

Grigori Sokolov

PIANO

19:30 HORAS

2

Lunes, 20 de Febrero de 2012

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

Obras de RAMEAU,
MOZART y BRAHMS



Pedimos 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.



I

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)

Suite en re (1724)

Les Tendres Plaintes. Rondeau (Las suaves quejas)

Les Niais de Sologne (Los necios de Sologne)

- 1er Double des Niais (1ª Variación)

- 2d Double des Niais (2ª Variación)

Les Soupirs (Los suspiros)

La Joyeuse. Rondeau (La alegre)

La Follette. Rondeau (La alocada)

L'Entretien des Muses (El discurso de las musas)

Les Tourbillons. Rondeau (Los torbellinos)

Les Cyclopes. Rondeau (Los cíclopes)

Le Lardon. Menuet (El mocoso)

La Boiteuse (La coja)

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Sonata en la menor KV310 (300d) (1778)

Allegro maestoso

Andante cantabile con espressione

Presto

II

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Variaciones sobre un tema de Händel op. 24 (1861)

Tres Intermezzi op. 117 (1892)

Andante moderato

Andante non troppo e con molta espressione

Andante con moto

Al margen de los clásicos

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

Los franceses llaman clasicismo a una época bastante anterior a la del “reinado de Haydn y Mozart”. ¿Reinado? ¿Qué dirían ellos? ¿Reinar, nosotros? A Haydn, siervo prácticamente hasta el fin, figura honorable del Antiguo Régimen, hoy lo vemos gigantesco, mientras que han menguado sus amos. Mozart, el que intentó ser libre, lo logró un poco y murió en el intento. Hoy vemos que es rey, despreciamos al arzobispo Colloredo, y nos negamos a comprender las razones que sin duda tenía el prelado. Los franceses miran su propio clasicismo, y en él hay enormes figuras, como Corneille y Racine, Lully, Campra, Couperin y Rameau. Si nos ponemos estrictos, el programa de hoy presenta obras de tres periodos: barroco tardío, pleno clasicismo y romanticismo final. Qué riqueza de matices. Sin embargo, un solo concepto nos dice más que todo esto: clásico. Estos tres compositores son “clásicos”, y con ello entendemos que resumen el saber de su tiempo y que, sin dejar de innovar y aportar, transmiten esa herencia en obras vivas, no en “modelos para armar” por parte de educandos respetuosos, o “para destruir”, si esos herederos son levantiscos.

RAMEAU, figurativo

Jean-Philippe Rameau vivió más de ochenta años, mucho para la época. Fue músico ambulante y tocó varios instrumentos. París era su destino pero tardó en instalarse allí. Como tantos genios, se sumió en el olvido después de su muerte. La edición paulatina de sus obras por Saint-Saëns y Malherbe desde finales del siglo XIX fue el comienzo de su recuperación. El interés por la música y el teatro lírico del siglo XVIII a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado ha hecho el resto. Es asombroso ver que a una edad avanzada, y después de componer cosas hoy desconocidas para “théâtres de foire”, se convierte en el gran operista que sabemos. En 1733 comienza su carrera teatral, desde *Hipólito y Aricia*, *Las Indias Galantes* y *Cástor y Pólux*, hasta *Los Paladines*: tragedias en música (óperas), óperas-ballet, *ballets de cour*...

La aquí llamada *Suite en re* está formada por las piezas 11 a 20 del *Deuxième recueil de pièces pour clavecin*, publicado en 1724, apenas dos años después de su *Tratado de armonía* y al tiempo en que se instalaba definitivamente en París. Faltarían las piezas 1 a 10. A esta serie le precedían las ocho piezas del *Premier Livre* (1706) y le seguirán las *Nouvelles suites* (1728) y otras piezas relativamente tardías.

¿Es Rameau *figurativo* en el teclado? En música, figurativo es distinto que en artes plásticas. Nuestra propuesta está a mitad de camino: figurativa en el sentido de narrativa, mas sin dejar de proponer abstracción; en el sentido de pre-dramática, y la prueba es que algunas de estas piezas sirvieron más tarde para óperas del compositor (*Les tendres plaintes* para *Zoroastre*; *Les niais de So-logne* para *Dardanus*, *L'entretien des Muses* para *Les fêtes d'Hébé*...); figurativa, en fin, en el sentido de rica en adornos (notas de adorno: esos “pellizcos” que

arrebatan valor a las notas, cabalgan sobre ellas y a cambio éstas se pavonean), mas también semejante a los acompañamientos de las secuencias para coro que se consideraron, en el siglo de Rameau, *figural music*.

