



Fundación Juan March

CICLO

PIANO ITALIANO
DEL SIGLO XX

MARZO 2004



Fundación Juan March

CICLO

**PIANO ITALIANO
DEL SIGLO XX**

MARZO 2004

ÍNDICE

| | Pág. |
|------------------------------------------------------|------|
| Presentación | 3 |
| Programa general | 5 |
| Introducción general por Sandro Ivo Bartoli | 10 |
| Notas al programa | |
| Primer concierto | 15 |
| Segundo concierto | 19 |
| Tercer concierto | 25 |
| Cuarto concierto | 28 |
| Participantes | 33 |

En este año 2004 hará un siglo que nacieron dos eminentes músicos italianos, de los más prestigiosos de todo el siglo XX europeo: Luigi Dallapiccola y Goffredo Petrassi, cuya pérdida en el 2003 –la de Petrassi, junto a la de Luciano Berio– aún lamentamos. En el caso de Petrassi, porque fue en Roma el maestro de numerosos compositores españoles que por allí pasaron, como Carmelo Bernaola, Miguel Alonso, Amando Blanquer, Ángel Oliver, Jesús Villa Rojo... como ganadores del Premio Roma y residentes en la Academia de España, o Antón García Abril, Claudio Prieto... becarios de otras instituciones como la Fundación Juan March. Por eso, el 2 de junio de 1982 le trajimos a Madrid para rendirle un agradecido homenaje.

Pero es curioso que se oigan en España mucho más las obras que los discípulos españoles de Petrassi le dedicaron en 1994 con motivo de su 90º aniversario que las del propio maestro. Y tampoco las de sus coetáneos italianos se escuchan con alguna frecuencia. Estos hechos nos han animado a ofrecer una antología de la música pianística italiana del siglo XX (incluímos también algunas obras escritas ya en nuestro siglo, así como un estreno absoluto), encuadrando las obras de Petrassi y Dallapiccola –a quienes dedicamos el segundo concierto– con las del precursor Busoni y las de los cuatro mejores representantes de aquella “Generación del ochenta” que se empeñó en hacer música instrumental en un país que sólo quería oír ópera: Malipiero, Casella, Respighi y Pizetti. Tras ellos escucharemos obras de dos coetáneos de nuestra “Generación del 51”, es decir, Berio y Clementi, y también de otros cuatro “jóvenes” que están entre los cuarenta y los cincuenta años de edad. Un panorama, pues, bastante completo que no hubiera sido posible sin la entusiasta colaboración de dos pianistas italianos que tocan y graban estas músicas olvidadas o emergentes como si fueran de repertorio.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



Goffredo Petrassi

PROGRAMA GENERAL

 PRIMER CONCIERTO

I

Ottorino Respighi (1879-1936)

Tre Preludi sopra melodie gregoriane

- I. En Sol sostenido menor*
- II. En Do sostenido menor*
- III. En Fa sostenido menor*

Gian Francesco Malipiero (1882-1973)

Barlumi (Vislumbres)

- I. Non troppo lento, scorrevole*
- II. Lento*
- III. Vivace, alquanto mosso*
- IV. Lento, misterioso*
- V. Molto mosso*

La notte dei morti

Maschere che passano (Máscaras fugaces)

- I. Allegro vivace. Molto capriccioso*
- II. Lento ma non troppo. Con una certa goffaggine*
- III. Mosso. Spiritato*
- IV. Un poco ritenuto. Con enfasi grottesca*
- V. Vivacissimo. Furiosamente*

II

Alfredo Casella (1883-1947)

Undici pezzi infantili, Op. 35

- I. Preludio*
- II. Valse diatonique (sui tasti bianchi) (sobre teclas blancas)*
- III. Canone (sui tasti neri) (sobre teclas negras)*
- IV. Bolero*
- V. Omaggio a Clementi*
- VI. Siciliana*
- VII. Giga*
- VIII. Minuetto*
- IX. Carillon*
- X. Berceuse*
- XI. Galop final*

Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

Sonata 1942

- I. Allegro*
- II. Lento*
- III. Veloce*

Intérprete: SANDRO IVO BARTOLI, piano

Miércoles, 10 de Marzo de 2004. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Sonatina canonica

Allegretto comodo

Largo – Vivacissimo – Tempo primo

Andante sostenuto

Alla marcia; moderato

Tre episodios dal balletto Marsia

Angoscioso

Ostinato

Sereno

Quaderno musicale di Annalibera

Simbolo

Accenti, Contrapunctus primus

Linee, Contrapunctus secundus

Fregi, Andantino amoroso e Contrapunctus tertius

Ritmi, Colore, Ombre

Quartina

II

Goffredo Petrassi (1904-2003)

Partita

Preludio

Aria

Gavotta (Grottesco)

Giga

Toccata

5 Invenzioni

nº 6 Tranquillo

nº 1 Presto volante

nº 2 Moderato – Più presto

nº 3 Presto

nº 8 Allegretto e Grazioso

Le petit chat (Miró)

Intérprete: ROBERTO PROSEDA, *piano*

Miércoles, 17 Marzo de 2004. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

I

Alfredo Casella (1883-1947)

Due ricercari sul nome B.A.C.H., Op. 52

I. Funebre

II. Ostinato

A notte alta (A altas horas de la noche), Op. 30

Luciano Berio (1925-2003)

Sonata per pianoforte solo

II

Ferruccio Busoni (1886-1924)

Fantasia contrappuntistica

Preludio corale

Fuga I

Fuga II

Fuga III

Intermezzo

Variazione I

Variazione II

Variazione III

Cadenza

Fuga IV

Corale

Stretta

Intérprete: SANDRO IVO BARTOLI, *piano*

Miércoles, 24 de Marzo de 2004. 19,30 horas.

 CUARTO CONCIERTO

I

Aldo Clementi (1925)

Variazioni **

Invenzione 4 **

B.A.C.H.

Luciano Berio (1925-2003)

4 Encores:

Wasserklavier: *Teneramente e lontano*

Erdenklavier

Brin: *Doux et immobile*

Leaf

Alessandro Solbiati (1956)

4 Interludi:

*nº 1 Luminoso, con energia**nº 2 "Omaggio a Luis" Senza indugio**nº 3 Vivacissimo**nº 8 Andante **

II

Ivan Fedele (1953)

3 Études boréales

*nº 1 Deciso**nº 2 Calmo e meditativo**nº 3 Un poco inquieto***Michele Dall' Ongaro** (1957)

Autodafè – cinque modi di andare alla forca (cinco modos de marchar al patíbulo) **

*I. Nervoso e instabile**II. Moderato cantabile**III. Precipitato**IV. Lento, ma non troppo**V. Precipitato***Nicola Sani** (1961)

Concetto spaziale: atesse (espectativas) **

per pianoforte amplificato e nastro magnetico

Intérprete: ROBERTO PROSEDA, piano

* Estreno absoluto

** Primera audición en España

Miércoles, 31 de Marzo de 2004. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Del libreto a la libertad. Cien años de música italiana

En los albores del siglo XX, la Italia musical se hallaba en una situación de calamitoso retraso respecto de los países más cultos y sofisticados de la Europa central. Un público viciado y provinciano, cómplice ignorante de empresarios taimados y mucho más interesado en las habladurías que circulaban sobre las sopranos y los tenores que en las altas expresiones musicales, había permitido al género de la ópera lírica ejercer una hegemonía casi absoluta sobre la vida musical de la nación. Con la excepción de Niccolò Paganini, que sin nada más que su violín encantado recorrió toda Europa influyendo en generaciones de músicos entre los que se encuentran Schumann, Liszt y Schubert, pocos compositores se dedicarán seriamente a la creación instrumental y sinfónica durante todo el siglo XIX; y los mejores de entre esos pocos obtendrán resultados dudosos. Hubo pianistas de primera fila, como Giovanni Sgambati y Giuseppe Martucci, ambos activos como intérpretes y como compositores, aunque deudores en gran medida de la tradición germánica, pero ninguno consiguió imponerse como “caudillo” espiritual de una insurrección instrumental. El piano sirvió sobre todo de instrumento de salones, en el que ejecutar transcripciones fáciles de las arias y miniaturas propias de un gusto frívolo. La ópera lírica siguió siendo el soporte de la vida musical, y a tal efecto, baste advertir que Martucci, autor, entre otros, de un estimable *Concierto en Si bemol menor* reestrenado más adelante por Mieczyslaw Horzowsky bajo la dirección de Toscanini, es actualmente recordado, sobre todo, como uno de los primeros directores de orquesta que introdujo a Wagner en Italia.

