



Fundación Juan March

CICLO

RACHMANINOV-SCRIABIN :
OBRA PARA PIANO

MARZO-ABRIL 1995

CICLO:

RACHMANINOV-SCRIABIN :
OBRA PARA PIANO



Fundación Juan March

CICLO

RACHMANINOV-SCRIABIN:
OBRA PARA PIANO

MARZO-ABRIL 1995

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	5
Programa general.....	7
Introducción general, por Xoán M. Carreira.....	12
Notas al Programa:	
Primer concierto.....	20
Segundo concierto.....	22
Tercer concierto.....	27
Cuarto concierto.	30
Bibliografía.....	35
Apéndices.....	37
Participantes.....	41

Scriabin y Rachmaninov nacieron con un año de diferencia, estudiaron en el Conservatorio de Moscú con los mismos profesores, concursaron juntos para obtener algún premio pianístico y gran parte de su obra la compusieron por los mismos años. Si bien Scriabin murió prematuramente en 1915, Rachmaninov -que le sobrevivió hasta 1943- hubo de dedicarse tras la Revolución rusa más a la interpretación que a la composición, aunque nos legara varias obras importantes acometidas tras la muerte de su colega: El 4º Concerto pianístico, la Rapsodia sobre un tema de Paganini, la Sinfonía nº 3, las Danzas sinfónicas...

En resumen, salvo las Variaciones sobre un tema de Corelli, Op. 42 (1931), y algunos de sus Estudios "pictóricos", todas las obras que se interpretan en este ciclo nacieron cuando ambos autores vivían, y su cronología nos lleva desde 1888 (Scriabin, algunos de sus Preludios Op. 11, terminados en 1896) y 1892 (Op. 3 de Rachmaninov) hasta 1913, año en que Scriabin termina su Novena Sonata "Misa negra" Op. 68 y Rachmaninov su Segunda Sonata Op. 36, luego revisada más tarde (1931), pero que aquí ofrecemos en su versión original.

Un cuarto de siglo, pues, en el que ambos escribieron toda o la mayor parte de sus obras, y que nos permiten de nuevo una comparación entre los estilos y maneras de dos excelentes creadores musicales que recorrieron caminos bien distintos. Si hasta hace unos años se estimaba mucho más el carácter progresista y enigmático de Scriabin, en demérito del aparente conservadurismo de Rachmaninov, son ahora numerosas las voces de quienes han comenzado a valorar las aportaciones de este último y a poner en su sitio las de aquel. Una buena ocasión, en suma, para que cada cual saque sus propias conclusiones.

Deseamos resaltar el hecho de que ambos dejaron testimonios sonoros suficientes para apreciar sus criterios interpretativos. En las notas al programa y en los apéndices hemos pedido al comentarista que aclare estos datos, una de las fuentes musicológicas que cualquier estudioso de nuestro tiempo forzosamente ha de manejar.

Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Serguei V. Rachmaninov (1873-1943)

6 Momentos Musicales Op. 16

n^B 1 en Si bemol menor

n- 2 en Mi bemol menor

n- 3 en Si menor

n^B 4 en Mi menor

n^{B5} en Si bemol menor *Ise«-»*

n- 6 en Do mayor

II

Alexander N. Scriabin (1872-1915)

12 Estudios Op. 8

n^o 1 Allegro

n^o 2 A capriccio, con forza

n^o 3 Tempestoso

n^o 4 Piacevole

n^{o5} Briosso

n^o 6 Con grazia

n^o 7 Presto tenebroso, agitato

n^o 8 Lento

n^o 9 Alla ballata

n^o 10 Allegro

n^o 11 Andante cantabile

n^o 12 Patetico

Intérprete: GUILLERMO GONZÁLEZ, piano

Miércoles, 15 de Marzo de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Serguei V. Rachmaninov (1873-1943)

2 Preludios Op. 23

nº 4 en Re mayor

nº 5 en Sol menor

Variaciones sobre un tema de Corelli Op. 42

II

Alexander N. Scriabin (1872-1915)

7 Preludios Op. 11

nº 4 en Mi menor

nº 5 en Re mayor

nº 6 en Si menor

nº 9 en Mi mayor

nº 10 en Do sostenido menor

nº 11 en Si mayor

nº 24 en Re menor

Sonata nº 3 Op. 23

Dramatico

Allegretto

Andante

Presto con fuoco

Intérprete: SYLVIA TORÁN, piano

Miércoles, 22 de Marzo de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Alexander N. Scriabin (1872-1915)

Sonata n^o 9 Op. 68

Moderato quasi andante

(Misa negra)

Poema-Nocturno Op. 61

Sonata n^o 5 Op. 53

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

II

Serguei V. Rachmaninov (1873-1943)

Sonata n^a 2 Op. 36 (versión original 1913)

Allegro agitato

Non allegro. Lento

Allegro molto

Intérprete: IGNACIO MARIN BOCANEGRA, piano

Miércoles, 29 de Marzo de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Serguei V. Rachmaninov (1873-1943)

Preludios

- Do menor Op. 3 n^o 2
- Do mayor Op. 32 n^a 1
- Sol mayor Op. 32 n^o 5
- Si menor Op. 32 n^s 10
- Sol sostenido menor Op. 32 n^o 12

Estudios

- Do Mayor Op. 33 n^o 2
- Mi bemol mayor Op. 33 n^e 7
- Sol menor Op. 33 n^o 8
- Mi bemol menor Op. 39 n^o 5
- Re mayor Op. 39 n^o 9

Alexander N. Scriabin (1872-1915)

