CICLO DE MIÉRCOLES

PRELUDIOS Y FUGAS

octubre / noviembre 2014

Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

PRELUDIOS Y FUGAS

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: "Preludios y fugas": octubre/noviembre 2014 [introducción y notas de Stefano Russomanno]. - Madrid: Fundación Juan March, 2014.
48 p.; 19 cm.
(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre/noviembre 2014)
Programas de los conciertos: [I] Mozart reinterpreta a Bach "Obras de W. A. Mozart y R. Schumann", por el Trío Zebra; [II] Teclados en espejo "Obras de J. S. Bach", por Claudio Martínez Mehner, piano y Kennedy Moretti, clave; [III] Barroco soviético "Obras de J. S. Bach, D. Shostakovich, N. Kapustin y R. Shchedrín", por Miguel Ituarte, piano; [y IV] Pervivencias "Obras de S. Jadassohn, K. Szymanowski, C. Franck, J. Turina y M. Ravel", por Gustavo Díaz-Jerez; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 29 de octubre, 5, 12 y 19 de noviembre de 2014.

También disponible en internet: http://www.march.es/musica/musica.asp

1. Tríos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII-S. XIX.- 2. Cánones, fugas, etc. (Tríos de cuerda) - Programas de mano - S. XVIII-XIX.- 3. Tríos de cuerda - Arreglos – Programas de mano – S. XIX.- 4. Música para clave - Programas de mano - S. XVIII.- 5. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII.- 6. Cánones, fugas, etc. (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Cánones, fugas, etc. (Clave) - Programas de mano - S. XVIII.- 8. Música para piano – Programas de mano – S. XX.- 9. Cánones, fugas, etc. (Piano) – Programas de mano – S. XX.- 10. Fundación Juan March-Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE

© Stefano Russomanno
© Fundación Juan March
Departamento de Actividades Culturales
ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

5 Presentación

6 Introducción

12 **Mozart reinterpreta a Bach**
Miércoles, 29 de octubre - Primer concierto
Trío Zebra
Obras de W. A. MOZART y R. SCHUMANN

18 **Cuadros para Shumann**, por Anssi Karttunen

22 **Teclados en espejo**
Miércoles, 5 de noviembre - Segundo concierto
Claudio Martínez Mehner, piano
y **Kennedy Moretti**, clave
Obras de J. S. BACH

30 **Barroco soviético**
Miércoles, 12 de noviembre - Tercer concierto
Miguel Ituarte, piano
Obras de J. S. BACH, D. SHOSTAKOVICH, N. KAPUSTIN
y R. SHCHEDRÍN

38 **Pervivencias**
Miércoles, 19 de noviembre - Tercer concierto
Gustavo Díaz-Jérez, piano
Obras de S. JADASSOHN, K. SZYMANOWSKI, C. FRANCK, J. TURINA
y M. RAVEL

Introducción y notas de **Stefano Russomanno**

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

Las colecciones de preludios y fugas, por lo general articulados en parejas siguiendo las 24 tonalidades, se han convertido en un género recurrente en la literatura para tecla. En particular desde los dos monumentales libros de *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach, emulados luego por otros muchos compositores. Este ciclo plantea un recorrido por los repertorios más destacados, pero presentados siempre de un modo inusual: mezclando el timbre del piano y el clave, en diálogo entre Bach y los autores rusos, en transcripción de Mozart para trío o iluminando el Romanticismo.

En este proyecto que explora nuevas formas de presentar estos géneros musicales, el primer concierto del ciclo propone un particular diálogo entre música y pintura. La interpretación de las obras de Mozart y de Schumann por el Trío Zebra vendrá acompañada por la proyección en la sala de cuadros pintados por Muriel von Braun específicamente inspirados en estas composiciones.

Fundación Juan March

INTRODUCCIÓN

El binomio "preludio y fuga" no surge con Bach ni termina con él. Sin embargo, al hablar de preludio y fuga –sea quien sea el autor o la época– el nombre de Bach termina por imponerse directa o indirectamente como una referencia insoslayable, cuya autoridad trasciende el tiempo y el lenguaje. Por un lado, Bach recoge y lleva a su máximo grado de elaboración y perfección el legado de las anteriores generaciones de músicos alemanes (Buxtehude, Böhm, Bruhns, Fischer), en cuya obra el acoplamiento "preludio y fuga" había encontrado acomodo estable. Sin embargo, lo que determina la auténtica trascendencia de su aportación en este ámbito es, sobre todo, el grado de ejemplaridad que Bach confiere a dicho emparejamiento.

A lo largo de su vida, Bach compuso un notabilísimo número de preludios y fugas, desde los de pequeño formato con carácter didáctico hasta los dípticos monumentales para órgano que despliegan un abanico de recursos y una amplitud formal impresionantes. Pero el binomio "preludio y fuga" se identifica en especial con una de sus magnas creaciones, *El clave bien temperado*, consistente en dos series de 24 preludios y fugas escritos en todas las tonalidades mayores y menores de la escala cromática. Precisamente, el carácter sistemático y totalizante del proyecto dota al preludio y fuga de un significado nuevo. Antes de Bach, el preludio y fuga era una simple disposición del discurso musical. El preludio preparaba y la fuga finalizaba, en una dialéctica que enfrentaba libertad y rigor, imaginación y disciplina. El preludio surgía como tanteo del intérprete, predisposición al libre curso de la fantasía y de los dedos; tras ello, se abría paso el orden insobornable de las leyes de la armonía entre voces.

Si *El clave bien temperado* se erige en espejo de un cosmos sonoro tan cohesionado como diversificado, el elemento constituyente de este universo tiene su fundamento en una dicotomía de elementos cuya interrelación y equilibrio ofrece

unas posibilidades combinatorias asombrosamente variadas. Bach no deja nada sin explorar, no solo en cuanto a la fisonomía propia de cada preludio y cada fuga, sino también en lo que respecta a la relación que se establece entre un miembro y otro: una relación que rara vez se expresa en los términos de una vinculación temática, pero que adopta declinaciones sutiles y hasta invisibles. Como ejemplo extremo, podríamos citar el *Preludio y Fuga nº 7* del Libro I, donde el preludio es a su vez un preludio y fuga (cuya extensión global, además, duplica la de la fuga propiamente dicha) en un juego de cajas chinas de efectos sorprendentes.

La grandeza de Bach en este ámbito resultaba tan perentoria que la generación siguiente, incluidos sus propios hijos, renunciaron a explorar el preludio y fuga como forma de arte. La época clásica (en la que, a pesar de todo, *El clave bien temperado* tuvo una circulación subterránea y reducida pero significativa) desempolvó el preludio y fuga en muy contadas ocasiones, bien con fines pedagógicos –véanse los ejemplos contenidos en el *Gradus ad Parnassum* de Clementi–, bien en contextos especiales y bien delimitados –los preludios y fugas compuestos por Mozart para las reuniones en la casa del barón Van Swieten–. Sin embargo, habría que esperar al Romanticismo para asistir a un resurgimiento del género.

La aportación más significativa del primer romanticismo se la debemos a Felix Mendelssohn con sus *Seis preludios y fugas para órgano Op. 37* y sobre todo sus *Seis preludios y fugas para piano Op. 35*, estos últimos compuestos entre 1827 y 1835. Con el Op. 35, el preludio y fuga entra de lleno en la dimensión romántica; estamos lejos del ejercicio arqueológico o académico de reescritura del género desde los códigos del pasado. Bien lo había entendido Schumann cuando, con cierta provocación pero con agudeza, observaba: "Uno podría hacer pasar a los ojos de muchas niñas una de las fugas de Mendelssohn por una romanza sin palabras". Más que el juego estrictamente imitativo, los que se impone en las fugas de Mendelssohn es la cualidad melódica del conjunto, la atmósfera poética. En

lugar de una pieza que vuelve de manera circular al mismo punto de partida (el sujeto), tenemos un organismo musical que evoluciona y, sobre todo, crece: no sólo en términos de densidad polifónica, sino de potencial dinámico y expresivo. La *Fuga Op. 35 nº 1*, por ejemplo, sigue en su arranque los pasos de Bach, pero se organiza pronto como un crescendo poderoso e imparable en donde el ropaje polifónico exalta cada vez más las cualidades individuales del tema principal desde una perspectiva próxima a la elaboración temática, culminando en la exposición triunfal de un coral. En ese contexto, la obra de Mendelssohn hace totalmente obsoletos proyectos contemporáneos y ambiciosos como el Op. 400 de Carl Czerny: *The School Playing Fugues and Performing Polyphonic Compositions and of Their Particular Difficulty on the Pianoforte in 24 Exercises* (1836), una serie de preludios y fugas dispuestos en orden de dificultad.

