

CICLO DE MIÉRCOLES

EL ARTE DEL PIANO EN MUZIO CLEMENTI

abril-mayo 2012



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

EL ARTE DEL PIANO EN
MUZIO CLEMENTI

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “El arte del piano en Muzio Clementi”: abril-mayo 2012 [introducción y notas de Luca Chiantore]. - Madrid: Fundación Juan March, 2012.

45 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; febrero 2012)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de F. Schubert M. Clementi y G. Rossini”, por Andreas Staier y Antonio Piricone, piano a cuatro manos; [II] “Obras de M. Clementi , L. van Beethoven y F. Liszt”, por Eldar Nebolsin, piano; [y III] “Gradus ad Parnassum, de M. Clementi”, por Alessandro Marangoni, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 18 y 25 de abril y 9 de mayo de 2012.

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

1. Música para piano (4 manos) - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Música para piano (4 manos) - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Música para piano (4 manos) - Programas de mano - S. XIX.- 4. Música para piano (4 manos) - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 5. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XVIII-XIX.- 6. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 8. Suites (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 9. Variaciones (Piano) - Programas de mano - S. XVIII-XIX.- 10. Óperas - Fragmentos arreglados - Programas de mano - S. XVIII-XIX.- 11. Fundación Juan March-Conciertos.

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

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

© Luca Chiantore

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
 Una lápida para el futuro
 Ascenso
 Una personalidad inconfundible
- 16 Miércoles, 18 de abril - **Primer concierto**
Andreas Staier y **Antonio Piricone**, piano a cuatro manos
 Obras de F. SCHUBERT, M. CLEMENTI y G. ROSSINI
- 26 Miércoles, 25 de abril - **Segundo concierto**
Eldar Nebolsin, piano
 Obras de M. CLEMENTI, L. van BEETHOVEN y F. LISZT
- 34 Miércoles, 9 de mayo - **Tercer concierto**
Alessandro Marangoni, piano
 Gradus ad Parnassum (selección), de M. CLEMENTI

Introducción y notas de **Luca Chiantore**

Muzio Clementi (1752-1832) es uno de esos casos que produce extrañeza: compositor y pianista con un reconocimiento extraordinario en vida que, sin embargo, ha acabado ocupando un lugar discreto en la sala de conciertos. De forma injusta, este compositor italiano ha pasado a la historia exclusivamente como el autor de manuales para el aprendizaje técnico del piano. Como este ciclo de tres conciertos tratará de mostrar, Clementi puede ser considerado, con toda justicia, como uno de los creadores de la escuela pianística moderna, ideando texturas y escrituras idiomáticas hasta entonces desconocidas para el teclado. No es solo que sus hallazgos técnicos facilitaran un desarrollo pianístico espectacular durante el siglo XIX. También es el mérito estético que encierra su obra instrumental, que solo ocasionalmente ha logrado tener cierta presencia en la sala de conciertos. Estos conciertos permitirán escuchar una antología de sus obras más sobresalientes para piano a solo y a cuatro manos. Junto a una selección de la magna colección *Gradus ad Parnassum*, los programas se presentan en diálogo con algunos de los compositores más relevantes de su época (Beethoven, Schubert y Rossini) y de los herederos de su prodigiosa técnica (Liszt).

INTRODUCCIÓN

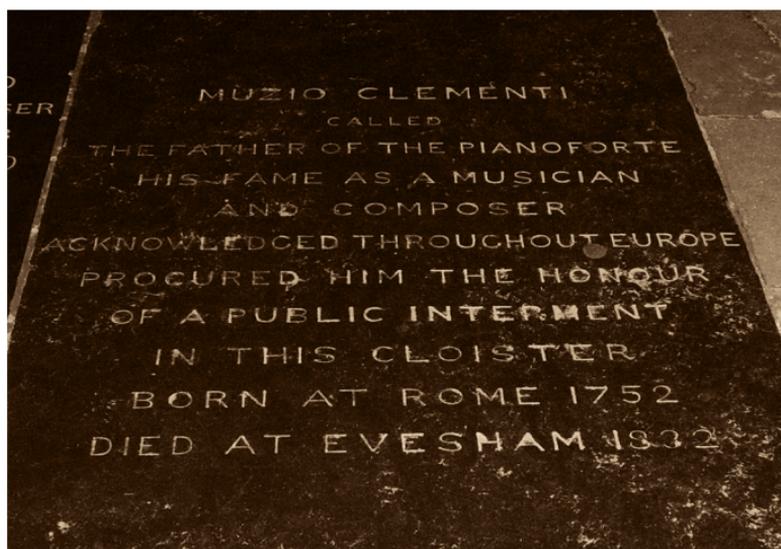
UNA LÁPIDA PARA EL FUTURO

El 29 de marzo de 1832, Muzio Clementi era enterrado en el claustro de la Abadía londinense de Westminster. De todos los recintos posibles en Gran Bretaña, ese era el más prestigioso: en Westminster se coronaban y se enterraban desde el siglo X los soberanos ingleses, junto con un reducido número de personalidades excelentes. Clementi acabó así por encontrar un lugar a pocos metros de los restos mortales de Isabel I, María Estuardo, Newton, Purcell y Haendel, y poco después el mismo lugar que acogería los restos mortales de Dickens y Darwin.

6

No es difícil que el visitante de hoy se pregunte qué méritos llevaron hasta semejante lugar a un personaje como él, que bien pocos melómanos incluirían hoy entre las figuras imprescindibles de la historia de la música. Su larga vida había llegado a su fin diecinueve días antes, el 10 de marzo, pocas semanas después de cumplir los ochenta años. Había sobrevivido a Mozart, a Haydn y a Beethoven – a quienes había conocido y tratado personalmente – y también a Schubert y a Weber, compositores más jóvenes que él y que la historia acabaría por relacionar con ese Romanticismo que tanto contribuyó al paulatino olvido de la imprescindible aportación de Clementi a la historia de la música. Una vida activa y multiforme, rica en lo personal y en lo profesional, pero muy anclada a un tiempo y a una forma de entender la música que la posteridad prefirió apartar en nombre de consignas bien distintas.

Los síntomas de este cambio de enfoque debían de ser palpables ya pocas décadas después de la muerte de Clementi, si en 1877 se decidió sustituir la lápida original con otra, que todavía hoy indica el lugar de entierro del músico. Una lápida que despierta inevitablemente cierta sorpresa al espectador moderno, y que suena a indispensable recordatorio de unos méritos que empezaban ya a no resultar tan evidentes:



Lápida de la tumba de Muzio Clementi en el claustro de la Abadía londinense de Westminster, en la reza esta inscripción:

Muzio Clementi, conocido como el padre del piano, su fama como músico y compositor aclamada en toda Europa le merecieron el honor de un entierro público en este claustro. Nacido en Roma en 1752 y fallecido en Evesham en 1832. (*Muzio Clementi, called the father of the pianoforte, his fame as a musician and composer acknowledged throughout Europe procured him the honour of a public interment in this cloister. Born at Rome 1752, died at Evesham, 1832.*)

Definir a Clementi como “padre del piano” resulta menos obvio de lo que puede parecer, porque aunque él sí llegó a dedicarse a la construcción y venta de pianos, nadie jamás llegó a atribuirle la paternidad de un instrumento que estaba inventado mucho antes de su nacimiento. De modo que no se trataba tanto de adjudicarle la invención del piano, sino el mérito de haberlo convertido en lo que, en 1877, ya era para toda la música de tradición europea: el instrumento musical por excelencia, el emblema de toda una cultura musical. Y no menos interesante es la mención a la fama de Clementi como

“músico y compositor”: compositor de obras para piano pero sobre todo intérprete, alguien capaz de marcar la historia de la música, más que a través de sus obras, a partir de una precisa manera de entender la interpretación y la relación con el público.

