



Fundación Juan March

CICLO

EL PIANO DE LOS
GRANDES MAESTROS

MAYO – JUNIO 2004

Fundación Juan March

CICLO

**EL PIANO DE
LOS GRANDES
MAESTROS
(Siglo XX)**

Mayo - Junio 2004

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general por Manuel Carra	9
Notas al programa	
Primer concierto	17
Segundo concierto	22
Tercer concierto	28
Participantes	31

El piano cuenta ya con tres siglos de existencia como instrumento y con una enorme producción musical a él destinada. Un ciclo titulado simplemente El piano de los grandes maestros puede ser entendido como una antología de esas tres centurias, de Haydn y Mozart a Ligeti. En esta ocasión, y de acuerdo con los tres intérpretes, hemos optado por escoger obras del siglo XX, las que ellos han elegido. Aunque muy reducida, es por lo tanto una miniencuesta que ofrece este resultado: Quince obras de doce compositores, entre los cuales hay cuatro rusos (Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich y Gubaidulina), tres franceses (Debussy, Ravel y Poulenc), y cinco españoles (Falla, Mompou, Montsalvatge, Castillo y García Abril). Tres de ellos, la compositora rusa y los dos últimos españoles, venturosamente vivos. Todos ellos, grandísimos maestros, y no solo en el piano.

No hemos mencionado en el título que son, todas, obras creadas en el siglo pasado. Nuestros espectadores y los que nos escuchan por Radio Clásica saben perfectamente cuántas veces terminamos nuestros títulos con un "... del siglo XX". Pero en esta ocasión hemos querido producir un poco de sorpresa. Quien alude a los grandes maestros del piano probablemente se refiera a Beethoven, Chopin o Liszt... Nosotros nos referimos a los del siglo pasado, que son también grandes maestros.

Si son todos los que están, es claro que no están todos los que son: Harían falta más conciertos. En todo caso, el profesor, pianista y académico Manuel Carra, en su espléndida introducción al ciclo, hace un somero recuerdo de los que faltan: Albéniz, Bartók, Hindemith, Messiaen, los vieneses. Pues bien, se queda corto. Afortunadamente, hay muchos más grandes maestros en el piano del siglo XX.

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



**Federico Mompou tocando en la Fundación Juan March
en 1977 el Cuaderno 4º de *Música callada*,
compuesto con una de nuestras becas de
creación musical en 1967**



PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

I

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Preludio y Fuga nº 3 en Sol mayor

Preludio y Fuga nº 5 en Re mayor

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Sonata nº 7, Op. 83

Allegro inquieto

Andante caloroso

Precipitato

II

Francis Poulenc (1899-1963)

Trois pieces

Pastoral

Himno

Toccata

Igor Stravinski (1882-1971)

Tres movimientos de "Petrushka"

Intérprete: MARIANA GURKOVA, *piano*

Miércoles, 19 de Mayo de 2004. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Manuel Castillo (1930)

Nocturno en Sanlúcar

Sonatina

Frederic Mompou (1893-1987)

Música callada (Selección)

Cuaderno 1^º

I. Angélico

III. Placide

VIII. Semplice

Cuaderno 2^º

XIII. Tranquilo-très calme

XIV. Severo-sérieux

Cuaderno 4^º

XXII. Molto lento e tranquilo

Xavier Montsalvatge (1912-2002)

Alborada en Aurinx

Sofia Gubaidulina (1931)

Chaconne

II

Claude Debussy (1862-1918)

Preludios n^{os}. 8 – 12 (Libro I)

La fille aux cheveux de lin

La sérénade interrompue

La cathédrale engloutie

La danse de Puck

Minstrels

Manuel de Falla (1876-1946)

Fantasia baetica

Intérprete: JAVIER PERIANES, piano

Miércoles, 26 de Mayo de 2004. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

I

Maurice Ravel (1875-1937)

Sonatina

- I. Modéré*
- II. Mouvement de Menuet*
- III. Animé*

Claude Debussy (1862-1918)

Images (II Cuaderno)

- Cloches à travers les feuilles*
- Et la lune descend sur le temple qui fut*
- Poissons d'or*

II

Frederic Mompou (1893-1987)

Escenas de niños

- Cris dans la rue*
- Jeux sur la plage I*
- Jeu II*
- Jeu III*
- Jeunes filles au jardin*

Antón García Abril (1933)

Sonatina del Guadalquivir

- I. Allegro*
- II. Lentamente*
- III. Allegro vivace*

Xavier Montsalvatge (1912-2002)

Sonatina pour Ivette

- Vivo spiritoso*
- Moderato molto*
- Allegretto*

Intérprete: CARMEN YEPES, piano

Miércoles, 2 de Junio de 2004. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Hagamos, para empezar, una precisión que no figura en el título de este ciclo pero que, obviamente, se desprende del contenido de los programas, según el cual debería hablarse de grandes maestros del piano en el siglo XX o, mejor aún, grandes maestros del siglo XX que han escrito para el piano.

Me siento tentado por hacer una brevísima, más que sucinta historia del instrumento y su literatura que, aunque no indispensable, puede resultar pertinente. Creado en 1709 merced al ingenio de Bartolomeo Cristófori para responder a necesidades profundamente sentidas por algunos compositores de la época —existieron algunas otras tentativas mas o menos contemporáneas encaminadas en la misma dirección— el primitivo “gravicembalo col piano e forte” venía a reunir en uno solo las principales cualidades de los dos instrumentos de cuerdas con teclado más usuales en la época, es decir, de un lado la sonoridad brillante y relativamente amplia pero carente de matices del clavecín y, del otro, la sonoridad expresiva, capaz de gradaciones y contrastes dinámicos, característica del clavicordio que, a cambio, sufría limitaciones excesivamente severas en cuanto a la intensidad del sonido, derivadas de las propias peculiaridades mecánicas del instrumento. La primera mitad del siglo XVIII fue una etapa de tanteos y progresivas mejoras en las prestaciones del “pianoforte” (o “fortepiano”), pero ya en la segunda mitad del siglo el instrumento comenzó a ser más y más apreciado, de manera que fue arrinconando gradualmente a sus ilustres antecesores. Esto fue posible gracias al favor con el que grandes compositores e instrumentistas como Mozart o Clementi, por citar solo a los dos más notables entre los de su tiempo, le distinguieron; incluso algunos ilustres oponentes de primera hora, como C. Ph. E. Bach o Haydn, acabaron adoptándolo, convencidos de las innegables ventajas que les ofrecía.

A lo largo del siglo XIX el piano experimenta un espectacular desarrollo que le lleva a ocupar muy pronto un lugar preeminente entre todos los instrumentos solistas, y ello se refleja en el no menos espectacular incremento de la literatura que le es destinada por parte de algunos de los más grandes maestros del Romanticismo, empezando por Beethoven y siguiendo con Schubert, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Schumann, Brahms, etc. El piano crece de manera constante, en sus dimensiones y en su potencia sonora: el teclado se ensancha llevando su ámbito de las cinco octavas iniciales a las siete octavas y cuarto e incluso a las ocho octavas de algunos pianos actuales; las cuerdas son cada vez más gruesas y largas —en este sentido, la disposición cruzada del cordaje hace posible

que las dimensiones totales del instrumento no aumenten desmesuradamente— y están sometidas a una creciente tensión, lo cual, por su parte, obliga a reforzar la caja y la estructura toda del piano y, finalmente, a sustituir el cuadro de madera por un cuadro enteramente metálico; por su parte, los macillos encargados de golpear las cuerdas y de los que depende en grandísima medida el timbre del instrumento, se hacen también cada vez mayores y más pesados, y el espesor del fieltro que los recubre se incrementa en proporción. Lo esencial de ese incesante desarrollo se efectuó a lo largo del siglo XIX pero, por supuesto, continuó también en el pasado siglo y, aún hoy, el piano no cesa de ser objeto de perfeccionamientos y de mejoras. El piano actual es un instrumento sumamente poderoso, cuyas posibilidades polifónicas solo son superadas por el órgano —a cambio, éste adolece de otras limitaciones que no vienen al caso—, que posee un ámbito sonoro igual al del conjunto de los instrumentos de una orquesta sinfónica, y que es capaz de un despliegue sonoro que le permite hacerse oír en medio del fragor desencadenado por esa misma orquesta sinfónica frente a la cual tantas veces desempeña el papel de solista.