Después de Mendelssohn, la segunda mitad del siglo XIX registra otras dos aportaciones fundamentales: el *Preludio y Fuga sobre el motivo B-A-C-H* (compuesto en 1856) de Franz Liszt (pieza reconvertida años más tarde en *Fantasía y Fuga sobre el tema B-A-C-H*) y el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck, escrito en 1884. Más allá de sus diferencias, ambas obras establecen un vínculo temático entre preludio y fuga, algo que ya se vislumbraba en Mendelssohn y que era ausente en Bach. En el caso de Liszt, la unidad temática está asegurada por el motivo B-A-C-H (Si bemol, La, Do, Si natural) y la relación es tan estrecha que la fuga no se presenta como una entidad autónoma y separada, según un proceso de cohesión estructural que alcanzará su cénit en la *Sonata en Si menor*, en un único movimiento. En el caso de Franck, una célula generadora se sitúa en el origen de todo el material temático, además de implicar un regreso cíclico de los temas a lo largo del tríptico.

En la línea mendelssohniana podrían inscribirse idealmente los tres *Preludios y Fugas Op. 99* de Saint-Saëns (además de los preludios y fugas esparcidos en sus *Estudios Op. 52* y *111*) y las dos parejas de preludios y fugas para órgano que Brahms

dejó inéditos. Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, entre las postrimerías del Romanticismo y los presagios de la inminente disolución del lenguaje tonal, se erige solitaria y majestuosa la figura de Max Reger. Desde la época de Bach, nadie había cultivado el preludio y fuga con semejante perseverancia y obsesión. El catálogo de Reger nos ofrece ejemplos de preludios y fugas para órgano (las series de los Op. 56 y 85), piano (Op. 99) y violín (Op. 117 y 131a), a los que podríamos añadir la *Introducción, passacaglia y fuga Op. 96* para dos pianos, además de muestras sueltas dentro de colecciones heterogéneas. Si ampliáramos el espectro al género de la fantasía y fuga, sería necesario un libro para abarcar todo ello.

Si la solución de Mendelssohn pasaba por dotar al sujeto contrapuntístico de un relieve temático y expresivo capaz de convertir preludio y fuga en manantiales de un discurso poético similar al de otros géneros románticos, en Reger asistimos a la búsqueda opuesta: el trabajo temático adquiere aquí un carácter opaco, desteñido por el empleo masivo del cromatismo y perdido en el laberinto de unas modulaciones cada vez más erráticas y lejanas. El preludio y fuga subsiste como envoltorio de una materia sonora ambigua e indefinida, a la que la retórica de las formas es todavía capaz de garantizar un mínimo de unidad.

En las primeras décadas del siglo XX, el preludio y fuga vive una segunda juventud gracias a la renovada atención que le presta el neoclasicismo. El acento cae ahora en el placer que despierta la obediencia estricta a las leyes internas de la música, la exaltación de puro fervor constructivo. Su manifiesto podría ser el preludio y fuga que culmina el *Concierto para dos pianos* de Stravinsky, quien mira menos a Bach que al último Beethoven (Op. 106, Op. 110, Op. 133). El resultado es una página austera, angulosa, donde el contrapunto parece negar paradójicamente el fluir del tiempo. En una dirección similar, aunque más dulcificada, se mueven piezas como el *Preludio, fuga y postludio* de Honegger, el *Preludio y fuga Op. 46* de Roussel, el *Preludio y fuga para piano* de Enescu o los *3 Preludios y una fuga* de Malipiero.

En la primera mitad del siglo XX, el preludio y fuga encuentra otro terreno abonado en Inglaterra, alentado por tradición organística del país y cierto regusto academicista. En ese contexto surgen el *Preludio y fuga en Do menor* para orquesta y la *Introducción y Fuga* para dos pianos de Vaughan Williams; el juvenil *Preludio y fuga Op. 29* de Britten y el *Preludio y fuga "Spitfire"* de Walton. En una línea de contaminación entre el canon de la música occidental y el lenguaje jazzístico podemos encontrar curiosas hibridaciones, como los dos primeros movimientos ("Preludio" y "Fuga") de *La creación del mundo* de Milhaud o, más tarde, el *Prelude, fugue and riffs* de Leonard Bernstein.

Sin embargo, el mayor atrevimiento de los compositores del siglo XX algo que los autores románticos habían cuidadosamente esquivado, consistirá en proponer en formas actualizadas el grandioso esquema de *El clave bien temperado de Bach*, es decir, el preludio y fuga como entidad indivisible sobre la que se edifica todo el universo armónico. En el *Ludus tonalis* de Hindemith la defensa del sistema tonal se apoya en una sucesión de veinticinco piezas que ofrecen algunas variantes con respecto al modelo bachiano: enmarcadas dentro de un preludio y un postludio, se suceden doce fugas intercaladas por once interludios que empiezan en la tonalidad de la fuga anterior y terminan en la tonalidad de la fuga siguiente, a modo de nexo de unión. En el caso de los *24 Preludios y Fugas Op. 87* de Shostakovich, lo abstracto deja lugar al componente humano, y la colección se configura como un monumental autorretrato del compositor, con un lenguaje que refleja a la par su ascendencia rusa y la ironía picante de sus años juveniles, el diatonismo y la disonancia, la seriedad y el juego, la contemplación y el movimiento.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Alberto Basso, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*. Turín, EDT, 1982 y 1985, 2 vols.
- Mark Mazullo, *Shostakovich's Preludes and Fugues: Contexts, Style, Performance*. New Haven, Yale University Press, 2010.
- Krysztof Meyer, *Shostakovich. Su obra, su vida, su época*. Alianza, Madrid, 2011.
- Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*. Nueva York, Oxford University Press, 2003.
- Larry Todd, "*Me voilà perruqué*: Mendelssohn's Six Preludes and Fugues Op. 35 reconsidered", en Larry Todd (ed.), *Mendelssohn Studies*, Nueva York, Cambridge University Press, 2006.
- Christoph Wolff, *Bach: El músico sabio*. Barcelona, Ma non troppo, 2002, 2 vols.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 29 de octubre de 2014. 19:30 horas

Mozart reinterpreta a Bach

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Seis preludios y fugas para trío KV 404a

Preludio. Adagio
Fuga (sobre la Fuga BWV 877) [1]

Preludio. Adagio
Fuga (sobre la Fuga BWV 883) [1]

Preludio. Adagio
Fuga (sobre la Fuga BWV 882) [1]

Preludio. Adagio (sobre la *Sonata para órgano nº 3* BWV 527)
Fuga (sobre el Contrapunto VIII de *El Arte de la Fuga* BWV 1080)

Preludio. Largo (sobre la *Sonata para órgano nº 2* BWV 526)
Fuga (sobre la *Sonata para órgano nº 2* BWV 526)

Preludio. Adagio
Fuga (sobre la *Fuga VIII* de Wilhelm Friedemann Bach)

TRÍO ZEBRA
Ernst Kovacic, *violín*
Steven Dann, *viola*
Anssi Karttunen, *violonchelo*

En paralelo a la interpretación, se proyectarán ilustraciones de Muriel von Braun inspiradas en este programa.

II

Robert Schumann (1810-1856)
Album für die Jugend (selección) [2]
Für Kleinere:

1 Melodie
4 Ein Choral
7 Jägerliedchen
8 Wilder Reiter
10 Fröhlicher Landmann
11 Sicilianisch
12 Knecht Ruprecht
14 Kleine Studie
16 Erster Verlust
18 Schnitterliedchen

Für Erwachsenere:

19 Kleine Romanze
20 Landlisches Lied
23 Reiterstück
25 Nachklänge aus dem Theater
28 Erinnerrung (4.11.1847)
29 Fremder Mann
32 Sheherazade
33 Weinlesezeit
34 Thema
35 Mignon
37 Matrosenlied
39 Winterszeit II
40 Kleine Fuge
42 Figurierter Choral
43 Sylvesterlied

[1] De *El clave bien temperado*, de Johann Sebastian Bach
[2] Arreglos para trío de cuerdas de Anssi Karttunen. Estreno en España

Mozart reinterpreta a Bach

El 20 de abril de 1782, escribía **Mozart** a su hermana:

> El barón Van Swieten, al que veo todos los domingos, me ha permitido llevarme a casa todas las obras de Händel y Sebastian Bach... Cuando Constanze ha escuchado las fugas, se ha enamorado enseguida de ellas. No quiere oír sino fugas y, en ese género, nada más que Händel y Bach. Puesto que me ha escuchado a menudo improvisando fugas, me ha preguntado si yo había escrito alguna. Cuando le he dicho que no, me ha regañado por no querer componer en la forma musical más hermosa y que requiere más arte. Y no me ha dejado en paz hasta que he escrito una.

Fue gracias a la mediación de Gottfried Bernhard van Swieten (1733-1803) como Mozart entró en estrecho contacto con la música de Händel y Johann Sebastian Bach. Entre 1770 y 1777, Van Swieten había residido en Berlín en calidad de embajador en la corte de Prusia. Ahí descubrió la música de los dos grandes compositores barrocos y se llevó un buen puñado de copias manuscritas de piezas de ambos en su regreso a la capital austríaca, donde asumió el cargo de prefecto de la Biblioteca de la Corte, núcleo de la que hoy es Biblioteca Nacional Austríaca. Pero el barón Van Swieten no se limitaba a ser un excéntrico admirador de la música barroca, sino que ejercía un proselitismo activo entre sus allegados para fomentar la difusión de este repertorio en la medida de sus posibilidades.

