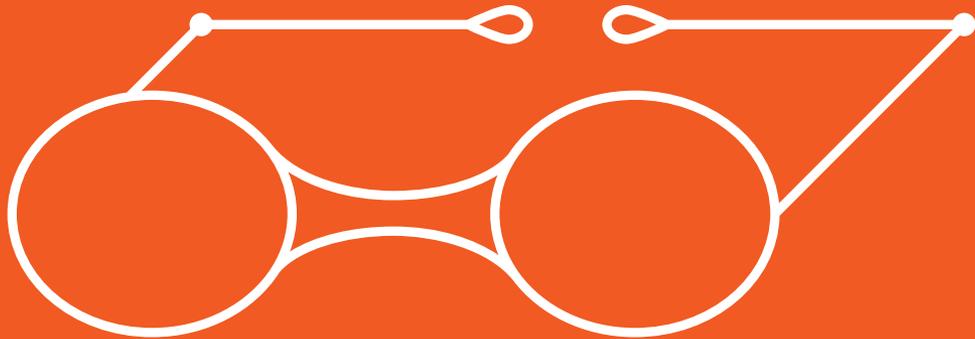


EL PIANO DE SCHUBERT: MODELOS Y HERENCIAS

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 3 AL 31 DE OCTUBRE DE 2018



EL PIANO DE SCHUBERT: MODELOS Y HERENCIAS

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 3 AL 31 DE OCTUBRE DE 2018

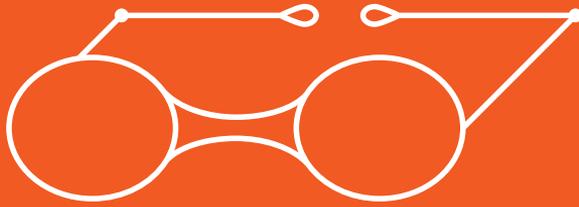


FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles
y no abandonar la sala durante el acto.*

Franz Schubert aparece situado en una posición histórica de transición entre los clásicos vieneses y los románticos alemanes, periodo en el que cristalizaron distintos géneros de cámara. La aportación schubertiana a este proceso fue crucial, en particular en el ámbito de la música para piano solo. Aquí contribuyó a instaurar géneros como el impromptu y el momento musical, a dignificar el *Ländler* –precedente del vals– y los repertorios para cuatro manos, y a transformar la forma sonata. Los cinco conciertos de este ciclo recorren este proceso en perspectiva histórica al combinar sus obras tanto con autores modélicos para él (Mozart y Beethoven) como con destacados herederos de su legado (Schumann, Chopin, Brahms, Schönberg o Rihm).

Fundación Juan March



ÍNDICE

7

EL PIANO DE SCHUBERT
Justo Romero

14

Miércoles, 3 de octubre
LÄNDLER

Alexander Lonquich, piano

23

Miércoles, 10 de octubre
MOMENTOS MUSICALES

Josep Colom, piano

30

Miércoles, 17 de octubre
ECOS MOZARTIANOS

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

38

Miércoles, 24 de octubre
A CUATRO MANOS

Dúo Del Valle, piano a cuatro manos

46

Miércoles, 31 de octubre
LA SOMBRA DE BEETHOVEN

François-Frédéric Guy, piano

52

Bibliografía
Autor de las notas al programa



El piano de Schubert

Justo Romero

Franz Schubert nace y vive en un momento crucial en la evolución social, cultural y artística de la sociedad occidental. Cuando, el 31 de enero de 1797, Elisabeth Vietz da a luz en el pequeño suburbio vienés de Lichtental al futuro músico, han transcurrido solo siete años de la revolución que desde la nueva Francia republicana transformaría el mundo y sería génesis y punto de partida del gran movimiento romántico. Mozart había muerto seis años antes (en 1791) y Haydn era un venerable músico del *Anciene Régime* que, cumplidos los 65 años y fascinado con la masonería, se distraía componiendo sus grandes obras sinfónico-corales en su señorial casa vienesa de Gumpendorf (el actual barrio de Mariahilf). Beethoven era un exaltado renano de 27 años también afincado en Viena, que andaba sugestionado con los acontecimientos

y noticias que llegaban de la Francia revolucionaria, lo que no coartaba su admiración por Mozart y por Haydn, a quien en 1795 –dos años antes del nacimiento de Schubert– dedica sus tres primeras sonatas para piano.

Es este convulso mundo de cambio e incertidumbre, de repúblicas y guillotinas, de revolucionarios y contrarrevolucionarios, apuntado finamente por Da Ponte y Mozart en *Le nozze di Figaro*, el que enmarca el nacimiento y la existencia de Schubert. Desde Viena, que a partir de 1814 y hasta 1840 se convertirá en eje y decisivo punto de equilibrio político tras las guerras napoleónicas, todo se percibía como un mundo remoto pero inminente e ineludible. Un tiempo demasiado agitado e incierto para el hombre tranquilo y enamorado de la bohemia, que optó por mantenerse distante de ese movimiento imparable empeñado en arrasar lo antiguo para apuntalar un devenir tan incierto como cargado de ilusiones, pero que desde la imperial

Franz Schubert por Joseph Kriehuber,
retrato a lápiz de 1846

Viena se sentía con temor y hasta incredulidad. Hay, sí, pruebas irrefutables de las veleidades revolucionarias del joven Schubert, pero también de que pronto optó por dejarlas de lado y volcarse en sus dos grandes pasiones: la vida (bohemia, hay que insistir) y la música.

Fue un niño llamado a ser gran compositor, como ya advirtiera el agudo y poderoso Salieri, a la sazón director musical de la corte imperial cuando lo escuchó con solo siete años en una audición arreglada por su padre, Franz Theodor Schubert. El influyente italiano, del que Schubert pronto se convertiría en alumno predilecto, se quedó tan impresionado del talento y de la voz del crío que inmediatamente lo incluyó como tiple en la capilla de la corte imperial, algo que conllevaba una beca para el internado *Stadtkonvikt*, la prestigiosa Escolanía de la Catedral de Viena, donde se impartía la mejor formación musical y cultural de la época. Fue el inicio de una concienzuda formación musical y cultural, que sin embargo se prolongó únicamente hasta finales de 1813, cuando el mozalbete Schubert (16 años) se empeñó –contra la voluntad de su padre y de sus educadores– en abandonar este internado privilegiado para dedicarse “simplemente” a ser músico y vivir de sus composiciones. ¡Puro personaje romántico!

Schubert no renunció nunca a sus orígenes clásicos. Quizá, a la educación recibida de Salieri. A diferencia de su admirado Beethoven, se mantendrá fiel a un estilo y a una forma de ser siempre deudora e involucrada con sus arraigas raíces. ¡Los clásicos! La forma, la armonía, las modulacio-

nes modales y tonales son de tanta raigambre clasicista como señas de identidad de un compositor que posee un lenguaje inconfundiblemente propio. El empleo y recreación de los temas populares, la fecunda invención melódica y el magistral uso, reuso y requeteuso de cada motivo –algo que años después será también identificativo de su heredero Anton Bruckner–, que es característica distintiva, solo viable con el sutil uso de los colores, de la tímbrica y de los registros tonales que posibilitaba el nuevo “piano de macillos”. Piénsese, por ejemplo, en el modo en que, en una obrita como la *Fantasia en Fa menor D 940*, para piano a cuatro manos, el sencillo temita de apenas unas breves notas es expuesto una y mil veces sin que jamás resulte reiterativo o monótono.

EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA

Schubert bebe, por supuesto y como ya se ha comentado, de un pasado puramente clasicista, que él concilia con una nueva manera, que en principio se adentra de modo tenue y paulatino en el Romanticismo, pero sin provocar jamás un salto violento o abrupto. Su evolución estilística, afín también en el repertorio para teclado a las posibilidades hasta entonces inéditas del nuevo piano, es, además, uniforme y direccional, sin posibilidad de virajes o tentaciones reaccionarias. Un proceso lento e ininterrumpible, excepcionalmente prolífico (¡cerca de 1.300

Retrato al óleo de Franz Schubert
al piano por Joseph Abel, 1814



composiciones!) que se expande en los dieciocho años que se prolongó su prematuramente truncada carrera, desde la *Fantasia en Sol mayor para dos pianos*, compuesta en 1810 y catalogada por Otto Deutsch como primera obra, hasta la intensamente romántica *Sonata en Si bemol mayor D 960*, que concluye en Viena el 26 de septiembre de 1828, solo unas semanas antes de morir, el 19 de noviembre.

Cada nueva obra es un avance, un punto menos para llegar al Romanticismo neto de sus últimas composiciones. Un fascinante viaje hacia el corazón mismo del movimiento romántico, del que esa última sonata, crepuscular y extensa, sencilla y al mismo tiempo intensamente honda, supone una de sus más acabadas cimas. Tentador resulta conjeturar cómo hubiese evolucionado el catálogo de Schubert, su fértil manera de componer, de no haber fallecido con apenas 31 años. Como en el caso de Mozart y de otros genios de la música –Albéniz, Arriaga, Bizet, Bellini, Chausson, Chopin, Gershwin, Mendelssohn– las elucubraciones invitan a todo. Pero no es difícil imaginar a Schubert admirando el virtuosismo lisztiano o el arrebatado romántico de Schumann, por no hablar del colorido orquestal de Berlioz –la *Sinfonía fantástica* nace en 1830, ¡solo dos años después de su muerte!– o el piano preimpresionista de Chopin. Bastante menos previsible es imaginarlo anclado en su obra, testigo mudo de cómo evolucionaba todo, mientras –como Sibelius en su “silencio de Järvenpää”– permanecía ajeno al día a día de la nueva música. Si evolucionó del Clasicismo al primer Romanticismo,

con toda probabilidad hubiera avanzado al Romanticismo tardío, quizá como un Brahms o, quién sabe, hacia un desarrollo tonal más despegado de sí mismo y próximo a los colores y fragancias impresionistas, aunque sin dejar de acatar las establecidas arquitecturas de las formas musicales.

ESPACIO IDEAL

El piano de Schubert es un espacio ideal para seguir su evolución. Sus sonatas, como también el acompañamiento en los *Lieder*, son una guía excepcional. Con Beethoven, con Weber y con Schubert comienza un mundo nuevo definitivamente alejado de los vetustos clavicordios y clavicémbalos. Solo 97 años antes de su nacimiento, Bartolomeo Cristofori di Francesco había pergeñado un instrumento que, aunque de apariencia similar al clavicordio y al clavicémbalo, se distanciaba radicalmente de ellos por el innovador diseño de su mecanismo, que sustituía las tradicionales agujas del clavicordio por piezas de madera con forma de macillo recubiertas de cuero en la zona de impacto con las cuerdas.

¡Era el piano!, que en solo unas décadas evolucionó para convertirse en instrumento esencial del Romanticismo. Con el nuevo estilo, el instrumento se adapta a los muy transformados gustos estéticos y experimenta a lo largo del siglo XIX una gigantesca evolución y auge. En este salto inmenso desde los primeros pianos al instrumento ya sofisticado del XIX desempeñaron roles fundamentales Schubert y Beethoven, además de algunos otros nombres, como Johann Nepomuk Hummel (que

había estudiado con Mozart, Clementi y Haydn), Weber o Carl Czerny, alumno de Beethoven y de Clementi y luego profesor de Liszt y Thalberg.