Pero quiero hacer especial mención de un elemento que singulariza al piano y que si examinamos atentamente el desarrollo de la escritura que le ha sido destinada, desde las Sonatas de Haydn o Mozart hasta las complejas partituras de Albéniz o Messiaen, veremos que, en realidad, ha sido el factor desencadenante de ese desarrollo, el elemento que ha hecho posible la inmensa riqueza de recursos técnicos y sonoros que caracterizan al pianismo romántico y moderno. Este elemento no es otro que el pedal. Me refiero, naturalmente, al pedal derecho de los tres que tiene cualquier piano de cola moderno, impropriamente llamado “pedal fuerte”, ya que con él se puede tocar no solo “forte” sino también “pianissimo”; con algo más de exactitud podría llamársele “pedal de resonancia”, ya que esa es su función, la de liberar la resonancia de todas las cuerdas haciendo que se levanten simultáneamente todos los apagadores encargados de detener la vibración de aquellas tan pronto se dejen de presionar la tecla o teclas correspondientes. Tan sumamente evidente se me antoja la enorme importancia de este mecanismo, que no acabo de comprender el, digamos, recelo con el que lo miran algunos pianistas y maestros, y la excesiva prudencia que ponen en su uso. (Permítaseme abrir este paréntesis para aclarar que el accionamiento, parcial o total, de los apagadores ha sido históricamente confiado a tiradores manuales, a mecanismos movidos por las rodillas y, finalmente, a partir del último cuarto del siglo XVIII, a un pedal, que es el dispositivo que se ha mantenido vigente hasta hoy). La inmediata consecuencia del accionamiento del pedal es que todas las cuerdas, liberadas de la presión de los apagadores, vibran por simpatía en todas las proporciones correspondientes

a los armónicos o parciales de la nota o notas pulsadas por los dedos del pianista. Provoca ello un ligero incremento del volumen sonoro total (de ahí puede venir lo de “pedal fuerte”) y, sobre todo, un enriquecimiento tímbrico, un tono más cálido que, además, contribuye a mitigar la tendencia, consustancial al instrumento, a rendir una sonoridad cada vez más dura y metálica cuanto más fuertemente se golpean las teclas, especialmente en los registros medio y agudo. Pero lo más importante de todo es que la utilización del pedal, prolongando la vibración de las notas más allá del mantenimiento de las teclas hundidas, libera y multiplica de manera formidable las posibilidades de acción de las manos del ejecutante.

Aquí hay que introducir una breve reflexión, sobre una cuestión de la mayor importancia, y se refiere al cambio de estética, con su inevitable reflejo en los modos de escritura y en la ejecución instrumental, que se produce a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, la transición del contrapuntismo del Barroco al estilo armónico, de melodía acompañada, que va a predominar durante el Clasicismo, el Romanticismo e incluso durante gran parte del siglo XX. En este sentido, el advenimiento del piano no puede ser más oportuno, justamente porque su potencial de desarrollo va en la misma dirección que marcan las nuevas tendencias estéticas y, por consiguiente, las nuevas técnicas de escritura. El piano, como instrumento de teclado, posee los mismos recursos de realización polifónica, en su sentido estrictamente contrapuntístico, que el clavecín, pero además, gracias a los efectos del pedal, puede ensanchar y densificar la textura sonora, permite la resonancia de una armonía a todo lo ancho del teclado, hace posibles los más amplios y complejos trazados virtuosísticos –el gran virtuosismo pianístico es una de las primeras conquistas del Romanticismo–, hace viable el mantenimiento de los bajos, algo que parece del todo necesario en una escritura predominantemente acordal, mucho más allá de lo que la extensión de la mano consentiría y, en fin, posibilita acceder a una especie de “polifonía armónica”, si se me admite esta expresión. (Por poner un par de conocidos ejemplos de esto último, recuérdense el segundo de los *Estudios Sinfónicos* de Schumann o, muchas décadas después, “Hojas muertas” de Debussy). De una manera más general, se puede comprobar que los acompañamientos armónicos, que es función primordial de la mano izquierda en las obras de Haydn, Clementi, Mozart y buena parte de las de Beethoven –acordes repetidos, desplegados, “bajos de Alberti” y cualesquiera otras formas de presentar pianísticamente la armonía– no rebasan, salvo excepciones muy concretas (¿debería decir “puntuales”?), el ámbito de la octava, o sea, lo que es posible abarcar para cualquier mano, debido a la inexcusable necesidad de que el bajo, la nota más grave del acorde, la base de la armonía, esté constantemente presente. Beethoven, que fue el primer gran

inventor de la moderna escritura pianística, no tardó mucho en rebelarse contra esa limitación recurriendo al pedal en ese revolucionario ejemplo que encontramos en el Rondó de la Sonata “Waldstein”. (Puede que Beethoven no fuese el primero en confiar el mantenimiento del bajo al pedal; a bote pronto, recuerdo por lo menos un caso en Mozart que apunta en la misma dirección, pero fue, sin duda, Beethoven el más radical en su empleo, el más “moderno” en esa como en tantas otras cosas).

Toda esta reflexión me lleva a concluir que el fantástico despliegue técnico que la escritura pianística ha experimentado a lo largo del siglo romántico, toda la enorme riqueza de medios, de procedimientos de escritura, que ha heredado el siglo XX, se debe en una medida difícil de minusvalorar a ese mecanismo que permite controlar la resonancia: el pedal. En pocas palabras, lo que no es *posible* no es ni siquiera *pensable*. Sin duda, las exigencias de los compositores han incitado, de siempre, a los constructores de instrumentos a mejorar las prestaciones de éstos, de igual manera que las mejoras introducidas por el ingenio de los constructores en sus productos han servido para espolear la creatividad de los compositores. Pero, insisto, de la misma manera que a nadie se le ocurriría confiar un acorde de cuatro notas simultáneas a un trombón de varas, ningún clavecinista soñaría en mantener el sonido de una nota más allá del tiempo en que el dedo permaneciera sobre la tecla correspondiente, *simplemente porque no sería posible*. La imaginación del compositor tiene límites infranqueables, al menos temporalmente. Lo que resulta del todo irrealizable en los instrumentos de teclado anteriores, lo consiente el piano, y lo hace desde bien pronto; entre el logro de ese ingeniosísimo artesano que fue Cristófori hasta la Sonata “Waldstein” no transcurrió ni un siglo; otro siglo ha mediado entre esa genial idea de Beethoven y el lujoso virtuosismo de un, pongamos por ejemplo, Rachmaninoff. En toda esa gran riqueza que nos ha legado el pianismo romántico se basa el pianismo de estos Grandes Maestros del Siglo XX cuyas obras escucharemos en los tres programas que se nos brindan.

En realidad, debería hablarse de grandes maestros de la primera mitad del siglo XX, porque casi todos ellos, incluidos Stravinsky y Shostakovich que murieron en la década de los setenta, habían realizado su obra, –o la casi totalidad de ella en los dos casos anteriormente citados– durante esa primera cincuentena de años. La excepción la constituyen, de una parte, Sofía Gubaidulina, nacida en 1931, y de la otra, los maestros españoles incluidos en esta programación, con la excepción de Falla, que desapareció en 1946. Mompou y Montsalvatge vivieron hasta 1987 y 2002, respectivamente, y tanto Castillo como García Abril siguen felizmente vivos y en disposición de ofrecernos nuevos frutos de su talento creador. Por el extremo

opuesto, compositores como Albéniz –extrañamente ausente en estos programas– o Debussy, fueron compositores nacidos respectivamente en 1860 y 1862, con lo cual la mayor parte de su existencia transcurrió en el siglo XIX aunque, eso sí, lo más señero de su producción vió la luz en los albores del siglo XX. Los cuatro trípticos de la *Iberia* albeniziana fueron escritos entre 1905 y 1909, año en el que falleció el compositor. De igual manera, la porción más importante de la obra pianística de Debussy nació entre 1904 –*La isla alegre* y el primer cuaderno de *Imágenes*– y 1915 –*Estudios para piano* y *En blanco y negro* para dos pianos–. El compositor falleció tres años más tarde.

La gran técnica edificada por el pianismo romántico es la que sirve de base a la que desarrollan en sus obras para teclado los compositores de principios del siglo XX, enriqueciéndola con sus personales aportaciones: compleja y refinada la de Debussy, que según las referencias contemporáneas era un excelente pianista; extraordinariamente ingeniosa y brillantísima la de Ravel, quien, en cambio, era un mediocre instrumentista. Una contribución muy importante a la de ese pianismo heredero del Romanticismo, tanto por su volumen como por la admirable calidad de su escritura, es la de Rachmaninoff, pero un compositor como éste difícilmente hallaría encaje en esta serie de programas por otras razones que no fuesen las meramente cronológicas ya que, en efecto, Rachmaninoff escribió la mayor parte de su vasta producción para piano dentro del siglo XX, pero estéticamente pertenecía al siglo anterior. Un caso solo en parte parecido es el de Scriabin, cuyas primeras obras orbitan en torno a Chopin, pero su evolución ulterior le lleva a los confines de la tonalidad; él mismo era un formidable pianista, y su producción para el teclado es tan abundante como novedosa. De ese mismo árbol frondoso que es el piano romántico procede también Albéniz, pero si bien la mayor parte de su copiosa producción está formada por piezas de salón tan encantadoras como convencionales, el planteamiento del que nace la insuperable joya que tenemos con *Iberia* es, desde el estricto punto de vista pianístico, radicalmente original. No en vano gozó de la admiración de Debussy, Dukas o Ravel, sino que, varias décadas más tarde, Messiaen, en su clase de análisis del Conservatorio de París, consagró toda una serie de lecciones a esta obra maestra de la historia del piano, de la que al propio Messiaen podría considerársele en cierta medida deudor.

