

# 21 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

MADRID 2016



© MARCO BORGREVE

“

*Para mí, tocar es algo fundamentalmente intelectual. Noventa y cinco por ciento, cerebro; cinco por ciento, dedos. Las manos sólo realizan lo que está en tu cabeza y en tu corazón.*

”

ARKADI VOLODOS

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.

## ARKADI VOLODOS

MARTES, 15 DE MARZO. 19:30 H.

## I

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

*Variaciones op. 18b* (1860)*Klavierstücke op. 76* (1878)

Capriccio en fa sostenido menor  
 Capriccio en si menor  
 Intermezzo en la bemol mayor  
 Intermezzo en si bemol mayor  
 Capriccio en do sostenido menor  
 Intermezzo en la mayor  
 Intermezzo en la menor  
 Capriccio en do mayor

## II

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

*Sonata en si bemol mayor, D. 960* (1828)

Molto moderato  
 Andante sostenuto.  
 Scherzo: Allegro vivace con delicatezza-Trio  
 Allegro ma non troppo. Presto

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA  
 SALA SINFÓNICA

DEL PIANO CONCENTRADO  
Y ENJUNDIOSO

ARTURO REVERTER

Es muy saludable encontrar enlazados en una sola sesión los nombres de dos compositores como Schubert y Brahms, tan cercanos en tantas cosas. No hay duda de que el segundo bebió mucho del primero, especialmente en el tratamiento de la voz y su aplicación a la forma *liederística*. Y también, y es lo que nos interesa en el concierto de hoy, en la manera en la que esa dimensión vocal se traslada al teclado para otorgar a lo instrumental un espíritu *cantabile*, un impulso y una respiración propios de la expresión canora, sobre la que tanto trabajó y tan productivamente el vienés; y sobre la que incidió especialmente, poco más tarde, Mahler. Ese aspecto conectado con el mundo del *Lied* lo encontramos realmente en otros apartados de la creación brahmsiana.

Desde un punto de vista diríamos más formalista, más conectado con la técnica y el carácter del instrumento, hay que decir que los que más influyeron en el compositor hamburgués fueron seguramente Bach, Beethoven, Schumann, Mendelssohn y, en ciertos aspectos, Liszt. Brahms estuvo siempre interesado en perfeccionar su dominio del teclado y muy atento a su pedagogía. Los *51 Ejercicios* publicados en 1893 así lo prueban. La mayoría de sus obras exige mucho a los intérpretes, tanto desde un punto de vista expresivo como desde un ángulo estrictamente mecánico, sin que se llame en ellas, a no ser en algunas de las más tempranas, al puro virtuosismo.

Porque el pensamiento musical brahmsiano pide notable concentración y algunas exigencias de altos vuelos: acordes masivos de carácter orquestal de terceras dobladas, sextas y octavas, sorprendentes saltos armónicos, frecuentes décimas y duodécimas, fantásticas y tortuosas digitaciones; además de abundantes pasajes polifónicos con sutiles superposiciones rítmicas que buscan una densificación de las texturas sin abandonar casi nunca el clima de la más pura música de cámara, pero que pueden llegar —en las obras de los primeros años sobre todo— a alcanzar sonoridades de impresionante potencia y de evidente apariencia sinfónica. Recordemos aquella anécdota de Clara Schumann entrando en la habitación donde Brahms estaba ensayando y preguntando: “¿Quiénes están tocando a cuatro manos?”.

**Brahms***Variaciones, op. 18b*

Durante la primavera y el verano de 1860, a orillas del Elba, Brahms compuso el *Sexteto para cuerdas n.º 1, op. 18*. Fue bautizado como *Frühlingsextett*. Joseph Joachim promovió su estreno el 20 de octubre de aquel año en Hannover. El éxito fue inmediato, lo que no debe extrañar porque la partitura, que revela influencias más o menos explícitas de Haydn, Beethoven y Schubert, posee una fragancia, una simplicidad de construcción, una belleza tímbrica y una vena melódica que captan inmediatamente. Haven Schaufller equipara la figuración del tema del Andante ma moderato al de la *Sinfonía Heroica* de Beethoven, aunque el del *Sexteto* no tiene nada de fúnebre, sino de balada campesina. Las seis variaciones que sobre esa idea se edifican recuerdan, por su rigurosa construcción, aire de chacona barroca y parentesco temático, a algunas de las muchas que a lo largo del tiempo se elaboraron en torno al famoso motivo hispano-portugués de la folía y a las escritas por el mismo Haendel.