El olvido del que Clementi, paulatinamente, fue objeto, nace precisamente allí: si la historia de la música es la historia de la composición, una figura como la suya queda sistemáticamente en fuera de juego. La música compuesta por Clementi es inconcebible sin el gesto físico que la convierte en sonido: fue creada en función de la ejecución, y no tiene sentido desvincularla de ella. A lo largo del siglo XIX, sin embargo, la interpretación y la composición protagonizaron una progresiva e irremediable escisión, y aunque los virtuosos siguieron gozando de los favores del público, el prestigio de la comunidad musical acabó por orientarse hacia los creadores. El estudio de la música empezó a coincidir con el estudio de las partituras, de los estilos compositivos y de las formas que podían reconocerse analizando los signos presentes en el pentagrama. Y para un hombre como Clementi esto fue el principio del fin, el inicio del largo olvido al que ha quedado relegado hasta hoy.

No es casual que, si algo de su producción ha sobrevivido en la memoria colectiva, se ha tratado precisamente de la porción más ligada a la interpretación: sus sonatinas, sus *Preludi ed Esercizi*, los cien estudios de su *Gradus ad Parnassum*. Obras didácticas no siempre adecuadamente valoradas, pero inevitablemente ligadas a la dimensión más material de la ejecución. Ni tampoco es casual que el único gran intérprete del siglo XX que ha tocado repetidamente a Clementi, ubicándolo entre los autores más interpretados de todo su repertorio, haya sido Vladimir Horowitz, artista cuyo referente último siempre fue la comunicación con el público y cuya carrera puede leerse –tal como ha hecho Piero Rattalino en su reciente monografía– como un esfuerzo a contracorriente para llevar hasta el presente los valores de un pasado ya irremediablemente lejano.

La forma que Clementi tuvo de ser “músico y compositor” –tal como lo define la lápida de Westminster– estaba firmemente anclada en la cultura musical de su tiempo. Considerar la partitura como una herramienta que cobraba sentido únicamente en el momento de la interpretación era una actitud que Clementi compartió con otras muchas figuras y que no fue ajena al propio Beethoven; de hecho, ni uno ni otro pudieron conocer en primera persona el cambio ideológico que en menos de dos generaciones convirtió a la composición en la actividad musical por excelencia. Pero la apuesta de Clementi fue más radical que la del propio Beethoven, y la musicología alemana –que diseñó en solitario el mapa que todavía preside, en sus líneas esenciales, el imaginario de músicos y aficionados de todo el mundo– no tuvo inconvenientes en dejarle fuera de una historia canónica marcada por los grandes genios de habla alemana.

Lo que en su día se presentó como el producto de un natural proceso de decantación, se convierte hoy, sin embargo, en una ocasión para revisar esas antiguas certezas. La figura de Clementi es un ejemplo inmejorable de la riqueza de caminos que la historia, tan a menudo, nos regala. Tanto su legado compositivo como su propia existencia resultan extraordinariamente actuales, sorprendentemente cercanos a la realidad del músico de hoy y a las expectativas del público: solo necesitamos aceptar el reto de alejarnos por un momento de los convencionales clichés que la tradición nos ha dejado en herencia.

ASCENSO

Nacido en Roma el 23 de enero de 1752, Muzio Clementi fue el mayor de los siete hijos que el platero Nicolò Clementi tuvo con su segunda esposa, Magdalena Kaiser. Empezó pronto su formación musical y antes de cumplir los catorce años consiguió un contrato como organista en la iglesia de San Lorenzo en Damaso. Fue entonces cuando lo escuchó Sir Peter Beckford, entonces de viaje por Italia, que llegó a un acuerdo económico con el padre para llevar al joven Muzio hasta Inglaterra: un cambio de vida radical, porque Clementi resi-

dió los siguientes siete años en la mansión de los Beckford en la campiña de Dorset, a casi 200 km al suroeste de Londres, muy lejos de las tradiciones de las que habría podido impregnarse en otro contexto cultural y sin poderse beneficiar de la relativa proximidad del dinámico mundo musical inglés.

Peter Beckford, primo del más célebre William Beckford y sobrino del que fuera alcalde de Londres, no estaba especialmente interesado en la música: contratar a Clementi (o “comprarlo” a su padre, según las inquietantes palabras que empleó el propio Beckford) fue muy probablemente tan solo una solución económica para dotar a su residencia de un mínimo de entretenimiento musical, de acuerdo con los requerimientos de la época. Para un músico en plena formación, se trataba de un auténtico desafío. Pero el jovencísimo Clementi, dando muestras de una tenacidad que lo caracterizaría durante toda su vida, vio en este repentino aislamiento una oportunidad: aprovechó el mucho tiempo que tenía a su disposición siguiendo una rigurosa planificación de la que tanto se habló en los años siguientes: un estudio regular de ocho horas diarias centradas en el estudio del instrumento y de las obras de maestros consagrados, principalmente aquellos más relacionados con la tradición instrumental romana.

En 1774, ya libre de cualquier obligación, Clementi se trasladó a Londres. Empieza a aparecer esporádicamente como instrumentista de teclado en conciertos benéficos, pero el inicio de una verdadera carrera coincide con la edición de sus *Sonatas para piano Op. 2*, en la primavera de 1779, una publicación cuyo contenido es la muestra de un portentoso dominio del teclado y un formidable gusto por el virtuosismo. El verano de 1780, Clementi empieza el primero de sus largos períodos de viajes, que coincide con una época de intensa creatividad, indudablemente relacionada con los importantes contactos con las vanguardias musicales de la época. Toca con gran éxito en París ante la mismísima María Antonieta y a finales de 1781 viaja a Viena, donde nada más llegar, el día de Nochebuena, mantiene un duelo a dos pianos con Mozart ante el emperador José II y el futuro zar de Rusia, Pablo I. Tras pasar largas temporadas en Suiza y Francia, Clementi

regresa finalmente a Londres en 1785, donde su nombre se convierte rápidamente en uno de los principales referentes de la entonces activísima vida concertística inglesa. Triunfa en los Hanover Square Grand Professional Concerts, compone sus primeras obras sinfónicas y su nombre como profesor de piano empieza a atraer alumnos de dentro y fuera de Gran Bretaña.

La peculiar biografía de Clementi nos reserva, sin embargo, una nueva sorpresa. Nada más alcanzar una envidiable fama en el competitivo entorno musical inglés, Clementi se aleja paulatinamente de los escenarios. A 1790 se remonta su último concierto como solista, aparece en público cada vez menos como solista y en 1796 deja de presentar en público sus sinfonías. Este desapego se ha presentado tradicionalmente como el producto de un cambio en los gustos de un público que en esos mismos años estaba entusiasmándose por la música de Haydn y de su principal discípulo, Ignaz Pleyel. Pero existen otras posibles explicaciones, especialmente verosímiles si tenemos en cuenta la realidad cultural y económica de aquella época. En Inglaterra, la figura de concertista no era tan valorada socialmente como la del empresario de éxito, y Clementi –hombre de extracción humilde cuya juventud había quedado marcada por las diferencias de clase se mostró especialmente determinado a consolidar su estatus social. Estaba comprobando, además, que su principal sustento económico no eran los conciertos, sino su intensa actividad como profesor de piano, orientada tanto hacia la formación de profesionales como hacia la educación musical de los miembros de familias adineradas. Sus viajes por Europa le habían permitido comprobar, por otra parte, la diversidad de la vida musical europea y las múltiples aplicaciones que en el mundo de la música podía tener –tanto dentro como fuera de Inglaterra– el modelo económico propio de la Revolución Industrial. Y fue así como Clementi se lanzó a la carrera empresarial, impulsando una editorial propia y una fábrica de pianos que llevaría su nombre. Dando prueba de un instinto comercial fuera de serie, decidió no empezarla de cero: se asoció con John Longman y, tras la quiebra de la prestigiosa Longman

& Broderip, en 1798, consiguió aprovechar instalaciones, técnicos y clientela para dar vida a la Longman, Clementi & Co., pronto convertida en Clementi, Banger, Hyde, Collard & Co. y finalmente en Clementi & Co. A partir de entonces, y hasta su jubilación en 1831, Clementi dedicó gran parte de sus energías a la promoción de esta empresa, a la elaboración de un selecto catálogo de publicaciones y al perfeccionamiento de unos instrumentos que pronto se convirtieron en un referente internacional de primer orden.