Y hablando de grandes maestros del siglo XX que no figuran en estos programas, puesto que de los que sí figuran ya me ocuparé en el lugar correspondiente, no puedo dejar de referirme a Béla Bartók, uno de los verdaderamente “grandes” del siglo, que, además, fue un gran pianista del que, por fortuna, quedan bastantes testimonios grabados, aunque la mayor parte de ellos sea de mala y aun pésima calidad sonora. Su

contribución al repertorio del piano fue muy grande, y dentro de ella figura una apabullante cantidad de obras de pequeña o media dificultad, destinadas a estudiantes y jóvenes pianistas entre las que destaca esa obra maestra que es el *Mikrokosmos*. Bartók fue durante una larga etapa de su vida, entre 1907 y 1934, profesor de piano en la Real Academia Húngara de Música de Budapest, hoy Conservatorio Estatal Franz Liszt, –nunca quiso enseñar composición– lo que explica su interés por las obras de carácter más o menos directamente didáctico; pero, junto a esa extensa porción de su obra toda, hay también muchas y muy importantes páginas para piano que son raramente escuchadas. Ya sé, la importancia de Bartók en la música del siglo XX es universalmente reconocida; su música orquestal, sus Conciertos para piano y violín, sus Cuartetos, etc. (Aún así, nada de esto se escucha con mucha frecuencia, al menos entre nosotros). Pero ¿por qué su música de piano está tan descuidada, o al menos eso me parece, en el repertorio habitual de los concertistas? No es una cuestión de gusto personal, pero no alcanzo a comprender –o, tal vez, lo comprenda demasiado bien– por qué las obras para piano de Prokofieff, ciertas obras para piano de Prokofieff, se han instalado tan sólidamente en el repertorio habitual de los pianistas, y en cambio no lo han conseguido las de Bartók. Sólo la *Sonata* del maestro húngaro es abordada con denuedo por algunos pianistas, pero no siempre ese acercamiento a una de las obras maestras indiscutibles del piano del siglo XX se produce por las mejores razones, sino por la garantía de éxito frente al público que ofrece el pianismo impactante, arrollador, de sus movimientos extremos. Por lo demás, obras como los tres *Estudios* Op. 18, las *Improvisaciones* Op. 20 o las bellísimas, y difícilísimas piezas que integran los dos cuadernos de *Al aire libre*, por no mentar sino esas, nunca o muy rara vez aparecen en los programas de concierto. Insisto, no se trata de gustos personales ni de comparar calidades, –nadie con algo de buen sentido puede menospreciar la importancia de la obra pianística de Prokofieff– sino de entender por qué Bartók es tan injustamente tratado por su inmediata posteridad, como, por lo demás, lo fue en su propia vida.

Hindemith, puede que el más conspicuo representante del neoclasicismo, tiene también una producción pianística no muy abundante, cosa que puede sorprender ya que escribió mucho para casi todos los instrumentos y combinaciones posibles, pero que no carece de interés. Su *Ludus tonalis* se anticipó en la intención a los *24 Preludios y Fugas* de Shostakovich, aunque, una vez más, no se trata de comparar el valor respectivo de tales obras. Otro gran ausente es Messiaen, autor de una impresionante obra pianística, por volumen, originalidad y calidad. Pero su caso es distinto por diversas razones: de una parte, su pianismo, tan exuberante, procede del piano romántico y, sobre todo, impresionista, pero es parecidamente

cierto que la llamada “segunda Escuela de Viena”, de la que escribiré a continuación, tuvo también una fuerte influencia en su estilo, aunque casi nunca de manera muy visible, porque si bien jamás escribió, que yo recuerde, ninguna obra sometida a la estrecha obediencia del dodecafonismo, sí, en cambio, mostró las posibilidades de un serialismo integral en su *Modo de valores e intensidades*. Desde este punto de vista, él sí que influyó, y mucho, en los compositores de las generaciones inmediatamente posteriores, a los que me referiré con brevedad enseguida. Compositor original e imaginativo donde los haya, Messiaen ha escrito para el piano con delectación y con resultados tan valiosos que cabe esperar que la posteridad, al menos a corto o medio plazo, no sea tan cicatera con él como lo ha sido con Bartók.

Me he referido antes a la “segunda Escuela de Viena”, es decir, a Schönberg y sus dos grandes discípulos Berg y Webern. La obra pianística de estos dos últimos es mínima: Berg escribió su *Sonata* Op. 1, es decir, su primera obra publicada, al finalizar sus estudios con Schönberg, y aunque se trata ciertamente de una bella obra, no es, apenas, reveladora de lo que el talento de Berg aportaría a la música del siglo XX. Bien distinto es el caso de Webern, cuyas *Variaciones* Op. 27 son una obra de madurez y, como su producción toda, de una radical modernidad. La segunda parte de estas Variaciones, que exteriormente presentan la apariencia de una “sonatina” en tres movimientos, es el más temprano ejemplo, que yo recuerde, de una serialización de los distintos parámetros del sonido –intensidad, modo de ataque, registro, etc.– que se anticipa con mucho al experimento de Messiaen en su *Modo de valores e intensidades* antes citado. La obra para piano de Schönberg, si bien no muy abundante, es bastante significativa; curiosamente, Schönberg recurre al piano en todos los momentos en los que toma una decisión relevante en la evolución de su pensamiento y su “praxis” musicales. Por ejemplo, las *Piezas* Op. 11 son su primera obra enteramente atonal, después de un primer ensayo en el último movimiento de su *Cuarteto* Op. 10. Cuando se sumerge en el mundo de las formas breves y aún brevísimas, buscando en ellas refugio frente a la problemática que se le presenta en un universo sonoro privado de referencias tonales, aparecen las seis *Piezas* Op. 19. Con las seis *Piezas* Op. 23 lleva a cabo un ejercicio riguroso de “ultratematismo” que no es sino un principio de serialización como base de su lenguaje; de hecho, la última de esas piezas es la primera obra suya basada enteramente en una serie de doce sonidos. Consecuentemente, la *Suite* Op. 25 es su primera obra para piano enteramente dodecafónica. Todas estas obras ven la luz entre 1909 y 1923. Algo más tarde escribe las dos *Piezas* Op. 33, que son sus últimas páginas para piano solo. Más allá del valor que quiera atribuírsele a la producción pianística de esta “segunda Escuela de Viena”, que es grande sin duda, lo más importante es la

enorme influencia general que el pensamiento y el lenguaje de estos tres músicos han ejercido sobre las promociones de compositores que empiezan a sobresalir a partir de los años cincuenta, es decir sobre el desarrollo de la música en la segunda mitad del siglo XX, los Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, etc., si bien la música de estos y otros autores está aún lejos de integrarse en la programación corriente de los conciertos, pero eso es ya harina de otro costal. Hasta aquí quería llegar en la introducción de este ciclo de tres recitales consagrados a “Grandes Maestros del Siglo XX”.

Manuel Carra

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

La primera parte de este programa agrupa a los dos mayores compositores rusos del pasado siglo que escribieron la mayor parte de sus respectivas producciones dentro de la desaparecida Unión Soviética: Shostakovich y Prokofieff. Los dos hubieron de sufrir en algunos momentos de sus vidas las presiones y la censura de las autoridades político-artísticas del régimen.

Shostakovich fue un compositor sumamente prolífico: óperas, músicas de escena, "ballets", gran número de obras orquestales, corales, de cámara, música vocal con piano, conjuntos instrumentales u orquesta, y, finalmente, una parcela de obras pianísticas relativamente reducida. En realidad, lo que ha hecho de Shostakovich un compositor universalmente reconocido son sus quince Sinfonías y otros tantos Cuartetos, dos contribuciones de indudable importancia a los repertorios orquestal y camerístico, respectivamente, del siglo XX, aunque lo que le hizo mundialmente famoso fue el escándalo que se organizó en torno a su ópera *Lady Macbeth de Mzensk*, compuesta entre 1930-32 y estrenada en Leningrado y Moscú dos años más tarde. A decir verdad, el estreno fue un éxito que traspasó las fronteras de la Unión Soviética. Sin embargo, tras haberse representado cerca de doscientas veces entre Leningrado y Moscú, el compositor fue ásperamente llamado al orden a través de un artículo de "Pravda" titulado "Caos en lugar de Música", en el que se tildaba a la partitura de "agitada, estridente, neurótica" y otras lindezas por el estilo. La Unión de Compositores Soviéticos, fundada en 1932 y autoerigida en guardiana de la ortodoxia, se apresuraba así a señalar a cualquier posible futuro infractor de las reglas cuáles habrían de ser las directrices a seguir por los compositores para crear una auténtica Música para el Pueblo. El segundo rapapolvo le sobrevino a Shostakovich en 1948, a raíz del estreno de su 9ª Sinfonía; de nuevo intervino la Unión de Compositores Soviéticos, que condenó a Shostakovich y a algunos otros importantes compositores por sus "distorsiones formalísticas y tendencias antidemocráticas ajenas al Pueblo Soviético". En fin, cuál hubiese podido ser la trayectoria de Shostakovich, cuál la evolución de su lenguaje musical sin las intervenciones "correctoras" de sus censores, es algo que quedará para siempre en el terreno de las hipótesis, de la pura e inútil especulación.