Las dos primeras variaciones ofrecen pocas modificaciones a no ser en la velocidad. La tercera plantea una acusada rotación del bajo. La cuarta, Molto espressivo, afirma la nobleza del tema. La quinta es Dolce, como una muesta, y la sexta recupera el re menor inicial. Brahms no se resistió a realizar una transcripción para piano, que es la que hoy nos brinda Volodos y que no fue publicada, con el título *Tema y variaciones*, hasta 1927.

**Brahms***Klavierstücke, op. 76*

Con este opus iniciaba el compositor una época de madurez pianística en la que iba agrupando piezas de distinta clase sin que a veces hubiera entre ellas una auténtica relación. Aquí unió dos cuadernos, uno de *Caprichos* y otro de *Intermedios*, escritos, a excepción del primero de aquellos, en el verano de 1878. De esta manera inauguraba sus meditativas creaciones, a las que bautizaba de forma genérica. Enfrentaba así partituras muy libres y fantasiosas con otras más reflexivas. El *Capricho en fa sostenido menor*, Un poco agitato, en 3/4, fue juzgado en 1871 por Clara Schumann como "enormemente difícil. Posee el rigor de lo monotemático sobre un largo y ardiente motivo, que asciende y desciende en paralelo a la intensidad. En la coda la emoción amaina de manera significativa.

El *Capricho* siguiente es en si menor. Un Allegretto ma non troppo en 6/8 de corte más ligero que explora las progresiones cromáticas con notable riqueza rítmica, con una segunda sección alada y graciosa. Y aquí aparecen por un lado Schubert, cuyas *Danzas* están animadas del mismo espíritu, y por otro la música zingara, tan cara a Brahms. La página que viene a continuación es un *Intermezzo en la bemol mayor*, un Grazioso en 4/4, muy característico del autor constituido por seis frases de cinco compases cada una. El tema, sincopado y cromático, está sostenido por acordes de la mano izquierda y conecta con una derivación melódica muy lírica sobre la que a la

postre se realiza el remate. El segundo *Intermezzo, en si bemol mayor*, Allegretto grazioso en 2/4, es una especie de romanza sin palabras, más serio y más rotundamente lírico que el anterior. Aparece estructurado en cuatro estrofas y con un segundo tema, en terceras y sextas, que viene seguido de un pequeño desarrollo basado en una inversión de la primera idea.

La pieza n.º 5 es otra vez un *Capricho*, ahora en do sostenido menor y en 6/8. Un Agitato ma non troppo presto marcado por un toque muy apasionado. Es vigoroso y polirrítmico, con continuos cambios temáticos. Página clave en el piano de Brahms, que juega al equívoco de tratar el compás de 6/8 de la misma forma que el de 3/4, superposición métrica que otorga a la obra una inquietud y una urgencia extraordinarias. Esa ambigüedad rítmica se mantiene en el tercer *Intermezzo*, éste en la mayor, un Andante con moto que hace coincidir 6/8 y 2/4 y cuya sección central, a modo de trío, en fa sostenido menor, de gran simplicidad, fue considerada chopiniana por Clara. Pasamos al *Intermezzo en la menor*, Moderato semplice en 4/4, que es dulce y meditativo, de una claridad y transparencia por completo diatónicas. Queda así preparado el camino para el conclusivo *Capricho en do mayor*, Grazioso ed un poco vivace en 6/4, que viene embargado por un aire inquieto, propiciado por la ausencia de un verdadero tema, aquí reemplazado por una línea sincopada de la mano izquierda. Sorprendentemente, la pieza, de notable extensión, evita la tonalidad base hasta la coda, en la que la última borrasca emocional es coronada, al fin, por dos acordes de do mayor. El estreno de estas ocho piezas tuvo lugar en Leipzig el 4 de enero de 1880.

**Schubert***Sonata en si bemol mayor, D. 960*

Puede decirse que Schubert, como en otras tantas parcelas, en la de la *Sonata* para piano quiso seguir las estela de sus predecesores e intentó atenerse a las estructuras externas clásicas a las que, sin embargo, a veces sin ser del todo consciente, dinamitó desde dentro de una forma casi subversiva. Ahí radica, en el campo que hoy estudiamos, su grandeza, su genialidad. Este universo infinito ha empezado a ser examinado en profundidad hace relativamente poco, no ya en relación con las características de la música, sino también con respecto a la catalogación. En el recuento, tan famoso, de Otto Erich Deutsch, que data de 1951, el mismo año en el que vio la luz la biografía de Alfred Einstein, no figuraban aún partituras que paulatinamente han ido conociéndose e incorporándose.