Tendres plaintes. Re menor. Un rondó que comienza la secuencia con suavidad y sugiere nostalgia. Nostalgia: ¿de qué? El parentesco con Bach es evidente; por la época, no por mutua influencia, pero la letra de uno de los temas así lo sugiere.

Les niais de Sologne. Pasamos a re mayor, un rondó más animado, secuencia bipartita, audaces propuestas métricas para el virtuoso cuando los valores disminuyen y, en consecuencia, aumenta la acumulación secuencial de notas en la línea. Como se indica, hay dos “doubles”, esto es, variaciones, que en este caso son variaciones métricas del tema del rondó. Peripécia magistral que concluye en algo parecido a una cúspide tras un progreso sonoro implacable.

Les soupirs. Re mayor. ¿Regresamos a la “melancolía”? Está marcada “tendrement” y contrasta de manera clara con la pieza anterior. Se supone que esa ternura (y esos suspiros) se expresan en las repentinas fermatas que sirven de alivio al discurso humano de la añoranza y *el pellizco en el corazón* (expresión muy francesa).

La Joyeuse. Re mayor. Rondó, cuya alegría ya se expresa en el título. Breve, casi fugaz.

La Follette. Re mayor. Más alegría, casi tan breve como el anterior. Una locura, como indica el título. El orden clásico y la expresión “figurativa”.

L'entretien des Muses. Re menor. Una de las cumbres de la serie. Ni melancolía ni locuras. Introspección, acaso. Bien podría ser lo que se nos propone: charla de musas, con una textura polifónica a tres voces, unas corcheas repetitivas que parecen querer convertirse en “idea fija” (perdón por el anacronismo). Las corcheas apoyan la trama polifónica, y ambas arropan la charla de tan elevadas divinidades.

Les Tourbillons. Re mayor. Se supone que Rameau, figurativo, descriptivo (nada que ver con lo que será el poematismo musical siglo y pico después), propone aquí “las polvaredas agitadas por fuertes vientos”. Excusa para el crecimiento métrico, la acumulación de notas mínimas y el lucimiento del virtuoso. Nadie espere las agitaciones meteorológicas a las que tan aficionado será el siglo siguiente.

Les Cyclopes. Re menor. La pieza más espectacular de toda la serie. Un rondó que plantea algo parecido a la forma sonata: una introducción animada, una primera temática fogosa, implacable, incluso danzante, una secundaria con su pequeña naturaleza obsesiva, de *ostinato*, en *staccato*. En cuanto a desarrollo y virtuosismo, es la pieza más exigente.

Le Lardon. Re mayor, Un minuetto muy breve y algo burlón en el que los graves parecen reírse de la línea de los agudos, la mano izquierda de la derecha... ¿O acaso es al contrario? Bueno, se trata de un *lardon*, esto es, de un crío, un mocuelo.

La boîteuse. Re menor. Una Giga para concluir. No es retrato de nada ni de nadie: la que cojea (*celle qui boîte*) es la pieza misma, como demuestra la secuencia.

MOZART y el canto del teclado

La sonata pianística la inventó Haydn, pero Mozart la cultivó con algo más que esmero. Con genio. Un genio que no le era desconocido a papá Haydn, pero que era sobre todo patrimonio del más joven. La amplia serie de sonatas mozartianas tiene destinatarios diversos, diversidad de encargos y muy distintos propósitos. Nació Mozart con la sonata como género y desarrolló la sonata como tal y como forma, hasta su eclosión en obras como la que escuchamos hoy, de plena madurez, porque la madurez, es sabido, fue muy temprana en Mozart. Es la época de un montón de piezas pianísticas consideradas sonatas, compuestas entre 1777 y 1778, algunas de ellas en París, como la de hoy, la *K 310*.