Durante el Romanticismo, el piano se convierte en el eje de la vida musical y en protagonista de la inspiración de la mayoría de los compositores. Y en este sentido, Schubert y Beethoven fueron no solo pioneros, sino sobre todo impulsores capaces de hacer crecer su manera creadora al ritmo que se desarrollaban los instrumentos. No es baladí que Beethoven compusiera todas las sonatas para teclado de su primer estilo creativo (las compuestas hasta 1800, es decir, hasta la undécima sonata, la *Op. 22 en Si bemol mayor*) indistintamente para el clave o el piano. Incluso algunas de la segunda época, como la famosa *Sonata n.º 14, "Claro de luna"*, de 1801, cuyo epígrafe dice: "Sonata quasi una fantasía per il clavicembalo o piano".

TINTES Y TICS

Schubert, 27 años mayor que Beethoven, se encuentra hecha esta primera gran evolución y revolución instrumental. Pero a diferencia del renano, que sí rompe con el pasado clásico, él crece desde un pianismo cargado de tintes y tics clásicos, y por esa vía propia llega al inmenso Romanticismo de sus últimas obras maestras. Su catálogo pianístico, que abarca más de cien composiciones, supone un capítulo imprescindible en la consolidación del piano en las primeras décadas del XIX. Una colección de títulos sin huecos ni espacios vacíos, lo que demuestra su perenne dedicación al teclado. Un cor-

pus creativo que pese a su definitiva trascendencia no gozó en su tiempo de particular relieve ni protagonismo, como se deriva del hecho de que únicamente algunas pocas páginas de este extenso catálogo fueran publicadas en su día con su correspondiente número de opus. Tampoco fueron muchas las obras editadas como "póstumas" después de su muerte.

Todos estos datos atestiguan que el aprecio por la música para piano de Schubert no se fue consolidando sino muy paulatinamente a lo largo del siglo XIX, especialmente tras el espaldarazo que supuso la magna publicación en 1888 de todas sus obras entonces conocidas por iniciativa de un entusiasta schubertiano llamado Johannes Brahms. Aun así, hubo que esperar hasta las primeras décadas del XX para que fuera reconocida por intérpretes y público en su auténtica dimensión artística y pianística. Era evidente que su piano íntimo e intimista quedó ensombrecido por la rotundidad sin fisuras de Beethoven, por los alardes expresivos de Chopin, el arrebatado schumanniano o por el fuego virtuosístico de Liszt. Fue, así, una expansión tímida, lenta y comedida, iniciada con pequeñas páginas *menores* –impromptus, momentos musicales...–, la *Wanderer-Fantasie* y algunas pocas sonatas, y coronada por la definitiva implantación de sus más avanzadas y profundas sonatas tras la publicación en Londres del catálogo de sus obras elaborado por Otto Deutsch en 1951.

A diferencia de Beethoven, Schubert nunca se planteó reformar las formas musicales: se mantuvo fiel a sus es-

estructuras y reglas, que supo conciliar con naturalidad a su singular idiosincrasia estilística, a esa inconfundible manera creativa que hace tan distintiva toda su música. Como bien explica José Luis García del Busto, en Schubert la estructura de cada nueva página “va configurándose por obra y gracia del propio material utilizado”. Y este respeto y personal uso de la forma musical lo concilia con su irrenunciable vena lírica y melódica, que se impone sobre cualquier otro hecho para marcar la pauta del desarrollo y hacer. Como explica Arturo Reverter: “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”. Este melodismo, arraigado frecuentemente en lo popular, llega arropado y envuelto en armonías que indagan hasta sus últimos límites el territorio de una tonalidad menos estricta y ya bastante más avanzada y abierta, que es “a la vez audazmente funcional, sutilmente impresionista y profundamente psicológica” (Harry Halbreich).

Como pianista, y a pesar de su nutrido y extraordinario catálogo para teclado, no se interesó particularmente por el mundo de la interpretación. Según quienes lo conocieron, “verlo y escucharlo tocando sus composiciones era un auténtico placer. Su pulsación era admirable, la mano tranquila, tocaba claro, limpio, pleno de buen gusto y de exquisita sensibilidad”¹. A diferencia de los virtuosos que comenzaban a

emerger y a deslumbrar en su tiempo, a Schubert le interesaba más el aspecto intimista, emotivo y recogido del teclado, que utilizó en sus sonatas como jamás nadie había hecho antes, pero también como cómplice ideal de la voz humana. Hizo *cantar* el nuevo piano con la delicadeza y belleza de la voz. Él mismo cuenta, en una carta que remite a sus padres el 25 de julio de 1825, la satisfacción por esta inclinación vocal de su escritura pianística:

Gustaron especialmente las variaciones de mi nueva sonata², que toqué con éxito. Algunas personas me aseguraron que las teclas se transformaban en voces que cantaban bajo mis dedos; un hecho que, de ser verdad, me haría muy feliz, porque no puedo soportar el maldito martilleo al que se dedican incluso distinguidos pianistas y que no deleita ni al oído ni a la mente.

SCHUBERT, EL MELODISTA

A Schubert, el melodista, le bastó su inagotable inspiración melódica y su habilidad para presentar mil y una veces un mismo tema sin que jamás parezca reiterativo. No se interesó, como Beethoven y algunos otros contemporáneos, en los grandes y bien estratificados desarrollos, sino que le bastó dar rienda suelta a su inventiva melódica y dejarla fluir, lo que aporta a su música un carácter fresco y natural, casi espontáneo, que acaso iba a contracorriente con la grandilocuencia

1. Otto Deutsch, *Schubert: die Dokumente seines Lebens*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1964, p. 133
2. Se refiere al segundo movimiento (el “Andante poco moto”) de la *Sonata en La menor D 845*, compuesta en 1825.

y vehemencia expresivas del primer Romanticismo. Es algo que se percibe con claridad en todas sus sonatas, no solo en las primeras (fechadas en 1815 y 1816), sino también y sobre todo en las tres grandes y últimas: las compuestas en septiembre de 1828, apenas unas semanas antes de morir.

Pero también en el sinfín de obras de pequeño formato que se reparten sin paréntesis en su centenario catálogo pianístico, como los conocidos momentos musicales e *impromptus*, melodías y *Ländler*; adagios, andantes y andantinos; allegrettos, minuets, escocesas, danzas alemanas, variaciones, rondós, marchas, galops..., se impone el don melódico schubertiano, en su sencillez contagiosa y directa, sin vericuetos ni elucubraciones. Páginas *menores* cuya “amabilidad” en absoluto mengua su riqueza expresiva e interés propiamente musicológico. ¿Hay algo más bello que el temita de la *Fantasia en Fa menor D 940*, que se escuchará en este ciclo en las manos del Dúo Del Valle? Esta página sintetiza quizá como ninguna otra el genio de Schubert para convertir las mil y una caras de una melodía –“apenas

dos notitas, ta-ra-a-ra-riiiiín... pero, ¿qué más hace falta?”³– en eje y corazón de una página maestra cuya aparente sencillez en absoluto mengua –sino todo lo contrario– su ineludible capacidad de seducir.

Desde estas “dos notitas” hasta la inmensa última sonata, Schubert es siempre el mismo: el músico natural y directo que renuncia a la retórica para esencializar la música en su desnuda belleza. Su dominio del color y del timbre –aún más asombroso si se piensa en los instrumentos de su tiempo– supone quizá su mayor innovación. Una manera de sentir la naturaleza inaprensible del sonido que luego, no tantas décadas después, será desarrollada precisamente en la Francia revolucionaría que enmarcó sus primeros años de existencia. Fauré, luego Debussy, y finalmente Messiaen son, en este sentido, tan herederos de Schubert como lo son Brahms y Bruckner en el respeto casi canónico a la construcción formal de su música. Incluso, apretando aún más la tuerca, la obra para piano de su paisano Schönberg, como evidenciará Josep Colom en el ingenioso recital que tiene programado en este ciclo.

3. Comentó Leo Brouwer al autor de estas líneas.

MIÉRCOLES 3 DE OCTUBRE DE 2018, 19:30

Ländler

Alexander Lonquich, piano



*El concierto se podrá seguir en directo en march.es, Radio Clásica (RNE),
Facebook Live y YouTube Live.*

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Rondó en La menor KV 511

Franz Schubert (1797-1828)

Ländler D 790

Wolfgang Rihm (1952)

Ländler

Robert Schumann (1810-1856)

Papillons Op. 2

Introducción. Moderato

Valse en Re mayor

Valse en Mi bemol mayor. Prestissimo

Valse en Fa sostenido menor

Valse en Fa sostenido menor. Presto

Polonaise en Si bemol mayor

Valse en Re menor

Valse en Fa menor. Semplice

Valse en Do sostenido menor

Valse en Si bemol menor. Prestissimo

Polonaise en Re mayor

Finale en Re mayor

II

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata en Si bemol mayor D 960

Molto moderato

Andante sostenuto

Scherzo. Allegro vivace con delicatezza

Allegro ma non troppo

Ländler

Justo Romero

El *Ländler*, la popular danza folclórica de origen campesino en tiempo ternario y muy popular en Austria, el sur de Alemania y la Suiza de habla alemana a finales del siglo XVIII, ha sido permanente fuente de inspiración para los compositores del área germánica. De Haydn y Schubert a Rihm, sin olvidar a Bruckner, Mahler, Berg (*Concierto para violín*; algunas escenas de baile del segundo acto de *Wozzeck*) y a tantísimos otros, son incontables los autores que han recurrido y recreado para los minutos o scherzos de sus sinfonías los aires ligeros y sencillos de esta danza popular que algunos estudiosos vinculan al vals. En el XIX, con la llegada del Romanticismo, se adentró en los elegantes salones de baile y cobró renovados y refinados aires, sin llegar nunca a perder su marcada esencia folclórica y en competencia con herederos o antecesores tan distinguidos y prometedores como la mazurca, el vals o la polca.

De los tres rondós para piano que compuso **Mozart**, el que hoy inaugura este programa (el *Rondó en La menor KV 511*) es el más popular y logrado.

Fue compuesto en Viena –como los dos anteriores– en marzo de 1787. El compositor contaba 31 años y acababa de llegar a la capital austriaca, feliz tras su triunfal viaje a Praga durante los meses de enero y febrero de aquel año, donde pudo disfrutar del exitoso estreno de *Le nozze di Figaro* y de la *Sinfonía n.º 38*, que dedicó precisamente a la ciudad de Praga, de la que toma el nombre. El hecho de que no existan bocetos ni apuntes previos del *Rondó* ha dado pie a plantear la posibilidad de que fuera realmente una improvisación, ofrecida durante algunos de los conciertos que ofreció en la capital de Bohemia, o bien en el que protagonizó en Viena el 11 de febrero de 1787.

Improvisación o no, se trata de un fragmento de innegable emotividad y belleza cantable, cuya apariencia galante no disimula su dramática enjundia musical, no lejana a la de su contemporáneo *Don Giovanni*. Se trata de un andante en tiempo de 6/8, que se sujeta a la característica estructura del rondó ABACA, en la que el refrán (A) está en La menor, mientras que los dos episodios (cuplés) aparecen mo-

dulados a Fa mayor (B) y La mayor (C). El manuscrito fue publicado en Viena el mismo año de su composición por Franz Anton Hoffmeister, comprendido en un volumen de obras para piano de Mozart y de otros compositores. Tras la muerte de Mozart en 1791, el *Rondó* fue reeditado como página autónoma por diversas editoriales.