Una de estas iniciativas fue la creación de los Caballeros Asociados, una sociedad musical –de la que Mozart llegó a ser director– que se ocupaba de promover la interpretación de las grandes obras corales barrocas. Precisamente en este marco Mozart realizó sus arreglos de Händel (el oratorio *El Mesías*, las *Odas a Santa Cecilia* y *Alexander's Feast*, el "masque" *Acis y Galatea*), arreglos que adaptaban las orquestaciones originales a los cánones de su época y proporcionaban a los recitativos una fisonomía igualmente en línea con los gustos corrientes. Al margen de estas reuniones más solem-

nes, el barón solía organizar todos los domingos en su casa conciertos de música antigua de formato más pequeño, en los que Mozart participaba en calidad de intérprete y arreglista.

En una época en la que el repertorio estaba conformado por piezas de autores contemporáneos, la música de Bach se transmitía a través de copias manuscritas, en círculos restringidos, con una finalidad básicamente didáctica enraizada en el estudio y la práctica del contrapunto. El barón Van Swieten fue de alguna manera un precursor del historicismo romántico en lo que respecta al interés por las músicas de épocas anteriores. Cabe recordar que el inicio del redescubrimiento en época moderna de Bach se suele fechar en 1829, cuando Mendelssohn dirigió en público la *Pasión según San Mateo*.

En el caso de Mozart, el descubrimiento de la música de Bach estimuló un renovado interés por la escritura contrapuntística, cuya culminación ideal se halla en el movimiento final de la *Sinfonía "Júpiter"*. El culto a Bach y Händel está también en el origen de una serie de piezas originales mozartianas, en su mayoría pianísticas, que beben de la doble fuente barroca y contrapuntística. La más célebre de todas es, quizá, el *Adagio y fuga en Do menor KV 546*. Una primera versión de la fuga, terminada el 29 de diciembre de 1783, había sido concebida para dos pianos. Más tarde, en 1788, Mozart transcribió la fuga para un conjunto de cuerdas (en concreto, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo) y la hizo preceder de un "Adagio" cuyo dramatismo y cuyo inquieto lenguaje armónico recuerdan el estilo *Empfindsam* de otro Bach: Carl Philipp Emanuel. En este apartado cabe señalar, asimismo, la *Suite KV 399* (concebida como un homenaje a Händel) y la *Giga KV 574* (concebida como un homenaje a J. S. Bach).

Para el barón Van Swieten, Mozart llegó también a planificar un ciclo de seis preludios y fugas para piano, de los que sólo llegó a escribir uno: el *Preludio y fuga KV 394*.

En una carta del 10 de abril de 1782 dirigida a su padre, Mozart detallaba algunas de las piezas que se tocaban en los

conciertos organizados en casa del barón Van Swieten: fugas de los tres Bach (Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel), de Händel, además de preludios y fugas de Johann Ernst Eberlin. Estas piezas no se ofrecían en su versión original para instrumento de tecla, sino que solían interpretarse en arreglos para pequeños conjuntos, básicamente tríos y cuartetos de cuerda, cuya realización corría a cargo de los músicos que participaban en las veladas. Es muy probable que el propio Mozart participase activamente en dichas tareas y, en ese sentido, el catálogo del compositor recoge, bajo los números KV 404a y KV 405, dos series de transcripciones bachianas.

El K404a, que interpreta el Trio Zebra, es un ciclo de seis preludios y fugas destinado a un trío de cuerda y su atribución a Mozart es dudosa. En realidad, no todos los números son de procedencia bachiana. En el caso de los tres primeros preludios y del sexto ha sido imposible determinar la fuente, aunque su estilo clásico hace suponer que se trate de creaciones originales de Mozart o de otro contemporáneo suyo. Las tres primeras fugas pertenecen en cambio a *El clave bien temperado*: se trata de la "Fuga nº 8" del Libro I y de las "Fugas nº 14" y "nº 13" del Libro II. En todos los casos, las piezas originales han sido transportadas a tonalidades menos problemáticas (de Mi bemol menor a Re menor; de Fa sostenido a menor a Sol menor; de Fa sostenido mayor a Fa mayor). El cuarto y quinto díptico de la serie emplean piezas de procedencia bachiana. En un caso se trata del segundo movimiento de la *Sonata para órgano BWV 527* y de la "Fuga nº 8" de *El Arte de la Fuga*; en el otro caso, se utilizan el segundo y tercer movimiento de la *Sonata para órgano BWV 528*. La fuga del sexto díptico es la última de las ocho fugas que Wilhelm Friedemann Bach escribió para teclado.

De un arreglo a otro. La música de Bach que Mozart pasa por el prisma del trío de cuerda se alterna en este programa con una selección del *Álbum para la juventud* de **Schumann** que el Trío Zebra ha transcrito para la misma plantilla. Bajo el título de *Álbum para la juventud*, Schumann reunió en septiembre

de 1848 una serie de cuarenta y tres piezas fáciles para piano con fines pedagógicos. Esta colección se diferencia, por lo tanto, de otra anterior del compositor, las célebres *Escenas de niños*, donde el mundo infantil era el manantial poético del que surgía un universo sonoro ya adulto.

Igual que Mozart, Schumann fue un gran admirador de Bach y pequeñas muestras de esta admiración están diseminadas a lo largo del *Álbum para la juventud*. El "Pequeño estudio" (nº 14) parece inspirarse directamente en el primer preludio de *El clave bien temperado*. Por su parte, la "Pequeña fuga" (nº 40), no incluida en la selección del Trío Zebra, y el "Coral figurado" (nº 42) son otras tantas evocaciones del mundo sonoro del Cantor de Leipzig.

La práctica del arreglo puede tener varias finalidades. Una funcional que actúa como reducción de un original más grande –la transcripción pianística de una sinfonía– para permitir su difusión en contextos más reducidos y facilitar su divulgación. También puede actuar en un sentido inverso, como en el caso de la orquestación de una pieza pianística: para explorar virtualidades y posibilidades implícitas en el original. Asimismo, el arreglo puede tener una finalidad pedagógica: la de resaltar o hacer más perceptibles aspectos que el oyente menos avezado dejaría en un segundo plano. A estas razones el Trío Zebra añade otras, al plantear una escucha acompañada por una serie de imágenes proyectadas en el escenario a lo largo del concierto. Una propuesta de audición alternativa que, de alguna manera, rememora el deseo de Schumann de que su *Álbum para la juventud* llevase en portada una ilustración de Ludwig Richter, uno de los grandes ilustradores de cuentos de hadas de la época del compositor.

Cuadros para Schumann

Cuadros creados por Muriel von Braun para ser proyectados durante la interpretación del *Álbum para la Juventud* de Robert Schumann

¿Por qué la transcripción?

Todo comenzó con una tarjeta navideña para mis colegas del Trío Zebra en la cual quise transcribir algunos movimientos del *Álbum para la Juventud* de Robert Schumann y regalarla como sorpresa a mis amigos. Como todo el que haya estudiado de música, yo había escuchado algunas de estas piezas pero no conocía realmente todo el *Álbum*. Poco a poco me fui dando cuenta de que no había entendido en absoluto la complejidad de la obra. Mientras más avanzaba, más claro se me hacía que no podía dejar fuera ninguna de las piezas, ni siquiera aquéllas que parecían desafiar toda transcripción. Terminé trabajando durante meses hasta que finalmente había transcrito el *Álbum* completo. Comencé a observar la increíble trama de variaciones que entretejen entre sí todas las piezas para formar una tapicería sumamente compleja conservando al mismo tiempo una engañosa simplicidad.

Mucho después me enteré de que existía una conexión entre el *Álbum para la Juventud* y los *Cantos de Inocencia y de Experiencia* (1789-94) de William Blake. La obra de Blake se divide en dos partes con un número de poemas exactamente igual (y poco usual) al de piezas en la obra Schumann: 18 piezas *Para jóvenes* y 25 *Para Adultos* en Schumann y otros tantos poemas respectivamente en los *Cantos de Inocencia* y *Cantos de Experiencia* de Blake. Aunque no podamos saber exactamente en qué orden estaban los poemas de Blake en la edición que leyó Schumann (se sabe que tenía una), existen numerosas conexiones obvias entre los temas. Parece ser que –como es típico en él– Schumann ocultaba más mensajes misteriosos en estas piezas aparentemente muy inocentes.

¿Por qué asociarlo con imágenes?

El *Álbum para la Juventud* marca mi primera colaboración en concierto con mi mujer Muriel von Braun. Para el estreno del *Álbum* completo, le pedí que creara imágenes que acompañaran la música. Después de escucharla, creó numerosas imágenes abstractas inspiradas en esta composición, entre las cuales escogimos juntos aquéllas que podrían acompañar a cada pieza para subrayar la estructura del ciclo completo.