El músico que quizá más que ningún otro merece el título de iniciador de un renacimiento instrumental italiano es Ferruccio Busoni, nacido en Empoli en 1866. Uno de los más grandes virtuosos del piano de cualquier época, veterano de los escenarios europeos desde los doce años de edad y ya compositor prolífico, Busoni era italiano de nación, alemán de adopción (por mucho que le irritase cuando se lo recordaban) y cosmopolita de hecho. Intelectual refinado (apasionado bibliófilo, poseía una amplísima biblioteca que dominaba profundamente), reconocía en la enseñanza un deber moral (fue maestro, entre otros, de Percy Grainger y Egon Petri). Habiéndose convencido de que el futuro de la música se hallaba oculto detrás de una fusión idealizada entre lo antiguo y lo moderno, principios sobre los que teorizó en un influyente texto titulado *Por una nueva estética de la música*, Busoni estuvo entre los primerísimos que señaló la senda neoclásica, identificando con notable anticipación una de las tendencias musicales más significativas de principios del siglo XX.

Al aproximarse el nuevo siglo, un exiguo elenco de compositores italianos, nacidos todos ellos alrededor de 1880 e identificados después como la “generación del ochenta”, sintió la necesidad de desvincularse del yugo de la ópera lírica y de recuperar una presencia instrumental italiana en la escena internacional. Entretanto, en los años que están a caballo entre el fin del siglo XIX y el principio del XX, París se había impuesto como uno de los centros más importantes de la cultura europea de vanguardia, y, como tal, era la meta obligada para una tropa nutrida de artistas con aspiraciones. Los jóvenes italianos “del ochenta” no fueron excepción, y en el mismo París se conocieron Gian Francesco Malipiero y Alfredo Casella. Cuando, poco después, regresaron a Italia, los dos se afanaron no poco para lograr la renovación instrumental italiana, ya fuera con sus propias composiciones o con la fundación de sociedades de conciertos, de publicaciones periódicas y con su infatigable actividad didáctica. También había vuelto de Rusia, donde había formado parte de la orquesta del teatro de San Petersburgo, el boloñés Ottorino Respighi, mientras que ya estaba en plena actividad el parmesano Ildebrando Pizzetti. Superadas las inevitables “influencias”, que en algún caso también habrían podido denominarse verdaderos y auténticos casos de plagio, sobre todo del impresionismo al estilo de Debussy y del romanticismo tardío al estilo de Tchaikovsky (fueron varios los compositores que en sus años de madurez repudiaron sus propias obras de juventud), los italianos se encontraron cara a cara con una especie de crisis de identidad. Careciendo, como se ha dicho anteriormente, del respaldo de una tradición instrumental ininterrumpida como la alemana o la francesa, una vez emancipados del mundo de la ópera, se hallaron en la situación ideal de poder dar rienda suelta a la fantasía creativa sin prestar demasiada atención al estilo ni a la forma, circunstancia única e irrepetible que hizo posible el desarrollo, a veces extravagante pero sin duda significativo, del siglo XX musical italiano.

Fue justo en este momento cuando la figura de Busoni, identificado como guía espiritual del movimiento, ejerció una influencia de máximo alcance. La necesidad, más o menos sentida, de restablecer lazos con un patrimonio instrumental italiano presenció, sí, el nacimiento de Partitas, Conciertos *grossi* y diversos arreglos y orquestaciones de obras antiguas, pero sobre todo favoreció el nacimiento de un lenguaje particularísimo que reconocía en los busonianos principios de la *Nueva Estética de la Música* el camino a seguir. El mismo Busoni, residente ya desde hacía años en Berlín, se concentraba en las obras de Bach y Mozart (de las que, entre otras cosas, publicó transcripciones extraordinarias para piano en que alcanzó cimas de virtuosismo y sensibilidad inauditas), mientras que sus jóvenes colegas sintieron la necesidad de adentrarse más allá, y, en especial, en el siglo XVI de los Gabrieli o en el XVII de

las escuelas violinísticas venecianas como puntos de referencia “históricos”. Malipiero, el pionero en estudiar la obra de Monteverdi en primer lugar, y la de Vivaldi después, anduvo presto en apropiarse de ciertas características gráficas como, por ejemplo, acompañamientos en quintas vacías y procedimientos en monodia que atestiguaran su dependencia ancestral, mientras que Casella, fascinado primeramente por las vanguardias más aguerridas, se concentró después en un lenguaje más punzante, áspero y lineal.

El paréntesis bélico 1914-18, que interrumpe la actividad concertística pero no la creativa, presencia el florecer de obras de gran inspiración y profundidad. Durante los años de camisa negra del fascismo, Italia disfrutó en la música, aun en medio de tan gran censura, de relativa libertad gracias sobre todo al sagaz Ministro de Cultura Giovanni Bottai. No faltaron defensores convencidos del Régimen (Casella, Mascagni y Veretti) ni otros que procuraron acomodarse (Malipiero y Respighi), y no obstante la severa censura ejercida por el régimen sobre el teatro de ópera (en 1934 Malipiero ve expulsada de los escenarios *La Favola del Figlio Cambiato* inmediatamente después de su estreno mundial porque “no respondía a las exigencias de la época fascista”), la música sinfónica y de cámara gozó de relativa autonomía. Entretanto, gracias sobre todo al trabajo didáctico y divulgativo de la generación del ochenta, comenzaban a asomarse a la escena compositores más jóvenes pero de categoría internacional como Giorgio Federico Ghedini, Goffredo Petrassi y Luigi Dallapiccola.

Los años que median entre 1920 y el comienzo de la segunda guerra mundial fueron, para la Italia musical, un periodo de frenética actividad. La Corporación de las Nuevas Músicas, órgano de carácter nacional fundado por el entusiasta Casella en colaboración con Malipiero, Labroca, Pizzetti y otros, trajo a Italia a músicos del calibre de Arnold Schoenberg (es famoso el episodio del estreno en Italia del *Pierrot Lunaire*, en Florencia, al que asistió el moribundo Giacomo Puccini, quien, después de la interpretación, se entretuvo durante un cierto tiempo con su colega transalpino; Casella aporta un testimonio conmovedor en su libro de memorias *I Segreti della Giara*); Walter Giesecking (pianista legendario, estudioso de la música contemporánea, al que Casella dedicó los *Dos Ricercares sobre el nombre de B.A.C.H.*; y Petrassi un difícilísimo *Concierto para Piano y Orquesta* que Giesecking aprendió en unos pocos días), Igor Stravinsky (de quien Casella escribió la primera monografía en italiano) y así sucesivamente.

Sólo dos grandes miembros de la generación del ochenta sobrevivieron a la segunda guerra mundial: Malipiero y Pizzetti (Respighi había muerto en 1936; Casella, en 1945),

los cuales hicieron las veces de afables patriarcas durante otros veinte años (Pizzetti falleció en 1968; Malipiero le sobrevivió cinco años). Malipiero, en especial, nunca trató de detener su impulso creador, y tuvo de su parte la colaboración de un eminente pianista como Gino Gorini (a quien dedicó en 1958 su Quinto Concierto, el de mayor virtuosismo de entre los conciertos del veneciano). Resulta interesante señalar que en la posguerra Luigi Dallapiccola definió a Malipiero como el músico italiano más influyente y destacado después de Verdi. Dallapiccola, el primer italiano que adoptó las teorías seriales de Schoenberg, si bien con sobria elegancia, se había impuesto también en los Estados Unidos como un compositor de primera fila, e impartió clases durante varias temporadas en los cursos de verano de Tanglewood.

Los tiempos, al igual que los gustos, cambiaban con rapidez. Los avances espectaculares de las comunicaciones favorecieron los intercambios culturales que caracterizaron la desintegración progresiva de las “escuelas” nacionales. Stockhausen, Boulez, Berio (que había conocido a Dallapiccola en América y que había quedado profundamente impresionado por él), Luigi Nono, Bruno Maderna, Franco Donatoni y otros muchos tuvieron la oportunidad de ponerse a prueba en los campos más variados de la investigación musical. Las experimentaciones de las décadas de los años cincuenta y sesenta (Berio trabajó mucho tiempo en el Centro de Música Electrónica de la RAI de Milán) dejaron después sitio a tendencias más accesibles, y la obra de cada individuo se transformó cada vez más en una experiencia particular, no vinculada a tendencias de grupo ni ideológicas salvo, quizá, a una afinidad política (Luigi Nono, en especial, aportó diversas obras “comprometidas”).

Después se comprobó un fenómeno hartamente común en la segunda parte del siglo XX; a saber, la estrecha colaboración entre compositores e intérpretes. De forma especial, en el mundo del piano se recuerdan al menos las colaboraciones entre Manzoni y Pollini; Berio y Lucchesini; Bussotti y Cardini. En el campo estrictamente interpretativo, después de Busoni, Italia ha conocido a otros grandes pianistas. Arturo Benedetti Michelangeli a través de (pocos) conciertos, de diversas grabaciones y de una notable actividad didáctica ha inspirado a generaciones de jóvenes entre los que destaca Maurizio Pollini, siempre atento a la música contemporánea y que en la década de los sesenta no dejó de ejecutar diversas obras de la generación del ochenta, intérprete de obras de Sciarrino, Berio y otros. Más jóvenes, mas no por ello menos influyentes, hubo maestros de la categoría de Massimiliano Damerini, Bruno Canino y Giancarlo Cardini (éstos últimos, también compositores).