Los doce *Ländler* o *Danzas alemanas D 790* constituyen uno de los más claros ejemplos del **Schubert** enraizado en lo popular, que recoge y refina cada tema con la misma naturalidad y frescura de sus orígenes. Doce deliciosas miniaturas cargadas de gracia, chispa y encanto, que esconden detrás de su título sencillo y neutro algunas de las páginas más íntimas y personales jamás escritas por Schubert. La colección permaneció ignorada hasta los años sesenta del siglo XIX, cuando fue editada por Brahms, que desde el primer momento se quedó prendado de las doce danzas.

Asombra que estas pequeñas maravillas, cargadas de ternura y frescura, de la más fina sensibilidad, fueran escritas en un momento particularmente doloroso, en abril de 1823, cuando Schubert tuvo que ser ingresado en un hospital por serios problemas de salud. Su sufrimiento, como cuentan varios biógrafos, fue intenso. Nada de ello deja vislumbrar aquí, como si quisiera escaparse del dolor y la angustia a través de estas bocanadas livianas y despreocupadas, que han de tocarse sin interrupción, para no vulnerar su hilvanada unidad. Apenas diez minutos de música henchida de madurez, inspiración y naturalidad. La primera es una suerte de alegre danza popu-

lar, mientras que los pentagramas de la sexta fueron reciclados poco más tarde para el “Scherzo” del *Cuarteto de cuerda D 810*, “*La muerte y la doncella*”. La serie termina con una tierna danza con resonancias de canción de cuna.

Diferente aunque también dure unos diez minutos es *Ländler*, página que forma parte del cuidado catálogo pianístico del alemán **Wolfgang Rihm**, nacido en Karlsruhe en 1952, discípulo de Karlheinz Stockhausen y de Klaus Huber, y deudor de Hans Werner Henze y Luigi Nono. Su música se arraiga, entre otras fuentes, en la tradición vienesa de Mahler y Schönberg, y más atrás en Schubert, que inspiró algunas de sus primeras obras. Hace ya muchos años que Rihm está reconocido como uno de los más interesantes compositores de su tiempo. Su obra, ya inmensa y permanentemente “inacabada” –por ello en constante proceso de revisión– abarca todos los géneros: más de cuatrocientas composiciones hasta ahora entre las que la producción pianística forma parte sustancial e igualmente extensa. Se expande desde las *Tres piezas para piano en Si*, de 1966, a *Rembrandts Ochse, plötzlich im Louvre*, de 2014.

La que hoy tan oportunamente toca Alexander Lonquich data de 1979, y de ella existe también una versión para trece instrumentistas de cuerda. En *Ländler* late no tan agazapada la manera schubertiana. No en el sentido literal, sino como una evocación, una sugerencia, con acentos, células y figuraciones que, efectivamente, se refieren a la popular danza centroeuropea, pero a través del tratamiento estilizado de Schubert. Las primeras quietas y

enigmáticas notas establecen una atmósfera flotante que inmediatamente se convierte en base y sustento de los sucesivos guiños que, muy bien estratificados y espaciados, se despliegan en un magma sonoro desarrollado sin interrupción. Las marcadas figuraciones en puntillos, los acentos, el ininterrumpido pulso interno y las puntuales células melódicas que no son más que apuntes configuran el matizado y evocador paisaje sonoro.

Schumann cuenta apenas 20 años cuando compone, en 1830, su segunda obra catalogada: *los Papillons Op. 2*. Sin embargo, los bosquejos y el material temático son anteriores, y proceden –en parte– de una colección de valsés para piano y de un inédito álbum de pequeñas polonesas para piano destinadas a ser interpretadas a cuatro manos. Estas páginas sin pretensiones fueron escritas por el joven Schumann bajo la influencia y admiración que siempre sintió por Schubert, y con la mirada auditiva muy específicamente dirigida a sus *Cuatro polonesas para piano a cuatro manos D 599*, de julio de 1818, y que Schumann apreciaba particularmente.

El autor de la *Sinfonía Op. 97, “Renana”*, se sentía particularmente satisfecho de este ascendiente schubertiano de sus *Papillons*. Hasta el punto de que en más de una ocasión quiso atribuir al mismísimo Schubert el octavo número de este Op. 2. Sin embargo, la inspiración fundamental de estos tempranos *Papillons* será, como tantas veces en la obra de Schumann, de origen literario, concretamente de la novela *Flegeljahre* [Los años perdidos] de Jean Paul Richter (1763-1825).

En la novela aparecen tres personajes (Walt, Vult y Wina), y Schumann, por entonces un joven estudiante que aún dudaba entre sus vocaciones literaria y musical, convierte a los protagonistas de *Flegeljahre* en símbolos musicales. De hecho, y como apunta Harry Halbreich, los dos primeros –Walt y Vult– prefiguran los futuros Florestán y Eusebius, los dos iconos de la dualidad expresiva de Schumann, que tomarán plenitud algo después, en 1835, en el *Carnaval Op. 9*.

Papillons está configurado por una sucesión de doce pequeñas páginas que se suceden sin interrupción, precedida por una breve introducción –en Re mayor– de solo seis compases. El primer número, en forma de vals binario, será citado posteriormente en el *Carnaval*, concretamente en su sexto episodio, precisamente titulado “Florestán”. En cada nuevo pasaje Schumann introduce situaciones y paisajes contrapuestos, que confrontan a los personajes de la novela de Richter al tiempo que sus propios ambientes expresivos. Calma, ensueño, tensión, virulencia, aires y danzas populares... Todos los universos schumannianos aparecen ya perfectamente enunciados en esta página que hay que considerar como una de las primeras composiciones pianísticas inspiradas detalle a detalle por una referencia literaria. De alguna manera, con *Papillons* Schumann descarta el mundo de la abstracción y consolida ese firmamento musical de origen literario que tanto juego dará en el futuro. La obra aparece dedicada a “mis cuñadas Teresa, Rosalía y Emilia”. En sus primeras audiciones

fue calurosamente acogida por público y crítica, que coincidió al subrayar el “lenguaje nuevo y original” del joven compositor.

La *Sonata en Si bemol mayor D 960* culmina la depurada triada final de sonatas para piano de **Schubert**, publicada por los herederos de Diabelli en 1838, sin número de opus y bajo el título genérico de *Las últimas composiciones de Franz Schubert*. Concluida en Viena el 26 de septiembre de 1828, solo unas semanas antes de su muerte, es su última obra de envergadura y una de las páginas más hermosas y serenas de la historia de la música. Tan inspirada y postrera manifestación del genio pianístico schubertiano funde su honda vocación *liederista* con el dominio que había alcanzado de los resortes que requiere la mejor escritura pianística. Como señala Arturo Reverter citando a Harry Halbreich:

... a las puertas de la muerte, el compositor vienés logró reconvertir toda su experiencia anterior y reconducirla, de la manera más simple y al tiempo más profunda, hacia territorios insondables; aquellos en los que las dimensiones temporales humanas se transmutan en un mensaje poético esencialmente metafísico y cósmico.

Las vastas dimensiones –la duración de sus cuatro equilibrados movimientos rebasa con generosidad los cuarenta minutos– se articulan de acuerdo a una estructura convencional porticada por un impresionante y extenso primer movimiento (“Molto moderato”) cuya contemplativa y tenue melodía inicial (en Si bemol mayor y en compás

de 4/4) supone toda una manifestación del sosegado estado anímico con el que el compositor afronta sus últimos días. Tan inolvidable –así entrañable– tema en pianísimo adquiere rango omnipresente a lo largo de todo el fragmento, edificado sobre la base de los diseños que, de manera aparentemente natural, van surgiendo derivados de ese motivo nutricional. Esta omnipresencia no impedirá, sin embargo, la exposición y desarrollo de un segundo tema, autónomo pero complementario, que aparece en la remota tonalidad de Fa sostenido menor.

El extenso desarrollo depara momentos de inmensa belleza, en los que el fino arte modulador que siempre caracterizó al genio schubertiano desempeña un muy relevante papel. Tras una larga reexposición en la que los dos temas principales han transitado por diferentes tonalidades (el principal por Re menor; el secundario irrumpe en Si menor), el movimiento desemboca en una espaciada y amplia coda en pianísimo que aún contempla la reaparición por tres veces del tema inicial antes de perderse en el silencio absoluto de un impresionante *decrecendo* que se antoja ideal preámbulo al quieto y lacerado “Andante sostenuto” que Schubert sitúa como segundo movimiento.

Formulado en Do sostenido menor y compás de 3/4, la hipnótica y calma belleza del “Andante sostenuto” supone el incontrovertible punto neurálgico de toda la sonata, centro vital en el que confluyen los sentimientos y estados que habitan una página exenta de tensiones y turbulencias. Su estructura tripartita alberga una recogida melodía

que se apoya en un llano e inmutable acompañamiento rítmico consistente en un fondo obstinado de remotas campanas representado por la reiteración de una misma nota que se extiende a lo largo de tres intervalos de octava. Se trata de una célula rítmica que también recuerda al Beethoven de algunas de sus últimas sonatas para piano.

El saltarín, fresco, ligero, extravertido y hasta desenfadado “Scherzo” (tonalidad de Si bemol mayor; compás de 3/4) contrasta con la quietud general que ambienta la sonata. Momentos musicales inesperadamente risueños en un hombre enfermo inevitablemente abocado a la muerte. Pero el artista se impone al hombre para compartir estos fugaces instantes de felicidad únicamente ensombrecidos por el severo modo menor del trío, que, tras la repetición de todo el primer periodo, conduce directamente a la breve coda:

tres livianos acordes en pianísimo sobre la tónica de Si bemol.

El final es un “Allegro, ma non troppo” que combina con lucidez, cierto desenfado e inagotable maestría las formas rondó y sonata. Este dual marco, todo él en compás de 2/4, alberga tres diferenciados elementos temáticos, que se repiten de manera sucesiva y ordenada. El primero, ligero y popular, es expuesto a través de ágiles corcheas y semicorcheas; el segundo tiene carácter himnico y un tratamiento ostensiblemente más elaborado, mientras que el tercero se distingue por sus ritmos fuertemente punteados. El ardoroso y modulador desarrollo, bien característico del hacer creativo de Schubert, es el preámbulo del categórico y definitivo presto final. Ni un solo resquicio de debilidad o dolor deja asomar Schubert en este terminar contundente y absoluto.

Alexander Lonquich, piano



Nacido en Trier (Alemania), Alexander Lonquich está considerado uno de los intérpretes más importantes de su generación como solista, músico de cámara y director de orquesta.

Ha actuado en prestigiosos festivales de todo el mundo como la Mozartwoche de Salzburgo, el Festival de Lucerna, la Schubertiade que se celebra en Schwarzenberg y Hohenems, el Festival de Lockenhaus, el Festival de Edimburgo o la Beethovenfest de Bonn y Varsovia. Sus actuaciones, en su doble faceta de solista y director, son aclamadas por el público internacional. Colabora regularmente con la Camerata de Salzburgo, la Orquesta de los Campos Elíseos, la Orquesta de la NDR-Elbphilharmonie, la Orquesta de Cámara Mahler y la Academia de Santa Cecilia de Roma. También demuestra gran interés por la música de cámara, ya que toca regularmente con compañeros músicos como Nicolas Altstaedt, Heinz Holliger y Carolin Widmann. En 2002, junto con su esposa Cristina Barbuti, fundó un dúo de piano que ha actuado en toda Europa y Estados Unidos.

Sus grabaciones en solitario para EMI y ECM Records han sido muy

bien recibidas por la crítica. Un nuevo álbum, titulado *Schubert last Sonatas*, se lanza este otoño de 2018 en el sello Alpha Classics-Outthere Music.