La *Sonata en la menor K 310* se aleja de cualquier tipo de sonrisa de salón. Es de un romanticismo *ante litteram*. El primer movimiento, Allegro maestoso, desarrolla una considerable tensión, que es como un relato, un alegato sin respiro que se intensifica con la secuencia acumulativa de valores pequeños (abundancia de corcheas y semicorcheas), con repeticiones que convierten el discurso en obsesivo. El Andante cantabile con espressione es como un lamento que inquieta y, por mucho que cante y exprese, se trata de una secuencia cargada de amenaza. La retención del discurso marca en el tercio o cuarto final todo un desangrarse del protagonista... si esto fuera un drama; acaso lo es. Desde nuestra perspectiva actual, no son los cromatismos, las disonancias, lo que nos choca, sino la atmósfera general de las tensiones y choques del Allegro, más la sugerencia de doliente introspección del Andante. Este movimiento lento, junto con el Allegro inicial, configuran una relativa "fórmula subjetiva", insólita en el período, y que tendrá algunos ejemplos más en el propio Mozart; no demasiados. Un nervioso Presto cierra la sonata. Es otra secuencia tensa pero breve, un rondó en modo menor con apenas un respiro en el corazón de la pieza. Por duración hay un desequilibrio en este corto rondó, pero el alcance es semejante al de los otros movimientos, y los tres se equilibran en su reparto del trabajo, que viene a ser un retrato del artista abrumado, siempre dentro del nivel de conciencia sonora de una época que desconocía ese tipo de autorretratos.

Brahms: amorosas gramáticas

No confundamos el virtuoso-compositor con el compositor que pudo ser virtuoso, y en cuya vida artística y personal el compositor se impuso al instrumentista. Después de todo, ese fue el caso de Liszt, que abandonó el virtuosismo como pianista a partir de determinado momento. No el de Paganini, pero no podemos comparar al compositor Paganini con el compositor Liszt. Hay excelentes pianistas que fueron excelentes compositores. Brahms y Debussy lo fueron. También Chopin, que no tuvo oportunidad de seguir su carrera por motivos de salud y acaso otros. Pero Brahms podía haber sido un instrumentista, sobre todo. Felizmente, tenemos una amplia obra pianística suya que corre paralela a la vocal, y que define su vida. No por completo, porque las sinfonías y la música de cámara están ahí para "cantar su parte"; pero casi. La forma variaciones es de las favoritas de la época, junto con la forma sonata. Los monumentos de Brahms a esta forma son las dos series de *Variaciones Schumann, op. 9* y *Op. 23* (ésta,

para dos pianistas), las del *Op. 21*, las *Paganini op. 35*, las *Hadyn op. 56b* (éstas últimas, también para dos pianistas). Y, desde luego, el *Op. 24* que escuchamos hoy. Otro monumento es la *Passacaglia* o *Ciaccona* de la *Cuarta Sinfonía*, el último movimiento, un prodigio: un tema en blancas, ocho compases, una nota por compás; siguen treinta y dos variaciones, a ocho compases cada una. Y a pesar de lo que acabamos de decir, eso es música, no sólo gramática.

Algo así pasa con esta serie de *Variaciones op. 24*, una obra amplia que se compone de miniaturas. Un tema sacado de las *Lecciones para clave* de Haendel, de 1733, un libro de aprendizaje; 25 variaciones y una fuga. Y, sin embargo, es música, no pura forma. Estamos en 1861, el compositor tiene sólo veintiocho años, y su amigo y paladín Robert Schumann ha muerto hace cinco. Las estrena su viuda, la buena Clara, en la ciudad natal del compositor, en Hamburgo. Por esa época, Brahms todavía no se ha instalado en Viena, pero está a punto.

El tema (dos negras, nerviosas semicorcheas que parecen notas de adorno) tiene todo el sabor del Barroco tardío. La primera variación, *Più vivo*, nos traslada a un época posterior a Haendel, como si la variación fuera de Haydn, por poner un nombre; pero el tema es reconocible. La segunda variación, *Animato*, evoca un nivel de conciencia sonora mendelssohniano. Las síncopas de la tercera variación, *Dolce e scherzando* (más scherzo que dulzura, esa es la verdad), preparan la cuarta, *Risoluto*, que parece dar conclusión a una primera tanda de variaciones. Ya que no podemos examinarlas todas, destaquemos algunas: la sexta, *Sempre misterioso*, dispuesta en canon; la undécima y la duodécima, ambas *Moderato*, melódica invención con síncopas cortas, fugaz y sutil modulación para pasar a *L'istesso tempo*, que evoca de forma casi literal el tema; la décimotercera, *Largamente ma non troppo*, casi una zarabanda; de la quince a la diecinueve, sin dejar de ser variaciones encadenadas con las anteriores y siguientes, parece formarse una singular "sonatina interior". La diecinueve es un guiño barroco francés, con sus notas de adorno al desplegar esta siciliana de ritmo no exactamente ternario. La vigésima, *Andante*, es por el contrario muy propia de aquellos años 60 del XIX. Las tres últimas, de la veintitrés a la veinticinco, constituyen una "coda" en tres breves secuencias de sonoridad progresiva en *tempo*, dinámicas y alcance. Como si quisieran motivar con brillantez la esplendorosa fuga que cierra esta obra maestra.