Ya ha quedado dicho que su producción pianística es relativamente corta. Lo más relevante son, tal vez, los *24 Preludios* Op. 34, sus dos *Sonatas*, bien diferentes entre sí, ya que la pri-

mera, Op. 12, es de 1926 y no sufrió censura, en tanto que la segunda, Op. 61, es de 1942 y por consiguiente muestra ya un lenguaje mucho más cauto, lejano del relativo experimentalismo de su hermana mayor, y, “last but not least”, los *24 Preludios y Fugas* Op. 87, que Shostakovich escribió entre 1950-51; una especie de homenaje a J. S. Bach en su recorrido a través de todas las tonalidades mayores y menores. Si bien Bach optó por el ordenamiento cromático (do mayor, do menor, do sostenido mayor, do sostenido menor, re mayor, re menor, etc.), Shostakovich prefirió emparejar los modos mayores con sus relativos menores y a partir de ahí seguir el orden del círculo de quintas (do mayor – la menor, sol mayor – mi menor, re mayor – si menor, etc.).

Al contrario que su compatriota Shostakovich, que siempre vivió en Rusia, Prokofieff tuvo una existencia bastante más cosmopolita. En 1918 abandonó su patria, en la difícil situación post-revolucionaria y en plena guerra civil entre los “blancos” y los bolcheviques, para buscar nuevos horizontes en los Estados Unidos. En aquellos instantes no se sentía en realidad anticomunista; en una breve autobiografía redactada años más tarde, confesaba ingenuamente: “No tenía una comprensión clara del alcance e importancia de la Revolución de Octubre. No se me había ocurrido todavía que yo, como cualquier otro ciudadano, pudiese serle útil”. Su exilio, pues, no tuvo motivaciones políticas, muy al contrario de lo sucedido en los casos de otros artistas relevantes, como, por ejemplo, Strawinsky. Su fama de gran pianista y compositor “revolucionario” le había precedido en su llegada a Nueva York, y ya en su segundo recital, el 20 de Noviembre en la Sala Aeolian, obtuvo un éxito rotundo. Sin embargo, sus apenas dos años de estancia en América no estuvieron exentos de problemas y, al final, desanimado e irritado por la mala acogida que habían tenido algunas de sus obras, decidió abandonar los Estados Unidos en dirección a Europa. Tras los dieciocho meses americanos, la etapa europea fue considerablemente más larga ya que se prolongó hasta la década de los treinta, años en los que hizo varios viajes a Rusia, para instalarse definitivamente allí a partir de 1936. También su etapa europea, resultó a la postre decepcionante. Tuvo éxitos, ganó una reputación sólida entre la gente del oficio y ganó también la consideración de un amplio sector del público, no obstante lo cual, no logró cuanto él, más que probablemente con razón, esperaba. Lo que aún no sabía es que la vida en la Unión Soviética le iba a proporcionar no pocas amarguras por causa del rígido dirigismo imperante en la política artística del gobierno, a través de la Unión de Compositores Soviéticos o, incluso, por la intervención directa del propio Stalin. Él también, como Shostakovich, fué víctima de la censura y de los ataques del régimen, representado en este terreno por la odiosa Unión de Compositores Soviéticos, en la que mandaban músicos mediocres de mentalidad buro-

crática contaminada ¡cómo no! de la envidia que sentían hacia verdaderos compositores, maestros, como Shostakovich y Prokofieff. Sin embargo, las diferencias estilísticas y de lenguaje entre ambos músicos eran considerables: mucho más conservador y, por lo tanto, más fácilmente adaptable a las exigencias del llamado “realismo socialista”, en el caso de Shostakovich; más avanzado, más “moderno”, a pesar de las inevitables autolimitaciones que se vió obligado a imponerse, en el caso de Prokofieff.

Como excelente pianista que era, Prokofieff escribió una gran cantidad de obras para “su” instrumento. Entre toda esta extensa producción descuellan, sin duda, los cinco *Conciertos* con orquesta y las nueve *Sonatas*. La *Sonata n.º 7* en si bemol mayor, Op. 83, es la segunda de las tres llamadas *Sonatas de (la) guerra*, porque fueron compuestas efectivamente entre 1939 y 1944, en plena II Guerra Mundial. La concepción de estas tres *Sonatas* fue simultánea y Prokofieff trabajó alternativamente en el total de diez movimientos que suman entre las tres, método de trabajo que no era en absoluto ajeno a las costumbres del compositor. Según el testimonio de Mira –María Cecilia Abramovna Mendelssohn, que había de convertirse en la segunda esposa de Prokofieff–, el compositor comenzó a escribir los primeros bocetos de estas obras en la segunda mitad de 1939. En la primavera del año siguiente, la *Sonata n.º 6*, en la mayor, Op. 82, estaba terminada y Prokofieff la dió a conocer en una reunión privada en la que se encontraba presente el entonces muy joven pianista Sviatoslav Richter. El estreno público de la 6ª Sonata lo llevó a cabo el mismo Prokofieff el 8 de Abril de 1940, ante la tantas veces mentada Unión de Compositores. Algunos meses más tarde, exactamente, el 26 de Noviembre, Richter interpretó en público la obra, y el formidable virtuosismo del pianista impresionó profundamente al autor, hasta el punto de hacer de él su intérprete favorito y, años más tarde, confiarle el estreno de la 7ª *Sonata*. Este acontecimiento tuvo lugar en Moscú en Enero de 1943, con un éxito extraordinario. Desde ese momento, la *Sonata n.º 7*, en si bemol mayor, Op. 83, se convirtió en la más popular de las grandes páginas pianísticas de Prokofieff y conquistó un lugar inexpugnable en el repertorio actual de los intérpretes. Decidir si es la mejor de las tres “sonatas de guerra” es cuestión ardua; se trata de un asunto de gustos y sobre gustos, aunque se ha escrito muchísimo, no es posible decidir razonablemente. Desde luego es, sin duda, la más popular de todas las Sonatas para piano de Prokofieff, en parte debido a la aterradora energía que mueve a su movimiento final, un “ostinato” irresistible, de grandísima dificultad e igual brillantez. El primer movimiento oscila entre un primer tema nerviosamente rítmico y un segundo tema más lírico, en tanto que el segundo movimiento, “andante caloroso”, con un aliento romántico que no es, en absoluto, ajeno a la sensibilidad del compositor, alcanza los mo-

mentos más emocionantes –sobre gustos no hay nada escrito– en unos “ostinati” armónicos en verdad fascinantes.

Existiendo una pausa intermedia, el aterrizaje se hace más fácil. El amable mundo de Francis Poulenc está a años luz del agitado, convulso territorio en el que se desenvuelven las ideas más el trabajo –es decir, la inspiración– de Prokofieff. Integrante del parisino “Grupo de los Seis”, una reunión de compositores que apenas tenían en común algo más que su “post-debussismo” y su adhesión –¿unánime?– a las ingeniosas, brillantes, y escasamente sólidas proclamas estéticas de Jean Cocteau, Poulenc, junto a Honegger, es (son) todo lo que ha quedado provisionalmente vivo de ese movimiento. Compositor prolífico y excelente pianista, Poulenc escribió óperas, “ballets”, bastante música orquestal frecuentemente con algún instrumento solista, no poca música de cámara, obras corales, numerosas canciones con acompañamiento de conjunto instrumental o piano y una abundante producción para teclado, casi siempre bajo la especie de pequeñas formas –Preludios, Impromptus, Novelettes, Nocturnes, Improvisations, Hojas de álbum, Intermezzos, etc.–, aunque no falten entre ellas obras de mayor aliento como la *Sonata para piano a cuatro manos* o la estupenda *Sonata para dos pianos*. Ajeno a todo “avantgardisme”, radicalmente alejado de toda tentación más o menos experimental, él tejió su música a partir de melodías sencillas y directas pero nunca desprovistas de encanto, de armonías perfectamente tonales, salpimentadas de sutiles disonancias, un poco en la estela de un Ravel “sur le mode mineur” –que diría Verlaine en el exquisito *Clair de lune* musicado por Fauré–, nada de lo cual la priva de un acento marcadamente personal. Un perfecto ejemplo de ese personal estilo que caracteriza a Poulenc está en las *Tres Piezas* aquí incluídas, escritas en 1928, dedicadas al gran pianista español Ricardo Viñes, y revisadas de nuevo por el autor en 1953.