UNA PERSONALIDAD INCONFUNDIBLE

La determinación de Clementi por dar a su iniciativa empresarial una proyección europea se vuelve evidente en 1802, cuando empieza una larguísima temporada de viajes y estancias destinada a prolongarse nada menos que ocho años. Clementi vuelve a París y Viena, pasa varios meses en Italia y visita por primera vez ciudades tan lejanas como Varsovia o San Petersburgo, pero ya no lo hace únicamente como concertista, sino principalmente como empresario. Para demostrar la solvencia de sus pianos promocionó a algunos de sus brillantes alumnos (como el irlandés John Field, que finalmente se instalará en Rusia) y consiguió exclusivas para la publicación en Inglaterra de las obras de los principales compositores a la moda, incluido el propio Beethoven.

Pero estos son años especialmente intensos también en lo personal. De la inconfundible personalidad de Clementi nos informan a menudo sus contemporáneos: incansable conversador, ávido lector, políglota capaz de dialogar en al menos cinco idiomas, sencillo en los modales (y siempre atento a evitar el derroche, una cualidad que más de uno aprovechó para acusarle de tacañería), pero capaz de dar muestras de una sorprendente extroversión, y con una marcada propensión hacia los encantos femeninos que le procuró más de un sobresalto. Un hombre que no pasaba inadvertido, que compaginaba la tenacidad del *self-made man* con una emotividad a flor de piel capaz de hacerle vivir con extrema intensidad las muchas alegrías y las duras pruebas que salpicaron su existencia.

De esta profunda afectividad tenemos un impactante testimonio en su epistolario, que contiene algunas de las misivas más emotivas jamás escritas por un compositor. Ya en su juventud Clementi había conocido episodios dignos de una no-



Retrato de Muzio Clementi, por James Lonsdale.

velesca historia de amor, culminados en la turbulenta aventura amorosa con Marie-Victoire Imbert-Colomés, la jovencísima hija de un rico comerciante lionés, por la cual el entonces treintañero pianista llegó a viajar por media Europa aparando durante más de un año su propia carrera concertística precisamente cuando esta se encontraba en pleno ascenso. Ya olvidada aquella aventura, en 1804 Clementi se casa con Caroline Lehmann, una pianista que había conocido en Berlín

el año anterior. Sus misivas, hasta ese momento impregnadas de un entusiasmo hiperbólico digno del mejor Stendhal, se vuelven trágicas a la hora de describir cómo, un año después, la joven Caroline murió, dejándole un hijo recién nacido, Carl. Sólo un año después de su regreso a Londres, en 1810, Clementi volverá a casarse, con Emma Gisborne, con quien tendrá cuatro hijos, Vicent, Cecilia Susanna, Caroline y John, a los que más tarde se unirá Carl, tras pasar su infancia criado por su abuela materna.

Mientras seguía cuidando de los negocios de su empresa, Clementi reanudó su actividad como intérprete y compositor, siempre sin renunciar a su papel de animador cultural. El 24 de enero de 1813 fundó, junto con una treintena de socios, la Sociedad Filarmónica, de la cual fue uno de los primeros directores y cuya orquesta impulsó importantes estrenos y encargos (entre otros, el de la *Sinfonía n.º 10* de Beethoven, que quedó apenas esbozada). Y no faltaron otros viajes importantes: entre 1816 y 1818 visitó Francia y Alemania; en 1821 interpretó en Múnich y Leipzig sus sinfonías, que mientras tanto en Londres se estaban convirtiendo en una presencia fundamental en la programación concertística. Con 70 años, Clementi seguía siendo uno de los músicos más prestigiosos de Europa, valorado por igual como compositor, intérprete y pedagogo. En 1826 terminó su monumental *Gradus ad Parnassum* y siguió viajando por Francia, Alemania y, probablemente, Italia, hasta finales de 1827, siendo recibido con un gran banquete en su honor en el Albion Hotel de Londres el 17 de diciembre de 1827, un banquete organizado personalmente por dos figuras de máximo relieve como eran entonces John Cramer y Ignaz Moscheles: prueba irrefutable de una fama imponente que se prolongó hasta el final de su vida.

Pero si el mundo musical seguía rindiéndole honores, Clementi estaba protagonizando un proceso de progresivo desapego ante la sociedad que lo rodeaba: un desapego causado al menos en parte por tragedias personales (en particular la repentina muerte de su primogénito Carl), pero también por el desconcierto ante cambios culturales que no acabó por

compartir. En 1828 hizo su última aparición pública como director del concierto inaugural de la Sociedad Filarmónica, y en 1830 decidió apartarse de la sociedad, retirándose a vivir en la campiña inglesa, donde moriría dos años después tras una breve enfermedad. Moría célebre, pero asomado a un mundo que estaba rápidamente dejando atrás la cultura musical de la que Clementi había sido protagonista.



Detalle de un fortepiano fabricado por Muzio Clementi. Un valioso instrumento de principios del siglo XIX.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 18 de abril de 2012. 19,30 horas

I

Franz Schubert (1797-1828)

Obertura al estilo italiano en Do mayor D 597

Adagio - Allegro giusto - Più moto

Muzio Clementi (1752-1832)

Dueto en Do mayor Op. 6 n° 1

Allegro assai

Larghetto

Presto

16

Franz Schubert

Variaciones en La bemol mayor sobre un tema original

Op. 35, D 813

*Allegretto - Un poco più lento - Tempo I - Maestoso -
Più lento - Allegro moderato*

II

Gioachino Rossini (1792-1868)

Obertura de la ópera El barbero de Sevilla, en arreglo para piano de P. J. Riotte

Andante maestoso - Allegro - Più allegro

Muzio Clementi

Dueto en Do mayor Op. 14 n° 1

Allegro

Adagio

Allegro

17

Franz Schubert

Fantasia en Fa menor Op. 103, D 940

Allegro molto moderato - Largo - Allegro vivace - Tempo I

Andreas Staier y Antonio Piricone, piano a cuatro manos

Sería lógico suponer que el mundo expresivo de un hombre como Muzio Clementi, nacido en 1752, no tuviera mucho en común con el de Rossini y Schubert, nacidos respectivamente en 1792 y 1797, y que por edad podrían haber sido sus nietos. Los tres, además, se movieron siempre en entornos culturales diferentes y su relación con el piano no podría ser más diversa: virtuoso de alcance histórico, el primero; operista sólo anecdóticamente interesado en las posibilidades del teclado, el segundo; compositor sin aspiraciones solistas pero autor de un catálogo pianístico formidable en extensión e importancia, el tercero. Sin embargo, algo fundamental los une: los tres encarnaron una forma de entender la música que quedaría arrasada por la nueva generación que empezó a conquistar los favores del público europeo a partir de 1830. En un arco de pocos meses, Schubert fallece, jovencísimo; Rossini, en pleno apogeo de sus fuerzas, decide abandonar la escena operística tras protagonizar una carrera meteórica; Clementi, a los setenta y ocho años, se retira voluntariamente de la vida pública. El mundo musical, que venía de perder a otras figuras clave, como Beethoven y Weber, se predisponía a encumbrar a otra generación, la de Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Verdi y Wagner, todos ellos nacidos entre 1809 y 1813, en un recambio generacional que avalaba otros valores éticos y estéticos.

La historiografía musical se ha construido tradicionalmente en torno a la idea de progreso, y los grandes compositores se suelen alabar por su capacidad de asentar las bases de futuros desarrollos. Pero lo que estaba sucediendo en esos años era una subversión de valores que no todos estaban dispuestos a aceptar, y el exilio voluntario de Rossini es aquí especialmente representativo. Los esfuerzos más serios de reivindicar la figura de Clementi y su papel en la historia de la música occidental han fracasado, por lo general, porque han tendido a reivindicarlo como compositor capaz de adelantarse al futuro: un futuro encarnado primero por Mozart, luego por Beethoven, y finalmente por los pianistas románticos. Resulta más interesante, en cambio, imaginarlo como el representante de una alternativa: una alternativa a lo que fue ese mismo

futuro, y también a sus propios contemporáneos, porque los que consideramos como “grandes clásicos” –Haydn, Mozart y Beethoven– son, en realidad, tres compositores activos en un único entorno cultural, el de la Viena habsbúrgica de José II y Francisco II, un mundo que precisamente *no* fue el mundo de Clementi. Clementi creció, vivió y murió en la Inglaterra de Jorge III y de su hijo, Jorge IV: una Inglaterra marcada por la explosión demográfica, el dinamismo económico, los sobresaltos de una proyección internacional que llevó al país en pocas décadas a perder la Guerra de Independencia en América y a que la Compañía de las Indias Orientales se hiciera con el control de gran parte de Asia meridional, llenando Londres de exóticas curiosidades mientras el capitán Cook viajaba hasta la Polinesia y la Antártida. Era la Inglaterra que descubría el deporte y la moda, la arquitectura neogótica y la literatura fantástica, las antigüedades griegas y romanas, la vida nocturna y los múltiples placeres de una ética que llegó a ser entonces especialmente relajada.