No es posible hablar con certeza de una escuela pianística italiana. Quizá la misma ausencia de un “estilo común” ha hecho posible el florecimiento de una producción tan grande y tan variada, entre la cual el oyente atento no puede dejar de percibir pináculos de excelencia que traspasan los límites del genio.

© **Sandro Ivo Bartoli, 2004**

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Ottorino Respighi: Tres Preludios sobre melodías gregorianas

Recordado en la actualidad casi exclusivamente por su trilogía de poemas sinfónicos “romanos”, Ottorino Respighi fue un músico de molde fundamentalmente romántico. Nacido en Bolonia en 1879, emprendió muy joven la carrera de concertista (era un virtuoso de la viola) y vivió durante algunos años en San Petersburgo donde, con el fin añadido de pagarse los estudios, formó parte de la orquesta del teatro de la ópera. Durante su estancia en Rusia tuvo oportunidad de familiarizarse con la música de Tchaikovsky y de Rimsky-Korsakov, de quien recibió también diversas lecciones. De regreso a Italia, aunque prosiguiendo su actividad concertística con un cuarteto de cuerda, Respighi fue madurando un lenguaje altamente expresivo y refinado. Paladín entusiasta de la renovación musical italiana, se aproximó a las tendencias neoclásicas mediante transcripciones tanto de música barroca y medieval (*Danzas y aires antiguos, Los pájaros*), como de otra más reciente (*La Boutique fantastique*, basada en música de Rossini). Impresionado por la maestría pianística de Alfredo Casella, le dedicó en 1921 su obra más importante para piano solista, los *Tres Preludios sobre melodías gregorianas*. La obra es otro homenaje eminente a la antigua tradición italiana, incluso si no procede hablar aquí de “transcripción” ni de paráfrasis; Respighi trató las sencillas monodias con una gran riqueza de colores, suntuosas armonías, variaciones de registro (resulta interesante, en el primer preludio, el proceder majestuoso del canto en los graves y los agudos, a dos octavas de distancia), imprevistas explosiones de octavas y distorsiones del ritmo (en el segundo preludio), así como delicadas filigranas de acompañamiento (en el tercero). Estructuralmente, los *Tres Preludios* se interpretan como un fragmento único que se ejecuta sin solución de continuidad, según el esquema lento-rápido-lento. Conocedor profundo de la antigua tradición del teclado (en la *Tocata para piano y orquesta* de 1928, por ejemplo, aparecen dos pasajes de obras para órgano de Frescobaldi), no dejó de utilizar nuevamente elementos de estos preludios en un monumental *Concerto in modo misolidio* para piano y orquesta (1924) que él consideró su mejor obra. Respighi falleció en Roma en 1936.

Gian Francesco Malipiero: **Vislumbres** **La noche de difuntos** **Máscaras que pasan**

Nacido en Venecia en 1882 en el seno de una familia de músicos, Gian Francesco Malipiero tuvo una infancia triste cuyas repercusiones sobre su formación humana y musical fueron importantes. Después del divorcio de sus padres en 1893, acompañó a su padre, el pianista y compositor Luigi Malipiero, a Trieste, Berlín y Viena, donde por algún tiempo asistió al conservatorio local. Devuelto por su madre a Italia, se matriculó en el Conservatorio de Venecia donde fue alumno del célebre Marco Enrico Bossi. Éste, desde el principio, concibió una antipatía tal hacia el joven Malipiero que le aconsejó sin más que abandonase la composición. En 1902 Bossi se trasladó a Bolonia y Malipiero prosiguió sus estudios por su propia cuenta. De vuelta con Bossi, éste volvió a creer en las cualidades del joven, que en 1904 obtuvo el Título del Conservatorio de Bolonia. Malipiero dio enseguida indicios de notable talento. En un concurso de composición convocado en 1912 en Roma por la Academia de Santa Cecilia, presentó cinco composiciones bajo nombres falsos y ganó los cuatro primeros premios. Presente en la primera representación de *La consagración de la primavera* en París (“una velada que me hizo despertarme nuevamente de un largo y peligroso letargo”), Malipiero abrazó la vanguardia con entusiasmo. Vuelto de nuevo a Italia, se implicó activamente, junto con Casella, en el movimiento de renacimiento de la música instrumental italiana. Personaje desconfiado, introvertido, pesimista al borde de la depresión, Malipiero produjo en los años de la primera guerra mundial algunas obras que se cuentan entre las suyas de mayor mérito. La noche de Todos los Santos de 1916, mientras se encontraba en su casa de las colinas de Asolo, en la región de Treviso, observó las lamparitas de los cementerios que centelleaban en el fondo del valle. Ello dio origen a una pequeña obra maestra, rica en sonoridades misteriosas y surrealistas, **La noche de difuntos**, que Malipiero incorporó a los tres *Poemas Asolanos* publicados por el editor Chester, de Londres, ese mismo año. Como consecuencia de la retirada de Caporetto, Malipiero se había trasladado a Roma. Se manifestaban ya los rasgos más típicos de su lenguaje abstracto, que repudía toda restricción formal en favor de la más amplia libertad fantástica, y que está empapado de una profunda melancolía. Tanto **Vislumbres**, de 1917, como **Máscaras que pasan**, del año siguiente, dedicadas al virtuoso español Ricardo Viñes, son, cada una de ellas, recopilaciones de cinco miniaturas. Malipiero estaba experimentando por aquellos años con un estilo de composición llamado “en paneles”, en el que breves partes de material temático alternaban libremente para crear una unidad formal coherente, y las dos recopilaciones pianísticas se devanan vagamente en esta dirección experimental. *Vislumbres*, como sugiere el título, es una obra introvertida e intimista. *Máscaras que pasan*, en la que algunos críticos han querido entrever referencias

a la antigua comedia del arte, es, quizá, la recopilación de mayor virtuosismo de toda la producción de Malipiero, en la que los colores son todavía más exasperados que en *Vislumbres*.

Alfredo Casella: Once piezas infantiles
Dos Ricercares sobre el nombre de
B.A.C.H.
A altas horas de la noche

Nacido en Turín en 1883, Alfredo Casella dio desde muy joven señales de ser un genio. Indeciso sobre si dedicarse a la música o a las ciencias, siguió el consejo de Bazzini (el músico que antes que nadie había descubierto el talento del joven Puccini) trasladándose a París, donde fue alumno del Conservatorio. Dotado de una mente voraz, asimiló muy pronto las tendencias más modernas y atrajo la atención internacional como pianista y como compositor de vanguardia. De regreso en Italia en 1910 con la intención declarada de modernizar el mundo musical italiano, Casella asumió una función fundamental en el movimiento de renacimiento y actuó como concertista, director de orquesta, docente, periodista, organizador de conciertos y musicólogo. Fundador de la Sociedad Italiana de Música Moderna, después convertida en Corporación de las Nuevas Músicas, Casella tenía a su favor la enorme ventaja de poder ejecutar sus propias obras (de toda la generación del ochenta sólo Respighi había estado en situación de interpretar sus propias composiciones; no obstante haber sido viola, no vaciló en ponerse a prueba en la parte solista de sus conciertos para piano, ¡ni tampoco en un difícil solo de arpa!). En 1917 Casella dio término a una de las más fascinantes obras de todo el primer siglo XX italiano, el poemita **A altas horas de la noche**, que escucharemos en el tercer concierto del ciclo. Se trata de una composición sofisticada y refinadísima, inclinada hacia la ejecución pianística de Ravel, llena de colores iridiscentes y figuraciones audaces. Pocos años después, en 1921, con ocasión de su debut con la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, Casella rescribió *A altas horas de la noche* para piano y orquesta, presentándose ante el público americano en su triple condición de autor, pianista y director. Cuando Ricordi publicó la partitura, Casella le añadió un prólogo en el que señalaba el desarrollo de la música como un encuentro nocturno entre dos amantes, añadiendo un sabor dramático a la obra. Generalmente se identifica en 1920, y en especial en las **Once piezas infantiles**, el primer síntoma manifestado en Casella de aquel neoclasicismo que lo llevará, poco tiempo después, a cosechar un enorme éxito con obras como *Paganiniana* para orquesta o *Scarlattiana* para piano y orquesta. Estas piezas “infantiles” parecen ser una fusión idealizada entre el ilustre *Rincón de los niños* de Debussy y las obras de clara finalidad didáctica de Tchaikovsky y Schumann, pero también son un puente ideal justo entre la producción pedagógica del siglo XIX y la escuela

magistral del bartokiano *Mikrocosmos*. La escritura angular, muy fantástica (no faltan piezas sobre las teclas blancas; después, sobre las teclas negras, ¡según el canon!), respeta muy fielmente un grupo de tres danzas antiguas (*Siciliana, Minuetto, Giga*) que hacen las veces de soporte de toda la recopilación. El discurso neoclásico de Casella se manifiesta, sin embargo, de forma más decidida en los ***Dos Ricercars sobre el nombre de B.A.C.H.***, de 1932 que se oirán en el tercer concierto del ciclo. Escritos para Walter Giesecking, que llevó a cabo el estreno mundial, hacen uso del famoso “tema de Bach”, derivado de la notación alemana: Si bemol, La, Do, Si natural (el mismo Bach se sirvió de él en más de una ocasión). En la primera, *Fúnebre*, la textura polifónica evoca una cierta escritura barroca propia de Frescobaldi. Las armonías, aguerridas como siempre, se desbordan en aquella atonalidad que se hace todavía más manifiesta en la segunda pieza, *Obstinado*. Sobre un insistente ritmo en octavas, que recuerda al Saltarelo medieval, el tema de Bach se propone constantemente, un compás después de otro, en un esquema casi matemático y enriquecido de acordes cada vez más poderosos y fortalecidos hasta la conclusión final que cierra la obra con un acorde sorprendente en si bemol menor.