De la temporada pasada destacan sus giras europeas con la Camerata de Salzburgo y la Orquesta de los Campos Elíseos y un ciclo con los *Conciertos para piano* de Beethoven con la Orquesta de Cámara de Múnich. Además, en 2015 y 2016, ha sido artista residente en la NDR-Sinfonieorchester de Hamburgo y, en 2017, en el Festival Primavera de Praga.

En 2013, junto con su esposa, fundó su propio espacio de creación en Florencia, *Kantoratelier*, un pequeño teatro donde se celebran talleres y seminarios relacionados con temas de psicología, música y teatro.

MIÉRCOLES 10 DE OCTUBRE DE 2018, 19:30

Momentos musicales

Josep Colom, piano



*El concierto se podrá seguir en directo en march.es, Radio Clásica (RNE),
Facebook Live y YouTube Live.*

I

Arnold Schönberg (1874-1951)

Klavierstück Op. 19 n° 6

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Bagatela Op. 126 n° 5

Franz Schubert (1797-1828)

Momento musical D 780 n° 1

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasiestück Op. 111 n° 2

Franz Schubert

Momento musical D 780 n° 2

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Andantino grazioso, de Sonata en La mayor KV 331/330i

Franz Schubert

Momento musical D 780 n° 3

Arnold Schönberg

Klavierstück Op. 19 n° 2

Johannes Brahms (1833-1897)

Capriccio Op. 76 n° 2

Arnold Schönberg

Klavierstück Op. 19 n° 5

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Estudio en Fa menor Op. 25 n° 2

Franz Schubert

Impromptu D 899 n° 2

II

Arnold Schönberg

Klavierstück Op. 19 n° 3

Ludwig van Beethoven

Andante, de Sonata n° 13 en Mi bemol mayor Op. 27 n° 1, “Quasi una fantasia”

Franz Schubert

Impromptu D 899 n° 3

Fryderyk Chopin

Estudio en La bemol mayor Op. 25 n° 1

Arnold Schönberg

Klavierstück Op. 19 n° 1

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Preludio en Do menor BWV 871, de El clave bien temperado

Franz Schubert

Momento musical D 780 n° 4

Arnold Schönberg

Klavierstück Op. 19 n° 4

Franz Schubert

Momento musical D 780 n° 5

Johannes Brahms

Rapsodia Op. 119 n° 4

Ludwig van Beethoven

Allegretto, de Sonata n° 6 en Fa mayor Op. 10 n° 2

Franz Schubert

Momento musical D 780 n° 6

Arnold Schönberg

Klavierstück Op. 19 n° 6

Momentos musicales

Justo Romero

Programa a todas luces interesante el que propone el gran Josep Colom, nombre fundamental del teclado español. De ayer, de hoy y de siempre. Un programa que él ha querido llamar schubertiada. Y en verdad que es una schubertiada de campanillas, a la que están invitados nada más y nada menos que personajes tan diversos y comunes como –se citan por orden alfabético, para que no se moleste ninguno de ellos... que con estos músicos tiquismiquis ya se sabe...–: Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Mozart, Schönberg, el anfitrión Schubert y Schumann. Como servidor y ofician-te de todos, Josep Colom. Seguro que todos se quedarán encantados de escuchar tocar sus músicas al veterano y siempre joven pianista catalán.

El pasado 22 de julio, cuando este escritor preparaba las notas que ahora usted lee, se le ocurrió telefonar a Colom para que le comentara las claves y relaciones en que se ha basado para pergeñar esta singular schubertiada. El pianista iba en un tren casi borreguero, de los de antes pero que

todavía existen, desde no sé dónde a no sé dónde, en un viaje de un montón de horas que, según me contó, iba parando en todas las estaciones. Como el Transiberiano, pero en plan casero.

– Perdona, Josep, entonces no te molesto ahora, ya hablamos cuando llegues.

– No, no, aprovecho ahora en el tren, que tengo por delante un montón de horas de viaje todavía. Te mando algo enseguida.

Ese “algo” llegó a los pocos minutos. Y fue tan claro, tan sencillo y tan directo –¡tan Schubert!– que nada mejor para ocupar este espacio que las palabras escritas por el propio anfitrión, las que cuenten directamente al lector-espectador los entresijos de su particular schubertiada a través de estas líneas redactadas a vuelapluma durante el traqueteo ferroviario de una no tan calurosa tarde de julio. Aparecen reproducidas tal cual, sin alterar una coma, para mantener su frescura y espontaneidad. Y, por supuesto, tras pedir autorización al autor-concertista.

“Ya has visto que el programa (que quisiera titular schubertiada) está organizado en ocho bloques de tres piezas, menos el quinto, que abre la segunda parte del concierto y que tiene cuatro. Los *Seis momentos musicales* de Schubert son la columna vertebral (más dos *impromptus*), y la idea de las *Seis pequeñas piezas Op. 19* del también vienés Schönberg viene de que también son seis momentos musicales fugaces, a diferencia de los schubertianos que, aunque considerablemente más largos, también son momentáneos, porque nos sumen en la contemplación donde el tiempo desaparece. El parentesco entre las piezas de cada bloque trataré de acentuarlo en mi manera de tocar y con enlaces semiimprovisados entre casi todas ellas. Te voy a dar algunas pistas de los nexos que yo veo:

BLOQUE 1. La última pieza del *Op. 19* de Arnold Schönberg con su carácter estático e hipnótico me sirve por igual de preparación y de despedida de todo el programa. Beethoven y Schubert comparten aquí la simplicidad y la inocencia.

BLOQUE 2. Estas tres piezas comparten un arranque con un giro melódico-armónico-rítmico muy similar.

BLOQUE 3. Aquí Schubert y Brahms comparten una inspiración de carácter húngaro entre sentimental y *scherzando*. La brevísima pieza de Schönberg funciona como enlace con su ritmo irregular y pequeños destellos melódicos.

BLOQUE 4. La todavía más breve pieza de Arnold Schönberg prepara el

ambiente para el estudio de Chopin, que comparte con la primera parte del *Impromptu* de Schubert la fluidez y elegancia del *moto perpetuo* de tresillos en la mano derecha con un acompañamiento extremadamente simple en la izquierda.

BLOQUE 5. El carácter severo y sombrío de la pieza de Schönberg enlaza con la melancolía medio nocturno medio marcha fúnebre del famosísimo primer tiempo de la *Sonata “Claro de luna”* de Beethoven. Esta pieza comparte con las de Schubert y de Chopin la misma textura de una lenta y serena melodía acompañada por un bajo y un despliegue armónico central cuya idea retoma Schubert acelerándolo, y que Chopin despliega en arpeggios simultáneos en las dos manos.

BLOQUE 6. Esta primera pieza de Schönberg tiene una conducción de voces impecable que muestra la alargada sombra de Bach. Por otro lado, la primera parte de la pieza de Schubert tiene también una clara inspiración bachiana, que se pone aún más de manifiesto al tocarla después de este prelude.

BLOQUE 7. La energía casi violenta con que termina la pieza de Schönberg nos lleva naturalmente al momento musical más desesperado de Schubert, aunque termina en modo mayor con un destello de esperanza. Brahms sigue el camino inverso: con una figura rítmica idéntica empieza su pieza con optimismo triunfante pero termina en modo menor de manera trágica. Es su última pieza para piano.

BLOQUE 8. Esta temprana y todavía haydniana sonata de Beethoven está escrita en el año del nacimiento de Schubert. Sin embargo, la parte central de su movimiento central está en el mismo mundo que el último momento musical de Schubert. Podrían fundirse sin distinguir quién es quién. La última pieza de Schönberg –que también preludia al principio a Beethoven y Schubert– fue concebida a la muerte del vienés de adopción Mahler. ¿Por qué no tocarla como despedida al vienés Schubert muerto hace casi dos siglos a la escandalosa edad de 31 años?”

Josep Colom, piano



Nací en Barcelona en 1947. La música siempre ha sido algo importante en mi ámbito familiar. Muchos músicos me han ayudado a evolucionar, especialmente el compositor Joan Guinjoan. De joven gané el concurso internacional de Jaén (1977) y el de Santander (1978). Más tarde, el Ministerio de Cultura de España me otorgó el Premio Nacional de Música. En los años setenta estudié en la École Normale de Musique de París, fundada por Alfred Cortot, y en Francia he grabado la mayor parte de mis álbumes (con el sello Mandala) con obras de Brahms, Franck, Blasco de Nebra, Mompou, Falla, etc. He grabado en directo para RTVE un DVD con el tercer concierto de Prokófiev y un disco con obras de Chopin, Debussy y Ravel. Definitivamente, prefiero las grabaciones en vivo, más imperfectas pero más reales.

En mis álbumes más recientes, *Dialogue y Confluences*, intento recrear el espíritu de un concierto en directo y trato de desmitificar las clasificaciones estilísticas que encasillan a los compositores como “clásicos”, “barrocos” o “románticos”. Mi mundo es el recital y la música de cámara, aunque también he trabajado con muy buenos

directores y con casi todas las orquestas españolas. La pedagogía se ha convertido en algo muy importante para mí: imparto clases magistrales por toda la geografía española y ejerzo la docencia en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Hacer música es un gran privilegio y doy gracias a todas las personas que asisten a mis conciertos para compartir lo que para mí es un milagro cotidiano.

MIÉRCOLES 17 DE OCTUBRE DE 2018, 19:30

Ecós mozartianos

Kristian Bezuidenhout, fortepiano



Kristian Bezuidenhout toca un fortepiano copia de un instrumento original de Conrad Graf (c. 1819) realizada por Paul McNulty (2008).

El concierto se podrá seguir en directo en march.es, Radio Clásica (RNE), Facebook Live y YouTube Live.

I

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata en Mi bemol mayor D 568

Allegro moderato

Andante molto

Menuetto. Allegretto

Allegro moderato

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonata en Do menor KV 457

Allegro

Adagio

Molto allegro

II

Franz Schubert

Cuatro impromptus D 899

Allegro molto moderato en Do menor

Allegro en Mi bemol mayor

Andante en Sol bemol mayor

Allegretto en La bemol mayor

Ecoss mozartianos

Justo Romero

Siempre es una sorpresa para el contaminado oído contemporáneo escuchar las músicas de finales del XVIII y del XIX en instrumentos de época, bien sean originales o reproducciones fidedignas. Viciado, no solo por el hábito de los sonoros y resonantes modernos instrumentos, que muchas veces tienen tan poco que ver con los originales como las *muchedumbrosas* salas de concierto actuales con los recogidos salones que entonces albergaban la música de cámara (¡de habitación!). Decía un cineasta que, para filmar la lluvia, lo más cercano a la realidad es, paradójicamente, grabarla con un ficticio montaje o efecto cinematográfico. Acaso, y de igual forma, para acercarnos a la realidad sonora que percibían nuestros predecesores se necesiten nuevos instrumentos acordes con el castigado oído contemporáneo.

No es el caso de Kristian Bezuidenhout, que recupera la sonoridad y las formas originales al tiempo que logra reconducir al oyente y a su maltrecho oído al ámbito íntimo de lo que fue. Vuelve a utilizar para ello el mismo fortepiano que utilizó en el exitoso recital

que ofreció en esta misma Fundación Juan March hace ahora exactamente dos años –el 5 de octubre de 2016– con obras de Mozart y Beethoven. En esta ocasión son Schubert y nuevamente Mozart. Ambos compositores suenan hoy en una réplica del fortepiano construido por Conrad Graf (1782-1851) en su taller vienés, abierto en 1804 y cuyos instrumentos, ya por 1820, estaban considerados los mejores del Imperio austrohúngaro. Fueron utilizados por autores como Beethoven, Chopin, Robert y Clara Schumann, Liszt, Mendelssohn o Brahms, y se distinguían por mantener la fina tabla armónica y los martillos ligeros de la era clásica vienesa, con cuerdas algo más gruesas. El original del instrumento que hoy se escucha se conserva en el palacio neorrenacentista de Kozel, en la República Checa, y la copia fue realizada por Paul McNulty en 2008.