El piano encontró en este contexto, ya a partir de 1760, un caldo de cultivo especialmente favorable. Se convirtió en un instrumento irrenunciable para cualquier vivienda acomodada, impulsando un activo mercado de publicaciones para aficionados y clases particulares, según un esquema que durante el siglo XIX se extenderá a gran parte de Europa. Una parte importante de la producción de Clementi está pensada en función de esta realidad exquisitamente *amateur*: las docenas de sonatas que escribió “para piano con acompañamiento de violín o flauta”, por ejemplo, seguían una moda que alcanzó cotas de extraordinaria popularidad y que poco tenía que ver con la idea decimonónica de la “música de cámara”, ya que la parte melódica está totalmente supeditada a la parte pianística hasta el punto de resultar a menudo perfectamente prescindible.

La mejor representación de esta realidad musical “de interiores” era la literatura para piano a cuatro manos, que consentía en compartir un mismo teclado aprovechándolo en toda su extensión, incluso en caso de no disponer de grandes habili-

dades técnicas, y permitía llevar hasta la vivienda particular obras y sonoridades pensadas para grandes espacios. A esta dimensión doméstica se unía a veces una dimensión didáctica: el maestro podía compartir y guiar a su alumno tocando junto a él, acostumbrándole a tocar con regularidad y con el gusto adecuado. La inmensa mayoría del repertorio para piano a cuatro manos está relacionado, directa o indirectamente, con estas perspectivas.

Un perfecto ejemplo lo tenemos con la *Ouvertüre im italienischen Stile D 597*, que Schubert escribió en 1817 y que no es sino una versión para piano a cuatro manos de su propia *Obertura para orquesta D 591*. Una adaptación que traslada al ámbito familiar la solemnidad sinfónica y el dinamismo orquestal de la pieza original, y pone de especial relieve el calibrado *crescendo* emotivo generado por la yuxtaposición de tres secciones de velocidad creciente, según el modelo formal más frecuente en la ópera italiana de la época y llevado a su apogeo por Rossini.

Esa evocación del mundo sinfónico es el primer ingrediente del *Dueto Op. 6 nº 1* de Clementi, una sonata en tres movimientos que es su primera gran composición para piano a cuatro manos. La obra lleva al extremo las características de la producción con la que el joven músico, nada más afianzar su nombre en la vida musical inglesa, se asomó, en 1780, al mundo cultural continental: frases breves e incisivas, grandes contrastes dinámicos, armonías sencillas que se suceden lentamente, desplegándose mediante una alternancia fantasiosa de diseños diversos basados a menudo en escalas y arpeggios. Se trata de una página de extraordinario virtuosismo y de especial importancia para el repertorio a cuatro manos, ya que no existen antecedentes de obras tan espectaculares. Es muy probable que esta sea la obra que Clementi interpretó en público, el 23 de abril de 1779, junto con William Dance, y desde luego se aleja profundamente del limitado alcance (aunque no exento de cierto gusto por la experimentación) de sus tres anteriores *Sonatas para piano a cuatro manos Op. 3*.

El grado de sofisticación que la escritura para piano a cuatro manos supo alcanzar en pocas décadas gracias a las aportaciones de J. C. Bach, Clementi y Mozart (y, en menor medida, a las de Kozeluch, Dussek y Beethoven) lo comprobamos en toda su magnitud ante las **Variaciones sobre un tema original** que Franz Schubert compuso en 1824, una de las páginas más extraordinarias jamás escritas para esta formación. A partir de un tema desconcertante, cuyo simétrico ritmo de marcha fluctúa sobre una armonía cromática y modulante, se van sucediendo ocho variaciones que son una síntesis de lo más selecto del lenguaje schubertiano y que, tras pasar por páginas realmente enigmáticas, culminan en una fulgurante variación conclusiva.

El clima enérgico y luminoso prosigue con la versión para piano a cuatro manos que el compositor alemán Philipp Jakob Riotte realizó de la célebre “Obertura” del **Barbero de Sevilla** rossiniano. De nuevo, se trata de una respuesta al interés de llevar al terreno privado la fascinación que estaba ejerciendo esta página en los teatros de media Europa. Pero aquí más que nunca, la versión pianística pone de manifiesto un componente de extremo interés en la estética rossiniana, que tiene a su vez mucho que ver con Clementi y su mundo: el piano exalta el componente mecanicista de la música de estos compositores, justo el más ajeno a la expresividad romántica. La perfección de algún modo inhumana que parece presidir el mundo ideal presentado por el teatro de Rossini, siempre orientado hacia la felicidad y desprovisto de cualquier horizonte metafísico, cobra vida en esta versión pianística con una fuerza inusitada y de gran encanto.

Que Clementi haya sido un digno antecesor de este mismo mundo lo muestra con claridad el **Duetto Op. 14 n° 1**, compuesto en 1786: una página chispeante y humorística cuyo insólito tema inicial parece pensado para tomar a contrapié al oyente, que no acaba de saber dónde se sitúa realmente el acento rítmico. Y el enloquecido final, que llega tras la paz etérea y casi irreal de la página central, deja literalmente sin

respiro, en línea con la lógica desquiciada que Rossini plas-
mó en páginas como el final del primer acto de la *Italiana in
Algeri*. Despojada de cualquier pretensión metafísica, la rea-
lidad se nos presenta ligera y vitalista, expresión del optimis-
mo de una sociedad que se lanzaba con infinita confianza a
los brazos del futuro.

Pero pronto muchas cosas cambiarán. La densidad simbóli-
ca se fue convirtiendo en una de las señas de identidad de la
“gran música”; la ligereza y la velocidad que entusiasmaban
a Clementi se vieron pronto supeditadas a la profundidad de
un mensaje que ya no residía en la música, sino más allá de
ella. Y una obra que bien podría ser una síntesis del abismo
al que la cultura europea se estaba asomando es la ***Fantasia
en Fa menor*** de Schubert. Recuperando la fórmula que ya
había empleado en la *Fantasia “Wanderer”*, la pieza integra
las secciones propias de una sonata en cuatro movimientos,
pero renuncia a un final grandioso a favor de una inesperada
reexposición del tema inicial, un gesto de repentina intros-
pección que, tras albergar un desgarrador fugato, se reafir-
ma en los compases conclusivos, desactivando así cualquier
continuidad narrativa. Una propuesta complementaria a la
que Clementi había formulado con el *Gradus ad Parnassum*,
enigmática culminación de todo su legado. A un presente que
no les ofrecía motivos para la esperanza, Schubert y Clementi
contestan creando páginas que parecen buscar otro futuro,
alejándose de los caminos que otros, en poco tiempo, reco-
rrierían.



286623



23

Printed
in

M
202
P. 128

Portada de las Cuatro sonatas para pianoforte a cuatro manos de Muzio Clementi, editadas por C. F. Peters, Leipzig.

ANDREAS STAIER

Es, sin duda, uno de los intérpretes de clave y de fortepiano más destacados del mundo. Comenzó su carrera como solista en 1986, y desde entonces su indiscutido magisterio musical ha dejado huella en la interpretación del repertorio barroco, clásico y romántico.