Ildebrando Pizzetti: Sonata 1942

Pizzetti, nacido en Parma en 1880, sintió intensamente la sombra de su ilustre conciudadano Giuseppe Verdi. Compositor austero, maestro del contrapunto, abrazó el movimiento de renovación promovido por Casella y Malipiero pero fue, entre todos los miembros de la generación del ochenta, el más conservador. Habiendo alcanzado un cierto éxito en el teatro de la ópera (*Asesinato en la catedral, Muerte en Venecia*), cambió su nombre por el de “Ildebrando de Parma” por sugerencia de Gabriele D’Annunzio (volviendo a apropiarse, no obstante, después de la guerra, del más mundano de “Pizzetti”). Su producción pianística es un tanto exigua pero significativa. Todavía se presenta, a veces, la ocasión de escuchar un bello concierto para piano y orquesta, *Canti della stagione alta*, mientras que sus obras sólo para piano, las *Tre pezzi da un autunno già lontano* (Tres piezas de un otoño ya lejano) y la ***Sonata 1942***, se ejecutan más raramente. Compuesta en plena segunda guerra mundial, la *Sonata* se articula en tres tiempos dentro del esquema rápido-lento-rápido. La composición de los movimientos exteriores resulta un tanto atrevida, y rinde homenaje también al neoclasicismo en un cierto proceder de los graves y de la armonización casi modal, mientras que en el movimiento central, un magnífico *Lento* en Si bemol menor, la mano de Pizzetti vuelve a los terrenos que le son más connaturales y produce una página llena de pasión y de airosa elegancia.

SEGUNDO CONCIERTO

Este concierto está dedicado a dos de los mejores representantes de la música instrumental italiana del siglo XX: Goffredo Petrassi y Luigi Dallapiccola, nacidos ambos en 1904. Sus lenguajes tienen en común varios elementos estilísticos, además de una profunda coherencia intelectual y artística. Todas las piezas que componen este programa comparten dos características principales: el uso sistemático y estructural del contrapunto y la referencia constante a la tradición musical de siglos anteriores.

En Dallapiccola, es muy fuerte la ligazón con el patrimonio musical preexistente: por ejemplo, la *Sonatina canonica* está construida sobre temas de los *Capricci* de Paganini y el *Quaderno musicale di Annalibera* contiene –como indica el título– numerosas referencias a Bach (en particular al *Cuaderno de Anna Magdalena*), simbolizadas al inicio de la pieza con el tema basado en el apellido Bach: Si bemol, La, Do, Si. También Petrassi se vincula de nuevo explícitamente a la polifonía barroca, citando módulos técnicos y estilísticos típicos de la producción para tecla de Frescobaldi y Bach, como se intuye ya en los títulos de sus composiciones: *Partita*, *Toccata*, *Invenzioni*, pero sin renunciar a un tono a menudo irónico y nostálgico.

Escuchando estas composiciones será posible apreciar la importancia histórica de la producción de estos dos compositores, que han sabido encontrar una conjunción original y peculiar de tradición y modernidad, de rigor y libertad, de la cual muchos músicos de generaciones posteriores han tomado puntos de partida.

Luigi Dallapiccola dedicó al piano una parte no muy amplia de su propia producción (de por sí, poco extensa), ya que escribió sólo tres composiciones para piano. Esto pudiera sorprender porque fue un pianista extremadamente refinado, que añadía a la actividad compositora una militancia concertística intensa y continua, sobre todo en dúo con el violinista Sandro Materassi. Por tanto, la exigüidad del *corpus* pianístico de Dallapiccola no se ha debido a una escasa familiaridad con el teclado, sino, probablemente, a una tendencia al perfeccionismo y a una severa actitud autocrítica, así como a los conocidos problemas de historización del piano.

La *Sonatina canonica*, de 1943, es la primera de sus tres obras para piano solo. Construida por completo sobre temas sacados de los *Caprichos* de Paganini, representa la versión contrapuntística del virtuosismo paganiniano. En efecto, Dallapiccola sobrepone en cánones (de ahí el adjetivo “ca-

nonica”) los temas de varios *caprichos*, tratándolos con las técnicas de la inversión y la retrogradación, típicas también de la coetánea escuela de Viena. Pero mientras Schoenberg y Webern usan estas técnicas con material atonal dodecafónico, Dallapiccola las aplica a temas del siglo XIX, que mantienen totalmente sus peculiaridades armónicas tradicionales. La *Sonatina canonica* está compuesta por cuatro movimientos.

El primero está en la forma ABA: la primera sección (A) utiliza el tema de los 24 primeros compases del Capricho nº 20: con ello, Dallapiccola construye un canon por aumentación, sobreponiendo la melodía original del capricho a la misma melodía con valores reduplicados. El color instrumental es particularmente sugerente y reclama la tinta difuminada de los sonidos armónicos del violín. En cambio, la parte central (B) de este movimiento se basa en el Capricho nº 13, llamado “La risotada”, y presenta procedimientos canónicos refinados, unidos a una escritura polirrítmica.

El segundo movimiento se basa únicamente en el Capricho nº 19 de Paganini, del que conservará la estructura ABA. Sin embargo, Dallapiccola trastorna las proporciones, ampliando considerablemente la parte introductoria A y usando una escritura rica en saltos e irregularidades rítmicas.

El tercer movimiento elabora los primeros ocho compases del Capricho nº 11 de Paganini, sobrepuesto asimismo en un *canon cancrizans*, obtenido aproximando la versión retrógrada del tema a la original.

El último movimiento, bipartito, está construido predominantemente sobre el Capricho nº 14 de Paganini, pero también están presentes otros dos caprichos, que aparecen de manera fugaz para enriquecer el sentido de sutil alusión al divertimento pianístico. Se trata del nº 9 “La caza”, que aparece al final de la primera mitad de la pieza, y del nº 17, que se cita en el punto correspondiente de la segunda mitad, o sea, en los últimos compases, cerrando irónicamente la composición con sus arbescos vibrantes.

Dallapiccola escribió los ***Tre Episodi dal balletto Marsia*** en 1949, seis años después de la publicación de su partitura sinfónica homónima, compuesta para la coreografía de Aurelio Milloss. Sin embargo, no se trata de una simple transcripción: en efecto, Dallapiccola procura experimentar aquí con nuevas sonoridades pianísticas relacionadas con la paleta tímbrica de su versión orquestal.

El primer episodio, *Angoscioso*, corresponde en el texto del ballet al certamen de danza del fauno Marsia contra el dios Apolo: un desafío imposible, ya perdido desde un principio. La pieza se abre con disonancias ásperas, esparcidas por todos los registros del teclado: está la grandeza de Apolo, que, airado por el ultraje súbito del pobre fauno, lo incita a una confrontación en la danza. La angustiosa incertidumbre de Marsia, el

contraste entre su orgullo y el conocimiento del desastre resaltan el clima de tensión que precede al pavoroso desafío.

El segundo episodio es un *Ostinato*, que asume un significado central desde el punto de vista dramático. Se trata de la búsqueda febril por parte de Marsia de la exaltación física y espiritual mediante el arte de la danza, expresada con un tensísimo movimiento constante de corcheas. El único momento de interrupción de esta danza estática es el *Poco Moderato* en el centro de la pieza, que representa un momento de trascendencia espiritual, alcanzada por medio de la excitación artística. Sólo aquí, en este episodio, aparece una serie dodecafónica, utilizada evidentemente para fines expresivos, para aludir a un mundo diferente, en el que los criterios lógicos y racionales aparecen mutados por completo respecto a la realidad precedente. Después de pocos instantes de suspenso, se reanuda el movimiento desenfrenado, que concluye con una eficaz sucesión de acordes, que aprovecha plenamente las potencialidades dinámicas del teclado.