Aún hoy se plantean ciertas dudas en cuanto a la definitiva configuración de un catálogo del que emergen, como once fulgurantes astros, once *Sonatas* para piano; las que se sabe fueron totalmente terminadas por el músico. En la actualidad, sumando todas las piezas, concluidas o no y excluyendo las llamadas *Fantasías* (como la del *Caminante*, única que se conserva íntegra), que Brigitte Massin gustaba de unir a ellas, podrían cifrarse en 23 las obras schubertianas de este tipo para piano solo (y para dos manos, claro), de acuerdo con la enumeración de Harry Halbreich. De tal forma, la última de la colección, que hoy se escucha en las ágiles manos de Volodos, sería la N.º

23. Ordenación completa y ajustada a la realidad histórica. La mayoría de ellas fueron editadas después de la muerte del compositor.

Es el caso de la *D. 960*, que lleva a sus postreras consecuencias aquello de la genialidad de lo informal. De la mano de su vena melódica, verdaderamente única, Schubert hace que la música crezca, evolucione, varíe sobre sí misma, se repita e imite, se transforme hasta el infinito a través de continuas y geniales modulaciones. La armonía explora los más alejados límites del territorio de una tonalidad ya bastante ampliada, rozando episódicamente el de la atonalidad. Esta armonía sorprendente es, como decía Halbreich, “a la vez audazmente funcional, sutilmente impresionista y profundamente psicológica.” Estamos ante el testamento de su autor sobre la materia pianística; una joya de enorme calibre, propia de un creador en sazón que posee ya todas las claves de la forma —de “su forma”— y que utiliza el piano con una libertad extraordinaria, escrita dos meses antes de una temprana muerte.

El pórtico, ese impresionante y extenso *Molto moderato*, es el mejor ejemplo. Se trata de un movimiento descomunal —que, si se hace la repetición, puede durar más de veinte minutos—, embargado de una serenidad resignada, la de quien está de vuelta de tantas cosas; una especie de sublime, en ciertos aspectos dolorosa, resignación. El primer y fundamental tema, bellísimo, contemplativo, no se olvida fácilmente, tanto por su propia configuración y porque está presente en toda la página, cuanto porque es repetido hasta cuatro veces en la exposición. Es una melodía larga, *legato*, *pianísimo*, en la que abundan los valores iguales y que viene cerrada, en su primera aparición, por un singular trino disonante (sol bemol) en los bajos. Se expone sin solución de continuidad de manera idéntica para, enseguida, partiendo del siniestro embellecimiento, explayarse en una repetición fantástica ligeramente variada, que conduce, desde una batería de tresillos de corchea, a su definitiva afirmación (f) en la tónica.

Ya puede, por fin, aparecer el segundo tema, más un complemento que una antítesis, que se desarrolla en un sorprendente fa sostenido menor, en el registro inferior del instrumento. Hay luego un largo y prodigioso trabajo modulador a cuyo fin, tras un brusco salto a do sostenido menor, se alcanza la doble barra y, con ella, se realice o no la repetición prescrita, el desarrollo. En él se comienza en piano por variar el tema central, aunque más tarde se llegue a comentar también el segundo. Toda esta sección, dotada de un deslumbrante juego armónico, va a parar a un fortísimo y dramático re menor del que emerge, desde las profundidades, el fatídico trino. Uno de los momentos cruciales del romanticismo musical rodeado de toda su aura de misterio. Así se da paso a la reexposición, que brinda de nuevo, en el mismo orden, la temática ya conocida, sólo que enriquecida y variada armónicamente. El segundo motivo, por ejemplo, se presenta ahora en si menor. En la coda, donde abundan los silencios, vuelve a surgir por tres veces la idea base, que, en una atmósfera rarificada con la postrer aparición del trino, se pierde en el infinito del que había nacido.

Después de este *Molto moderato* —cuya estructura y método se emparejan en buena medida con las de la *Sinfonía en do* y el *Quinteto para dos*

*violonchelos* del propio autor—, Schubert, sin que su inspiración decaiga, plantea en el *Andante sostenuto* en do sostenido menor (3/4), un esquema tripartito, un típico y sencillo *da capo* variado. La melodía, calma y recogida, se expone sobre un fondo *ostinato* de lejanas campanas extendido en un intervalo de tres octavas que se hace prácticamente inmutable durante toda la pieza. Esta suerte de balanceo, de barcarola, o, si se quiere, de habanera, crea un efecto alucinatorio e hipnótico, que trae a la memoria ciertas canciones de *Viaje de invierno* (*Tres soles*, por ejemplo) o de *Canto del cisne* (*La ciudad*). Y, de súbito, en la mayor, se eleva un tema nuevo, largo, “un himno sublime de transfiguración y de éxtasis místico” (Halbreich), con distinto acompañamiento lógicamente. Pero la belleza no decrece en el *da capo* en virtud de una escritura aún más transida y delicada que promueve una imprevista modulación de sol sostenido menor a do mayor, que llena de una luz espiritual a la página, todavía más estilizada en su conclusión al cambiar a do sostenido mayor. Al hablar de parentescos de nuevo debe mencionarse, como lo hace Walter Riezler, por el clima y la estructura general, el tiempo lento del *Quinteto*, citado más arriba.