Nacido en Göttinger en 1955, Staier estudió piano moderno y clave en Hannover y en Amsterdam. Durante tres años fue el clavecinista de Musica Antiqua Köln. Como solista, ha actuado en Europa, Estados Unidos y Japón con orquestas como Concerto Köln, Orquesta Barroca de Friburgo, la Akademie für Alte Musik Berlin y la Orchestre des Champs-Élysées Paris. Es invitado regularmente por los festivales internacionales más prestigiosos: Festival de La Roque d'Anthéron, Festival de Saintes, Festival de Montreux, Edinburgh International Festival, Styriarte Graz, Musik

Festival, Schubertiade Schwarzenberg, Schleswig-Holstein, Bach-Fest Leipzig y Bachtage Berlin, entre otros, presentándose en las principales salas de Europa, América y Japón. También mantiene una intensa actividad como músico de cámara con destacados intérpretes como Anne Sophie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexej Lubimov, Christine Schornsheim y Christoph Prégardien, con quien ha grabado Lieder de Schubert, Schumann, Mendelssohn y Beethoven.

En 2001 estrenó la *Contra-Sonata* para piano del compositor contemporáneo francés Brice Pauset (1965), que luego grabó para Aeon. Y en 2011 estrenó su *Contra-Concierto* con la Orquesta Barroca de Friburgo. Su extensa discografía con sellos como BMG, Teldec Classics y Harmonia Mundi France ha recibido la aclamación de la crítica internacional y numerosos premios discográficos.

ANTONIO PIRICONE

Es un joven músico italiano cuya personal aproximación a la música, como pianista e intérprete de instrumentos históricos, ha suscitado interés internacional. Se caracteriza por sus habilidades interpretativas, su versatilidad y su sentido estilístico. Recibió su formación en el Real Conservatorio de La Haya, especializándose en música antigua con Jacques Ogg, Patrick Ayrton, Stanley Hoogland y Bart van Oort. Ha interpretado en las salas de conciertos y festivales más importantes de Europa y Japón, tales como: Teatro Alighieri (Ravenna), Prinzregentetheater (Múnich), Philharmonic Hall (Liverpool), Vredenburg Muziekcentrum (Utrecht) y Muziekgebouw (Amsterdam), Music Festival (Praga), Festival Internacional de Piano de La Roque d'Anthéron, Metropolitan Art Space (Tokyo), Cité de la Musique (París), entre otros muchos. Ha grabado para la RAI italiana, la Radiotelevisión de Chequia,

Radio 4 de Holanda y Radio France. Sus grabaciones como solista incluyen las *Suites inglesas* de Bach (Classico) y el primer registro con piano de las seis *Sonate per il cembalo solo* (1757) de G. A. Benda (Classico).

Ha ganado el Concurso Van Wassenaer (Amsterdam, 2009), el más relevante de la música antigua en formato de cámara, y el Premio Clementi con el dúo de fortepianos Tempo Rubato (con Megumi Tanno en Londres, 2011). Además de su faceta de intérprete de música antigua, Piricone mantiene un interés muy vivo por la música contemporánea, buscando siempre la creación de programas estimulantes y variados con obras olvidadas que amplíen el público de sus conciertos. Piricone vive actualmente en Holanda y está implicado en un proyecto de investigación sobre el desarrollo de instrumentos de tecla.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 25 de abril de 2012. 19,30 horas

I

Muzio Clementi (1752-1832)

Sonata en Fa menor Op. 13 n° 6

Allegro agitato

Largo e sostenuto

Presto

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata n° 4 en Mi bemol mayor Op. 7

Allegro molto e con brio

Largo con gran espressione

Allegro

Rondo. Poco allegretto e grazioso

II

Ludwig van Beethoven - Franz Liszt (1811-1886)

An die ferne Geliebte S 469 / R 124

Muzio Clementi

Sonata en Sol menor Op. 50 n° 3

“Didone abbandonata”

Introduzione. Largo patetico e sostenuto

Allegro, ma con espressione

Adagio dolente

Allegro agitato e con disperazione

Durante siglos, el término “sonata” se mantuvo fiel a una etimología que únicamente pretendía diferenciarlo de su homólogo vocal, “cantata”. Una obra *da suonare*, por tanto, sin que ello implicara necesariamente la aceptación de unas precisas pautas formales. Había tradiciones, por supuesto, y modelos que se entrelazaron, transformándose generación tras generación, dando forma a una realidad compleja y especialmente fascinante. Y la popularidad que tuvo –especialmente en el ámbito germánico– la que luego se denominará “forma sonata”, basada en la polaridad de dos ideas contrastantes, no debe hacernos olvidar la diversidad de formas que convivieron en obras con este título, tanto en su estructura global como en la organización interna de cada movimiento. El hecho de que el propio Beethoven, a lo largo de toda su producción, haya empleado el título genérico de “sonata” para obras a dos, tres y cuatro movimientos no es debido a la originalidad de su genio, sino a la práctica de la época. Pero esta diversidad formal es en realidad la capa exterior de otra, más importante para nosotros: la variedad estilística, la multiplicidad de los códigos estéticos y de los géneros a los que estas mismas obras hacen referencia.

En el catálogo pianístico de Clementi aparecen más de 110 obras entre sonatas y sonatinas. Un número asombroso que supera la suma de las obras equivalentes que nos han legado de Haydn, Mozart y Beethoven. Pero, más aún que la cantidad, es la diversidad de su producción lo que realmente sorprende: un legado en el que encontramos (y no necesariamente en una sucesión diacrónica) obras de marcado carácter scarlattiano (*Sonata Op. 2 n.º 4*), expresivas piezas galantes (*Sonata Op. 25 n.º 5*), explícitas referencias al mundo de la *opera buffa* (*Sonata Op. 25 n.º 6*), solemnes edificios clásicos (*Sonata Op. 34 n.º 2*), desenfadas muestras de ligereza virtuosística (*Sonata Op. 12 n.º 1*), referencias a la música de baile (*Sonata Op. 33 n.º 1*) así como piezas de gran dramatismo y fuerte vocación teatral (*Sonata Op. 40 n.º 2*) o plagadas de reminiscencias barrocas (*Sonata Op. 50 n.º 1*).

Si hay una obra que sintetiza la extraordinaria riqueza de esta producción, ésta es la *Sonata Op. 13 n° 6*, que en la historia de la interpretación pianística quedará para siempre ligada al nombre de Vladimir Horowitz y a su legendaria grabación de 1954. Publicada por primera vez en 1785 y revisada en profundidad décadas después por el propio Clementi con vistas a la inacabada reedición de sus obras promovida por la editorial Breitkopf a partir de 1803, la sonata llama la atención en primer lugar por su sombrío e inquieto clima emotivo: no hallamos aquí el Clementi luminoso y optimista, sino un omnipresente desasosiego próximo al de ciertas obras mozartianas de esta misma época, como los *Conciertos para piano y orquesta en Re menor y Do menor*, la *Misa KV 427* o el *Cuarteto KV 421*. Otra característica nos aleja, en cambio, de la sensibilidad de Mozart y parece, si acaso, premonitoria de análogas inquietudes de parte de Beethoven y del propio Brahms, que no por casualidad fueron grandes admiradores de Clementi: se trata de la cohesión interna de toda la composición conseguida a través de la reiterada presencia, en los tres movimientos, de unas mismas células melódicas, cuyas continuas transformaciones generan motivos y armonías capaces de vincular estrechamente las diferentes secciones de la obra.

Tal cohesión –que es a la vez formal y emotiva– se ve reafirmada en esta extraordinaria sonata por la persistente presencia de notas repetidas y de líneas melódicas interrumpidas por breves silencios, un recurso tradicionalmente ligado a una narración inquieta y angustiada. La naturaleza esencialmente vocal del primer movimiento exalta este peculiar efecto declamatorio, con respiraciones entrecortadas y sin salida posible. En el movimiento central los suspiros se vuelven más amplios, acompañados de unas insistentes notas repetidas, unos sorprendentes cambios de registro y una armonía llena de estridentes disonancias. En el último, la respiración vuelve a acelerarse, las referencias al primer movimiento son constantes y el clima de desasosiego se vuelve especialmente claro en los últimos compases: un final huidizo, como si la sonata se

desvaneciera, en lugar de terminar afirmativamente según la costumbre de la época.