Frente a la enorme producción pianística de su compatriota Prokofieff, la aportación de Stravinsky en este sector es más bien modesta. Discreto, si no mediocre pianista, Stravinsky no manifestó nunca un especial interés por el piano: Un *Scherzo* y una *Sonata en fa sostenido*, obras de su primera juventud (1902-1904), cuatro *Estudios Op. 7* (1908) bastante “scriabinianos” (excepto el último, que apunta maneras mucho más personales), dos series de *Piezas para piano a cuatro manos* (1915 y 1917), *Piano-rag-music* (1919), *Les cinq doigts* (1921), la *Sonata* (1925) y la *Serenata en la* (1926), que son clarísimos exponentes de su neoclasicismo y de sus “retornos” a otras épocas, el notable *Concierto para dos pianos* (1931-35), la breve *Sonata para dos pianos* (1943-44) y alguna otra página más; para piano y orquesta escribió un *Concierto con orquesta de vientos, timbales y contrabajos*, (1923-24), un *Capriccio* (1928-29) y los tardíos *Movimientos* (1958-59). En medio de esta produc-

ción más bien corta y en la que no figura ninguna obra verdaderamente descollante, se yergue un hito memorable de la literatura pianística del siglo XX: los *Tres movimientos de "Petruška"*. Este a manera de extracto del famosísimo "ballet" fue redactado a petición de Rubinstein y es, verdaderamente, una "piece de résistance". Aunque se trate de ejemplos muy dispares, no deja uno de asombrarse de que instrumentistas tan limitados como Ravel o Stravinsky fuesen capaces de inventar pianismos tan diabólicamente ingeniosos como los que brillan en *Gaspard de la nuit* o en los *Tres movimientos de "Petruška"*. Claro que no son sus propias capacidades como instrumentistas las que están en juego, sino su inventiva, su habilidad suprema para extraer del instrumento, de cualquier instrumento –no hay que olvidar que ambos eran orquestadores geniales, cada uno a su personal manera–, las más exquisitas o impensadas posibilidades. En un caso como éste no se trata realmente de una transcripción, sino de una reinención en otro medio instrumental de la materia musical y del espíritu mismo de *Petruška*. Esta obra, como las *Sonatas de guerra* de Prokofieff, como la *Sonata* o *Al aire libre* de Bartók, o como *Gaspard de la nuit* de Ravel, es (son) una verdadera "piedra de toque" para cualquier pianista que sea capaz de abordarla con garantías de lograr una versión digna.

SEGUNDO CONCIERTO

Por su fecha de nacimiento, el compositor y pianista Manuel Castillo puede muy bien ser adscrito a la llamada “Generación del 51”, un grupo de entonces jóvenes compositores que asomaron a la luz pública en los años cincuenta y que, sobre todo, iniciaron el despegue de la música española en dirección a lo que en la postguerra de la contienda atroz que se libró entre 1939 y 1945 se anunciaba en Europa como una nueva “vanguardia” musical. Aclaremos de inmediato que Manuel Castillo no ha sido nunca un compositor al que se pueda calificar con exactitud de vanguardista. Él inicia su andadura compositiva a partir de unas raíces muy próximas, clarísimamente identificables como nacionalistas, españolistas o andalucistas, como se quiera considerarlas. Lo de menos es la cercanía al “folklore”, que de alguna manera se siente, pero que es, cuando menos, difícil de certificar mediante ejemplos de temas concretos. Pero lo que sí resulta incuestionable es su voluntad de renovar el lenguaje, llevándolo mucho más lejos de lo que se puede explicar cómodamente con arreglo al pensamiento tonal; en sus indagaciones coqueteó incluso con el serialismo, muy a su manera, desde luego (como muestra bástenos el botón de su Sonata para “cello” y piano), y pueden rastrearse algunas otras influencias en su obra, influencias inevitables como lo son siempre las que se producen en la evolución de un compositor que está siempre atento a todo cuanto de relevante ocurre en su entorno (y aquí no me refiero, naturalmente, solo al entorno español sino al europeo). Si ignoramos el matiz peyorativo que desgraciadamente acompaña casi siempre a la palabra “eclectico”, yo diría que Manuel Castillo es un creador ecléctico, lo cual no excluye en absoluto que se trate de un compositor que posee un lenguaje personal, fácilmente distinguible.

Los dos ejemplos que en este programa se nos ofrecen muestran a las claras cual ha sido la evolución del lenguaje de Castillo y cual es la identidad subterránea que los relaciona, a pesar de las notables diferencias existentes entre ambos. La temprana *Sonatina* (1949), música de sencilla estructura y lenguaje sencillo –huelga decir que en el mejor sentido del adjetivo– obtuvo un inmediato y durable éxito, en tanto que el *Nocturno en Sánlúcar* (1985), mucho más tardío como se ve, es apenas conocido. El lenguaje, en este último caso, es bastante más elaborado, más rico y avanzado armónicamente, pero al “sevillanismo” inocente del último movimiento de la *Sonatina* se responde aquí con un “andalucismo” más indirecto pero que se manifiesta con claridad en ciertos giros melódicos frecuentes que nos recuerdan a la “copla” de la *Almería* albeniziana o a la mucho más bronca y desgarrada de la *Fantasia bética* de Falla.

Mompou, el inclasificable Mompou es, a no dudarlo, una de las figuras señeras de la música española del siglo XX. Creador personal donde los haya, Federico Mompou se escapa a cualquier intento de clasificación –a fin de cuentas ¿para qué sirve una clasificación si no es para quedarnos vanamente satisfechos?– aunque en su música puedan hallarse numerosas pistas que nos conduzcan al reconocimiento de otros tantos rasgos de su personalidad musical, pero nada de ello nos facilita la posibilidad de encasillarlo en ninguna corriente definida. Ciertamente, sus muchos años de residencia en París han podido contribuir a configurar ciertos aspectos de su personal estilo; consta su admiración hacia Debussy, pero ello no lo convierte en un “impresionista”; consta, igualmente, su gusto por Satie y su amistad con los compositores que componían el “Grupo de los Cinco”, pero ¿acaso podría integrarse en esa órbita? Sinceramente, creo que no. Hay melodías populares catalanas en su música, pero eso no basta para considerarlo un compositor nacionalista porque tales ingredientes tienen un peso muy reducido en su música. En fin, ¿a qué seguir? Quien tenga interés en encasillarlo, puede proseguir con la tarea. Quedémonos con lo que él, a través de su música, nos da con toda franqueza. Mompou, excelente pianista, compuso de manera compulsiva, ya que no exclusiva, para el piano. En este aspecto se trata de un caso paralelo al de Chopin, compositor de cuya sensibilidad él se sentía, sin duda, muy cercano (ahí están para demostrarlo sus hermosas *Variaciones sobre un tema de Chopin*): el teclado era su mundo y apenas si necesitaba de algo más; de la voz, tal vez, que también algunas de sus canciones nos acercan al corazón mismo de su creatividad. El piano es, quizás, el instrumento más apropiado para la expansión de la más recoleta intimidad; desde Schubert hasta Brahms, desde Chopin a Debussy y ¿por qué no? a Mompou, el piano es confidente, y confidente agradecido que sabe responder con largueza a las manos de quien lo entiende y lo ama. La refinada sensibilidad de Mompou sabe ahondar en los recursos sonoros del instrumento, en la suntuosidad de las disposiciones muy abiertas que sus grandes manos le consentían, en las riquezas que ofrece el pedal, en la generosidad de su amplísima gama dinámica, en la sutileza con la que responde a la menor diferencia de presión de la mano que lo acaricia, es decir, a su casi infinita capacidad de matiz... Después está lo más inexplicable, el encanto y la belleza de su ideación melódica, el refinamiento de su armonía, en fin, la inagotable inventiva que convierte a un músico conocedor de su oficio en un verdadero maestro. Un maestro, cabe añadir, de las pequeñas formas, que ese es el mundo predilecto de Mompou; de ese mundo íntimo, recogido, hondamente expresivo, casi podría decirse humilde si no fuese porque su belleza trasciende cualquier adjetivación, del que son buen ejemplo las piezas que se recogen en los cuadernos de su *Música callada*, fechados entre 1959 y 1967.

Xavier de Montsalvatge, otro catalán que ha dejado su huella, importante huella, en la música española del pasado siglo. Su producción pianística no es muy grande, pero sí sabrosa. De Montsalvatge también cabría afirmar, como de Manuel Castillo, por muy distintos que sean entre sí, que ha practicado gustosamente un eclecticismo de muy extenso radio de acción. Véase la distancia que separa –y los meandros que se dibujan a lo largo de ese recorrido– el “antillanismo” de las *Canciones negras*, a las que debe su temprana consagración, de la feliz *Sonatine pour Yvette*, de la áspera *Sonata Concertante* para “cello” y piano, de la imponente *Desintegración morfológica de la Chacona de Bach*, o de la hermosa *Sinfonía de Requiem*. Casi da vértigo. Sin embargo, Montsalvatge nunca ha roto amarras con el lenguaje tonal, por muy lejos que le haya llevado su sana curiosidad intelectual, muy grande siempre, su gusto por la experimentación con otras posibilidades de enriquecer su lenguaje, ya de por sí bastante rico con la sola aportación de su inventiva.