Tal como Blake ilustra todos sus poemas con un grabado, parecía natural asociar imágenes con las piezas de Schumann. El objetivo no era ilustrar la música sino crear otra red de lazos entre las piezas que tal vez ayudaran al inconsciente del que escucha a comprender las conexiones en la música. También es cierto que éste debe ser el trío para cuerdas más largo del repertorio clásico (alrededor de 75 minutos), por lo que la proyección de los títulos con las imágenes ayuda al auditorio a no perderse en la foresta de estas 43 piezas. Esta también fue la perfecta y muy esperada ocasión de trabajar en concierto con Muriel.

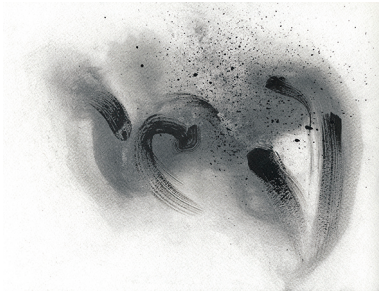
Anssi Karttunen

Trío Zebra

El trío de cuerda es un género único y poco explorado en cuyo repertorio se incluyen obras maestras de todos los periodos de la historia de la música, y ha encontrado un nuevo aliado en esta colaboración con tres destacados instrumentistas de cuerda. El Trío Zebra (Ernst Kovacic, violín; Steve Dann, viola, y Anssi Karttunen, violonchelo) aúna experiencia, entrega y virtuosismo, convirtiendo en excepcional esta forma camerística tan transparente como altamente individual.

Estos tres músicos han tenido relaciones privilegiadas con los mayores compositores de nuestro tiempo, y desean compartir su pasión con el público mediante la combinación de nuevas obras, composiciones desconocidas y transcripciones con obras de repertorio. El Trío Zebra ha estrenado numerosas composiciones de autores como Pablo Ortiz, Michael Spassov, Friedrich Cerha, Kaija Saariaho, Miroslav Srnka y Rolf Wallin.

Cuadros de Muriel von Braun inspirados en movimientos del Álbum para la Juventud, *de Robert Schumann.*

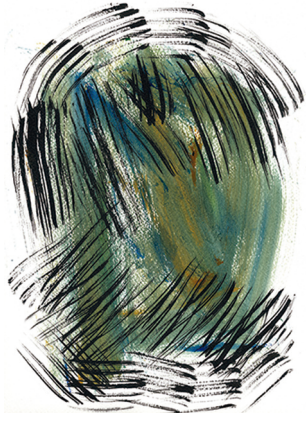


Winterzeit I
(Invierno I)

Kanonisches Liedchen
(Cancioncilla en canon)

Muriel von Braun

Nacida en Caracas, Muriel von Braun vivió la mayor parte de su vida en Venezuela antes de trasladarse a Finlandia. Actualmente vive en París, donde trabaja como pintora y escultora. En Caracas estudió pintura, dibujo e historia del arte. También ha estudiado en la Academia de Artes Aplicadas de Viena y en la École des Beaux Arts de Ginebra (Suiza). Ha participado en diversas exposiciones colectivas en Venezuela, Finlandia y Francia, al igual que expuesto individualmente en la ArtFront Gallery de Tokio, en Laterna Magica de Helsinki, y en las galerías Servandoni, Freuillantine y 3F Montmarte de París.



Nachklänge aus dem Theater
(Ecos del teatro)

Melodie
(Melodía)

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 5 de noviembre de 2014. 19:30 horas

Teclados en espejo

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
El clave bien temperado. Libro II (selección)

Preludio y fuga en Do mayor nº 1 BWV 870 (clave)
Preludio y fuga en Fa sostenido mayor nº 13 BWV 882 (piano)
Preludio y fuga en Re menor nº 6 BWV 875 (clave)
Preludio y fuga en Sol sostenido menor nº 18 BWV 887 (piano)
Preludio y fuga en Mi menor nº 10 BWV 879 (clave)
Preludio y fuga en Si bemol mayor nº 21 BWV 890 (piano)
Preludio y fuga en Fa sostenido menor nº 14 BWV 883 (clave)
Preludio y fuga en en Mi bemol mayor nº 7 BWV 876 (piano)
Preludio y fuga en Si menor nº 24 BWV 893 (clave)

Este programa muestra una disposición simétrica e invertida, de modo que los preludios y fugas de la primera parte volverán a sonar en la segunda, pero en orden inverso y cambiando el instrumento. La interpretación alterna el empleo del piano (La afinado a 442 Hz) y del clave (415 Hz).

II

Johann Sebastian Bach

Preludio y fuga en Si menor nº 24 BWV 893 (piano)
Preludio y fuga en en Mi bemol mayor nº 7 BWV 876 (clave)
Preludio y fuga en Fa sostenido menor nº 14 BWV 883 (piano)
Preludio y fuga en Si bemol mayor nº 21 BWV 890 (clave)
Preludio y fuga en Mi menor nº 10 BWV 879 (piano)
Preludio y fuga en Sol sostenido menor nº 18 BWV 887 (clave)
Preludio y fuga en Re menor nº 6 BWV 875 (piano)
Preludio y fuga en Fa sostenido mayor nº 13 BWV 882 (clave)
Preludio y fuga en Do mayor nº 1 BWV 870 (piano)

Claudio Martínez Mehner, *piano*
Kennedy Moretti, *clave*

Clave francés de Keith Hill (2001), inspirado en un modelo original de Taskin (1769).

Teclados en espejo

Das Wohltemperierte Clavier, traducido al castellano como *El clave bien temperado*, es un título que necesita de alguna puntualización. En primer lugar, la palabra "Clavier" no se refiere específicamente al clavicémbalo o clavecín, sino que se refiere de manera genérica a cualquier instrumento de tecla, siendo el clavecín, el clavicordio y el órgano los más difundidos en la época de **Bach**. Tampoco sería incorrecto desde el punto de vista historicista incluir el piano. En efecto, Bach llegó a tocar en la corte de Federico II de Prusia los primeros modelos de piano construidos por Silbermann y, aunque no expresó un juicio favorable sobre los instrumentos, es difícil imaginar que *El clave bien temperado* excluya al piano de su ámbito de influencia.

Sobre el adjetivo "bien temperado" también han surgido controversias y la expresión utilizada por el compositor no aclara de forma definitiva la cuestión. La colección de Bach, cuya primera parte se remonta a 1722, pretendía dar solución musical a un problema que tenía ocupado a más de uno en aquellos años. Los problemas de afinación derivados de la escala natural planteaban serias dificultades en los instrumentos de tecla, pues el respeto de determinados intervalos justos hacía impracticable tocar en las tonalidades lejanas (aquellas, básicamente, con muchos sostenidos o bemoles), cuyo efecto más llamativo y desagradable era la distorsión del intervalo de quinta (la llamada "quinta del lobo"). Estos inconvenientes se resolverían posteriormente con la adopción del temperamento igual, que divide la octava en doce semitonos iguales. Pero, ya a finales del siglo XVII, los teóricos habían propuesto una serie de temperamentos que, alterando imperceptiblemente ciertas consonancias, hacían practicables todas (o casi todas) las tonalidades sobre un mismo teclado.

Con sus 24 parejas de preludios y fugas escritas en todas las tonalidades mayores y menores de la escala cromática, *El clave bien temperado* se insertaba en un filón de investigación que tenía un antecesor cercano en la colección *Urania* (1702)

de Johann Caspar Ferdinand Fischer, donde se recogían veinte parejas de preludios y fugas escritas en otras tantas tonalidades. Tradicionalmente, se ha considerado que en *El clave* Bach había abrazado el temperamento igual atribuido a Andreas Werckmeister. En realidad, lo que Werckmeister proponía como "afinación bien temperada" en su tratado *Musikalische Temperatur* (1691) se acercaba pero no coincidía exactamente con el temperamento igual. Es probable que Bach tampoco pensara en un temperamento igual, sino en un temperamento desigual pero con las necesarias correcciones como para aguantar todas las tonalidades.

En el presente programa, Kennedy Moretti y Claudio Martínez Mehner ofrecen una selección de preludios y fugas del Libro II de *El clave bien temperado* según un esquema propio que juega con los dos elementos implícitos en el título de la colección: el *Clavier* y la afinación. En primer lugar, los dos intérpretes alternan a lo largo del concierto el instrumento antiguo (el clave) y el moderno (el piano) con todas las consecuencias que de ello se derivan; consecuencias que no tienen que ver solo con las obvias diferencias de sonoridad y dinámica entre ambos instrumentos. Más aspectos entran en juego. El piano utiliza el temperamento igual y el diapasón moderno (La = 440 Hz), mientras que el clave –una copia moderna de un Taskin de 1769– utiliza el temperamento "Bach/Lehmann 1722" y un diapasón medio tono más bajo (La = 415 Hz), como era habitual en la época de Bach.