Poco más de una década separa la Sonata Op. 13 nº 6 de Clementi de la Sonata Op. 7 de Beethoven, una obra de dimensiones imponentes y ritmo armónico pausado, que yuxtapone mundos estéticos contrapuestos y supedita el elemento melódico a la persistente presencia de una escritura en acordes de claras aspiraciones sinfónicas. Una obra, por tanto, muy diferente de la anterior. Pero no tendría sentido hablar de una “evolución”; de hecho, el propio Beethoven escribió en esos mismos años obras que presentan claras analogías con la densidad y el intenso trabajo motivico de la *Sonata en Fa menor* de Clementi. Aquí se trata únicamente de una diferente propuesta estética, una propuesta que resulta especialmente evidente en el primer movimiento, cuyo inicio en acordes y giros melódicos contruidos sobre un Mi bemol repetido en el registro grave, parece un primer esbozo del parecido comienzo (en la misma tonalidad y el mismo compás) de la tetralogía wagneriana.

Los acordes iniciales encuentran su natural prolongación en la escritura coral del segundo tema y en los sucesivos motivos que completan el material de este movimiento inicial, en el que una armonía clara y simétrica convive con una insistente fuerza rítmica. El segundo tiempo es una de las páginas más descriptivas jamás escritas por Beethoven, cargada de referencias a la naturaleza y al ambiente bucólico. Como tercer movimiento hallamos un insólito minuetto, en el que las referencias a la danza se encuentran diluidas, vaciadas de su tradicional fuerza rítmica y convertidas en elementos cantables: una elegante miniatura que enmarca una sección central de carácter totalmente opuesto, en la que ritmo y melodía parecen arrollados por el vendaval de una impresionante serie de arpeggios que evocan explícitamente la fuerza arrolladora de una tempestad, con su imparable llegada y paulatino alejamiento. Y tras el temporal, la paz de un rondó conclusivo sorprendentemente amable, tan distinto de los insólitos fina-

les de las anteriores sonatas publicadas por Beethoven: una amabilidad que llega a su extremo en unos últimos compases que –análogamente a la *Sonata en Fa menor* de Clementi– optan por un discreto *pianissimo*.

Si estas dos sonatas muestran dos caminos distintos para dar coherencia a la sucesión de los diversos movimientos de la sonata, la apuesta para la cohesión se hace aún más explícita en las obras que tanto Clementi como Beethoven escribieron en la última parte de sus vidas. Un caso especialmente evidente nos lo ofrece el ciclo *An die ferne Geliebt Op. 98*, compuesto por Beethoven en abril de 1816 y formado por seis Lieder para canto y piano que se suceden sin solución de continuidad, enlazados por ingeniosas transiciones armónicas. Liszt transcribió para piano solo toda la colección en 1849, y esta versión pianística –que sigue fielmente la partitura original aportando únicamente algunos cambios de registro– acaba por evidencia esa apuesta por integrar las canciones hasta conformar una unidad. Mediante estudiados cambios de tesitura, Liszt consigue resaltar, además, el momento más visionario de toda la obra: las sucesivas transformaciones que padece, en el transcurso de la última pieza, un material melódico que procede en realidad de la pieza inicial y que culmina precisamente en un inesperado regreso de la melodía inicial, según un recurso cíclico que otros compositores volverán a emplear de forma creciente a lo largo del siglo XIX.

La coherencia formal del ciclo de Beethoven estaba directamente relacionada con la de los textos de los seis poemas de Aloys Jeitteles. Una coherencia análoga parece subyacer en las obras que Clementi escribía en esos mismos años, y muy especialmente en la *Sonata Op. 50 nº 3*, conocida con el título apócrifo de “Didone abbandonata” (Dido abandonada) y supuestamente inspirada en el dramático destino de la reina Dido, inmortalizado por Virgilio en su *Eneida*. No es difícil, en efecto, relacionar con una voluntad descriptiva la insólita estructura formal de esta sonata y su esfuerzo por dar continuidad a la sucesión de los diversos movimientos, según una

fórmula que recuerda de cerca la anterior propuesta beethoveniana. Clementi –que tenía un excelente dominio de la cultura clásica y podía escribir fluidamente en latín– conocía por supuesto la *Eneida* y también el correspondiente libreto operístico –titulado precisamente *Didone abbandonata*– que Pietro Metastasio había escrito en 1724 y que más de cincuenta compositores habían puesto música durante el siglo XVIII. Además, Clementi no era el primero en trasladar al mundo de la música instrumental la desesperación de la reina cartaginesa: ya lo había hecho Giuseppe Tartini con su *Sonata para violín y continuo Op. 1 n.º 9*, publicada en 1734. Y aunque no existan certezas acerca de la legitimidad del título, es probable que el propio Clementi se esconda tras la autoría del texto anónimo del que procede esta atribución, y que ya en 1822 describía cómo la obra daba forma a la ansiedad de la reina que, tras vivir con Eneas una apasionada historia de amor, se ve abandonada por el héroe, cuyo destino es fundar Roma, y opta finalmente por el suicidio.

La trágica atmósfera que permea toda la obra se manifiesta desde el principio, con un solemne ritmo punteado superpuesto a los suspiros de unas notas repetidas salpicadas de silencios. Esta introducción desemboca pronto en la desgarrada expresividad del siguiente “Allegro”, cuyas líneas melódicas recorren intervalos vocalmente imposibles, únicamente justificados por una situación desesperada. Un inquieto lamento (“Adagio dolente”) desemboca finalmente en un “Allegro agitato e con disperazione” basado en la obsesiva reiteración de una breve célula rítmica, casi un bucle sin salida que se prolonga con creciente intensidad hasta la conclusión. Un asombroso final para esta sonata extraordinaria, la última que Clementi quiso dejar a la posteridad.



ELDAR NEBOLSIN

Descrito por la revista *Gramophone* como “un virtuoso de fuerza y poesía”, Eldar Nebolsin es invitado regularmente por las orquestas y festivales mas famosos de España y del mundo.

Su carrera internacional comenzó en 1992 después de su triunfo en el XI Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea en Santander, donde, con tan solo 17 años obtuvo el Gran Premio y el Premio por la mejor interpretación de un concierto para piano de Mozart. Un año antes vino a España para estudiar con el famoso pedagogo y pianista Dmitri Bashkirov. En el año 2005 Eldar Nebolsin fue galardonado con el Prestigioso Premio Sviatoslav Richter en Moscú.

Desde 2006 es artista exclusivo del sello Naxos. Su álbum de debut con los *Preludios* de Rachmaninov obtuvo excelentes críticas de la prensa internacional. Su siguiente trabajo discográfico, los *Conciertos*

para piano y *Totentanz* de Liszt con la Real Orquesta Filarmónica de Liverpool bajo la dirección de Vasili Petrenko, estuvo durante más de ocho meses consecutivos a la cabeza de los best sellers de Naxos. En mayo 2010 se publicó el CD *Variaciones sobre el Tema Infantil* de Ernö Dohnanyi con la orquesta Filarmónica de Buffalo y JoAnn Falletta.

Con motivo del año Chopin, Eldar grabó toda su obra para piano y orquesta con la Orquesta Filarmónica de Varsovia y dirección de Antoni Wit, álbum que salió a la venta en julio del año 2010.