La intrahistoria de la *Sonata en Mi bemol mayor D 568* de **Schubert** es curiosa. Nace como versión revisada de una inacabada sonata, en Re bemol mayor, catalogada como D 567 por Otto Deutsch, en la que Schubert trabajó

en junio de 1817 y luego, por razones desconocidas, abandonó sin llegar a escribir el minueto. Finalmente, alrededor de 1826 retomó la inconclusa partitura, la mutó a Mi bemol mayor, la retocó sustancialmente y pulió infinitud de detalles. Entre ellos, introdujo nuevos elementos en el primer movimiento, rehízo por completo el último, alteró numerosos aspectos rítmicos y agógicos y añadió el hasta entonces inexistente minueto. Sin embargo, este nuevo manuscrito, ya concluido, quedó inédito y no fue publicado hasta 1829, un año después de la muerte de su creador, con un irrelevante “Opus póstumo 122”. Para el schubertiano Andrés Schiff esta sonata “es una de las obras más frescas y profundamente vienesas entre las primeras de este género compuestas por Schubert”.

El inicio del “Allegro moderato” en 3/4 que abre la sonata es quizá lo más mozartiano que Schubert haya escrito. En perfecto Mi bemol mayor, como manda el patrón clásico. Pero pronto se produce una inesperada transición al relativo menor que introduce el segundo tema, de carácter dulce y presentado en pianísimo. Con él llega Schubert, sus precisas ornamentaciones, su carácter lírico y natural, popular y fluido. Algunos autores han creído reconocer en el desarrollo, construido en pulida y avanzada forma sonata, un motivo relacionado con el *Lied Der Zwerg D 771*, compuesto entre 1822 o 1823, es decir, con anterioridad a la primera versión. También modificó radicalmente el final del movimiento, que en la versión de 1817 se resolvía en unos abruptos acordes en fortísimo,

mientras en esta concluye de modo sumamente delicado, con un suave y ligero acorde arpegiado en pianísimo seguido por otro plaqué aún más pianísimo (¡si cabe!).

El “Andante molto”, en Sol menor y compás de 2/4, es el único movimiento de la versión de 1817 que Schubert no alteró: simplemente se limitó a transportarlo de la tonalidad original de Do sostenido menor a Sol menor. Un sombrío sentimiento de tristeza embarga todos sus compases, integrados por tres temas que se repiten de modo variado cada vez y son culminados con una coda basada en el primero de ellos. El grácil y elegante minueto, marcado “Allegretto”, es absolutamente nuevo, como ya se ha apuntado, y presenta la particularidad de que el trío –un *Ländler* en La bemol– utiliza la misma música del trío del segundo de los *Dos scherzos D 593*, compuestos en noviembre de 1817. Su fondo popular, de claros acentos vieneses, recoge con enorme sutileza resonancias de marchas, danzas, minuets y valsos que se podían escuchar por las calles de su ciudad natal.

Parecida atmósfera reina en el “Allegro moderato” final, en forma sonata y compás de 6/8. Las resonancias vienesas siguen patentes; también su inequívoco carácter popular. Schubert rebasa en este movimiento novedoso todos los finales de sonata escritos hasta 1817. El motivo inicial desprende un aire desenfadado y hasta travieso, que contrasta con el segundo, en Si bemol menor, más grave y de ecos beethovenianos. El tamizado desarrollo, tampoco exento de resonancias del creador de la *Missa Solemnis*,

se despliega por diversas tonalidades próximas, que configuran lo que el siempre agudo Harry Albreich llamó “asombroso caleidoscopio de armonías cambiantes”.

Además de ser uno de los grandes compositores de la historia de la música, **Mozart** fue un virtuoso del teclado. Sus innumerables conciertos por Europa y los testimonios que de ellos se conservan afirman su categoría interpretativa. Cuando, el 19 de enero de 1787, el filósofo, primer biógrafo de Mozart y crítico musical checo František Xaver Němeček lo escuchó en el recital que ese día tocó en el Teatro de la Ópera de Praga, y en el que incluyó la misma *Sonata en Do menor KV 457* que hoy toca Kristian Bezuidenhout, escribió:

Posee una admirable agilidad que puede calificarse como única, especialmente en lo que concierne a la mano izquierda. Libertad y delicadeza, la más exquisita expresión elocuente, su manera de sentir, que llega irresistiblemente al corazón, son sus cualidades más sobresalientes. Todo ello, unido a su riqueza de ideas y profunda comprensión de la obra, transporta sin duda a aquellos que le escuchan, y convierte a Mozart en el pianista más grandioso de nuestro tiempo.

Sus composiciones para piano no tardarán en hacerse famosas. A petición general del público, ofreció un gran recital de piano en la Ópera. Este teatro nunca se vio tan colmado de un público tan entusiasta como en esta ocasión, y el entusiasmo jamás había sido tan unánime, provocado por su divina manera de tocar. No sabíamos qué admirar

más: sus extraordinarias composiciones o su manera de interpretar, no menos extraordinaria. Y cuando hubo de improvisar solo, al final del concierto, por más de media hora, hizo aumentar aún más nuestro entusiasmo y tensión, provocando una tormenta de aplausos. En efecto, esta manera de improvisar sobrepasa todo lo que uno puede imaginar, lo que significa tocar el piano y el incomparable valor de sus composiciones se unían a la más completa agilidad. Sin duda alguna, este concierto ofrecido para el público de Praga resultó único. También Mozart puede considerar este concierto como uno de los más felices de toda su vida.

Es imprescindible considerar este perfil de virtuoso a la hora de apreciar la música para teclado de Mozart, en la que sin duda también late y asoma el intérprete, como en los casos de Liszt, Albéniz, Rajmáninov o Prokófiev, entre otros muchos. Para bastantes autores, la *Sonata en Do menor KV 457* es la más “hermosa” de entre las dieciocho que compuso para piano. También es la única en modo menor, junto con la *Sonata en La menor KV 310*. Está fechada en Viena, el 14 de octubre de 1784, y dedicada a su alumna Therese von Trattner, esposa del editor Johann Thomas von Trattner, en cuya casa se alojaba aquellos días. “Sonata per il pianoforte solo, composta per la Signora Teresa de Trattner del suo umilissimo servo Wolfgang Amadeo Mozart”, escribe el compositor en el manuscrito. Fue publicada en diciembre de 1785, junto con la *Fantasia en Do menor KV 475*, que con frecuencia en los programas de concierto se convierte

en su preludio o antesala, debido a la coincidencia tonal, modal y estilística.

El primer movimiento, “Molto Allegro”, está formulado de acuerdo con la característica forma sonata, y se inicia con unos graves y firmes acordes enunciados por ambas manos al unísono. Este motivo, que se convertirá en referencia de todo el movimiento, establece el sentido dramático y oscuro del movimiento y de la sonata, pero contrasta con un segundo motivo, más luminoso y ligero, en la tonalidad relativa mayor de Mi bemol. El desarrollo, magníficamente trazado, transita por las tonalidades de Fa menor y Sol menor, para resolver con el retorno a la tónica de Do menor y culminar el movimiento en pianísimo tras la dramática reaparición fugaz de los acordes iniciales.

El movimiento central contrasta vivamente con el precedente. Todo es tranquilidad, claridad y sosiego. Un calmo “Adagio” en la transparente tonalidad de Mi bemol mayor –la misma del segundo tema del tiempo precedente– es la base de este remanso de quietud entre los dos movimientos extremos. Apenas algunos breves episodios cadenciosos con rápidas escalas en la mano derecha interrumpen efímeramente el ambiente, que se disuelve en el silencio tras una breve coda. El “Allegro assai” conclusivo recupera el carácter dramático del primer movimiento, e irrumpe con una figuración sincopada, entrecortada y saltarina. La estructura en forma de rondó, y, sobre todo, su carácter y el oscuro lenguaje expresivo, anticipan al inminente Beethoven, un mozalbate de catorce años cuando Mozart com-

pone esta sonata, premonitoriamente formulada en la más apreciada tonalidad beethoveniana.

La naturaleza libre y abierta del *impromptu* (improvisación) ha tentado de modo particular a compositores específicamente dotados con el don de la espontaneidad, de moverse por el papel pautado sin el soporte de las formas y las convenciones. No es extraño por ello que compositores como Schubert y luego Chopin o Fauré recurrieran a la figura abstracta y sin límites del *impromptu*. Pequeñas páginas, normalmente en forma tripartita (ABA) y de carácter ambiguo y descomprometido, generalmente destinadas al teclado. **Schubert** escribió ocho, todos en 1827, que posteriormente fueron fracturados al editarse separadamente en dos cuadernos publicados en fechas muy distanciadas. El primero, editado en vida del compositor como Op. 90, contenía únicamente dos números, mientras que el segundo no se publicó hasta 1839, once años después de la muerte de Schubert como Op. 142. Sin ver la imprenta quedaron los *impromptus* tercero y cuarto del actual primer cuaderno, que no se incorporaron al mismo hasta 1857. Finalmente, en 1951, en la catalogación de Otto Deutsch, quedaron fijados como *Impromptus D 899* (el primer volumen, con sus cuatro *impromptus*) e *Impromptus D 935* (el segundo, con los otros cuatro).

El primero y más extenso del volumen *D 899* se basa en un bellissimo tema cantado delicadamente en solitario por la mano derecha. Pronto se agrega la izquierda, que envuelve de opulencia sonora y armónica la des-

nuda melodía, que paulatinamente se va enriqueciendo en sonido y entidad. También métrica, con el característico acompañamiento en tresillos de Schubert, mientras la melodía se expone en el registro agudo del teclado. Episodios de tensión en la sección central ceden finalmente ante la fuerza irresistible de la tenue melodía inicial. Todo termina con una coda tan en pianísimo como el inicio.

Rápidas escalas ascendentes y descendentes de tresillos de corcheas y carácter nítidamente cromático recorren el teclado en el segundo impromptu. La tonalidad brillante de Mi bemol mayor se oscurece en un pasaje en Mi bemol menor de rotunda rítmica que interrumpe la volátil ligereza inicial de los tresillos, aunque sin llegar a perder el carácter lírico que envuelve todo. La sección central llega modulada a Si menor. Como sorpresa final, Schubert cierra la página en la inaudita tonalidad de Mi bemol menor, lo que la convierte en una de las pocas obras de la literatura pianística que concluyen en la tonalidad relativa de la tónica, como hizo Beethoven en su última sonata para piano (Do menor-Do mayor) y como hará Brahms en la *Rapsodia en Mi bemol mayor Op. 119 n.º 4*, culminada en Mi bemol menor.

El tercer impromptu fue escrito en Sol bemol mayor, aunque se publicó inicialmente medio tono más agudo, en la tonalidad de Sol mayor, más cómoda para pianistas no duchos, ¡con un solo sostenido en la armadura, en

lugar de los seis *bemolazos* del original de Schubert! Una distancia mínima, sí, pero que supone un abismo en cuanto al color y el carácter de los sonidos. Se trata de una expresiva y sencilla cantinela que se mantiene durante toda la pieza en la mano derecha, y *flota* bajo un ininterrumpido rumor sonoro de seisillos de corcheas en la izquierda, que envuelve el canto y encauza sus delicadas evoluciones tonales. En absoluto resulta exagerado decir que este tercer impromptu es, en realidad, un *Lied* para piano, que parece anunciar las inminentes *Canciones sin palabras* que escribe Mendelssohn entre 1838 y 1845.