El tercero y último episodio, *Sereno*, describe la muerte de Marsia. No es una muerte dramática, no son sentimientos de desesperación, sino una aceptación profunda, comedida del sino. Así se explica el subtítulo *Sereno*: porque el destino se acepta con ánimo tranquilo, aunque trastornado por los acontecimientos. Reencontramos la serie dodecafónica aparecida en el movimiento anterior, pero que aquí asume los tonos de resignación triste. Los acordes en *pianissimo* vagan por el tejido armónico, sostenido con los pedales, creando fantasmas de politonalidad y, al final, disolviéndose en un *diminuendo* indefinido, inefable.

La última obra para piano de Dallapiccola, que reviste una importancia histórica extraordinaria en la producción pianística del siglo XX, es el ***Quaderno musicale di Annalibera***, compuesto en 1952 y dedicado “a la hija Annalibera en el día de su octavo cumpleaños”. Sin embargo, el *Quaderno di Annalibera* no es una obra infantil y, por supuesto, hay que excluir cualquier intento pedagógico, a pesar de que el título aluda a la colección didáctica *Cuaderno de Anna Magdalena*, compuesta por J. S. Bach. De cualquier modo, hay diferentes referencias al gran compositor alemán, a partir de la cita críptica del apellido BACH en la primera pieza (no por casualidad titulada *Simbolo*), en la que se evidencia varias veces (aun cuando a alturas diferentes) la unión de los intervalos correspondientes a las notas *Si bemol, La, Do, Si*. Dallapiccola manifiesta su gran arte contrapuntístico aplicando al propio *Quaderno* (caso único en su exigua producción pianística) la técnica dodecafónica de una manera sistemática y unitaria. Resulta interesante destacar la precisión con la que Dallapiccola prescribe (en la edición impresa de la versión definitiva de 1953) la disposición gráfica de los doce movimientos singulares para un eventual programa de concierto:

Simbolo

Accenti, Contrapunctus primus

Linee, Contrapunctus secundus

Fregi, Andantino amoroso e Contrapunctus tertius

Ritmi, Colore, Ombre,

Quartina

De este esquema resulta fácil deducir la estructura general del díptico: las dos piezas extremas tienen una clara importancia formal y, no por casualidad, tienen mayor duración que las demás y presentan una mayor complejidad musical. Después de *Simbolo*, siguen cuatro grupos de dos o tres piezas cada uno, en los que sobresale la presencia de tres *Contrapunctus* (denominados con números ordinales latinos): ellos constituyen los puntos destacados de este recorrido musical y demuestran la excelsa calidad del arte contrapuntístico de Dallapiccola, siempre al servicio de una expresión musical sincera y profunda. Cada pieza está ligada indisolublemente a las demás y está colocada en una posición que se debe calcular atentamente para salvaguardar el equilibrio sonoro y formal de la audición. El resultado es de gran belleza y poesía: una demostración de cómo también la música dodecafónica puede ser lírica y expresiva, con contenidos emotivos de profunda verdad.

* * * * *

Goffredo Petrassi, nacido en Zagarolo (Roma) en 1904, es uno de los compositores italianos más representativos del siglo XX. Toda su producción se caracteriza por un extremado rigor estilístico y una claridad arquitectónica constante.

La ***Partita*** para piano fue su primera composición publicada: surge en 1926, cuando todavía no había emprendido los estudios en el conservatorio. A pesar de ser un trabajo de juventud que hoy suena un poco *naïf* cuando se lo compara con obras posteriores, la *Partita* se revela de cualquier modo con un interés notable, porque permite conocer las influencias estilísticas que caracterizaron la primera formación musical del artista. Dividida en cuatro movimientos (*Preludio, Aria, Gavotta, Giga*), presenta una singular mezcla de estilos y lenguajes: hasta en los títulos es evidente el recurso a modelos barrocos (el *Preludio* recuerda la magnificencia tímbrica de las *ouvertures* de Lulli, la *Giga* es un ejemplo típico de virtuosismo tecladístico de impronta scarlattiana), los cuales, sin embargo, se aproximan a fragmentos líricos de clara ascendencia chopiniana (como en la parte central del preludio y en el *Aria*), con cierto influjo de la tradición popular de la región del Lazio. Además, no faltan elementos de mayor modernidad, especialmente en las disonancias grotescas de la *Gavotta*, pieza de sa-

bor vagamente stravinskiano. Petrassi estuvo unido siempre a esta *Partita*, hasta el punto de recuperar algunos temas para su más célebre y compleja *Partita* para orquesta, pieza que lo proyectó con gran éxito en el panorama musical internacional.

La *Toccata*, junto con las *Invenzioni*, representa el trabajo pianístico más comprometido del compositor. Compuesta en 1933, sintetiza de manera original los géneros de la toccata barroca de Frescobaldi, basada en figuraciones virtuosistas improvisadas y en el contrapunto, con la toccata del siglo XX, caracterizada por una fuerte propulsión rítmica. Después de un inicio a modo de fuga, la pieza presenta un espesamiento progresivo de la escritura, con grandes *crescendo* que desembocan en sonoridades majestuosas, típicas de los “registros” orgánicos. Sigue una segunda parte más percusiva y motriz, rica en vivacidad rítmica, que conduce a la coda: una repetición de la fuga inicial, en una atmósfera todavía más íntima y contemplativa.

Las ocho *Invenzioni*, escritas entre 1942 y 1944, se encuentran entre las composiciones para piano de mayor éxito de Petrassi. Se trata de pequeñas miniaturas, cada una caracterizada intensamente por una escritura contrapuntística precisa con esquemas rítmicos y melódicos singulares. El programa de este concierto comprende cinco de ellas.

La *Invenzione* nº 6, *Tranquillo*, presenta una modulación muy tranquila y contemplativa. Se trata de una “fuga” verdadera en cuatro partes, con dos sujetos y un estrecho final. La excelsa finura del contrapunto alcanza aquí resultados de profundo misticismo.

La *Invenzione* nº 1, *Presto volante*, retoma los brillantes módulos teclísticos de las composiciones italianas para cembalo del siglo XVI, citándolos con ironía divertida, especialmente en la parte central, con un ritmo más lento y sincopado.

La nº 2 es más variada y mezcla sabiamente módulos barrocos con elementos neoclásicos, típicos de Prokofiev y Shostakovich.

En la *Invenzione* nº 3, el rapidísimo movimiento paralelo de las dos manos, a cuatro octavas de distancia, transmite una impresionante sensación de vértigo. Se interrumpe de improviso varias veces por grupos de acordes picados, que después concluyen la composición con un irónico signo interrogativo.

La *Invenzione* nº 8, *Allegretto*, tiene un carácter decisivamente irónico. El uso riguroso del contrapunto, unido a una extrema caracterización rítmica, confiere a esta pieza una energía expresiva fascinante. Fascinante también la coda, más lenta, casi trasoñada, cargada de nostalgia por un pasado ya lejano, que puede revivir sólo en los sueños y la memoria.

El neoclasicismo claramente evidente en estas piezas tiene una función no sólo estilística, sino sobre todo expresiva: sir-

ve, en esencia, para evocar mejor una serie de nostalgias y recuerdos ligados al pasado (personales y de la propia civilización), que sólo pueden revivir con una cita consciente o una autocita. En este contexto, se explica el título del díptico de 1976 *Ob les beaux jours!*, que recoge dos composiciones precedentes de los años 40, *Piccola Invenzione* y *Divertimento scarlattiano*, ampliadas de manera considerable y tituladas respectivamente *Bagatella* y ***Le Petit Chat (Miró)***. Como es natural, los “días hermosos” son los de la juventud, cuando todavía era posible experimentar estilos diversos, pasados en una espontaneidad sana, serena, sin ser limitados por dudas de orden histórico y estético. En cambio, el Petrassi maduro puede volver al piano sólo en la forma de un recuerdo de (su) pasado, en un neoclasicismo al cuadrado consciente, según un procedimiento estético, que reviste asimismo una notable importancia histórica y que encuentra precedentes en el acercamiento pianístico rossiniano de los *Péchées de vieillesse*. Como el viejo Rossini, también Petrassi mira ahora al piano y su mundo con nostalgia y desencanto, no sin cierto desapego aristocrático. En *Le Petit Chat (Miró)*, el material de partida es triple: el mismo *Divertimento scarlattiano* se había basado ya en una cita de la célebre *Sonata* K 30 de Domenico Scarlatti, titulada “La fuga del gato”. Además, Petrassi se inspira en el dibujo homónimo que posee en su misma colección, en el que Miró representa un gato, evidenciando la movilidad y la imprevisión del comportamiento. Y, en verdad, el gato, con sus aceleraciones continuas, con los saltos y cambios de dirección imprevistos, alternados con lentos pasos afelpados, es evocado perfectamente, casi de forma onomatopéyica, en esta revisión petrassiana. El tema scarlattiano se convierte así en un punto de partida para replantearse una serie de lugares comunes de la técnica teclística de los siglos XVII al XX, siempre con un enfoque descontextualizador y con la consiguiente absorción de la función significante original. Surge así una música realmente nueva y enigmática, con una dificultad ejecutiva absoluta (en virtud de la separación entre la fórmula técnica y la disposición física de la mano sobre el teclado), que mantiene en verdad una insólita fascinación poética, en equilibrio perfecto entre la nostalgia y el humorismo, entre el pasado y la modernidad.