En la temporada 2011/12 realiza su debut con la Royal Philharmonic Orchestra en Londres y en Colonia así como el debut con la Helsinki Philharmonic bajo la dirección de Ralf Gothoni. Además de su apretada agenda como intérprete, Eldar es profesor de Música de Cámara en el Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 9 de mayo de 2012. 19,30 horas

Gradus ad Parnassum (selección)

I

Muzio Clementi (1752-1832)

Suite de cuatro piezas en Fa mayor

nº 1 *Con velocità*

nº 2 *Allegrissimo*

nº 3 *Vivacissimo*

nº 4 *Allegro ma con grazia*

34

nº 5 *Andante quasi allegretto, con espressione*

Suite de tres piezas en La mayor

nº 9 *Preludio: Vivace ma non troppo*

nº 10 *Canone: Allegro moderato forte e sempre legato*

nº 11 *Cantabile: Allegro moderato e cantabile*

nº 24 *Presto in fa diesis minore*

Suite de dos piezas en Si mayor

nº 28 *Allegro*

nº 29 *Allegro ma non troppo*

nº 33 *Canone: Moderato*

nº 65 *Allegro vigoroso in fa maggiore*

II

n° 80 Capriccio: Presto

Suite de cinco piezas (selección)

n° 39 Scena patetica: Adagio con grand'espressione

n° 40 Fuga: Tempo moderato

n° 41 Finale: Allegro vivace

Suite en Mi

n° 71 Allegro legatissimo

n° 72 Vivace

n° 73 Canone: Allegretto

n° 74 Fuga: Moderato

n° 75 Canone: Allegro non troppo

n° 76 Finale: Allegro

Suite en Re

n° 82 Scherzo: Molto allegro

n° 83 Moderato

n° 84 Andante

n° 85 Presto vigoroso

n° 86 Allegro non troppo

n° 87 Finale: Allegro molto vivace

n° 94 Stravaganza: Allegro cantabile

Alessandro Marangoni, piano

La dimensión didáctica ocupó un espacio de gran relieve en la carrera profesional de Muzio Clementi. Fue un aclamado profesor, capaz de formar a grandes protagonistas de la escena musical como Hummel, Field, Cramer, Berger, Klengel y Kalkbrenner; sus ediciones revisadas de obras ajenas constituyeron una iniciativa pionera destinada a expandirse de forma creciente durante el siglo XIX; y su método de piano (*Introduction to the art of playing on the pianoforte*, 1801) representó un modelo para los tratadistas del futuro, que el mismísimo Beethoven empleó en sus propias clases hasta el final de su vida.

Una porción significativa de la producción compositiva de Clementi refleja esta vocación didáctica, empezando por las seis *Sonatinas Op. 36*, seis sonatas en miniatura de dificultad creciente que constituyen un paso obligado para cualquier joven pianista. Sus *Preludios y ejercicios*, publicados por primera vez como apéndice a la quinta edición de su método, en 1811, son un intento especialmente brillante de conjugar la ejercitación mecánica con el desarrollo de los matices expresivos. Pero es con los cien estudios que conforman el ***Gradus ad Parnassum*** como Clementi se convierte en el gran patriarca de la literatura dedicada al estudio instrumental, y en el único compositor cuya obra cumbre tiene orientación didáctica.

Dividido en tres partes, publicadas respectivamente en 1817, 1819 y 1826, el *Gradus* alcanzó cotas de extraordinaria popularidad durante el siglo XIX, ganándose la admiración de artistas como Chopin, Schumann y Brahms: una admiración y popularidad que contrastan con el creciente abandono del que ha sido objeto entre una parte considerable de los pedagogos contemporáneos. Y este olvido tiene su explicación porque no estamos ante una colección de estudios “al uso”, sino ante una de las obras más enigmáticas de la literatura pianística.

En primer lugar, el título: *Gradus ad Parnassum*, que evoca directamente la idea de un paulatino ascenso hasta la cumbre del Parnaso, la montaña próxima a Delfos que en la

Antigüedad se consideraba residencia de las Musas. Un “camino” hacia el arte en su máxima expresión sintetizado en una locución latina que no era, en realidad, una creación de Clementi; en 1725, Johann Fux ya la había empleado para el título de su propio tratado de contrapunto. Pero si el tratado de Fux destacaba precisamente por su metódica organización en la enseñanza de la polifonía, en la colección de Clementi el título sorprende porque no estamos ante una sucesión de piezas dispuestas en orden de dificultad, o según una precisa planificación.

Por otra parte, una porción considerable de estos cien estudios no está directamente orientada a desarrollar habilidades mecánicas. Hallamos piezas cantables, obras polifónicas, movimientos de sonata, y todo ello en lenguajes estilísticamente muy diversos. Más que la coherencia, prima la diversidad, como si se tratara de un colosal compendio de la ciencia musical conocida hasta el momento. Ese, parece decirnos Clementi, debe ser el verdadero objetivo del pianista: no ya la velocidad o la resistencia muscular, sino una variedad de recursos capaz de hacer frente a las situaciones expresivas más diversas.

Con el *Gradus* Clementi de algún modo cierra un círculo iniciado casi medio siglo antes, con esas *Sonatas Op. 2* que le dieron a conocer: sonatas que, más que cualquier otra, convertían el gesto interpretativo en el centro de una propuesta estética basada en la búsqueda de una sonoridad imponente y en ingeniosas superposiciones de sonidos, rápidas escalas de notas dobles como no se habían oído hasta la fecha y un reiterado empleo de los redobles en octavas tanto en las líneas melódicas como en los acompañamientos. De hecho, el entero arco creativo de Clementi fue un continuo estudio en torno a la escritura pianística, y de aquel cúmulo de experiencias el *Gradus ad Parnassum* es la síntesis, una síntesis que se vuelve explícita allá donde el compositor aprovecha obras anteriores revisándolas en profundidad: el “Estudio nº 14”, por ejemplo, es una versión para piano solo del “Adagio” del *Dueto para piano a cuatro manos Op. 14 nº 1*, y en el tercer

volumen de la obra insertó versiones revisadas de fugas ya incluidas en sus Opp. 5 y 6.

En su interés por la escritura instrumental, Clementi heredaba, por otra parte, la gran tradición teclística que ya en las postrimerías del Renacimiento, con Claudio Merulo primero y Girolamo Frescobaldi poco después, supo dar forma a un repertorio de extraordinaria riqueza. Su búsqueda virtuosística es impensable sin el ejemplo de los grandes maestros barrocos de tradición romana, empezando por los Scarlatti (no solo Domenico, sino también su padre Alessandro), y siguiendo por Domenico Zipoli (que fue antecesor del maestro de Clementi, Gaetano Carpani, en la Iglesia del Gesù) o el siempre imprevisible Azzolino Bernardino della Ciaia. Y en sus años de formación, en Inglaterra, pudo conocer de primera mano las múltiples obras para teclado publicadas por el activísimo editor Walsh y que muestran la favorable acogida recibida por compositores italianos de la generación anterior a la suya, como Giovan Battista Alberti, Pietro Domenico Paradisi y Baldassarre Galuppi.

Moderno y a la vez anclado en el pasado, casi deseoso de descubrir en ese mismo pasado nuevas pautas para abordar el presente, Clementi remata este puente entre tradición y modernidad reuniendo más de la mitad de la colección en “suites” de obras en una misma tonalidad: un gesto que, si por un lado nos devuelve al barroco pleno, al mismo tiempo delata la propensión típicamente decimonónica de dar cohesión a colecciones de piezas sueltas (piénsese en los *Impromptus Op. 90 y 142* de Schubert, organizados como si se tratara de sonatas en cuatro movimientos, o en la sutil lógica narrativa de las *Waldszenen Op. 82* de Schumann).

Con una de estas “suites” inicia la colección: cuatro piezas en Fa mayor que combinan fórmulas de gran complejidad y a menudo antagónicas. Primero unas notas repetidas con un mismo dedo, realizadas mientras otros dedos de la misma mano se encargan de la sujeción de notas de mayor duración (“Estudio nº 1”); a continuación unos pasajes de agilidad con

una sonoridad insólitamente robusta (“Estudio nº 2”); luego unas octavas en las que, mientras el meñique y el pulgar mantienen sujetas sus respectivas teclas, los dedos centrales de la mano realizan un rápido trémolo (“Estudio nº 3”), y, finalmente, unas notas dobles ligadas que renuncian a su tradicional brillantez para dar vida a fantasiosos pasajes cantables (“Estudio nº 4”). Difícil imaginar un inicio más exigente: en lugar de estar en las laderas del Parnaso ya estamos en plena cumbre.

