parte final del movimiento, que concluye muy bellamente en piano y con la indicación *Adagio*, una cita de un lied del ciclo de Beethoven *A la amada lejana* (*Nimm sie hin, denn, diese Lieder*).

Siempre se ha considerado al segundo movimiento, *Scherzo*, el menos afortunado, el más exterior. Un tema marchoso, que recuerda el que cierra el *Carnaval*, no exento de cierta pomposidad, nos conecta con un heroísmo un tanto beethoveniano. Pero el torrencial discurso tiene también su contrapartida lírica en la sección media, en la que aparece una segunda idea emparentada sin duda con Eusebius y que es una pieza más de un movimiento de rondó concéntrico que, en general, está dominado por los ritmos caballerescos del *Allegro* de apertura. Halbreich señala la proximidad de la *Fantasia en fa menor, op. 49* de Chopin.

El *Adagio* final lleva la indicación *Lento y sostenido, acentuado siempre dulcemente*. Se trata de un fragmento realmente exquisito, en el que Schumann entona una especie de himno a la noche, en la línea poética de los *Himnos* de Novalis. Es el espíritu de Schubert, se ha comentado frecuentemente, el que prevalece. El de la *Sonata-Fantasia en sol mayor, op. 78* o el del *Im-*

promptu en sol bemol, op. 90/3. La estructura formal es de lo más sencillo: introducción, cuyo tema reaparece en la coda, y dos ideas emparentadas, la segunda de las cuales asciende hasta el fortísimo, aunque de manera contenida. Lo exterior juega en beneficio de lo interior. Es “una intuición metafísica hecha sonido”, define literariamente Giuseppe Rauca. Estamos ante un cierre que evidentemente sacrifica las convenciones para buscar la paz, el sentido último de la música, que deja atrás cualquier latido doloroso de la existencia. Como el final de la *Sonata op. 11* de Beethoven. Schumann dedicó la obra precisamente a Liszt: En verdad, era el único que podía afrontar las dificultades interpretativas.

Chopin

Nocturnos op. 32 n° 1 y n° 2

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.

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.

Las presentan los dos *Nocturnos* de la *Op. 32*, de 1836-37, menos apasionados que, por ejemplo, los que les preceden en la *Op. 27*. El *n° 1*, *Andante sostenuto* en si mayor y 4/4, nos trae el recuerdo de Field, aunque bastante diluido gracias a los refinamientos armónicos y a las modulaciones inesperadas, lo que revela una indudable madurez. El cierre es realmente imprevisible, ya que cuando, tras aquellas alteraciones y la exposición de bellas florituras, se aguarda una exposición tranquila, sobreviene un curioso recitativo dramático, que, en principio, contradice el espíritu general, que es, como decía Kleczynski, el de una sencilla aria de Mozart, enunciada casi sin pedal. La sorprendente coda es para Huneker, citado por Ashton, la mejor parte de la pieza. Una súbita tempestad en menor, “un recitativo turbulento que contrasta vivamente con el soñador comienzo”.

La bemol mayor es la tonalidad del segundo *Nocturno*, *Lento* y asimismo en 4/4. Respira igualmente el aroma de una romanza, dividida también en tres partes. Como tres son los acordes introductorios. La melodía principal es suave, afectuosa, envuelta en esos adornos instrumentales, ricos y variados,

imposibles, decía Liszt, para una voz humana. La sección central es un *Più agitato* en 12/8 y posee un carácter evidentemente más dramático, que mantiene un ritmo constante. La primera parte regresa, ahora menos soñadora. La conclusión viene marcada por los mismos acordes del comienzo. La composición es muy distinta a la anterior, mucho menos cantarina. Kleczynski recomendaba huir de un excesivo tempo *rubato* en la parte media.

Chopin

Sonata n° 2, op. 35

Cuatro fueron las *Sonatas* que escribió el compositor polaco: una para violonchelo y piano y tres para piano. De éstas cabe distinguir, como afirma Justo Romero, en la primera, de 1817, sencillez, ingenuidad juvenil; en la segunda, de 1837-39, sentido trágico; y en la tercera, de 1844, vitalidad, empuje y centelleo expresivo. Ese sabor trágico de la que hoy nos ocupa nace sin duda del magnífico, majestuoso y dolorido segundo movimiento, *Lento*, en 4/4, *Marcha fúnebre*, que fue lo primero en componerse, cuando aún la obra no estaba planteada como sonata. La atmósfera funeral se dibuja desde el mismo comienzo, con esos lúgubres acordes, impulsados por un ritmo obsesivo, imponente, inevitable. De pronto, en la segunda sección, en lo que podríamos considerar como trío, surge de las profundidades una melodía sublime, que algunos autores han conectado con el canto del gran tenor Rubini; un habitual intérprete de la música de Bellini, compositor tan admirado por Chopin.

Ese canto, en modo mayor, es verdaderamente inefable, de una tersura excepcional, de una poesía maravillosa y nada acaramelada (otra cosa es cómo lo enfoque el pianista de turno), que requiere una especial destreza de la mano izquierda para reproducir de manera separada las notas arpegiadas. Tras este episodio celestial regresa, imparables, la marcha, que vuelve a crecer lenta e inexorablemente. Naturalmente, sobre este fragmento se han vertido opiniones para todos los gustos. Recordemos la de Kullak, para quien el bajo de la primera y última parte es una imitación del tañido de la campana con la que el cortejo fúnebre comienza a moverse. Karasowski, por su parte, comentaba que una marcha como ésta solamente podría haber sido escrita por “alguien en cuya alma la pena y el dolor de una nación entera resonara como un eco”.