El cuarto y último impromptu de esta primera serie está en La bemol mayor, aunque su inicio surge en claro La menor. El tema inicial, en la mano derecha, se configura en rápidas cascadas de arpeggios descendentes que se repiten durante toda la primera sección, con evoluciones a Do bemol mayor y Si menor antes de retomar de nuevo la tónica de La bemol mayor. La sección central, en Do sostenido menor y a la que Schubert denomina en la partitura “trío” sin que haya razón aparente para ello, desprende un carácter doliente y hasta patético, como si bajo el cielo luminoso del inicio se hubieran asentado oscuros nubarrones cargados de inquietantes presagios. Por fortuna, todo vuelve a la radiante luminosidad inicial en la tercera y última sección, que no es sino repetición de la inicial.

Kristian Bezuidenhout, fortepiano



Es uno de los instrumentistas de tecla más notables y emocionantes de la actualidad. Destaca especialmente en el fortepiano, el clave y el piano moderno. Tras una formación inicial como pianista, se especializó en la interpretación de instrumentos de tecla históricos y en la práctica del continuo. Obtuvo su primer reconocimiento internacional a los 21 años, al ganar el primer premio y el premio del público del prestigioso Concurso Internacional de Brujas.

Kristian colabora habitualmente con las agrupaciones especializadas en música antigua más importantes del mundo, incluidas la Orquesta Barroca de Friburgo, Les Arts Florissants, la Orquesta The Age of Enlightenment, la Orquesta de los Campos Elíseos, la Orquesta Sinfónica de Chicago y la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig.

También ha sido director invitado de The English Concert, la Orquesta del Siglo XVIII, la Orquesta Barroca Tafelmusik, el Collegium Vocale Gent, la Orquesta Juilliard 415, la Kammerakademie de Potsdam y el Dunedin Consort (con *La Pasión según San Mateo*).

Ha actuado con famosos artistas como John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Rachel Podger, Carolyn Sampson, Anne Sofie von Otter y Mark Padmore. La rica y galardonada discografía de Kristian Bezuidenhout para el sello Harmonia Mundi incluye la música de tecla completa de Mozart y Mendelssohn, así como los conciertos para piano de Mozart junto a la Orquesta Barroca de Friburgo. Además, en 2013 fue nominado como Artista del Año por la revista *Gramophone*.

MIÉRCOLES 24 DE OCTUBRE DE 2018, 19:30

Ecos mozartianos

DÚO DEL VALLE

Víctor y Luis del Valle, piano a cuatro manos



*El concierto se podrá seguir en directo en march.es, Radio Clásica (RNE),
Facebook Live y YouTube Live.*

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Andante con variaciones en Sol mayor KV 501

Sonata en Do mayor KV 521

Allegro

Andante

Allegretto

Franz Schubert (1797-1828)

Variaciones en La bemol mayor sobre un tema original D 813

II

Franz Schubert

Fantasia en Fa menor D 940

Allegro molto moderato

Largo

Allegro vivace

Tempo primo

Johannes Brahms (1833-1897)

Danzas húngaras WoO 1 (selección)

nº 3 Allegretto en Fa mayor

nº 2 Allegro non assai en Re menor

nº 1 Allegro molto en Sol menor

nº 11 Poco andante en Re menor

nº 7 Allegretto en La mayor

nº 4 Poco sostenuto en Fa menor

nº 6 Vivace en Re bemol mayor

A cuatro manos

Justo Romero

Hay un doble eje que da mucha consistencia a este programa. Por un lado, Mozart como antecedente y Brahms como consecuente (no sé si sabéis que la primera edición completa de la obra de Schubert la promovió Brahms en 1888, de modo que lo podemos considerar como schubertiano de primera fila). El otro eje es el de las variaciones y, en general, el de las piezas breves, un rasgo que comparten las variaciones con las danzas, un género este último también muy practicado por Schubert.

Estas líneas meridianas, redactadas y remitidas en su día por uno de los hermanos Del Valle a la Fundación March para revelar los hilos y entresijos de su recital en este ciclo, explican con precisión conocedora las razones del mismo. La música para cuatro manos ha sido siempre un capítulo fundamental del repertorio para teclado. No solo en sí misma, sino también como recurso para optimizar al “rey de los instrumentos” y convertirlo en emulador de la orquesta, en un tiempo –el siglo XIX– en el que aún no existían ni la radio, ni el mundo del disco ni las

grabaciones, por lo que el teclado y las cuatro manos eran el mejor medio de poder escuchar en casa el entonces inaccesible repertorio sinfónico e incluso operístico. De ahí las miles y miles de transcripciones para piano a cuatro manos que existen prácticamente de todo el repertorio clásico, romántico y lírico.

El programa del Dúo Del Valle está conformado por obras originales, pensadas en sí mismas para las cuatro manos. Algunas de ellas incluso han alcanzado celebridad en el ámbito sinfónico, en un proceso inverso al comentado en el párrafo anterior, como las *Danzas húngaras* de Brahms, mucho más conocidas hoy en su transcripción orquestal que en el original para cuatro manos.

La obra para piano a cuatro manos de **Mozart** tiene mucho que ver con su hermana Maria Anna (Nannerl), cuatro años mayor y también muy dotada pianista. Ambos se divertían tocando juntos, frecuentemente obras escritas expresamente por Wolfgang Amadeus. Esta circunstancia fue la que hizo que Mozart sea el primer compositor de la

historia en crear un repertorio considerable para cuatro manos que incluye, entre otras muchas pequeñas piecillas, cinco sonatas (a las que acaso se podría añadir la *Sonata para dos pianos en Re mayor KV 448*), el *Andante con variaciones KV 501*, el *Adagio y Allegro en Fa menor KV 594* y la *Fantasia en Fa menor KV 608*, escrita originalmente para órgano.

El *Andante con variaciones para piano a cuatro manos KV 501* data de noviembre de 1786 y consta de un tema original (el “Andante”, en Sol mayor) y cinco variaciones. Música encantadora y galante incluso, que más bien parece, por la candidez del tema que nutre el conjunto, de la primera época mozartiana. Este *Andante con variaciones* fue concebido originalmente para dos pianos, pero posteriormente Mozart reescribió la partitura para cuatro manos, probablemente por indicación de su editor.

Mucha más chicha y entidad atesora la *Sonata en Do mayor KV 521*, fechada en Viena el 29 de mayo de 1787, nacida para una hermana de su amigo el barón Gottfried von Jacquin llamada Franziska, aunque más tarde cambió la dedicatoria a las hermanas Babette y Marianne (Nanette) Nortrop. Destaca en esta sonata de plenitud el dominio de la forma, su cuidada y exquisita escritura y la originalidad de una escritura que delata al mejor Mozart.

Desde los primeros y animosos compases iniciales del “Allegro” inaugural se constata y siente el impulso del genio. Una decidida frase en unísono prelude el hábil desarrollo, cargado de ideas y originales tránsitos tonales, de brío y de muy brillantes pasajes

instrumentales, que el propio Mozart consideraba “bastante difíciles de tocar”. El “Andante” central es un remanso de quietud y ligereza entre los dos alegros extremos. Apenas unos breves diseños en los que se establece un curioso y casi irónico diálogo no exento de intención, chispa y hasta de parodia. Todo cobra viveza y dramatismo en la bien cantada sección central, en Re menor, donde el registro grave impone su protagonismo sobre el agudo, para luego cambiar los roles en justo equilibrio. El tercer movimiento, “Allegretto”, es un complaciente y galante divertimento en forma de rondó, cuyo amable carácter general contrasta con pasajes de mayor intensidad y ambición expresiva.

Prolífica es también la obra para piano a cuatro manos de **Schubert**, que engloba páginas tan diversas como las *Cuatro polonesas D 599*, las *Tres marchas heroicas D 602*, el *Rondó en Re mayor D 608*, la *Gran Sonata en Si bemol mayor D 617*, las *Danzas alemanas D 618*, las *Dos marchas militares D 733*, la *Sonata en Do mayor “Gran Dúo” D 812*, las *Variaciones sobre un tema original D 813*, el *Divertimento a la húngara D 818*, el *Andantino variado en Si menor D 823*, las *Dos marchas características D 886*, la *Fantasia en Fa menor D 940*, el *Allegro en La menor “Lebensstürme” D 947* y el *Rondó en La menor D 951*.

Las razones de tal dedicación a las cuatro manos las apuntó nuestro inolvidable José Luis Pérez de Arteaga hace ya muchos años en los –como siempre en él– documentados y estupendamente escritos textos que preparó para el ciclo que a la obra de Schubert

para piano a cuatro manos dedicó está Fundación en marzo-abril de 1996':

¿Por qué tal prodigalidad para piano a cuatro manos? Brigitte Massin apunta en relación a la, seguramente, obra maestra absoluta del apartado, la *Fantasia en Fa menor*: la necesidad de una mayor sonoridad más rica, de un agrandamiento sonoro que representa la escritura a cuatro manos.

El holandés Reinhard van Hoorickx hace un razonamiento similar, apoyándose en una apreciación reciente, la de Daniel Barenboim, el cual ha señalado en una entrevista que el piano es una miniorquesta... y la utilización más completa que se puede hacer del mismo es a cuatro manos. Hoorickx amplía la observación de Barenboim y añade: "Esta unión de dos personas ante un mismo teclado era para Schubert el símbolo mismo de la amistad".

Y el término "amistad" ocupó siempre un lugar absolutamente preferente en el bohemio Schubert.

Las *Variaciones sobre un tema original D 813* figuran entre las mejores obras de Schubert y de todo el repertorio a cuatro manos. Él mismo se sentía particularmente satisfecho de ellas, como se desprende de la carta que el 18 de julio de 1824 remite a su hermano Ferdinand, en la que tras decirle que está "empezando a redescubrir una intensa sensación de felicidad y paz", le comenta que ha estado trabajando en "una gran sonata y unas variaciones

sobre un tema propio, ambas para cuatro manos, que ya he acabado [...]. Las variaciones están teniendo un éxito extraordinario". Cuando escribe esta carta se encuentra en la localidad húngara de Szeliz, con la melómana y poderosa familia Eszterházy, la misma que tuvo y mantuvo a Haydn en su corte durante tres décadas y para la que también trabajó Schubert a partir de 1818, concretamente para el conde Johann Eszterházy. La obra se publicó un año después, dedicada al conde Anton Berchtold. El tema que la sustenta es, a diferencia de lo habitual, un motivo bastante brillante y complejo, lo que, en principio, añade complejidad a su *manipulación* para ser variado y reelaborado.

Schubert supera con sobresaliente el reto y crea una de las páginas más hermosas e importantes del género. Siete variaciones en las que, salvo en la quinta, se mantiene siempre la tonalidad del tema, La bemol mayor. Destaca el lirismo y sentido contrapuntístico de la tercera; el sentido cantable – próximo al *Lied*– de la quinta, que tanto recuerda el segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 7* de Beethoven; o las atrevidas armonías de la séptima, "la más conmovedora y extraordinaria de todas", según Pérez de Arteaga.