Este planteamiento no solo permite apreciar las sutiles diferencias entre los dos tipos de temperamento, sino que establece un sistema de lentes distorsionantes, pues en todas sus intervenciones la tonalidad efectiva del clave suena medio tono más bajo con respecto a la del piano. Así, en la primera parte del concierto, las distancias tonales de cuarta aumentada entre las sucesivas parejas de preludios y fugas se percibirán de hecho como quintas. La segunda mitad del concierto sonará como un espejo invertido de la primera. No solo sonarán las mismas piezas en orden contrario, sino que los instrumentos se intercambiarán los papeles: al clave le co-

rresponderán ahora las piezas que antes se habían tocado en el piano y viceversa, lo que permitirá incidir ulteriormente en este doble juego de simetrías e inversiones.

Aunque la segunda colección de veinticuatro preludios y fugas en todas las tonalidades es universalmente conocida como segunda parte del *El clave bien temperado*, el único manuscrito autógrafo conservado de la obra no lleva título alguno. Bach terminó esta segunda serie alrededor de 1740 y fue aportando modificaciones en los años siguientes, hasta 1744. El esquema general reproduce en términos literales el de la primera, pero existen algunas diferencias significativas. Por lo general, se aprecia un carácter menos homogéneo y menos orgánico, como si Bach hubiese agrupado piezas nacidas en contextos diversos y se hubiese preocupado menos de pulir ciertos detalles relacionados con la fisonomía global del ciclo. Por ejemplo, el "Preludio y Fuga en Si menor" que cerraba el Libro I tenía un carácter de finalización grandiosa de todo un recorrido que la correspondiente pareja del Libro II no posee. Por otra parte, los preludios incrementan notablemente su extensión y adoptan en muchos casos una estructura bipartida, algo que en el Libro I ocurría solo en una ocasión.

El "Preludio y fuga en Do mayor BWV 870" abre el Libro II con un espíritu propio de la improvisación, en paralelo con el preludio que inauguraba el Libro I pero en un clima de acrecentada plenitud sonora; la fuga, por su parte, se entrega a la animación que dictada la célula rítmica con la que arranca el sujeto. En el caso del "Preludio y fuga en Fa sostenido menor BWV 882", el primero –con sus ritmos de puntillo– posee una conducta próxima a la obertura francesa, mientras que la fuga desprende un tono de danza próximo a la gavota. El "Preludio y fuga en Re menor BWV 875" sorprende por el ímpetu de su virtuosismo, construido sobre vertiginosos arpegios; un eco de esta vehemencia permanece en la cabeza del sujeto de la fuga: unos tresillos de semicorcheas pronto suavizados por una línea cromática descendente de corcheas. El "Preludio y fuga en Sol sostenido menor BWV 887" es una pieza vigorosa caracterizada por el constante desgranarse de

las semicorcheas, una continuidad rítmica que se vuelve aún más intransigente en la fuga, construida sobre un homogéneo fluir de corcheas.

El "Preludio en Mi menor BWV 879" es una invención a dos voces de estricta obediencia contrapuntística que se agota en el movimiento puro, mientras que la fuga siguiente muestra un perfil más diversificado gracias a la riqueza y polivalencia de su extenso sujeto. En el "Preludio y fuga en Si bemol mayor BWV 890", la insólita amplitud formal del preludio se orienta hacia los dominios de la sonata; una menor complejidad, un talante más diáfano y directo posee, en cambio, la fuga, que contrasta por su homogeneidad rítmica. En el "Preludio y fuga en Fa sostenido menor BWV 88"3, Bach parece adoptar una conducta inquieta más propia del estilo *Empfindsam* de su hijo Carl Philipp Emanuel, perceptible en las síncopas y en la volubilidad rítmica introducida por los tresillos, mientras que la Fuga muestra un rostro severo e inexorable. El "Preludio en Mi bemol mayor BWV 876" es una suerte de giga delicada y transfigurada que contrasta con una fuga en ritmo binario y de pulso más vigoroso. Con el empuje de sus progresiones y sus planos sonoros, el "Preludio en Si menor BWV 893" muestra ecos del concierto italiano mientras que la fuga siguiente retoma el impulso dinámico de la danza (*passepied*) para finalizar el ciclo de una manera más resoluta que grandiosa.

Claudio Martínez Mehner

Nacido en Alemania en 1970, comienza su educación musical en el Real Conservatorio de Música de Madrid con Amparo Fuster, Pedro Lerma y Joaquín Soriano. Paralelamente es violista en la JONDE y violinista y clavecinista en la orquesta de cámara del Colegio Alemán de Madrid. Completa sus estudios en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, la Hochschule für Musik Freiburg (Alemania), la Fondazione per il Pianoforte en Como (Italia) y el Peabody Conservatory en Baltimore (Estados Unidos) con Dmitri Bashkirov, Vitalij Margulis y Leon Fleisher. Asiste activamente a clases magistrales impartidas por Murray Perahia, Alexis Weissenberg, Karl-Ulrich Schnabel, Fou Ts'ong, Dietrich Fischer-Dieskau y Mstislav Rostropovich. Desde hace varios años sigue su formación periódicamente con el profesor Ferenc Rados.

Finalista en el concurso internacional Paloma O'Shea de Santander en 1990, ha ganado primeros premios en los concursos internacionales Fundación Chimay (Bélgica), Pilar Bayona (Zaragoza) y Dino Ciani (Milán). Su actividad como solista le lleva por toda Europa, Estados Unidos, Rusia, Corea, Centroamérica y Japón, con orquestas como la Filarmónica de Múnich, la Filarmónica de Moscú, Filarmónica del Teatro Alla Scala, Scottish Chamber Orchestra, Filarmónica de Praga, Radio Svizzera Italiana, Norddeutsche Rundfunk, Filarmonia Hungarica y la mayoría de las orquestas españolas. Ha sido asistente de la cátedra de piano de la Escuela Reina Sofía de Madrid y catedrático interino de los conservatorios superiores de Salamanca y Aragón. Asimismo, imparte cursos en toda la geografía nacional, en Italia, Grecia, Estados Unidos, Corea y Japón. En la actualidad es profesor de piano en la Musikhochschule de Basilea y en la Musikhochschule de Colonia.

Kennedy Moretti

Nació en Brasil, realizando sus estudios musicales en la Universidad de São Paulo, en la Academia Franz Liszt de Budapest y en la Escuela Superior de Música de Viena con profesores como Amaral Vieira, Gilberto Tinetti, Ferenc Rados, Zoltán Kocsis e Imre Rohmann, entre otros. Se inició en el clave en Madrid bajo la orientación de Toni Millán.

Ejerció la docencia en la Escuela Superior de Música Reina Sofía (Madrid), en el Conservatorio Superior de Salamanca, en el Conservatorio Superior de Zaragoza y se el Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid.

Ha actuado en Europa, Norteamérica y Sudamérica. En la labor que desarrolla en el campo del acompañamiento vocal ha actuado junto a cantantes como Aquiles Machado, Ana María Sánchez, Ruggero Raimondi, María Espada, Simón Orfila, Josep Bros, Felipe Bou, José Antonio López, Milagros Poblador, Raquel Lojendio, Agustín Prunell-Friend, Marina Pardo o Mariola Cantarero, entre otros. En el campo de la música instrumental ha colaborado con intérpretes como Hagai Shaham, Wolfgang E. Schmidt, Daniel Grosgurin, Joaquín Torre, Lina Tur Bonet, Ángel García Jermann, David Quiggle, José Manuel Román, José Luis Estellés, David Tomás, y miembros del Cuarteto Casals, entre otros.

En la actualidad reside en España y ejerce la docencia en el área de la música de cámara en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC).