Precisamente esta última pieza permite comprender la importancia histórica fundamental de la posición estética de Petrassi, autor que ha sabido ser un intérprete muy sutil y equilibrado de su propio tiempo, aprovechando proféticamente los aspectos más significativos y elevando su valor con la grandísima artesanía poética de su obra.

TERCER CONCIERTO

**Alfredo Casella: Dos Ricercares sobre el nombre de
B.A.C.H.
A altas horas de la noche**

Véase su comentario en las notas al primer concierto, pág. 15

Luciano Berio: Sonata para piano

El llorado Luciano Berio, uno de los máximos exponentes de la música italiana del siglo XX tardío, ha dedicado al piano diversas obras importantes. La *Sonata para piano*, finalizada en el año 2001, es una obra de amplias proporciones que el compositor describió de esta forma: “Todas las sonatas, de cualquier tiempo y lugar, proponen y desarrollan, siempre y de cualquier modo, un diálogo entre diversos caracteres expresivos, entre diversas identidades estructurales y técnicas, entre la continuidad y la discontinuidad, entre lo simple y lo complejo, entre la presencia y la esencia... En esta *Sonata* mía –compuesta en el año 2001 y dedicada a Reinhold Brinkmann– ese diálogo está verdaderamente presente pero su distribución en el tiempo, es decir, su sintaxis, es indiferente a la naturaleza de sus mismos caracteres expresivos”. Es ésta la obra más grande de Luciano Berio para piano, basada en parte en un fragmento precedente –*Interlinea*– compuesto con ocasión del 75º cumpleaños de Pierre Boulez. *Interlinea* hace uso de una estructura de notas repetidas que vuelve a aparecer en la Sonata y se convierte en parte estructural de la misma. La música se devana sobre un aislado Si bemol, percibido con fuerza en el exordio y repetido primero en un ritmo lentísimo, después poco a poco más velozmente hasta los furiosos episodios centrales, donde se unen racimos de *clusters* en violentas explosiones de sonido. El desarrollo fragmentado, puntuado por *clusters* y varios efectos fantásticos, parece dar a la música un carácter casi obsesivo. Procedimientos rítmicos y figuraciones refinadas llevan a la obra a su conclusión, siempre sobre las enrarecidas repeticiones del Si bemol inicial. Obra muy compleja, técnicamente difícil, esta *Sonata* fue interpretada por primera vez por Andrea Lucchesini, estrecho colaborador de Berio durante muchos años, en la Tonhalle de Zurich el 2 de julio de 2001.

Ferruccio Busoni: Fantasía contrapuntística

Ferruccio Benvenuto Dante Michelangelo Busoni nació en Empoli, cerca de Florencia, en 1866. Aprendió de su madre, egregia pianista, los rudimentos de la música y demostró un ta-

lento precocísimo tanto al piano como en la composición. Su padre, clarinetista itinerante, no se pensó dos veces el encauzar a su hijo por la senda de los conciertos, y ¡Busoni debutó a la edad de seis años! Se afianzó como uno de los más grandes virtuosos de su instrumento y creó muchas obras para piano para ser interpretadas por él mismo. Gran apasionado del contrapunto, admirador casi fanático de Bach, intelectual de primera fila que buscaba en la fusión de lo viejo con lo nuevo el futuro de la música, Busoni desempeñó un papel de primerísimo orden en el panorama musical europeo de los años a caballo entre el siglo XIX y el XX. Docente asiduo, formó a generaciones de importantes pianistas y justamente un antiguo alumno, Wilhelm Middelschulte, le sugirió durante una gira de conciertos en América, que finalizase *El arte de la Fuga*, obra maestra indiscutida que Johann Sebastian Bach dejó incompleta. Busoni se apasionó con el proyecto inmediatamente y a pesar de la magnitud de los programas que interpretaba como pianista, encontró tiempo para poner muy rápidamente los cimientos de dicho proyecto. Así se expresaba en carta a su esposa en Marzo de 1910: “La Fuga es mi obra pianística de mayor importancia, excepto el concierto. Me hacen falta dos días para transcribirla. Dicha consta de: Primera fuga, Segunda fuga, Tercera fuga (todas pendientes de elaborar). Interludio – I. Variación – II. Variación – III. Variación – Cadencia – Cuarta fuga – Coda. Como ves, el piano no es algo corriente. Y cada nota *permanece*”. A esta primera versión, publicada por Schirmer en edición numerada en 1910 como “*Grande fuga, Fantasia contrappuntistica su frammenti incompiuti di J. S. Bach*”, siguieron otras tres: *Fantasia contrappuntistica* (edición definitiva, siempre en 1910 pero sustancialmente aumentada), una versión menor de la misma aparecida en 1912 y una transcripción para dos pianos completada en 1921 y ejecutada por vez primera en el Festival Internacional de Música de Salzburgo en 1923. Se trata de una obra de vastas proporciones, en la que la escritura resulta difícil en todo momento. Busoni escribió en 1912 que “la Fantasía contrapuntística no ha sido pensada ni para piano, ni para órgano ni para orquesta. Es música. Los medios sonoros que comunican esta música al oyente son de importancia secundaria”.

La versión aquí presentada es la segunda, que se abre con la misma armonización que el coral “*Gloria al Señor del Cielo*”, que ya había aparecido como el número 3 de las *Elegías* en 1907. El coral introduce las tres fugas, cada una basada en uno de los tres temas de la fuga incompleta de Bach. La escritura polifónica es magistral, con los tres temas que llegan a encajarse unos con otros y a conmovier simultáneamente en la *Fuga III*, basada en el “tema de Bach”, es decir, Si bemol, La, Do, Si natural. Después de un breve pero necesario *Interludio*, hay tres variaciones, siempre de carácter polifónico, pero menos austeras que las fugas precedentes. Los ritmos en tercetos de

corcheas dan la impresión de un *acelerando* continuo que desemboca en una *Cadencia* donde aparece, por vez primera, el ritmo punteado que abre la *Fuga IV*. Ésta se disuelve en una estratificación armónica notable que evoca ciertas sonoridades al estilo de Scriabin antes de presentar de nuevo el *Coral* del comienzo sobre un gentil *ostinato* en los graves. En fin, la figura de los graves se hace preponderante en el *Tiempo acelerado* final, que cierra la obra en un clima de grandeza monumental.

© **Sandro Ivo Bartoli, 2004**

CUARTO CONCIERTO

Las composiciones que se presentan en este concierto, escritas entre 1965 y 2003, revelan algunos elementos significativos de la producción pianística italiana reciente. Todas tienen en común una escritura que respeta las características mecánicas y la potencialidad tímbrica del piano: este instrumento (en verdad, uno de los más “historiados”) asume así notables dotes evocativas, haciendo aflorar a menudo una sonoridad o modelos armónicos derivados de materiales preexistentes. Las piezas proporcionan al intérprete un papel particularmente activo. De ello se deriva un verdadero placer en la ejecución, que se espera que se perciba también durante la audición.

Aldo Clementi, nacido en Catania en 1925, es uno de los compositores más coherentes y radicales del panorama musical actual y, desde siempre, su trabajo compositivo ha estado marcado por una rigurosa artesanía contrapuntística. Las *Variazioni* (1999) se desarrollan en un contrapunto a cuatro voces (sin embargo, jamás simultáneas), en el que se reitera continuamente, a alturas diversas, el mismo hexacordo (Fa – Mi – Re – Do – Si bemol – La). Las doce variaciones consisten en una superposición diversa de las voces, las cuales se van difuminando poco a poco hasta desvanecerse una por una, como un mecanismo estanco en vía de disgregación. En *Invenzione 4* (2003), Clementi construye una tupida trama contrapuntística, reiterando una célula de tres notas, que genera un canon a cuatro voces. Haciendo aparecer cada voz en una tonalidad diferente, Clementi obtiene una correspondencia musical con las ilusiones ópticas de los planos pluriprospectivos de Max Escher. La estructura en seis partes sigue el esquema 1, 2, 3, 3, 2, 1, con un *accelerando* progresivo (paralelo al enaltecimiento melódico) hasta la mitad de la pieza, seguido del correspondiente *rallentando* desde la mitad hasta el final. El extremo rigor constructivo no excluye en absoluto un componente lírico latente, implícito: la individualidad expresiva de cada voz resulta, no obstante, extraña en la densísima urdimbre contrapuntística, generando nuevos e inesperados resultados poéticos. *B.A.C.H.* (1970) se basa en una referencia temática explícita a la *Fantasia* BWV 906 en Do menor de Bach, de la que se han utilizado los cuatro acordes iniciales y tres escalas ascendentes. En *B.A.C.H.*, estas tres escalas están dispuestas en tres registros diferentes del teclado y van seguidas respectivamente de una dinámica diversa. Sobreponiéndolo de modo difuso y no uniforme, Clementi construye un contrapunto particular, tan rápido y disgregado que llega a constituir un flujo sonoro indistinto (*continuum*). De él emergen de vez en cuando notas acentuadas, correspondientes a las cuatro notas del criptograma con el apellido Bach (Si bemol – La – Do – Si).