Escrita en enero del fatídico 1828, la *Fantasia en Fa menor D 940* figura entre las composiciones más populares del repertorio a cuatro manos. Y, desde luego, unas de las más hermosas e inspiradas. Se estrenó el 9 de mayo, tocada por el propio Schubert junto

1. El ciclo, titulado *Schubert: piano a cuatro manos*, constó de tres conciertos celebrados los días 18 y 25 de marzo, y 1 de abril. Los tres fueron interpretados por Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius.

a su amigo Franz Lachner en una de esas schubertiadas en las que la amistad era incluso más importante que la propia música. Sus pentagramas están organizados en cuatro secciones ligadas y homogeneizadas por el sencillo tema inicial, tan pleno de melancolía y nostalgia. Después de estos episodios, que recorren estados anímicos muy diversos, una doble fuga introduce un nuevo elemento temático. Todo concluye con el retorno a la melancólica sencillez original.

Durante toda su carrera **Brahms** se sintió fascinado por el folclore húngaro, especialmente a partir de instalarse en Viena, en 1869, donde tuvo oportunidad de escuchar en cafés y en la calle a músicos gitanos que, procedentes de la vecina Hungría, se ganaban la vida tocando canciones y danzas populares de ese país. Ya en la primavera de 1853 había dejado constancia de esta pasión en las *Variaciones sobre una canción húngara Op. 21 n.º 2*, que escribe durante una gira de conciertos en la que acompañó al violinista húngaro Eduard Reményi. En cualquier caso, la atracción que la música magiar ejerció sobre los compositores románticos en absoluto se limitó a Brahms, y son innumerables las obras del más diverso pelaje compuestas con los seductores ritmos y giros característicos del país de Liszt, Bartók, Kodály o Ligeti, por citar solo cuatro nombres de la ingente nómina de excepcionales compositores e intérpretes que Hungría ha aportado a la música universal.

Brahms se acercó al folclore húngaro también en otras obras fundamentales en su catálogo como los dos sextetos de cuerda, el *Cuarteto con piano*

en *Sol menor* (cuyo último movimiento es un “Rondo alla zingarese”), los dos cuadernos de *Liebeslieder Waltzer*, los *Zigeunerlieder* (Op. 103 y Op. 112) y, por supuesto, el movimiento final del *Concierto para violín*, un brillantísimo rondó a dos tiempos de carácter festivo, profundamente enraizado en el folclore cingaro, posiblemente como homenaje explícito a su destinatario, el célebre violinista Joachim, y a su patria húngara.

Pero la música que ha vinculado definitivamente el nombre de Brahms a Hungría ha sido la colección de veintiuna danzas húngaras que compuso en 1869, agrupadas en cuatro cuadernos y todas para piano a cuatro manos. Los dos primeros volúmenes se editaron ese mismo año, mientras que los dos últimos tuvieron que esperar a 1880. Dieciocho danzas recogen motivos literalmente extraídos del folclore, mientras que solo tres (las 11, 14 y 16) son totalmente originales. Ni que decir que los aires de zardas y otros ritmos populares característicos aparecen y reaparecen, hábilmente tratados por la maestría de Brahms, que según diversas fuentes se dejó asesorar muy de cerca por su amigo Joachim. Miniaturas de apenas dos o tres minutos, cargadas de sabor y seducción. De frescura y enjundia pianística. La gran popularidad que alcanzaron pronto (muy especialmente la primera, en *Sol menor*, y la quinta, en *Fa sostenido menor* ¡que figuran ambas entre los más escuchados best-sellers de la música clásica!) propició que el mismo Brahms adaptara diez de ellas para dos manos y orquestara la primera, la

tercera y la décima. Posteriormente, otros compositores realizaron nuevas orquestaciones, entre ellos Antonín Dvořák², que transcribió íntegro el cuarto volumen (danzas números 17-21) y el director de orquesta húngaro Iván Fischer, que las ha orquestado y grabado.

2. Sus *Danzas eslavas para piano a cuatro manos Op. 46 y Op. 72*, compuestas en 1878, son claramente deudoras de la abierta admiración que sentía por las *Danzas húngaras* de Brahms.

Dúo Del Valle



Tras su triunfo en el prestigioso Concurso Internacional de Música ARD (Múnich, 2005), el dúo de los hermanos Víctor y Luis del Valle ha sido reconocido como una de las agrupaciones camerísticas más sobresalientes de Europa. Formado en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, ha actuado en los más prestigiosos escenarios de Europa, Asia y América, y con importantes orquestas como la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica y Real Filharmonía de Galicia, la Orquesta de Cámara de Múnich, la Orquesta Sinfónica de la SWR (Stuttgart) o la Filarmónica de Helsinki, entre otras.

Sus próximos compromisos incluyen conciertos con la Orquesta de RTVE, la Orquesta Filarmónica de Málaga y la Orquesta de Valencia y giras en Colombia y Corea. Comprometido con el acercamiento de la música clásica al gran público, el Dúo Del Valle creó junto a la cantante Pasión Vega el espectáculo *2 Pianos con Pasión*, mestizaje músico-teatral que ya han podido disfrutar más de 40.000 espectadores.

Los hermanos Del Valle han grabado para TVE, Canal Sur, Radio Clásica, Catalunya Radio, la Radio de Baviera, la Süden-Westen Radio, Rádio Klasika (Eslovaquia) y para el sello discográfico Sony-España. Su último trabajo discográfico, *Impulse*, editado por IBS Classical, ha recibido una fantástica acogida tanto de crítica como de público. En la actualidad, Víctor y Luis del Valle compaginan su actividad concertística con su labor docente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el Conservatorio Superior de Música de Aragón.

MIÉRCOLES 31 DE OCTUBRE DE 2018, 19:30

La sombra de Beethoven

François-Frédéric Guy, piano



*El concierto se podrá seguir en directo en march.es, Radio Clásica (RNE),
Facebook Live y YouTube Live.*

I

Johannes Brahms (1833-1897)

Klavierstücke Op. 119

Intermezzo. Adagio

Intermezzo. Andantino un poco agitato

Intermezzo. Gracioso e giocoso

Rapsodia. Allegro risoluto

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata n° 16 en Sol mayor Op. 31 n° 1

Allegro vivace

Adagio grazioso

Rondó. Allegretto

II

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata en La mayor D 959

Allegro

Andantino

Scherzo. Allegro vivace

Rondó. Allegretto

La sombra de Beethoven

Justo Romero

¿Es alargada la sombra de Beethoven? Difícil resulta aún hoy saber hasta dónde alcanza su influencia. La proyección de su obra, de su modelo revolucionario, radical, valiente, innovador y rompedor, sigue vigente hoy, cuando han transcurrido casi dos siglos de su desaparición. Tal es el impacto sin fin de su música que, en este programa que hoy presenta, François-Frédéric Guy se ha querido centrar en las influencias próximas sobre su contemporáneo Schubert y sobre el último Brahms, el de las *Cuatro piezas para piano Op. 119*, que marcan un punto de culminación, quizá de cierre, del más puro Romanticismo. Como ya se ha comentado en otro apartado de este ciclo, frente a la frescura natural y rica en melodismo de Schubert, Beethoven opta por los largos y contrastados desarrollos, por un universo estético y anímico más rotundo y cargado de certezas. Y Brahms, que bebe de ambos, como punto de confluencia y encuentro de las herencias del renano y del vienés. Un triángulo que se expande desde los orígenes del Romanticismo a su culminación, a ese momento último de quietud e introspección que establecen sus últimas obras para piano.

Los tres interiorizados *intermezzi* y la exultante rapsodia que integran las postreras *Cuatro piezas para piano Op. 119* han sido descritos como “inquietantes y melancólicos, poderosos y afirmativos”. Son adjetivos bien empleados para tratar de definir lo indefinible: la infinita y delicada belleza que deposita **Brahms** en las cuatro joyas que conforman su último cuaderno pianístico, escrito durante el verano de 1893, solo cuatro años antes de fallecer en Viena, el 3 de abril de 1897. El primer *intermezzo* es un melancólico “Adagio” en Si menor y compás de 3/8. En él llama la atención el ambiguo pero original recurso de las disonancias, que se convierte en elemento fundamental de la sinuosa y orfebreril construcción sonora del fragmento.

El segundo se distingue por su carácter libre e improvisatorio. Un aire de “Andantino un poco agitato”, en Mi menor y compás de 3/4, preside sus minuciosamente contruidos compases, articulados como un lírico *Lied* en tres partes, cuyo efusivo apasionamiento se

remansa en la plácida sección central, una suerte de *vals-berceuse* formulado sobre las mismas notas del tema inicial. Menos sosegado aparece el monotemático tercer *intermezzo*, prescrito “Grazioso e giocoso”. A pesar de tan explícita indicación, sus inequívocas reminiscencias schubertianas parecen volver la vista atrás, de manera añorante, crepuscular y algo inquieta. Es como si Brahms estableciera una suerte de guiño, nostálgico y vaticinador, al futuro Richard Strauss. Un guiño imposible a través del cual se recuperaría un mundo definitivamente perdido, que ya solo existe en la reminiscente memoria e imaginación del compositor.

Brahms corona su Op. 119 y también toda su producción pianística con la vibrante “Rapsodia”. Bajo un aire marcado “Allegro risoluto” (tonalidad de Mi bemol mayor y en 2/4), sus compases están preñados de fuerza, ritmo y empuje. Brahms despeja las elucubraciones y sombras de los tres *intermezzi* precedentes. La vigorosa primera sección se basa en dos ideas (la segunda en Do menor) de carácter épico y muy arraigadas en motivos populares. La sección central, en La bemol mayor, recupera, de manera pasajera, la atmósfera de los tres anteriores *intermezzi*. Tras una pimpante transición, la reaparición de la sección inicial establece el radiante y definitivo punto final al capital corpus pianístico brahmsiano.

Del último Brahms, François-Frédéric Guy retrocede a los albores del siglo XIX; a 1802, año en que **Beethoven** crea su *Sonata n.º 16 para piano en Sol mayor Op. 31 n.º 1*, contemporánea de su *Sinfonía n.º 2* y ubicada a caballo entre sus dos primeros periodos creativos.

Esta sonata, junto a sus dos hermanas de opus (la n.º 17 en Re menor, “La tempestad”, y la n.º 18 en Mi bemol mayor), representa el definitivo adiós de Beethoven al Clasicismo dieciochesco y la entrada de lleno en el gran mundo romántico, que culminará en esos insondables monumentos de la literatura para el teclado que son sus últimas sonatas para piano.

Beethoven recurre a la amable tonalidad de Sol mayor, que siempre vinculó a la idea de serenidad. Tal es el carácter que alienta su primer movimiento, cuyo tema inicial es sometido a un admirable desarrollo, en contraste con el segundo motivo, que fluctúa entre los modos Si mayor y Si menor y que, finalmente, acabará sucumbiendo ante el formidable desarrollo que sucede a la reexposición del tema inicial. El segundo movimiento es un plácido y muy ornamentado “Adagio grazioso”, que anticipa, ya en estado germinal y pese a su liviana apariencia, el atormentado Beethoven del último periodo. El compositor enfrenta aquí los dos mundos que ya cohabitan en su personalidad: el último Clasicismo (inicio del movimiento) y el irrefrenable Romanticismo que ya llega (compases anteriores a la fermata). Ambos son teñidos con un tratamiento casi belcantista de la canción que da origen al movimiento y con un hasta entonces inédito imaginativo empleo de las posibilidades coloristas y tímbricas del piano. La primera frase del tercer movimiento recuerda al popular minuetto de Boccherini. Beethoven parece querer aligerar el ambiente en este tiempo final con una suerte de danza ligera y volátil, solo interrumpe por un breve

adagio que da pie al original “Presto” que culmina la sonata. Significativo es que la estructura y desarrollo de este movimiento sean equiparables a los de la sonata de Schubert que completa este programa, escrita veintiséis años después.