La obra pianística de Montsalvatge es corta, ya ha quedado dicho, y está formada en su mayor parte por obras de reducidas dimensiones. Las únicas obras de gran formato en ese sector, son la mencionada y justamente celebrada *Sonatine pour Yvette* (la hija del compositor) y el también bastante conocido *Concierto breve*. De gran formato, he dicho, pero ya la propia titulación de ambas obras nos indica una deliberada reducción de ese formato. Son obras grandes, sin duda, por su calidad, pero no muy extensas. En cuanto a la *Alborada en Aurinx*, que figura en este programa, fue escrita por encargo expreso de la Excma. Diputación Provincial de Jaén y el Centro para la difusión de la Música Contemporánea para servir de obra obligada en la cuadragésimo tercera edición del Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”. La obra, de mediana extensión, fue terminada en Noviembre de 1999 y se trata, por lo tanto, de una de las últimas composiciones salidas de la mano del maestro. De talante claramente improvisatorio, con pasajes atrevidos, armonías dulcemente disonantes y un final que se extingue mansamente en un *tempo* “Calmato e semplice”.

Cercana a cumplir setenta y tres años, Sofia Gubaidulina (Chistopol, 24 de Octubre de 1931) es una compositora cada vez más conocida y apreciada en la Europa Occidental, aunque, tal vez, un poco tardíamente, por circunstancias fácilmente explicables. Estudió piano y composición en la Academia de Música y en el Conservatorio de Música de Kazan. Más tarde se trasladó a Moscú en cuyo Conservatorio se graduó en composición con Nikolay I. Peyko, realizando seguidamente estudios de post-grado con Vissarion I. Shebalin. El lenguaje que habla Gubaidulina en sus obras de primera época es claramente tonal, aunque más tarde, cuando las rígidas directrices político-artísticas que tanto pudieron herir a grandes maestros como

Shostakovich o Prokofieff desaparecieron en la Rusia post-soviética, la entonces aún joven compositora pudo satisfacer sus apetitos de novedad con un acercamiento real a lo que se había ido haciendo entretanto en la Europa libre. Así, ha experimentado con el serialismo, con la electrónica, y con la combinación de medios electrónicos con sonido instrumental y vocal. Su actitud, a la altura de 1962, año en que está fechada la *Chacona* que escucharemos en este programa, es bastante desprejuiciada. Si bien, a juzgar por su comienzo y su final, la *Chacona* está en la tonalidad de si menor, a lo largo de sus generosas dimensiones ocurren muchas cosas, y cosas interesantes: Gubaidulina mezcla “sin complejos” acordes ásperamente disonantes con convencionales tríadas mayores o menores; personalmente, opino que el tabú que pretende obligar al creador post-tonal o atonal a eludir agregaciones (por no decir acordes, que es palabra demasiado estrechamente vinculada a la armonía tonal) enteramente consonantes, aunque explicable e incluso justificable en ciertos momentos, empieza a ser ya algo anacrónico, como podemos comprobar, sin ir más lejos, en ciertos momentos de la música de C. Halffter, O. Messiaen o Ch. Penderecki. No es menos cierto que una mezcla indiscriminada de elementos que, todavía hoy, pueden antojársenos tan dispares o antagónicos, ha de ser tratado con sumo discernimiento. (Por favor, entiéndase que este último párrafo está muy lejos de ser una crítica del lenguaje de Gubaidulina). En su conjunto, la *Chacona* es una obra bien estructurada y sumamente difícil desde el punto de vista pianístico. No puedo impedir que, en ciertos momentos, me parezca escuchar un eco de Prokofieff, y esto tampoco es, ni mucho menos, una crítica (“quien a los suyos parece...”).

Con Claude Debussy nos encontramos verdaderamente en los umbrales de la música del siglo XX. Pocos compositores han influido tan hondamente en el devenir de la música del pasado siglo como este francés de maduración relativamente tardía. Recordemos que las primeras obras verdaderamente reveladoras de su personalidad musical, con la excepción del *Preludio a la siesta de un fauno*, son terminadas y estrenadas en los primeros años del siglo, cuando ya el compositor ronda la cuarentena: los *Nocturnos* para orquesta (el tercero con coro de voces blancas) fueron terminados en Diciembre de 1899; *Pelléas et Melisande* se estrenó en 1902, aunque la elaboración de una obra de semejante envergadura le llevó, naturalmente una serie de años; su primera obra relevante para piano, el tríptico *Pour le piano* data de 1901. A partir de ahí se suceden, en cascada, todas las obras maestras que revolucionarían el panorama musical europeo, en los tan solo dieciocho años que el compositor alcanzó a vivir en el siglo XX.

Dado que Debussy era, según los testimonios de sus contemporáneos y por lo que aún podemos comprobar en sus

escasos y bastante defectuosos registros, un pianista bastante bueno, nada tiene de extraño que hiciera del piano, siguiendo en ello la inmediata tradición romántica de la que en cierta medida era deudor, su instrumento solista de preferencia. De ahí la abundancia de su obra pianística; descontando las obras tempranas, de interés relativo, cabe citar una serie de trípticos –disposición muy habitual en Debussy, también en sus obras orquestales– tales como *Pour le piano*, *Estampes* y las dos series de *Images*, *L'isle joyeuse* y *Masques*, piezas aisladas que bien podrían unirse en un díptico, la deliciosa colección de piezas dedicadas a su hija bajo el título de *Children's Corner*, los dos cuadernos conteniendo doce *Préludes* cada uno y los doce *Études* distribuidos igualmente en dos cuadernos, de los que el propio Debussy decía que rozaban las cimas de la dificultad pianística. Más algunas páginas de menor entidad, pero entre las que me gustaría destacar *La plus que lente*. Y, por último, una importante obra para dos pianos –de nuevo un gran tríptico– titulado *En blanc et noir*. Los Preludios están entre lo más popular de su obra, especialmente *La fille aux cheveux de lin* y la *Cathédrale engloutie*; fueron escritos entre 1910 y 1913 y son, por lo tanto, obras relativamente tardías, de un excepcional refinamiento armónico y una bellísima factura pianística; veinticuatro breves obras maestras que están entre las más altas realizaciones que nos ha legado el pasado siglo.

El programa se cierra con la imponente *Fantasia baetica*, obra arriscada, dura, cuya violencia se remansa en contadas ocasiones para dar paso a un recatado lirismo. Muchos años ha tardado la *Fantasia bética* en imponerse a nuestros públicos, y aunque hoy día sea obra bien conocida, no hay que olvidar que fue escrita en 1919 y durante muchos años fueron pocos los pianistas que se enfrentaron a sus empinados pentagramas, no ya –o no solo– por una cuestión de dificultad, sino por los escasos asideros que ofrecía a los oídos de públicos más bien adocenados, es decir, por su falta de “gancho” para arrancar las ovaciones del respetable. Sólo en la segunda mitad del siglo ha sido frecuentada cada vez más por los pianistas, hasta el punto de que en el momento actual no hay pianista joven que se precie que no se decida a abordar esta obra maestra del pianismo español. Bastante menos apreciada ha sido fuera de nuestras fronteras, porque la “bética” no parece ser bocado apetecible para los pianistas no españoles.

El origen de la *Fantasia bética* está en el encargo que le hizo a Falla el gran pianista Arthur Rubinstein, que por aquellos años de la I Guerra Mundial cosechaba grandes éxitos por tierras españolas. Al parecer fue el propio Rubinstein, a quien naturalmente está dedicada, el responsable de su estreno en Nueva York el 20 de Enero de 1920, aunque después no la programase mucho –siempre al parecer–.

Manuel Falla no fue un compositor muy prolífico, y tampoco lo fue, por lógica, en el terreno pianístico, aunque él mismo fue en su juventud un excelente pianista que, como otros tantos compositores-pianistas –Debussy, Bartok, Scriabin– se desinteresó después de la actividad concertística, tan esclavizante, para dedicarse enteramente a la creación. Su producción para el teclado, aparte de las primeras y escasamente interesantes obras de juventud, se reduce a las *Cuatro Piezas Españolas*, las estupendas *Noches en los jardines de España* con orquesta, la *Fantasia bética* y los dos breves pero muy hermosos homenajes escritos a la memoria de Debussy (originalmente para guitarra pero transcrito de inmediato por el propio Falla para piano) y de Paul Dukas, encargos ambos de la Revue Musicale Française y publicados por vez primera en sendos números de la prestigiosa revista. Existe una gran distancia entre las *Cuatro Piezas Españolas* y la *Fantasia bética*; el pensamiento y, por lo tanto, la escritura de Falla han evolucionado no poco en esos más o menos once años que median entre ambas creaciones. Solo en lo que se refiere a las dimensiones, la *Fantasia* dura casi tanto como las *Cuatro piezas* en su conjunto. Tampoco el grado de dificultad es equiparable, aunque las *Piezas españolas* no sean precisamente muy fáciles. Y, desde luego, hay una diferencia en el lenguaje; son obras, todas ellas, profundamente españolas, pero el españolismo –o “andalucismo”– de la “bética” es más interior, más esencial.