La pieza se ejecuta lo más rápidamente posible y se repite, al menos, tres veces. Se produce un efecto hipnótico particular, en el que la rapidez extrema y el movimiento disgregado determinan una nueva percepción del tiempo y del sonido en sí.

La reciente desaparición de **Luciano Berio** ha dejado un profundo vacío en el panorama musical contemporáneo. Berio había sabido explorar las características semánticas y los rodeos historicistas de la ejecución instrumental con gran poesía y creatividad, como demuestran sus *Sequenze*. El teclado fue muchas veces el centro de los intereses de Berio, hasta el punto de que su producción para piano solo comprende, además de la *Sequenza IV* (1966), también las *5 Variazioni* (1952), *Rounds* (1967), la gran *Sonata* (2001) y los **Six Encores** (Seis propinas o bises), escritos entre 1965 y 1990, de forma breve, aforística, pero sólo aparentemente desembarazada. Este programa comprende cuatro. *Wasserklavier*, de 1965, indaga en los aspectos simbólicos y las sugerencias que se pueden relacionar con el concepto de agua, especialmente en relación con los estratos “sumergidos” de la memoria: de ahí la utilización de material armónico derivado del *Impromptu* Op. 142 nº 1 de Schubert y del *Intermezzo* Op. 117 nº 2 de Brahms. El resultado es una conmovedora nostalgia, también gracias a un atento y original estudio sobre el timbre del instrumento, del que se vuelven a evocar algunos fragmentos relevantes (en particular, derivados del piano de Chopin, Debussy y Scriabin) con gran maestría y originalidad. De *Wasserklavier* existe también una versión para dos pianos, grabada por las hermanas Labeque. *Erdenklavier* (1969) consiste en una exploración de los efectos tímbricos ligados a la resonancia por simpatía, obtenida con juegos de calderones y con fuertes contrastes dinámicos. Es una pieza casi monódica y, quizás también por ello, exige atmósferas arcaicas, que se pueden asociar a una concesión arqueológica de la idea de “tierra” y de lo que se encuentra sobre (o dentro) de ella. *Brin y Leaf* (1990), que completan la colección de los *Encores*, son páginas breves con una exploración poética de las posibilidades tímbricas del piano: afloran sonoridades mágicas e impalpables, con resonancia evocadoras, obtenidas gracias al sabio juego de pedales y calderones.

Alessandro Solbiati, nacido en Busto Arsizio en 1956, se graduó en Composición en el Conservatorio de Milán con Sandro Gorli, a la vez que asistía a los Cursos de Perfeccionamiento de Franco Donatoni en la Accademia Chigiana de Siena. El propio autor nos cuenta la génesis de los **Interludi**: “En el año 2000, decidí dedicar a mi esposa, la pianista Emanuela Piemonti, una serie de breves piezas pianísticas, escritas casi con carácter privado, como hojas de apuntes en las que se experimentaban imágenes, gestos y situaciones

musicales. El amigo Roberto Prosseda se enteró de la existencia de este proyecto y comenzó a ejecutar las piezas existentes. Poco a poco, surgió con él un acuerdo tácito y simpático, de manera que la serie de los *Interludi*, que deberá estar constituida al final por dieciséis piezas, continúa ampliándose cuando es posible con un número coincidente con cada nueva ejecución de Roberto Prosseda. Cada breve pieza se basa en una imagen única y una situación pianística de gran claridad.” Cada uno de los *Interludi* está dedicado, pues, a una determinada “figura musical”, o sea, a un elemento rítmico, melódico o tímbrico particular, que se explora en su potencialidad expresiva múltiple. El primer *Interludio* se basa en sus acordes similares a repiques de campana, que se repiten alternativamente y cada vez más quedo, creando un efecto espacial sugerente. El segundo *Interludio*, “Homenaje a Luis [de Pablo]”, cita una peculiar curva melódica de sabor “flamenco”, utilizada por el célebre compositor español, en un ámbito sonoro caracterizado por resonancias armónicas particulares. El tercer *Interludio* está construido enteramente sobre un contrapunto a dos voces con notas rápidas y punteadas, de las que se desarrolla un *crescendo* constante hasta el *finale fortissimo*.

Siguiendo el acuerdo tácito anteriormente mencionado, Alessandro Solbiati ha escrito hace unos meses el octavo *Interludio*, expresamente para su ejecución en este concierto. Como explica el autor, “esta pieza, escrita a finales de enero de 2004, tiene una parábola formal simple y unitaria: guía el recorrido una secuencia melódica, única, aunque interrumpida en frases, lenta y ascendente de manera casi imperceptible. Cada frase expone un campo armónico de una sola nota, formado por cinco alturas del campo precedente y por una nueva. Cada nota del canto (y ésta es la característica fundamental de esta breve pieza) permite “dejar escurrir” una nota un poco más grave, que cumple un recorrido descendente irregular y a velocidad moderada, sumándose sincrónicamente a las “hermanas” generadas por las sucesivas alturas melódicas y generando así acordes que descienden de manera cada vez más rápida, agolpándose, desmenuzándose y recomenzando el camino, alcanzando regiones cada vez más graves, a medida que la secuencia melódica, a la inversa, se hace más aguda. *Un canto accompagnato allunga la sua ombra* (Un canto acompañado alarga su sombra).”

Muy importante para la innovación de la escritura pianística es la producción de **Ivan Fedele**, nacido en Lecce en 1953, formado con Azio Corghi en el conservatorio de Milán y con Franco Donatoni en la Academia “Santa Cecilia” de Roma. Fedele convierte en el punto central de su búsqueda la integración de los aspectos más vitales de la tradición musical con las innovaciones contemporáneas, empleando a menudo las

tecnologías más avanzadas, aunque sin subvalorar la importancia del oficio en la elaboración del material sonoro. Su lenguaje, siempre refinado y elegante, explora profundamente el timbre instrumental, creando una tesitura en desarrollo continuo y poniéndola a veces en contraste con atmósferas estáticas y contemplativas. Los cinco *Études boréales* (de los que este programa incluye los tres primeros) se compusieron en 1990 y utilizan algunos aspectos todavía poco explorados de la potencialidad tímbrica del piano. Son numerosos los pasajes en los que la sonoridad se obtiene sobre la base de leyes acústicas relacionadas con la emisión de los sonidos armónicos. Fedele utiliza a menudo el pedal central del piano, que permite dejar vibrando sólo algunas notas del instrumento, incluso cuando el pianista no tiene la posibilidad de mantener pulsadas las teclas correspondientes. Por tanto, el objeto de los *Études boréales* es la resonancia, entendida no sólo como fenómeno acústico, sino también como paradigma de la afirmación de la identidad de cada objeto sonoro. Junto con ella, la exploración concierne principalmente al timbre y el adjetivo “boréales” corresponde más bien al predominio de los colores de la luminosidad nítida, tersa, radiante. Aunque de duración breve, los cinco estudios para piano se configuran como microorganismos dotados individualmente de una identidad formal propia, definida casi siempre por la contraposición y por el diálogo entre principios heterogéneos.

Michele dall'Ongaro nació en Roma en 1957. Después de asistir al Conservatorio de Santa Cecilia, se perfeccionó en composición bajo la guía de Aldo Clementi. Ha compuesto muchas obras sinfónicas y producciones audiovisuales, trabajando con Claudio y Daniele Abbado, así como con Giorgio Pressburger (*Flusso di coscienza*, Bienal de Venecia). *Autodafè* se compuso en 1992; el inquisidor solía pronunciar la palabra “autodafè” cuando condenaba a muerte públicamente al prisionero por herejía. El compositor escribe: “en cada movimiento, he tratado un problema técnico y he constituido una sugerencia simple para llegar a una explosión”. Así pues, Dall'Ongaro agota plenamente las potencialidades evocadoras del piano de un modo eficaz y sugestivo en extremo. La composición está dividida en cinco movimientos, cada uno de ellos extrema un aspecto expresivo distinto: expectativas e incertidumbre (el primero), languidez y sueño (el segundo: una canción de cuna sólo sobre teclas blancas), esquizofrenia e histerismo (el tercero, que recuerda a un pianista de jazz enloquecido), repiques de campana (el cuarto), *cluster* y agresividad desenfrenada (el quinto). El autor compara la interpretación de *Autodafè* con un acto adivinatorio o la lectura del tarot, para subrayar la relación singular que debe crearse entre el pianista y la partitura. En este sentido, ésta última, aunque haya sido escrita minuciosamente, se puede interpretar como un guión, del cual el ejecu-

tante toma el punto de partida para una reelaboración propia del mensaje artístico lo más creativa e individual posible.