Compuesta en Viena en 1828, la *Sonata en La mayor D 959* es la segunda de la excepcional triada final de sonatas para piano de **Schubert**. Tras la brillante y vigorosa introducción, una suave y plácida atmósfera envuelve el “Allegro” inicial, en 4/4 y caracterizado por una muy característica figuración en tresillos, sobre la que surge un expresivo segundo tema (en la dominante, Mi mayor) expuesto en pianísimo e insuflado de un indisimulado aliento poético. El desarrollo, basado en estos dos motivos contrapuestos, introduce por sorpresa un inesperado nuevo diseño, de carácter risueño y desenfadado, que se incorpora como tercer elemento temático. Todo concluye súbitamente en la concisa y breve coda.

El segundo movimiento, un “Andantino” en Fa sostenido menor, primero, y luego en La mayor, es un *Lied* de estructura tripartita e inefable atractivo, basado en una melodía ensoñadora y de franca melancolía. Como “una dolorosa canción de cuna” calificó Brahms este fantástico tiempo. Todo se transforma abruptamente en la singular sección central, una especie de improvisación o cadencia con momentos de enorme tensión, que tras un largo trino se resuelve con el regreso al estado de ensoñamiento inicial, que finalmente se disipa entre arpeggios que parecen recordar casi con temor los

momentos de intranquilidad de los compases centrales.

Ecos de ligero y despreocupado vals asoman en el tercer movimiento (“Allegro vivace”, en La mayor y compás de 3/4). Se trata de un placentero *scherzo* de carácter ligero y despreocupado, pero que progresivamente se carga de tensión y evoluciona por tonalidades más sombrías –Do sostenido menor–, que parecen empeñadas en borrar la despreocupada ligereza inicial. El trío, en Re mayor y anotado “Un poco più lento”, es una vez la evocación de un *Ländler*.

Tanto el tema inaugural como el que será base de todo el desarrollo del rondó final está tomado del movimiento central (“Andantino”) de la *Sonata en La menor D 537*, compuesta en 1817. Schubert opta por un tiempo tranquilo, plácido y transparente, un “Allegretto”, en 4/4, que vuelve a acercarse al mundo amado del *Lieder*. El esquema formal es idéntico al de la recién escuchada sonata de Beethoven (la *Op. 31 n.º 1*): en ambas, el primer tema, una vez enunciado, reaparece inmediatamente en la mano izquierda, mientras la derecha establece un acompañamiento en tresillos. Esta misma figuración aparece –también en las dos sonatas– en el segundo tema, pero ya en la mano izquierda, que mantiene la figuración incluso en la reexposición del primer tema. Movimiento y sonata concluyen en un brillantísimo “Presto” que retoma finalmente la tonalidad base de La mayor. Como guinda final, Schubert introduce una inesperada alusión al vigoroso compás que abrió la sonata.

François-Frédéric Guy, piano



Está considerado, ante todo, un destacado intérprete especialista en música para piano de autores románticos alemanes. La forma en la que crea estructuras musicales en el sonido es incomparable, lo que se evidencia especialmente en sus interpretaciones de Beethoven, autor con el que tiene una relación musical particularmente intensa. El pianista también tiene un interés especial por la música de Bartók, Brahms, Liszt y Prokófiev y un fuerte compromiso con la música contemporánea.

Mantiene estrechos vínculos con compositores como Ivan Fedele, Marc Monnet, Gérard Pesson, Bruno Mantovani y Hugues Dufourt, quien le dedicó su obra maestra para piano solo, *Erkönig* (2006). También ha estrenado obras como el *Concierto para dos pianos* (2012) de Bruno Mantovani y *Le Désenchantement du monde* (2013) de Tristan Murail, con la Orquesta Filarmónica de Seúl.

Ha sido invitado por formaciones como la Orquesta Philharmonia de Londres, la Filarmónica de Londres, la Filarmónica de Múnich, la Orquesta de París, la Orquesta Filarmónica de Radio France, la Orquesta Sinfónica

de Viena y la Orquesta de la Tonhalle de Zúrich. También ha colaborado con directores de fama mundial como Esa-Pekka Salonen, Kazushi Ono, Marc Albrecht, Philippe Jordan, Daniel Harding, Neeme Järvi, Lionel Bringuier, Michael Tilson Thomas y Kent Nagano. Ha ofrecido recitales en las principales salas de conciertos de Londres, Milán, Berlín, Múnich, Moscú, París, Viena y Washington, y en festivales como el de La Roque d'Anthéron, el Festival Chopin de Varsovia, la Beethovenfest de Bonn, la Primavera de las Artes de Montecarlo y el Festival de Cheltenham.

Selección bibliográfica

Peter Clive, *Schubert and his World*,
Óxford, Clarendon Press, 1997.

Otto Deutsch, *Schubert: die
Dokumente seines Lebens*, Kassel,
Bärenreiter Verlag, 1964.

Otto Deutsch, *The Schubert Thematic
Catalogue*, Nueva York, Dover
Publications, 1995.

Alfred Einstein, *Schubert, the Man &
his Music*, Londres, Cassell, 1951.

Karl Kobald, *Schubert y su tiempo*,
Barcelona, Juventud, 1941 (traducción
de Carmela Eulate).

Brigitte Massin, *Franz Schubert:
biografía y obra*, Madrid, Turner
Música, 1977 (traducción de Isabel
Adumendi).

Bernhard Paumgartner, *Franz Schubert*,
Madrid, Alianza Música, 1992
(traducción de Belén Bas Álvarez).

Varios autores, *Ritmo*, 487, 1978
(número dedicado a Franz Schubert
con motivo de la conmemoración del
150 aniversario de su muerte).

Justo Romero



El extremeño Justo Romero, autor de la introducción y notas al programa de este ciclo, nació en 1955 y estudió piano con Ramon Coll, Aldo Ciccolini, Ángeles Rentería y Esteban Sánchez, entre otros. Desde 1978 desempeña puestos de responsabilidad en la gestión musical: ha sido director técnico de la Orquesta Bética Filarmónica (1978-1981) y de la Orquesta de Valencia (1995-1998); fundador, junto con Helga Schmidt, Lorin Maazel y Zubin Mehta, de la Orquesta de la Comunidad Valenciana; asesor artístico del Festival Albéniz de Camprodon (1999-2007) y del Auditorio de Alicante (2011-2017), y dramaturgo del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia (2005-2014). Fue crítico musical de los diarios *El País*, *Diario 16* y *El Mundo*, así como en la revista *Scherzo* y otras publicaciones especializadas. Su bibliografía comprende, entre otros, los libros *Sevilla en la ópera*; *Albéniz*; *El Gato Montés*; *Falla*; *Cristóbal Halffter, este silencio que*

escucho; *Chopin. Raíces de futuro* y *El piano 52+36*. Ha dictado conferencias y dirigido seminarios en diferentes países y universidades, así como comisariado exposiciones promovidas por instituciones como el Ayuntamiento de Madrid, la Junta de Andalucía, la Junta de Extremadura, la Generalitat Valenciana, el Ministerio de Cultura o la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en march.es/musica/audios

© Justo Romero
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

Edición de textos

Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso

Diseño

Guillermo Nagore

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Alberto Hernández Mateos
Soledad Hernando
Josep Martínez Reinoso
Olga Torres

Ciclo de miércoles: "El piano de Schubert: modelos y herencias": octubre 2018 [introducción y notas de Justo Romero]. - Madrid: Fundación Juan March, 2018.

56 pp.; 20.5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre 2018)

Programas de los conciertos: [I] Ländler: "Obras de W. A. Mozart, F. Schubert, W. Rihm y R. Schumann", por Alexander Lonquich, piano; [II] Momentos musicales: Obras de A. Schönberg, L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, W. A. Mozart, J. Brahms, F. Chopin y J. S. Bach", por Josep Colom, piano; [III] Ecos mozartianos: "Obras de F. Schubert y W. A. Mozart", por Kristian Bezuidenhout; fortepiano; [IV] A cuatro manos: "Obras de W. A. Mozart, F. Schubert y J. Brahms", por el Dúo Del Valle, piano a cuatro manos; [y V] La sombra de Beethoven: "Obras de J. Brahms, L. van Beethoven y F. Schubert", por François-Frédéric Guy, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 3, 10, 17, 24 y 31 de octubre de 2018.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 3. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 4. Sonatas - Programas de mano - S. XIX.- 5. Valses - Programas de mano - S. XIX.- 6. Ländlers - Programas de mano - S. XIX.- 7. Ländlers - Programas de mano - S. XX.- 8. Rondós - Programas de mano - S. XVIII.- 9. Estudios - Programas de mano - S. XIX.- 10. Impromptus - Programas de mano - S. XIX.- 11. Preludios - Programas de mano - S. XVIII.- 12. Rapsodias - Programas de mano - S. XIX.- 13. Variaciones - Programas de mano - S. XIX.- 14. Fantasías - Programas de mano - S. XIX.- 15. Sonatas - Programas de mano - S. XVIII.- 16. Fundación Juan March-Conciertos.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio principal tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

Reserva anticipada: se pueden reservar 83 entradas en march.es/reservas (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por march.es y a través de Facebook Live y YouTube Live. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

Los objetivos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos son reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX a nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de todo tipo, destacando los 16 legados, fundamentalmente de compositores, donados a la Fundación. Estos fondos únicos contienen partituras manuscritas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia y fotografías, entre otros documentos. Muchos de ellos están accesibles en formato digital. Más información en march.es/bibliotecas

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/jovenes

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 3.700 conciertos. Más de 200 están disponibles permanentemente en audio y cerca de 550 en vídeo (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

AULA DE (RE)ESTRENOS 104: LUIS DE PABLO EN PERSPECTIVA

7 DE NOVIEMBRE

Taller Sonoro

Obras de B. Bartók, J. Torres, L. de Pablo, R. Lazkano y J. M. Ciria
Introducción y notas al programa de **Luis de Pablo**
con textos de Jesús Torres, Ramon Lazkano y José María Ciria

IBERIA. RELACIONES MUSICALES ENTRE PORTUGAL Y ESPAÑA

En coproducción con la Fundación Calouste Gulbenkian
Introducción y notas al programa de **Cristina Fernandes**

14 DE NOVIEMBRE

Pierre Hantaï, clave

Obras de A. de Cabezón, P. de Araujo, J. B. Cabanilles, C. Seixas y D. Scarlatti

21 DE NOVIEMBRE

Ana Quintans, soprano; **Carlos Mena**, contratenor; **Ruth Verona**,
violonchelo barroco y **Carlos García-Bernalt**, clave

Obras de J. de la Té y Sagau, P. A. Avondano, D. Scarlatti, D. Perez y C. Seixas

28 DE NOVIEMBRE

Cuarteto Quiroga y **Johathan Brown**, viola

Obras de F. J. Haydn, J. P. de Almeida Motta y J. Palomino

5 DE DICIEMBRE

Coro Gulbenkian. Pedro Teixeira, dirección

Obras de F. Guerrero, F. Garro, D. Ortiz, E. López Morago, F. de Magalhães,
E. de Brito, M. Cardoso, D. Lobo y D. Dias Melgaz



FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2018-2019



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo, se pueden seguir en directo a través de march.es/directo, Facebook Live y YouTube Live.

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