TERCER CONCIERTO

Mauricio Ravel, nacido con pocos años de diferencia (1873 a 1876) entre un grupo de compositores tan diferentes entre sí como Rachmaninoff, Falla o Schönberg, es el “otro” gran maestro francés del siglo XX, o sea el gran referente de Debussy. Aunque trece años más joven que éste último, Ravel fue algo más precoz en la maduración de su talento, tanto que en los albores del siglo, cuando Debussy se hallaba al borde de la cuarentena y Ravel apenas celebraba el primer cuarto de siglo de su no muy larga existencia, ambos eran parecidamente considerados como las puntas de lanza de la música francesa de aquella hora, que es tanto como decir como de toda la música europea. Agruparlos bajo el común apelativo de “impresionistas” es algo muy impreciso, sobre todo porque la etiqueta de “música impresionista” no mereció nunca la adhesión clara de quien presuntamente estuvo en el origen de ese movimiento, si es que ese movimiento llegó a existir como tal, o sea, Debussy, quien sólo tuvo palabras muy ambiguas o de total rechazo frente a ese vano intento de encerrar su música en una no menos vana etiqueta. (En nuestros días, entre nosotros al menos, se considera “impresionista” (¡!) incluso a un tardorromántico como Fauré). Hablando de “pianismo impresionista” no está de más comentar de pasada que Ravel, en su momento, se apresuró a reclamar la prioridad de ese concepto para sus *Jeux d'eau* (1901) frente a las *Estampes* (1903) o al primer cuaderno de las *Images* (1905) de Debussy, si bien no es menos cierto que el “impresionismo” de ambos tenía sus claros antecedentes en el pianismo del Liszt de *Al borde de un manantial* o de los *Juegos de agua de la Villa d'Este*, entre algunas otras cosas. Dentro del mutuo respeto y hasta la admiración que se profesaban Debussy y Ravel, las relaciones entre ambos grandes compositores no fueron siempre cordiales, e incluso hubo tiempos en que ni se dirigían la palabra (Stravinsky “dixit”).

Ravel, ya lo he comentado, no era un gran pianista, y, tal vez por ello, su producción en este sector sea relativamente corta. Sin embargo, su inventiva y su prodigiosa habilidad artesanal le bastaron para legarnos algunas de las más logradas, originales, brillantes y hermosas páginas de toda la literatura del instrumento. Baste con citar los *Miroirs*, la *Sonatina*, *Gaspard de la Nuit* o los *Valses nobles y sentimentales*. La *Sonatina* que aquí vamos a escuchar es una obra que mal se podría calificar de “impresionista”; es, más bien, una bella muestra de ese espíritu clasicista que siempre gobernó el pensamiento musical raveliano.

¿Y qué decir de las *Images* de Debussy?. Para quien, más que admirador incondicional se confiesa enamorado de la mú-

sica del gran “Claudio de Francia” (que tal es mi caso), esos dos trípticos, mas la colección de los *Preludios*, mas la colección de los *Estudios*, están, sin hipérbole, en la cumbre de toda la música para piano escrita a lo largo del siglo XX. Algo que, a propósito de no recuerdo qué obra (y la cita dista mucho de ser textual), decía el propio Debussy que hallaría su sitio en la historia de la música a la derecha de Chopin y/o a la izquierda de Schumann. Verdaderamente, yo no sabría decir por cuál de las dos series se decantaría mi personal preferencia; tal vez –pero no se trata más que de una pura e inútil hipótesis, porque la que escucho es siempre la que, en ese momento, más me gusta– por esta segunda serie, que contiene desde la asombrosa polifonía de planos sonoros de *Cloches...* hasta los brillos, los reflejos, el delicado tornasol de *Poissons d'or*, pasando por el misterio y la incertidumbre tonal de *Et la lune...* La escritura pianística de Debussy muy rara vez es ostentosamente virtuosística, pero esconde no pocas dificultades de ejecución, pocas veces evidentes para quien escucha, pero sí muy reales para quien ha de resolverlas, aunque el resultado, desde luego, bien merece la pena.

De Mompou y Montsalvatge ya se ha hablado en los comentarios anteriores y, por lo tanto, no creo que venga a cuento insistir sobre la importancia que reviste la obra de estos dos maestros en la música española del pasado siglo. Sí, desde luego, subrayar la estupenda calidad de las dos obras incluidas en este programa: tanto *Juegos de niños* como la *Sonatine pour Yvette* se cuentan entre las obras mejor conocidas y más justamente apreciadas de ambos compositores.

Antón García Abril formó parte de aquel grupo fundado en Madrid en 1957 o 1958 bajo el apelativo de “Nueva Música”, al que ya me he referido, que tuvo una vida corta como tal grupo, pero sí una actividad muy intensa y, creo, bastante fructífera puesto que los resultados de esa actividad llegaron mucho más allá de lo que fue la existencia temporal del grupo. “Nueva Música” no fue más que una reunión de profesionales amigos que tenían intereses musicales unas veces coincidentes y otras veces no tanto, pero sí una ambición común por sacar a la música española de un cierto estancamiento, algo que halla su correspondencia en la actividad, más o menos coincidente en la cronología, con lo que hizo el grupo “El Paso” en las artes plásticas. Dentro del grupo “Nueva Música”, Antón García Abril no hizo nunca figura, al igual de lo que se dijo con respecto a Manuel Castillo, de “vanguardista”. García Abril es hombre de sólidas, de profundas convicciones, y su pensamiento musical ha estado siempre fuertemente anclado en el pensamiento tonal, en la certidumbre de que la melodía y su inevitable trasfondo armónico son valores esenciales, imprescindibles, de la música, en todo momento y lugar –aunque, en el fondo, siempre estemos refiriéndonos a “nuestra” música occidental, lo cual

no quita para que cualquier música más o menos “primitiva” obedezca, consciente o inconscientemente, a una cierta inescapable subestructura físicamente determinable, algo que sitúa a las músicas atonales o post-tonales, tal vez, en incómoda postura. A lo largo de los años, García Abril, en un principio relativamente poco presente en el primer plano de la música “joven” española, ha ido afirmando su protagonismo y su entidad de maestro, en toda la extensión de la palabra, puesto que ha formado a bastantes promociones de compositores desde su cátedra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, hasta convertirse hoy en una de las figuras de referencia de la actual música de nuestro país.

Antón García Abril es un buen pianista que nunca ha ejercido como tal, y su obra pianística, si bien no demasiado extensa –cabe decir que, por fortuna, aún podemos esperar mucho más de él– posee calidad e importancia indudables, más desde el punto de vista cualitativo que cuantitativo. Al margen de las obras con orquesta –dos *Conciertos* de piano y los *Nocturnos de la Antequeruela*–, los *Cuadernos para Adriana* (hija del compositor), que bajo su apariencia didáctica esconden un encanto y una sabiduría indiscutibles, la *Sonatina del Guadalquivir* que van Vds. a escuchar a continuación y, sobre todo, los *Preludios de Mirambel* y la *Balada de los Arrayanes* constituyen el grueso de su obra para piano.



PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Mariana Gurkova

Comienza a estudiar piano a la edad de cinco años en Sofía (Bulgaria), su ciudad natal, realizando a los pocos meses varias actuaciones en público con gran éxito. A los diez años da su primer recital y a los once actúa por primera vez con orquesta interpretando el Concierto nº 1 de F. Mendelsohn.

Tras graduarse en el Instituto de Música ‘Liubomir Pipkov’, continúa sus estudios en el Conservatorio Nacional Superior de Sofía bajo la dirección de Bogomil Starshenov y posteriormente con Joaquín Soriano en el Real Conservatorio de Madrid, ciudad donde reside desde 1988. Asimismo, ha realizado cursos de perfeccionamiento con Hans Graf, Lev Vlasenco, Leon Fleisher y Paul Badura-Skoda.

Ha sido premiada en numerosas ocasiones. Destacan los primeros premios de los concursos internacionales: “Jacinto Guerrero” (Madrid), “Senigalia” (Italia) y de los nacionales: “Sv. Obretenov” y “Juventudes Musicales de Bulgaria”; otros premios internacionales como los segundos del “Ettore Pozzoli” de Seregno (Italia) y Concurso de Jaén (España); terceros premios en los concursos: “Paloma O’Shea” de Santander y “José Iturbi” de Valencia; cuarto premio en el Concurso Mundial de Cincinnati (USA), etc. Su predilección por la música española se ha visto recompensada en los premios obtenidos a la mejor interpretación de la misma en los certámenes de Santander y “José Iturbi”.