La colección, sin embargo, no ha hecho más que empezar. El siguiente “Estudio nº 5”, por ejemplo, desplaza la melodía a la voz central, casi imitando una cantabilidad masculina, mientras la mano derecha realiza unos arabescos de especial encanto; en los “Estudios nº 9 y 11” unos fantasiosos pasajes de agilidad se entrecruzan con notas de mayor duración, creando un insólito contrapunto que hace de contrapeso al ingenioso “Estudio nº 10”, un *Canone infinito* (tal como lo identifica Clementi en su partitura), *per moto contrario e per giusti intervalli*, es decir un bucle en el que la línea propuesta por la mano derecha se superpone a otra línea de idénticas características, en la que los intervalos ascendentes se vuelven descendentes y viceversa, construido de tal modo que al finalizar la pieza se encuentra exactamente en el punto de partida, para así poderse repetir indefinidamente.

Estas investigaciones esencialmente compositivas tienen su respuesta en los estudios más centrados en el trabajo en torno al movimiento. Los rápidos arpeggios del “Estudio nº 24”, por ejemplo, no parecen especialmente insólitos, pero cualquier pianista sabe que la posición abierta de la mano, si se prolonga durante demasiado tiempo, puede generar una fuerte crispación, que siempre se manifiesta en el dedo pulgar: Por ello Clementi obliga a que ese dedo esté en movimiento al desplazarlo continuamente de una tecla a otra: una acción que ha de ser ágil y flexible para prevenir el bloqueo de la mano. Los “Estudios nº 28 y 29” los protagoniza, en cambio, el movimiento de los dedos centrales de la mano (y muy especialmente el dedo anular, menos favorecido anatómicamente),

mientras que a caballo entre la ejercitación manual y mental está el enrevesado “Canon” a cuatro voces del “Estudio nº 33”.

Una extroversión desbordante, en línea con el carácter del hombre que fue Clementi en su vida personal, la hallamos en Estudios como el nº 65 –con su arrolladora serie de octavas y acordes– y también en el “Estudio nº 80”, un extenso “Capriccio” que presenta continuos cambios de tempo y secciones fuertemente contrastantes. El gusto por el espectáculo que tanto caracterizaba la Inglaterra de la dinastía de los Hannover se nos muestra aquí en su mejor versión: en una Inglaterra que estaba inventando las competiciones deportivas de tipo moderno, Clementi no siente ningún reparo en volcar esa misma actitud en su música. Si el deporte era muestra de vitalidad, desafío físico y espectáculo visual, esos mismos elementos los hallamos aquí a partes iguales.

40

Pero otros “espectáculos” también conformaban el rico panorama cultural de la sociedad a caballo entre el siglo XVIII y el siglo XIX, y uno por encima de todos: la ópera. De allí que en el *Gradus ad Parnassum* el pianista tenga también la ocasión de confrontarse con el mundo de la escena lírica, en particular con la “Scena patética” que conforma el extenso “Estudio nº 39” y en la brillante ligereza del “Estudio nº 41”, que enmarcan una de las fugas más insólitas de toda la colección (“Estudio nº 40”).

La dimensión atlética vuelve a hacer su aparición en la Suite en Mi (“Estudios nº 71-76”), y muy especialmente en sus primeras dos piezas y en el acrobático “Finale”, que enmarcan tres ingeniosas piezas polifónicas, mientras en la Suite en Re (“Estudios nº 82-87”) el virtuosismo es de tipo más experimental, incluyendo muchas de las fórmulas que resultarán queridas a compositores como Schumann y Liszt. El “Scherzo” inicial, en particular, es realmente premonitorio de cierto pianismo romántico, en el que la agilidad de la muñeca, los cambios de inclinación del dedo y los rápidos desplazamientos laterales de toda la mano se volverán habituales entre los pianistas a la moda.

Pero si hablamos de premoniciones, nada es comparable en todo el *Gradus ad Parnassum* al “Estudio nº 94” que no por casualidad Clementi tituló “Stravaganza”. Aquí la yuxtaposición y la superposición de grupos de dos, tres, cuatro y cinco notas, unidas a unos sorprendentes cambios de tonalidad y a la ausencia de una forma definida, dejan al oyente con la extraña sensación de estar ante una pieza que no puede ser asimilada a nada que se hubiera compuesto hasta la fecha. Una página enigmática que bastaría por sí sola para recordarnos cuánta riqueza y cuántas sorpresas puede reservarnos un compositor como Clementi, en el que la posteridad solo quiso ver un *mechanicus*, y que hoy podemos con razón reivindicar como uno de los creadores más ingeniosos y visionarios de su tiempo.





ALESSANDRO MARANGONI

Premiado en varios concursos nacionales e internacionales, hizo su debut en 2007 con un recital en el Teatro alla Scala de Milán con Daniel Barenboim, y es el primer músico italiano que toca en el mundo virtual de Second Life.

Nacido en 1979, finalizó con honores sus estudios en el Conservatorio de Alejandría con Marco Vincenzi y posteriormente estudió en la Escuela de Música de Fiesole con Maria Tipo, compaginándolo con sus estudios de Filosofía en la Universidad de Pavia.

Aunque desarrolla principalmente su carrera como solista, regularmente ofrece conciertos de música de cámara. Ha actuado en las principales salas italiana (Teatro alla Scala, Academia Santa Cecilia, Capilla Paulina, La Fenice, Rossini Opera Festival) y en las principales ciudades europeas, así como en Suiza, Alemania,



Página de un manuscrito de Clementi que contiene los últimos compases del “Allegro en Mi bemol menor” de *L Gradus ad Parnassum*, y casi al completo un Allegro en Mi bemol mayor, no incluido en el *Gradus*.

Suecia, Francia, América y Canadá. También ha actuado como director y solista con la Orquesta La Tarde Musical en el Teatro Dal Verme de Milán, y cuenta con grabaciones en principales emisoras como la RAI, la BBC y la Radio Nacional de España. Ha realizado una gira con la Amadeus Kammerorchester de Mozarteum de Salzburgo.

En España ha debutado con la Orquesta Filarmónica de Málaga y la Orquesta Ciudad de Granada bajo la dirección del maestro Aldo Ceccato. En la actualidad, además de su actividad concertística, imparte clases magistrales en Europa y América del Sur, y se encuentra inmerso en la grabación para Naxos de *Los pecados de vejez* de Rossini (15 CD), el *Gradus ad Parnassum* de Clementi, los conciertos de Castelnuovo-Tedesco con Malmö Symphony Orchestra y el *Via Crucis* de Liszt.

El autor de la introducción y notas al programa, **LUCA CHIANTORE** músico y musicólogo italiano, nace en Milán en 1966. Cursa las carreras de piano y composición estudiando entre otros con Emilia Crippa Stradella, Alexander Lonquich, Edoardo Strabbioli y Franco Scala. Es doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona y ha ofrecido cursos, conferencias y conciertos en más de veinte países de Europa, África y América. Desde 2003 dirige Musikeon, empresa de servicios musicológicos y formación musical especializada con sede en España.

Entre los resultados de su actividad de investigador, centrada en la teoría y la historia de la interpretación, están su *Historia de la técnica pianística*, publicada en España por Alianza Editorial, y *Beethoven al piano* (editorial Nortedur), de próxima publicación también en sus versiones inglesa e italiana.

44

Dirige desde 1991 los Cursos de Posgrado de Musikeon, en Valencia, en los que se han formado algunos de los pianistas más brillantes de la última generación y donde han colaborado concertistas de la talla de A. de Larrocha, L. Berman, K. y M. Labèque, D. Bashkirov, F. Rzewski, J. Achúcarro, L. Howard, U. Caine y F. Tristano, junto a musicólogos de máximo prestigio como B. Cooper, E. Tarasti, C. Brown, P. Rattalino y K. Hamilton.

Es también docente en el Departamento de Musicología de la Escola Superior de Música de Catalunya y en la Escuela Internacional de Música de la Fundación Príncipe de Asturias. Más información: www.chiantore.com y www.musikeon.net.

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

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

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

OBRAS INACABADAS

- 16 de mayo *Sinfonía en Si menor D 759 "Inacabada"* de F. Schubert y *Réquiem* de W. A. Mozart, por el **Dúo del Valle**, piano a cuatro manos.
- 23 de mayo Obras de J. S. Bach, F. Schubert e I. Albéniz, por **Claudio Martínez Mehner**, piano.
- 30 de mayo *Sinfonía nº 10* de G. Mahler, por **Christopher White**, piano.



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es - Email: musica@march.es

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