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 12 de noviembre de 2014. 19:30 horas

Barroco soviético

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
El clave bien temperado, Libro I (selección)
Preludio y fuga en Do mayor nº 1 BWV 846
Preludio y fuga en Do menor nº 2 BWV 847
Preludio y fuga en Mi mayor nº 9 BWV 854

Dimitri Shostakovich (1906-1975)
24 Preludios y fugas Op. 87 (selección)
Preludio y fuga en Mi menor nº 4
Preludio y fuga en Sol mayor nº 3

Rodión Shchedrín (1932)
Preludio y fuga en Mi bemol mayor nº 19

Nikolai Kapustin (1937)
Preludio y fuga en Sol bemol mayor nº 13, de 24 Preludios y fugas Op. 82

Johann Sebastian Bach
El clave bien temperado, Libro I (selección)
Preludio y fuga en Fa sostenido menor nº 14 BWV 859
Preludio y fuga en Si bemol mayor nº 21 BWV 866
Preludio y fuga en Si menor nº 24 BWV 869

Miguel Ituarte, *piano*

II

Dimitri Shostakovich
24 Preludios y fugas Op. 87 (selección)
Preludio y fuga en Do mayor nº 1
Preludio y fuga en La menor nº 2
Preludio y fuga en La mayor nº 7

Johann Sebastian Bach
El clave bien temperado, Libro I (selección)
Preludio y fuga en Mi bemol menor-Re sostenido menor nº 6 BWV 853
Preludio y fuga en Sol mayor nº 15 BWV 860

Dimitri Shostakovich
24 Preludios y fugas Op. 87 (selección)
Preludio y fuga en Fa sostenido menor nº 8
Preludio y fuga en Si bemol mayor nº 21

Nikolai Kapustin
Preludio y fuga en Do sostenido menor nº 4, de 24 Preludios y fugas Op. 82

Rodión Shchedrín
Preludio y fuga en Sol menor, para la mano izquierda nº 22

Dimitri Shostakovich
Preludio y fuga en Re bemol mayor nº 15, de 24 Preludios y fugas Op. 87

Barroco soviético

> La tarea de todo compositor ruso consiste en promover la creación de la música nacional. La historia de la música occidental nos proporciona la respuesta sobre lo que debería hacerse para conseguir esto: aplicando a la canción rusa los mecanismos mentales que se aplicaron a la canción de los países occidentales, tendremos nuestra propia música nacional. Empezar con formas contrapuntísticas elementales, pasar a otras más complejas, elaborar la forma de la fuga rusa, y a partir de ahí sólo hay un paso hacia las tipologías instrumentales complejas.

La cita es de Serguei Taneyev. Es cierto que a Taneyev no se le puede tomar como una voz representativa de las orientaciones mayoritarias de la música rusa de su época; su empecinada obsesión con el contrapunto (al que dedicó un voluminoso tratado de referencia que tardó veinte años en terminar) tampoco le convierte en un testigo imparcial sobre el tema. Sin embargo, el interés por el contrapunto –y en especial por una de sus manifestaciones más emblemáticas, *El clave bien temperado* de Bach– recorre la música rusa desde finales del siglo XIX hasta todo el siglo XX, en formas primero encubiertas y luego manifiestas.

Sin haber sido nunca un gran admirador de Bach, Tchaikovski, empieza sus *Seis piezas sobre un mismo tema Op. 21* (1873) con un "Preludio" y una "Fuga a cuatro voces". Rimsky-Korsakov escribe un significativo número de fugas, las del Op. 17 y las incluidas en el Op. 10 y 15 (algunas sobre el nombre BACH), pero esquivó siempre el binomio "preludio y fuga". Taneyev ofreció por supuesto su contribución al género con el *Preludio y Fuga Op. 29* y Glazunov fue el más pródigo de todos con sus *Preludios y fugas Op. 62, 93, 98* y *101*. No obstante, estos ejemplos habían de ser superados en cantidad y calidad por una de las magnas colecciones de Dimitri Shostakovich: los *24 Preludios y fugas Op. 87*.

Shostakovich, (1906-1975) alumno y pianista aventajado, ya con quince años sabía de memoria todo *El clave bien tempe-*

rado. Sin embargo, su auténtica comprensión de esta obra llegaría tiempo más tarde. En julio de 1950, el compositor fue invitado a Leipzig por las conmemoraciones de los doscientos años de la muerte de Bach. Ahí tuvo la oportunidad de escuchar a Tatiana Nikolayeva; su interpretación de *El clave bien temperado* le dejó tan impresionado que decidió escribir para ella un ciclo pianístico de similares características. De regreso a Moscú, Shostakovich compuso sus *Preludios y fugas Op. 87* entre octubre de 1950 y febrero de 1951. A diferencia de Bach, que en *El clave bien temperado* sigue la sucesión de los semitonos ascendentes de la escala cromática, Shostakovich sigue el orden de las quintas ascendentes, al igual que había hecho Chopin en sus *Preludios Op. 28* más de un siglo antes.
Como era de esperar, la obra no tardó en despertar el recelo de la nomenclatura soviética. En una época dominada por las instancias del realismo soviético, el Op. 87 fue acusado de formalismo. En realidad, Shostakovich había tomado sus precauciones, aunque no parece que fuesen suficientes. Escribe a tal respecto Krystzof Meyer en su biografía sobre el compositor:

> El ciclo de Shostakovich está profundamente anclado en la tradición rusa. Este carácter nacional se había manifestado repetidamente en su obra, pero es en este ciclo donde aparece con especial nitidez en virtud de la utilización de una armonía modal. Los *Preludios y fugas* no llevan la marca de la armonía menor-mayor tradicional en la música europea occidental, sino la de las escalas tonales habituales en la música popular y religiosa rusa... Se comprenden perfectamente las razones de Shostakovich por establecer relaciones estrechas con la tradición cuando se piensa en la fecha de composición de esta obra, sin duda ninguna una de las más exigentes que escribió tras los acontecimientos de 1948. Cada avance de cierta audacia comportaba el peligro de críticas implacables.

Shostakovich apela a una inspiración heterogénea, en una constante oscilación entre modalismo y cromatismo, ironía y sentimentalismo, ponderación y juego, tradición y vanguardia. Aunque su intención fuera tal vez jugar al despiste

con las autoridades soviéticas, el resultado es una suerte de compendio de su propia trayectoria. El carácter ruso es evidente en el "Preludio nº 3", con su tono sobrio y severo pero vigoroso, que recuerda a Mussorgsky, mientras que la fuga siguiente actúa como contraparte, con su tono ligero y saltarín y su textura fina. Entre el "Preludio" y la "Fuga nº 4" hay, en cambio, una continuidad: el primero es una pieza bañada por una atmósfera etérea de serenidad y delicadeza; la segunda retoma al principio este mismo carácter pero construye gradualmente una progresión heroica que culmina en el acorde mayor. Al comienzo del "Preludio nº 1", Shostakovich retoma el mismo material armónico del "Preludio nº 1" de *El clave bien temperado*, con los arpegios agrupados ahora en bloques de acordes dando vida a una delicada zarabanda, en un clima tan diatónico y tan puro que, en el caso de la Fuga, no se ve contaminado por ningún signo de alteración. El "Preludio y fuga nº 7" brilla por su luminosidad y concisión, mientras que el "Preludio nº 8" destaca por su tono ácido y cortante, propio del Shostakovich juvenil; la fuga correspondiente desprende en cambio una atmósfera profunda y reflexiva que se expande sin prisas. A un clima de otra época remite también el tratamiento que hace del vals en el "Preludio nº 15", con sus irónicos *staccati*, mientras que la fuga se mueve en zonas prohibidas, con disonancias al límite de lo permitido. El "Preludio y fuga nº 21" transcurre bajo el impulso de un movimiento nervioso, que en el preludio asume la fisionomía de un movimiento perpetuo, mientras que la fuga cobra aspecto de danza.

La hazaña de Shostakovich abrió una senda en la que más de un compositor ruso decidió adentrarse. Unos años más tarde, Kabalevsky firmaba sus *6 Preludios y fugas para piano Op. 61* (1958-1959), mientras que al antecedente de Shostakovich –y con un lenguaje bastante próximo– se refieren abiertamente los *Preludios y fugas para piano* (1964-1970) de **Rodion Shchedrin**, conocido por títulos como *Carmen Suite* y por atreverse a poner música a obras literarias universales (*Anna Karenina*, *Las almas muertas*, *La gaviota*). En el *Preludio y fuga en Sol mayor nº 20*, Shchedrin intenta ir más allá de

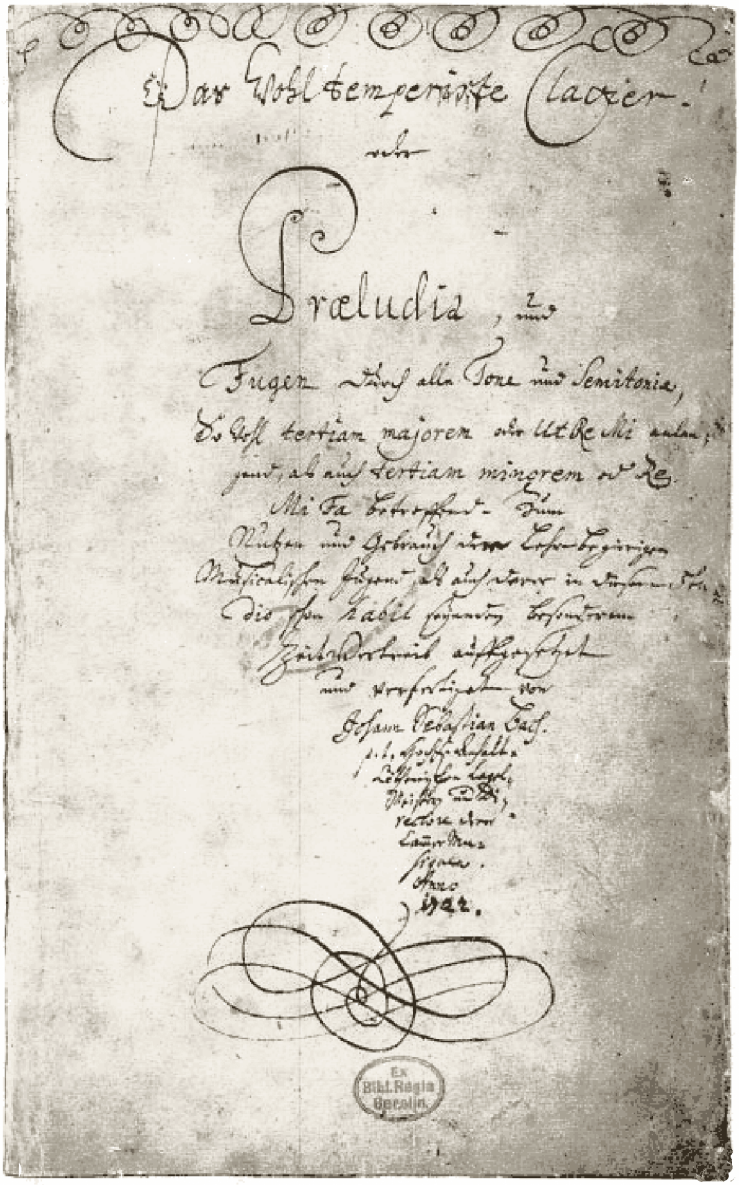
Shostakovich y confía el díptico a la sola mano izquierda con el reto supone esta elección al tener que producir una sensación de polifonía con una sola mano.