Irrealidad, ligereza, vivacidad, exquisitez, frescura, refinamiento... Son cosas que nos sugiere el *Scherzo, Allegro vivace con delicatezza*, en 3/4. El tema, saltarín, provisto de delicadas apoyaturas y, en su segunda mitad, proyectado hacia tonalidades lejanas que lo hacen aún más irreal, contrasta con el si bemol menor del trío, curiosamente rudo y severo, de acentos irregulares. Como fin de la partitura Schubert elige la forma de rondó-sonata y desarrolla tres temas. El movimiento, marcado *Allegro ma non troppo*, lógicamente en la tonalidad principal de si bemol, está en 2/4, el compás de las grandes marchas, del viaje, exterior o interior, o de las grandes cabalgadas irrefrenables. El primer tema, que será también el principal en todo el trabajo temático-armónico y del que en cierto modo emanan los otros dos, aparece precedido de una *señal* —como lo era el trino del primer movimiento—, un sol, con el valor de una blanca, que estará ahí siempre, quizá como símbolo de mal agüero. El motivo en sí, que se presenta rápidamente hasta alcanzar la tonalidad principal, es más bien ligero, travieso, alegre y se expone en ágiles corcheas y semicorcheas punteadas.

El segundo tema, de índole himnica, se desarrolla en negras hacia abajo y encuentra, en sentido contrario, la vocación ascendente de los graves, mientras que el acompañamiento en los medios viene en semicorcheas continuadas, lo que forma una textura y propicia un clima semejante al de muchos de los *Lieder* del compositor. Tras dos violentos acordes en fa menor, sobreviene el tercer elemento temático, de ritmos fuertemente punteados. El refrán, precedido del fatídico sol, es entonces nuevamente repetido. Lo que podemos considerar desarrollo es, como nos tiene acostumbrados Schubert, fogoso y modulante. La reexposición se realiza en el orden preestablecido una vez escuchada la *señal*, que aún ha de aparecer en tres ocasiones. Un *Presto* constituye la *stretta*, de carácter beethoveniano, con baterías de acordes en los bajos y dramáticos contrastes *forte-piano*. Riezler, siempre preocupado en buscar referencias y paralelismos, aprecia una semejanza notable entre este movimiento y el *Finale del Cuarteto en si bemol mayor, op. 130* de Beethoven.

## BIOGRAFÍA

Arkadi Volodos (San Petersburgo, 1972) comenzó sus estudios musicales pensando en dedicarse al canto primero y a la dirección de orquesta luego. Finalmente, y aunque tocaba el piano desde los ocho años, a los quince decidió estudiar seriamente el instrumento con Leonid Sintsev en el Conservatorio de Petersburgo, prosiguiendo en Moscú con Galina Eguiazarova, en París con Jacques Rouvier y, en Madrid, en la Escuela Superior de Música Reina Sofía bajo el magisterio de su compatriota Dmitri Bashkirov. Ha recibido en 2003 el premio alemán Echo Klassic al mejor instrumentista y sus discos han merecido entre otros galardones, el Premio Gramophone en tres ocasiones —por *Arcadi Volodos Live at Carnegie Hall*, *Volodos in Vienna* y *Volodos plays Mompou*, todos publicados por Sony— así como el Excepcional de SCHERZO.

Thomas Frost, productor de muchas grabaciones de Vladimir Horowitz y de las de Volodos para Sony Classical ha afirmado de este que “lo tiene todo: imaginación, color, pasión y una técnica fenomenal que le permite ejecutar con éxito sus ideas musicales”.

## PRÓXIMOS CONCIERTOS

### GRIGORI SOKOLOV

MARTES, 5 DE ABRIL. 19:30 H.

---

OBRAS DE SCHUMANN Y CHOPIN

### PAUL LEWIS

MARTES, 3 DE MAYO. 19:30 H.

---

OBRAS DE BRAHMS, SCHUBERT Y LISZT