Nicola Sani, nacido en Ferrara en 1961, estudió composición con Domenico Guaccero y música electrónica con Giorgio Nottoli. Ha participado en los seminarios de composición de Karlheinz Stockhausen y de informática musical del CSC de la Universidad de Padua y del IMEB de Bourges (Francia). Ha realizado composiciones instrumentales, electroacústicas, obras de teatro musical, para la danza, instalaciones intermedia, presentadas en los principales festivales y temporadas internacionales. Con todo derecho, Sani se sitúa entre los compositores italianos que han alcanzado resultados significativos en el tratamiento del piano con medios electrónicos.

Concetto spaziale: attese, para piano amplificado y electrónica, se escribió en 1998. La composición está inspirada libremente en las temáticas del espacialismo pictórico y la producción artística de Lucio Fontana, a quien el título se refiere. Los sonidos electrónicos son reelaboraciones complejas del timbre pianístico, efectuadas con los medios electroacústicos. Durante la ejecución de la pieza, el piano al natural forma un contraste con sus mismas sonoridades, reproducidas contemporáneamente por los medios electroacústicos. Nicola Sani ilustra su trabajo de composición de manera muy clara: “Las sonoridades se elaboran descomponiendo diversas tipologías de sonido producidas en el interior del piano. Se eliminan los rasgos que identifican la ejecución pianística, dejando emerger el componente sonoro del instrumento, materia basta, formable, que recuerda en algunos momentos las sonoridades de la síntesis digital contemporánea, y estableciendo con la tecnología un trayecto de retorno hacia la investigación instrumental. De esta manera, se define un proceso único, que se dilata en el espacio totalizador y omnicomprensivo, contenedor de una naturaleza explorada en sus elementos formadores, primigenios, una especie de magma, núcleo originario de vida en cuanto energía semoviente, fluida en cuanto basta, para permitirnos la evolución, misteriosa e imprevisible como los abismos marinos, intercambiable como la profundidad insondable del yo. El ritmo espacial correlativo a la expansión de la materia se vuelve vertiginoso; a menudo, la concentración magmática libera sucesos y sorpresas de un espacio infinito, en una descomposición y recomposición incesantes de la materia sonora. Signo musical, sonido y movimiento se encuentran unidos en un gesto / concepto espacial único”.

INTÉRPRETE Y NOTAS AL PROGRAMA PRIMER Y TERCER CONCIERTOS

Sandro Ivo Bartoli

Nacido en Pisa en 1970, estudió en el Conservatorio de Florencia con Giancarlo Cardini, y en la Real Academia de Música de Londres, titulándose en 1993. Posteriormente, colaboró con el llorado pianista ruso Shura Cherkassky.

Al principio de la década de los noventa, a raíz de un consejo de Cherkassky, Bartoli se impuso como intérprete destacado del siglo veinte histórico italiano, atrayendo la atención sobre Malipiero, Casella, Respighi y Pizzetti, mediante conciertos, grabaciones discográficas y de programas de televisión y de radio. Ha realizado grabaciones para la NBC, la RAI, Sveriges Radio P2, Radio France, ABC, PBS, Bayerisches Rundfunk y la BBC. Colabora con orquestas como la Filarmonía, el Mayo Musical Florentino, la Hallé, la Orquesta de Cámara Mozart, la Max Bruch Philharmonie, la Nordisk Kammarorkester, la Orquesta Sinfónica de San Remo, la Johnson City Symphony, la Taschenphilharmonie, y la Orquesta de Cámara Rossini, y ha tocado en salas como el St. John's Smith Square de Londres, el Bridgewater Hall de Manchester, el Centro Georges Pompidou de París, el Carignano de Turín, la Philharmonie de Munich, la Nybrokajen 11 de Estocolmo y la Troidhallen de Bergen, así como en los festivales de Brighton, Aviñón, Aix-en-Provence, Norfolk, Norwich y G.A.M.O. Ha realizado numerosas giras por Escandinavia y América Central. El pasado mes de noviembre, tomó parte en un concierto en memoria de Nicolas Economou, junto con Martha Argerich, Rodion Schehedrin y otros artistas en la Carl Orff Saal de Munich.

Su discografía comprende obras de carácter monográfico sobre Casella y Malipiero para la A.S.V, así como un recital para Timbre Records con obras de Casella, Grainger y Pabst. Recientemente ha grabado el Carnaval de los Animales con la orquesta Taschenphilharmonie y con Peter Stangel, y está próximo a salir al mercado un recital suyo como solista.

En 2001, fundó y dirigió, en el ámbito de la Opera Holland Park de Londres, "Opera Etcetera," una serie de conciertos dedicados a la música de cámara de los compositores de ópera, y en ese mismo año le fue otorgado el Premio Gina Rosso de Turín a sus altos méritos artísticos. Entre sus proyectos futuros se incluyen la grabación completa de los seis conciertos para piano y orquesta de Malipiero, con la Saarlandisches Rundfunk Sinfonieorchester; la grabación de dos conciertos de Mozart con la Taschenphilharmonie, así como conciertos en Suecia, Alemania, España, Italia y Australia. Sandro Ivo Bartoli vive en Londres.

INTÉRPRETE Y NOTAS AL PROGRAMA SEGUNDO Y CUARTO CONCIERTOS

Roberto Prosseda

Nacido en Latina en 1975, estudió con Anna Maria Martinelli y Segio Cafaro. Más tarde, se graduó en la Academia de Piano de Ímola y acudió a los curso de Alexander Lonquich, Boris Petrushansky y Franco Scala. Completó su formación artística con Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Charles Rosen, Karl Ulrich Schnabel y Fou Ts'ong en la International Piano Foundation.

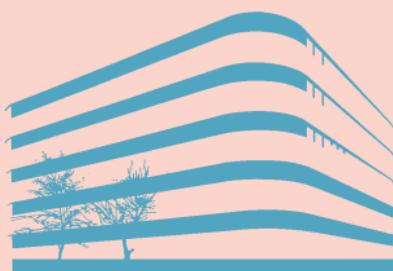
Ha triunfado en algunos de los más prestigiosos concursos del mundo, como el "Micheli" de Milán, el "Casagrande" de Terni, el "Schubert" de Dortmund o el "Mozart" de Salzburgo, y ha tocado en más de treinta países de Europa, Asia, Australia, así como América del Norte y del Sur. Ha tocado como solista con la Filarmónica de la Scala, la Mozarteum Orchester de Salzburgo, el Ensemble Oriol de Berlín, la Kammerakademie de Potsdam, la Philharmonie der Nationen, la Orquesta de Cámara de Padua y el Véneto, la Orquesta de la Toscana, además de colaborar con directores famosos, como Dennis Russel Davies y George Pehlivanian. En Italia, ha ofrecido conciertos con el Teatro alla Scala, la Orquesta Verdi y Sperate Musicali de Milán, la Academia Filarmónica de Roma, el Teatro La Fenice de Venecia, el Mayo Musical Florentino, el Teatro Municipal de Bolonia y la Accademia Chigiana de Siena.

Roberto Prosseda se ha empeñado sobre todo en la difusión y la revalorización de la música pianística contemporánea, con atención particular a los autores italianos. Su CD con la obra pianística completa de Goffredo Petrassi (Fonè 2049) ha sido distinguido entre los mejores discos de 2001 por varias revistas especializadas. Próximamente saldrán otros tres CD: una antología chopiniana (AIX records), la obra pianística completa de Dallapiccola (Naxos) y una antología de música pianística italiana contemporánea (MondoMusica).

Doctorado cum laude en Letras por la Università La Sapienza de Roma, ha impartido numerosos cursos y clases magistrales en prestigiosas universidades norteamericanas, asiáticas y australianas, como la "Georgetown" de Washington, la "Pepperdine" de Los Angeles, el Haverford College de Filadelfia, el Conservatorio "Xing Hai" de Cantón y la Australian National University.

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. 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 d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. En el ámbito de la sociología y la biología, a través de sendos Centros, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

Fundación Juan March



Salón de actos
Castelló, 77 28006 Madrid
Entrada libre
<http://www.march.es>
E-mail: Webmast@mail.march.es.