En tiempos aún más recientes (1997), **Nikolai Kapustin** ha creado otro ciclo de 24 preludios y fugas para piano. Kapustin es un músico singular que, tras formarse en el Conservatorio de Moscú, destacó desde mediados de los años cincuenta por su dedicación a la música de jazz. Como compositor, ha buscado una curiosa fusión entre música culta y jazz. Su amplísimo catálogo (su obra más reciente lleva el número de opus 154) suma más de veinte sonatas para piano, preludios para teclado, conciertos para diversos instrumentos y cuartetos de cuerda. En los *24 Preludios y fugas* rinde homenaje tanto al jazz como a otra de sus querencias, Bach. Así, en el "Preludio nº 4", el movimiento regular de semicorcheas en la mano derecha (tan presente en algunos preludios de *El clave bien temperado*) es sostenido en la izquierda con ritmos sincopados y unas armonías que remiten claramente a la música jazz. La fuga a cuatro voces puede ser vista como el símbolo de los ideales del autor, con un sujeto que parece impregnado de *swing* (aunque no hay detalle rítmico o expresivo que no esté cuidadosamente fijado en el papel) creando una arquitectura en la que siempre cabe una aparente sensación de improvisación.

Miguel Ituarte

Nace en Getxo (Vizcaya) y estudia en Bilbao, Madrid y Ámsterdam con Isabel Picaza, Juan Carlos Zubeldia, Almudena Cano y Jan Wijn. Se familiarizó con el clave gracias a Anneke Uittenbosch y con los antiguos órganos ibéricos en la Academia Internacional de Tierra de Campos creada por Francis Chapelet. Dimitri Bashkirov, Maria Joao Pires, Paul Badura-Skoda y Maria Curcio le aportaron diversas enseñanzas y consejos. Finalista en el Concurso In-ternacional de Santander en 1995, ha recibido primeros premios en los concursos internacionales de Jaén, Ferrol y Fundación Guerrero, entre otros. Ha ofrecido recitales por países europeos y con orquestas como la de Cámara del Concertgebouw de Ámsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Gulbenkian de Lisboa y numerosas de España y Sudamérica. En Enero de 2000 abrió el primer Ciclo de Grandes Pianistas del Auditori de Barcelona con *Iberia* de Isaac Albéniz. En el campo de la música de cámara, ha actuado con los cuartetos Takaks y Ortys. Es profesor de piano en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco) desde su creación en 2001.

Con un repertorio que abarca desde Antonio de Cabezón hasta la música contemporánea, ha sido dedicatario de obras de José María Sánchez-Verdú, José Zárate, Jesús Rueda, Zuriñe Fernández Gerenabarrena, y Gustavo Díaz-Jerez. Como miembro del trío Triálogos (junto a Manuel Guillén y Ángel Luis Quintana) grabó la integral de los tríos con piano de Beethoven para el Canal Digital de Televisión Española. También ha participado en el disco *Música de cámara actual* del sello Verso, interpretando con el acordeonista Iñaki Alberdi obras de Jesús Torres y Gabriel Erkoreka, y ha grabado el *Concierto para piano y orquesta* de Joan Guinjoan junto a la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Ernest Martínez Izquierdo para el sello Columna Música. Actualmente, junto a su trabajo con la soprano Cecilia Lavilla Berganza, ha realizado una grabación de *El clave bien temperado* de Bach y ha presentado la serie completa de las sonatas de Beethoven.



Portada del autógrafo de *El clave bien temperado*, de Johann Sebastian Bach.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 19 de noviembre de 2014. 19:30 horas

Pervivencias

I

Solomon Jadassohn (1831-1902)
Preludio y fuga nº 1 en Do sostenido menor, de 18 preludios y fugas Op. 56

Karol Szymanowski (1882-1937)
Preludio y fuga en Do sostenido menor

César Franck (1822-1890)
Preludio, coral y fuga
Preludio moderato
Coral poco allegro
Fuga poco piú lento

II

Joaquín Turina (1882-1949)
Tocata y Fuga Op. 50

Maurice Ravel (1875-1937)
Le tombeau de Couperin
Prélude
Fugue
Forlane
Rigaudon
Menuet
Toccata

Gustavo Díaz-Jerez, *piano*

Pervivencias

A casi nadie le sonará el nombre de **Salomon Jadassohn**, pero tampoco a nadie le dejará indiferente el listado de sus alumnos. Como profesor de armonía, contrapunto, composición y piano del Conservatorio de Leipzig, por las clases de Jadassohn pasaron músicos de la talla de Grieg, Busoni, Delius, Reznicek y Weingartner. Debido a su ascendencia judía, no pudo tener acceso a cargos (y encargos) relacionados con la actividad musical de las iglesias, que en el Leipzig de entonces representaba para muchos compositores una salida importante. Esta circunstancia no le impidió escribir alrededor de 140 obras que incluyen una ópera, cuatro sinfonías, conciertos, *Lieder*, piezas para piano y un cuantioso corpus de música de cámara. Tachado de compositor brillante pero poco profundo, sus conocimientos del contrapunto eran sin embargo objeto de admiración unánime. De ello son buena muestra tanto sus obras teóricas (*Manual de canon y fuga*) como sus *18 Preludios y fugas Op. 56* para piano. En el *Preludio y fuga nº 1 en Do menor*, la presencia de figuras y modos pseudo-barrocos choca contra una escritura instrumental masiva e influida por Liszt, quien no en vano había sido uno de los profesores de Jadassohn. El sujeto de la fuga presenta ciertas similitudes con el de la "Fuga 18" del Libro I de *El clave bien temperado*, obra a la que Jadassohn había dedicado importantes trabajos analíticos.

A pesar de su inclinación por un lenguaje subjetivo y fuertemente sensual, el polaco **Karol Szymanowski** siempre manifestó un notable interés por la fuga: con una fuga terminan tanto sus tres sonatas para piano (escritas en 1904, 1911 y 1917) como su *Cuarteto de cuerda nº 1* (1917). El *Preludio y fuga en Do sostenido menor* es una obra de juventud que el compositor no inscribió en su catálogo oficial, posiblemente por considerarla poco personal. La "Fuga" fue escrita en 1905, mientras que el "Preludio" fue añadido cuatro años más tarde con motivo de un concurso promovido por Signale für die Musikalische Welt en el que Szymanowski consiguió el segundo premio. El "Preludio" ("Lento, ma non troppo, ruba-

to") tiene un carácter expresivo, moviéndose sobre armonías sombrías y alcanzando en la parte central una elocuencia –e incluso una teatralidad– de cuño lisztiano, algo poco habitual en Szymanowski. La "Fuga", a cuatro voces, sigue el modelo de las grandes fugas lentas de Bach. ¿No pretendería Szymanowski llamar la atención de Ferruccio Busoni, sentado en el jurado del premio, apelando a sus "dioses" Liszt y Bach?

Todos los elementos conjuraban para que **César Franck** consignase a la Historia de la música un preludio y fuga de gran envergadura: su idolatría por Bach, su amor al contrapunto, su formación de organista, su pasión por la música germánica y por las grandes arquitecturas sonoras. Curiosamente, el músico belga ha dejado en este ámbito menos muestras de las que cabía esperar de él, pero los resultados han sido tan personales que merecen un lugar destacado en el panorama del siglo XIX. Tanto en el caso del *Preludio, fuga y variación Op. 18* para órgano (1862) como en el del sublime *Preludio, coral y fuga* para piano (1884), Franck amplía el tradicional binomio de preludio-fuga a un conjunto de tres elementos.