Los *Tres Intermezzi op. 117* son posteriores en tres décadas. Brahms ya es el gran maestro, con sus barbas largas y su aspecto de buen oso envejecido. Es cuando compone sus obras de cámara para clarinete, son recientes los *Lieder gitanos*, quedan lejos las sinfonías y los conciertos, esperan unas pocas obras finales. Los *Intermezzi* son vecinos de la secuencia de siete *Fantasías op. 116*. El intermedio es un título que le gusta al viejo Brahms. Estas tres piezas a veces melancólicas, nunca tristes, meditativas, poco formales (la invención puede más que la forma), se han comparado con paisajes de otoño, y ellas mismas son otoñales, si admitimos que Brahms nunca vivió el invierno. Son breves, cuatro o cinco minutos. La primera, conformidad de destino en un discurso lírico: *Andante moderato*, mi bemol, 6/8. La segunda, elegía en un discurso que ahora evita el lirismo: *Andante non troppo*, si bemol menor, 3/8. La tercera, sugerencias de balada en la que el cantabile se acomoda a un acompañamiento que domina la línea, se diría que inevitablemente: *Andante con moto*, do sostenido menor, 2/4.

En los 40 años transcurridos desde que el joven de 16 años Grigori Sokolov fuese galardonado con el primer premio en el Concurso Internacional de Piano Tchaikovsky en Moscú, en 1966, el mundo se ha rendido ante lo que un crítico americano denominó recientemente como “un tipo de pianismo, musicalidad y arte que uno pensaba que se había perdido para siempre”. Tutelado desde joven por Emil Gilels y figura prominente de la escena musical rusa desde la adolescencia, Sokolov ha obtenido un estatus mítico entre los amantes de la música y pianófilos de todo el mundo. Hoy en día es considerado por muchos uno de los mejores pianistas del mundo. Desde su primer recital importante en Leningrado a los 12 años, Sokolov ha maravillado al público una y otra vez con su amplitud de repertorio y su profundidad.

Aquellos a los que gusta su arte suelen sentirse particularmente atraídos por su manera natural de tocar, que es parte de su credo artístico. Su manera de tocar no tiene influencia de maestros anteriores, su estilo es propio y totalmente único. Cualquier cosa que Sokolov interpreta, sea una pavana de William Byrd, una fantasía de Bach o una mazurka de Chopin, suena completamente nuevo. Incluso una conocida sonata de Beethoven puede ser redescubierta como una obra nueva. Pero toda esta magia tiene su lado terrenal: Sokolov sabe más sobre Steinway que muchos técnicos de pianos, y antes de sentarse a tocar frente a un instrumento que desconoce, examina primero su mecánica interna. Suele trabajar durante muchas horas cada día, e incluso el día del concierto practica en el escenario durante horas, “tratando de conocer” el piano. Que prefiere que sus CDs se graben en directo no sorprende, ya que le gusta capturar el momento de un concierto real, en directo, y evitar la atmósfera estéril de un estudio.

Sokolov es un invitado habitual de las más prestigiosas salas de conciertos y festivales europeos. Ha actuado en Londres, París, Viena, Berlín, Madrid, Salzburgo, Múnich, Roma y Nueva York, y trabajado con los directores más destacados: Myung-Whun Chung, Valeri Gergiev, Trevor Pinnock, Neeme Järvi, Herbert Blomstedt, Sakari Oramo, Alexander Lazarev, Moshe Atzmon, etc. Ha trabajado, además, con la Filarmónica de Nueva York, Sinfónica de Montreal, Filarmónica de Múnich, Gewandhaus de Leipzig, Philharmonia y Concertgebouw de Amsterdam.

www.fundacionscherzo.es

www.scherzo.es

PRÓXIMO CONCIERTO

Nelson Goerner

3

PIANO 19:30 horas

Martes, 6 de marzo de 2012.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonata en mi bemol, K 282

ROBERT SCHUMANN

Kreislaria, op. 16

FRANZ LISZT

Sonata en si menor, S 178