Afirmación que nace de la leyenda que cuenta que Chopin compuso el movimiento para conmemorar el aniversario de la insurrección de Varsovia, lo que no viene avalado por ningún documento fiable. La página se hizo enseguida famosa y conoció numerosos arreglos, el primero orquestal a cargo de Henri Reber con destino al funeral del propio autor en la iglesia de la Madeleine de París. Es conocida la opinión de Schumann, quien consideraba bastante “repelente” esta *Marcha fúnebre*. Para él, lo mejor hubiera sido colocar en su lugar un “adagio en re bemol, que habría producido seguramente un mayor efecto”.

El primer movimiento se inicia, *Grave*, con unos compases sombríos, misteriosos, estáticos; enseguida irrumpe el *Agitato*, que circula sobre el ritmo

entrecortado de la melodía. La sensación de premura se acentúa, señala Bal y Gay, por un cierto *décalage* de la mano izquierda en relación con la derecha. Para los técnicos, según el compositor y musicólogo gallego, da la impresión de que “la melodía va retrasada un octavo de compás con respecto al acompañamiento, genial procedimiento, estrictamente musical, con el que se provoca en el oyente la sensación de angustia”. Aparece de inmediato el segundo tema, radiante, lírico, apacible, que se va animando paulatinamente sobre tresillos de negras. Regresa el fogoso primer motivo, ahora reforzado. Es él quien protagoniza a solo el breve desarrollo, mientras que en la reexposición es el segundo el que brilla. Cierre acorde con el carácter general del tiempo: turbulento, apasionado, pleno de fuerza.

Un ímpetu renovado envuelve al audaz Scherzo, en 3/4, que incluye una melodía popular en su trío, *più lento*, una especie de vals triste, procedente, asegura Romero, de una canción muy difundida en Polonia a principios del siglo XIX, *Niepodobienstwo* (La imposibilidad). Para Schumann, tan presente en este concierto por doble motivo, este movimiento, “como muchos de Beethoven, no tiene de scherzo más que el nombre”. Y Bal estimaba que ni siquiera en el trío se disipa el ambiente tenebroso. Para rematar la composición, un movimiento insólito, un Presto en 2/4 verdaderamente fantasmagórico, escrito exclusivamente en tresillos de octavas al unísono, una suerte de *perpetuum mobile* de poco más de un minuto. “Un golpe de viento sobre la tumba”, dijo alguien de manera muy literaria. Sin embargo, resulta un colofón muy lógico, apunta Bal, tras la calma desolada, tétrica de la *Marcha fúnebre*.

Ese fugaz ramalazo, ese torbellino —de nada fácil ejecución: un exceso de pedal puede ser fatídico— supone un contraste expresivo formidable. Con su forma inaudita “resume y acentúa el ambiente general de la obra y anuncia cosas musicales que habían de darse ya bien entrado el siglo XX”. Schumann, en su línea, creía, no obstante, que este Presto se parecía “más a una mofa que a música propiamente dicha. Sin embargo, hemos de reconocerlo, este movimiento, sin melodía y sin alegría sopla en nosotros como un espíritu extraño y horrible. Así que escuchamos hechizados y sin protestar hasta el final, pero también sin alabar: porque ésta no es música”.

BIOGRAFÍA

Nacido en Leningrado, Grigori Sokolov comenzó sus estudios de música a los cinco años, y a los dieciséis su gran carrera internacional, tras ganar el Primer Premio en el Concurso Chaikovski de Moscú. Sokolov está considerado uno de los mejores pianistas vivos del mundo, y gusta por igual a público y crítica; usando moderadamente el pedal y con una técnica sublime, ofrece desde el piano una enorme variedad sonora, una ilimitada paleta de colores, una imaginación espontánea y un mágico control de la partitura. Sus interpretaciones son poéticas y decididamente personales, partiendo de un vastísimo repertorio que va desde la música del siglo XII, como la de Perotinus, hasta los compositores del siglo XX. Es un invitado habitual de las más prestigiosas salas de conciertos y festivales de Europa. Ha trabajado con orquestas como Philharmonia, Concertgebouw, Filarmónica de Nueva York, Filarmónica de Munich, Sinfónica de Viena, Sinfónica de Montreal, Orquesta del Teatro alla Scala y Filarmónicas de Moscú y San Petersburgo, y ha trabajado con muchos de los más destacados directores del mundo: Myung-Whung Chung, Valeri Gergiev, Herbert Blomstedt, Neeme Järvi, Sakari Oramo, Trevor Pinnock, Andrew Litton, Walter Weller y Moshe Atzmon.

Hace unos años, Sokolov decidió dedicar su actividad completa a los recitales y es, cada año, invitado habitual en las mejores salas europeas. La pasada temporada ofreció recitales en Konzerthaus de Viena, Philharmonie de Berlín, Théâtre des Champs-Élysées de París, Concertgebouw de Ámsterdam, Tonhalle de Zúrich, Filarmonía de Varsovia, Auditorio Nacional de Madrid, Conservatorio de Milán, Santa Cecilia de Roma, La Fenice de Venecia, así como en Múnich, Hamburgo, Barcelona, Estocolmo, Helsinki, Lisboa, Luxemburgo, el Festival Klavier, el Festival de Colmar y el Festival de La Roque d'Anthéron. Recientemente ha firmado en exclusiva un contrato discográfico con Deutsche Grammophon a raíz del cual han aparecido dos discos: uno con obras de Mozart, Chopin, Scriabin, Rameau y Bach, y otro con piezas de Schubert y Beethoven.

PRÓXIMOS CONCIERTOS

PAUL LEWIS

MARTES, 3 DE MAYO. 19:30 H.

OBRAS DE BRAHMS, SCHUBERT Y LISZT

ELISSO VIRSALADZE

JUEVES, 2 DE JUNIO. 19:30 H.

MOZART, BEETHOVEN Y SCHUMANN