Existe en el catálogo de Bach un antecedente que podría haber servido de inspiración, la *Tocata, adagio y fuga en Do mayor BWV 564* para órgano, pero es de suponer que la elección del esquema tripartito respondía para Franck a razones eminentemente musicales y personales. Según el testimonio de Vincent d'Indy, su primera intención había sido componer un preludio y fuga según la tipología convencional y solo en un segundo momento insertó el "Coral" en el centro. ¿Por qué lo hizo? Es probable que la ampliación tenga mucho que ver con los principios de la forma cíclica que el compositor manejaba entonces. Para reforzar la cohesión estructural de la pieza, Franck establecía vínculos entre los distintos movimientos a través de uno o más temas que aparecían a lo largo de la obra, bien retomados de manera literal, bien sometidos a un proceso de variación y transformación. En el caso del *Preludio, coral y fuga*, el tema cíclico aparece por primera vez en el recitativo del "Preludio" para luego aparecer en los de-

más movimientos. Sin embargo, este proceso de transformación habría resultado quizá demasiado constreñido dentro de una simple estructura bipartita. En este sentido, los tres paneles del *Preludio, coral y fuga* actúan como una reducción y condensación de modelos formales más amplios como los que aparecen en las otras grandes obras maestras de Franck: la *Sonata para violín en La*, la *Sinfonía en Re*, el *Quinteto con piano* y el *Cuarteto de cuerda*, todas en cuatro movimientos.

El "Preludio" presenta un carácter inestable e inquieto, como el de una materia musical aún inestable que va buscando su consolidación entre arpegios, modulaciones y temas secundarios (que Franck llama "caprichos"). El "Coral" llega como punto de equilibrio del curso sonoro puesto en marcha por el "Preludio": su tono hondamente melódico despliega, bajo una fisonomía apacible, una armonización sofisticada y cambiante dota de una profundidad y unos destellos siempre renovados. La "Fuga" toma como sujeto la célula generadora de la obra y la somete a un denso tratamiento contrapuntístico. Pero éste es simplemente el primer paso con el que el compositor, de acuerdo a sus principios cíclicos, recupera el tema del "Coral" para levantar un edificio que es culminación y resumen de todo lo acontecido antes.

La lección de Franck marca de manera indirecta los años de formación de **Joaquín Turina** a través de Vincent d'Indy, con quien el músico sevillano estudió en la Schola Cantorum durante su estancia en París. Si las primeras composiciones están marcadas por modelos inspirados en la utilización cíclica de los temas (*Quinteto Op. 1*, *Cuarteto Op. 4*), la escritura contrapuntística dará buena muestra de sí en el catálogo de Turina en más de una ocasión. Así, el *Quinteto Op. 1* se abre con una fuga, de la misma manera que el *Trío con piano nº 1* se abre con un preludio y fuga. En 1928 compuso Turina una "Tocata y fuga" como díptico de apertura de *Ciclo pianístico*, una colección de ocho obras de variada inspiración. Poco conocida en su versión pianística, esta "Tocata y Fuga" ha adquirido algo más de popularidad gracias a un arreglo para arpa de Nicanor Zabaleta. De carácter abierto e imprevisible,

la obra adopta una escritura mixta que en algunos momentos evoca el clave y en otros abraza episodios líricos e hispanizantes típicos del compositor, sin abandonarse a nostalgias barrocas. Una "Tocata y Fuga" aparecerá también en una colección posterior, *Fantasía sobre 5 notas Op. 83*.

Empezada en 1914 y terminada en 1917, *Le tombeau de Couperin* de **Ravel** puede considerarse una "obra de guerra". Pero no a la manera de las *Sonatas para piano nº 6, 7 y 8* de Prokofiev, que parecen transmitir el eco de las devastaciones y el estallido de las bombas. Tampoco lo es a la manera del *Cuarteto de cuerda nº 8* de Shostakovich, suerte de elegía fúnebre ininterrumpida que acompaña el silencio de las cenizas. No. Ravel tiene su propio pudor frente a la muerte y a la tragedia bélica. Para hablar de ello, escoge sorprendentemente el siglo XVIII francés, el barroco de Couperin y Rameau, la evocación del clave. El resultado de esta elegía bélica es tan inesperado como fascinante: una música sobria, liviana, de una elegancia que esquiva (o suprime) el sentimentalismo, el dramatismo y la conmoción.

Escrito según el modelo de la suite, cada movimiento de *Le tombeau* está dedicado a un amigo o familiar muerto en combate. El "Preludio" une animación y ligereza: un fluido movimiento de arpegios sutilmente bordado con ornamentaciones. Evanescente y sin acusados contrastes dinámicos, la "Fuga" se mueve en una textura intencionadamente reducida que aumenta su gracilidad. La "Forlane" es una mezcla de elegancia e ironía, donde la depuración dieciochesca tropieza con pequeños guijarros de disonancias "modernas". El "Rigaudon" se caracteriza por su optimismo afirmativo y despreocupado, sus sonoridades plenas y rotundas, mientras que la sección central desprende un clima más íntimo y melancólico. El "Menuet" vuelve a la nitidez elegante de la "Forlane". Virtuosística y brillante, la "Tocata" conclusiva aleja cualquier sombra fúnebre de una obra que es, por encima de todo, una celebración eterna del espíritu francés.

Gustavo Díaz-Jerez

Considerado como uno de los más brillantes pianistas y compositores españoles de su generación, actúa habitualmente en auditorios de todo el mundo como el Alice Tully Hall, el Carnegie Hall de Nueva York, el Royal Festival Hall de Londres, o la Univeridad de Pekín en China, además de los principales auditorios de España. Ha sido solista de la Budapest Festival Orchestra, la Sinfónica de Berlín, la Sinfónica de Turín, la Northern Sinfonia, así como de las más importantes orquestas españolas bajo la dirección de maestros como Ivan Fischer, Lü Jia, Victor Pablo Pérez, M. Bamert, G. Herbig, entre otros.

Sus trabajos discográficos incluyen registros con la música para piano de Teobaldo Power (RALS), la obra completa para piano solo de Manuel de Falla (SEDEM), un doble disco con la *Iberia* de Albéniz y un compacto con obras de cámara propias (RALS), entre otros.

Natural de Santa Cruz de Tenerife, Gustavo Díaz-Jerez fue discípulo de Jesús Ángel Rodríguez Martín en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal y posteriormente, de Salomon Mikowsky en la Manhattan School of Music, donde también estudió composición con Giampaolo Bracali y Ludmila Ulehla.

En 2010 le fue concedida la Medalla Albéniz (galardón que también recibió Alicia de Larrocha) por su grabación y difusión de *Iberia*. Es Académico Correspondiente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Desde 2002 es profesor de piano del Conservatorio Superior de Música del País Vasco Musikene.

www.gustavodiazjerez.com

El autor de la introducción y notas al programa, **Stefano Russomanno**, (Milán, 1969), estudió musicología en la Università degli Studi de Milán con Francesco Degrada. Sus investigaciones, presentadas a través de conferencias y de artículos publicados en revistas especializadas, se centran sobre todo en la música barroca y en la del siglo XX. Desde 2001 es coordinador de la sección de música del suplemento cultural de *ABC*. Ha colaborado, entre otras, con instituciones como I Pomeriggi Musicali de Milán, el Teatro Real de Madrid, el Festival de Música y Danza de Granada, el Archivo Manuel de Falla de Granada y el Festival de Música Contemporánea de Estrasburgo.

Ha impartido cursos en los conservatorios de Madrid (Profesional de Arturo Soria y Superior de Atocha) y Palencia, así como en las Universidades de Alcalá de Henares y Granada. Ha preparado, junto a Franco Pavan, la nueva edición del libro de Giuseppe Radole, *Liuto, chitarra e vihuela* (Suvini Zerboni, 1997). Ha traducido y realizado la edición española de *El teatro a la moda* de Benedetto Marcello (Alianza Editorial, 2001) y es autor del libro *Dante Alighieri y la música* (Ediciones Singulares, 2009).

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMO CICLO

EL UNIVERSO MUSICAL DE THOMAS MANN

Introducción y notas al programa de Blas Matamoro

26 de noviembre — ***El mundo de la canción alemana***
Obras de R. Schumann, F. Schubert, F. Mendelssohn y J. Brahms,
por **Günter Haumer,** barítono y **Julius Drake,** piano
José Luis Gómez, narrador.

3 de diciembre — ***Doktor Faustus***
Obras de J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Liszt y A. Schönberg,
por **Leonel Morales,** piano
José María Pou, narrador.

10 de diciembre — ***Tristán***
Obras de R. Wagner (arreglos para piano),
por **Stefan Mickisch**
Tristán Ulloa, narrador.

Este ciclo se celebra en paralelo a la representación de Death in Venice *de Benjamin Britten en el Teatro Real de Madrid.*

Temporada 2014-2015

Depósito legal: M-30498-2009. Imprime: Gráficas Jomagar. MÓSTOLES (Madrid)

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

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