En su paso por las más prestigiosas salas de España –Auditorio Nacional, Palau de la Música de Valencia, Palacio de Festivales de Santander, Auditorio de Zaragoza, Auditorio de Murcia, y un largo etcétera–, ha ofrecido un amplísimo repertorio de solista, al que suma más de veinticinco obras para piano y orquesta. Asimismo ha ofrecido recitales y conciertos en Bulgaria, España, Francia, Italia, Alemania, Grecia, Checoslovaquia, EE.UU., Brasil, México, India, Japón, Australia y Sudáfrica, y grabado para distintas cadenas de radio y televisiones tales como la RAI, la RTVE, Radio Melbourne, Radio Yokohama y la RTV Búlgara. Entre las orquestas con las que ha tocado destacan la Filarmónica de Kiev, New Japan Philharmonic, Wienerkammerorchester, Sinfónica de la RTVE, de Cámara de Praga, Rubinstein de Polonia, Filarmónica de Sofía, Sinfónica de la Radio de Pilsen, Sinfónica de la RAI-Milano, Filarmónica de Moravia, Filarmónica de Timisoara, Sinfónica de Valencia, Sinfónica del Ermitage, Orquesta “Andrés Segovia” y todas las orquestas búlgaras. Ha actuado bajo la batuta de

directores de la talla de S. Comisiona, Ph. Entremont, R. Stankovski, G. Costin, A. Rahbari, E. García Asensio, M. Galduf, T. Mikelsen, A. Natanek, E. Bauer, etc.

Durante las últimas temporadas musicales ha interpretado con gran éxito de público y crítica, entre otros programas, la integral de los Estudios de Chopin. Este reto pianístico ha sido ofrecido en numerosas ocasiones, entre ellas en el Auditorio Nacional de España y recientemente grabado para Radio Clásica.

SEGUNDO CONCIERTO

Javier Perianes

Nació en 1978 en Nerva (Huelva). Estudió con Julia Hierro, Lucio Muñoz, María Ramblado y Ana Guijarro Actualmente prosigue su formación con Ana Guijarro y con Josep Colom.

Ha participado en recitales organizados por Juventudes Musicales, Festival de Primavera de la Real Maestranza de Caballería (Sevilla), Schubertiada de Vilabertrán (Gerona), Ciclo “Solistas del Nuevo Milenio” en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, Sociedades Filarmónicas de Oviedo y Segovia, así como en los Festivales Internacionales de Ayamonte (Huelva), Lucena (Córdoba), Úbeda (Jaén), Granada, Santander, Festival de Piano “Rafael Orozco” de Córdoba, San Sebastián, Perelada, Grec de Barcelona y Torroella de Montgrí (Gerona).

Recientemente ha actuado en el prestigiosos Ciclo Scherzo de Jóvenes Pianistas del siglo XXI con un recital en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Madrid, en la Sala Rachmaninoff del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y en el Conservatorio de Shanghai (China). Becado por JJ.MM. de Madrid, Yamaha, Junta de Andalucía y Asociación Sofía Puche, entre otras instituciones.

Tercer Premio y Medalla de Bronce del XIV Concurso Internacional “Vianna da Motta” en Lisboa (Portugal), Primer Premio y Medalla de Oro del XLII Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”, donde además obtiene el Premio Rosa Sabater (Música española) y el Premio de Música Contemporánea, y el Primer Premio del VIII Concurso Internacional de Piano de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Ha actuado en el Teatro Monumental y Auditorio Nacional de Música de Madrid, el Teatro de la Maestranza, Teatro Lope de Vega y el Teatro Central de Sevilla, el Palau de la Música Catalana, Palau de Valencia, el Auditori de Barcelona, Auditorio Manuel de Falla en Granada, Sala Alfred Cortot de l'Ecole Normale de Musique de París, el Gran Auditorio de la Fundación C. Gulbenkian (Lisboa), Palacio de la Ópera de A Coruña, Auditorio de León, Academia de España (Roma), Colegio Francés (Gabón), Sala Rachmaninoff del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, entre otros.

Ha realizado grabaciones para RNE Radio Clásica, TVE, Canal Sur TV y Catalunya Radio. En su discografía se encuentra un CD para la Colección de Jóvenes Intérpretes de JJ.MM. de

España con obras de Schubert, Beethoven, Granados y Falla, así como el Primer Cuaderno de Preludios de Debussy con motivo del “Premio Jaén”, y la obra integral para piano del compositor almeriense Olallo Morales, para el sello discográfico “Patrimonio Sonoro de la Junta de Andalucía”.

Ha actuado junto a los cuartetos de la Habana y Casals y junto a las orquestas: Sinfónica de Sevilla, Filarmónica de Málaga, de Granada, Joven de Andalucía, de Córdoba, de Cámara de Andalucía, Sinfónica de RTVE, de Valencia, Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya, Ciudad de Oviedo, ONE, Gulbenkian, Sinfónica del Estado de México, Sinfónica de Galicia, etc. bajo la dirección de los maestros George Pehlivanian, Franz Paul-Decker, Juan de Udaeta, Gómez Martínez, Arturo Tamayo, Michael Thomas, Jan Cayers, Salvador Mas, Enrique Bátiz, Adrian Leaper, Stephen Barlow, Alexander Rahbari, García Asensio, Gloria I. Ramos y Jesús López Cobos, entre otros.

Sus próximos compromisos le llevan a China, Rusia y Polonia, tanto colaborando con orquestas como en recital.

TERCER CONCIERTO

Carmen Yepes

Natural de Oviedo (1979), estudia en el Conservatorio de su ciudad natal con Francisco Jaime Pantín, obteniendo las más altas calificaciones y el “Premio Fin de Carrera”. Ha recibido consejos de maestros como I. Zariskaya, A. Baciero, J. Achucarro, L. Chiantore, F. Rados, J. Banowetz y A. Jasinski. En el año 2000 fue becada por “Cajastur” para proseguir sus estudios en Madrid con Josep Colom. En la actualidad recibe consejos de Francisco Jaime Pantín, José María Colom y Claudio Martínez Menher.

Ha obtenido el 1º Premio en concursos nacionales e internacionales tales como el “Ciudad de San Sebastian”, “Ciutat de Carlet”, “Petrof” y “Ricard Viñes” de Lleida, al cual fue invitada para formar parte del jurado en la edición del año 2002, así como el 2º Premio en el “Infanta Cristina”, “Marisa Montiel” y “Ciudad de Albacete”.

Ha realizado actuaciones por casi toda la geografía española, dentro de prestigiosos ciclos musicales, como el “II y el VII Ciclo Complutense de Conciertos” en el Auditorio Nacional de Madrid, la temporada de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, el “IV Festival Joven de Música Clásica” de Segovia, el ciclo “Del Clasicismo al Romanticismo” en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, “Conciertos del Mediodía”, “Conciertos para Escolares” y “Ciclo de Jóvenes Intérpretes” en colaboración con la Orquesta Sinfónica de RTVE en la Fundación “Juan March” de Madrid, Sociedad Filarmónica de Gijón, Academia de Bellas Artes de Sabadell, “El Primer Palau” en el Palau de la Música de Barcelona, Conciertos de los “Cursos de verano de El Escorial”, Conciertos de “Caixanova” en Galicia, Jornadas Internacionales de piano “Ciudad de Oviedo” y Sociedad Filarmónica de Oviedo.

Ha actuado con las orquestas Filarmónica de Frankfurt-Oder, Sinfónica del Principado de Asturias, Sinfónica “Ciudad de Oviedo”, Filarmónica de Hradec Králové, “Ciudad de Elche”, Sinfónica de Luxemburgo, “Ferenc Liszt” de Budapest y “Sinfónica del Vallés” y ha sido dirigida por maestros de la talla de Nikos Athinaos, Josep Caballé, Adolfo Gutiérrez, Jack Martin Händler, Janos Rolla, Edmon Colomer y Ari Rasilainen.

Entre sus futuros proyectos destacan varios conciertos con la Orquesta Sinfónica del Vallés en Sabadell y el Palau de la Música de Barcelona bajo la batuta de Víctor Pablo Pérez con el *Concierto n.º 1* de Tchaikovski, con la Orquesta Sinfónica

“Ciudad de Oviedo”, y recitales en el Auditorio “Príncipe Felipe” de Oviedo, Ciclo de Verano del Escorial, Fundación “Juan March” de Madrid y Ciclos de Verano de Valdediós (Asturias).

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Manuel Carra

Nació en Málaga en 1931. Realizó sus estudios en los Conservatorios de Málaga y Madrid (Cubiles), donde finalizó con Primer Premio de Virtuosismo y Premio Extraordinario. Amplió sus estudios en París con L. Levy (piano) y O. Messiaen (análisis) en Darmstadt, y en Siena con R. Gerlin (clavicémbalo).

Desde 1952 desarrolla una actividad concertística ininterrumpida, dando conciertos en toda España, así como en Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Suecia, Italia, Turquía, Marruecos, Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y otras repúblicas de América. Ha actuado con las principales orquestas españolas (ONE, O.S. de la RTVE, Municipal de Barcelona, Filarmónica de Sevilla) y con otras orquestas europeas (Sinfónica de la ORTF de Strasbourg, Sinfónica de la RAI de Torino, Sinfónica de la Sudwestfunk).

Ha sido catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y profesor en los Cursos internacionales de Saint-Hubert (Bélgica). Escritor sobre temas musicales, es autor de varias obras para piano, dos pianos, orquesta, canto y piano. Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha sido becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March.

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.