Mazurkas Op. 25

- n^o 2 en Do mayor*
- n^o 3 en Mi menor*
- n^o 4 en Mi Mayor*

Preludio y Nocturno Op. 9
para la mano izquierda

Estudios Op. 42

- n^o 4 en Fa sostenido mayor*
- n^o 5 en Do sostenido menor*

Sonata n^o 4 Op. 30

- Andante*
- Prestissimo volando*

Intérprete: ALMUDENA CANO, piano

Miércoles, 5 de Abril de 1995. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

EL PURITANO Y EL DECADENTE

Después de las Klavierstücke op. 119 de Brahms (1893) y de Estampes de Debussy, Rachmaninov y Scriabin son, de Jacto, los mayores compositores de música para piano, los únicos que ofrecen aportaciones novedosas a la literatura del instrumento. Diversa la personalidad de ambos y diverso el alcance de su obra; se podría decir que son ejes de las bisagras que unen la literatura decimonónica con la novecentista y que, habiendo partido ambos de la cultura romántica, el uno la habría concluido y el otro habi-ría comenzado a transformarla,⁽¹⁾

Desde San Petesburgo a Nueva York y desde Estocolmo a Buenos Aires, incluso en la propia Viena, y desde 1880, la música rusa se impone en los programas de conciertos sinfónicos. El prestigio de Chaicovski y de sus compatriotas Borodin y Rimski-Korsakov iguala, cuando no supera, el de los popularísimos Dvorak y Saint-Saens en el favor del público y sus obras sirven de modelo a los jóvenes compositores; pensemos por ejemplo en el paralelismo entre la *Sinfonía en mi menor* (1899) de Sibelius y la *Sinfonía en si menor* (1869) de Borodin, en el procedimiento de hacer que pequeñas células melódicas circulen entre los gaipos instrumentales para fundirse finalmente en un magma, en la sorprendente semejanza entre los primeros temas de los primeros movimientos de ambas obras y en la repetición del primer tema con un nuevo motivo inicial, en la figuración rítmica de la caja en ambos scherzos, etc. O entre el pasaje central del "andante" de Sibelius y la segunda sección del primer movimiento del sexteto de cuerdas *Souvenir de Florence* (1892) de Chaicovski. Es sencillo percibir las homologías entre los adagios finales de la *Sexta Sinfonía "Patética"* (1893) de Chaicovski y la *Novena Sinfonía* (1909) de Mahler, y la semejanza entre los artefactos psicológicos del último movimiento de la *Patética*, el largo desolato de la *Suite lírica* (1926) de Alban Berg y el Lento del *Segundo Cuarteto* (1917) de Bartók. De la influencia de Chaicovski sobre Stravinski se ha ocupado sobradamente el propio Stra-

(1) Rattalino; 1988, p. 239.

vinski como para insistir en ella. Sin llegar a alcanzar el abrumador dominio del sinfonismo, la música escénica rusa triunfó en los principales teatros de ópera occidentales; al margen del juego de recíprocas influencias entre Chaicovski y Massenet, es quizás Puccini el compositor que, junto a Sibelius y Stravinski, más haya asumido la herencia chaicovskiana: los momentos más baitales de *La reina de espadas* (1890) son reutilizados por Puccini en las torturadas escenas de sus óperas desde *Tosca* (1900) a *Turandot* (1924) y las dobles octavas en *fff* de los peculiares finales en tutti de Puccini siguen fielmente los procedimientos de los climax de Chaicovski.

La obra más difundida del piano ruso fue *Islamey* (1868) de Balakirev, si bien la mítica dificultad de ejecución de esta abigarrada fantasía oriental hizo que las obras más interpretadas, en los salones y en los escenarios, fuesen las exóticas miniaturas de Chaicovski, Liadov y Rubinstein y que la "obra maestra absoluta, los *Cuadros de una exposición* (1874), hubiera sido ignorada de no haber sido mencionada por Cui en su estudio *La música en Rusia* (1880), muy leído en su momento."⁰¹ El prestigio de la música procedente de Rusia facilitó la difusión en Occidente de las obras de Rachmaninov y Scriabin aún antes de que alcanzasen su estilo maduro pues el público y los pianistas vieron en ellos dignos herederos de Chopin y de Chaicovski, respectivamente. Desde la perspectiva interior *ca* 1900, Rachmaninov era el continuador de la tradición y Scriabin era el reformador, junto a un joven alumno de Rimski:

Scriabin y Stravinski, tuvieron en la vida musical rusa un impacto comparable al de Debussy en Francia o Schoenberg en Alemania o Austria. Crecientemente aislado por su arrogante visión mística personal, Scriabin murió prematuramente en 1915, sin dejar herederos musicales de relevancia, mientras que las primeras composiciones importantes de Stravinski, las primeras partituras para Diaguilev, fueron escritas para su estreno en París, donde alcanzaron gran fama e influencia. Por otra parte, después de la primera década del siglo, Stravinski pasó la mayor parte del tiempo en Europa Occidental y permaneció definitivamente alejado de la Rusa Revolucionaria.^{<3)}

(2) Rattalino; 1988, p. 238.

(3) Morgan; p. 111.

SERGEI RACHMANINOV

OnEG, 20 DE MARZO/1 DE ABRIL DE 1873; BEVERLY HILLS, 28 DE MARZO DE 1943



Rachmaninov no sólo fue el director del Bolshoi y el ídolo musical ruso, sino que compuso en Rusia casi todas sus producciones importantes: las óperas, las dos primeras sinfonías y la sinfonía coral *Kolokla (Las campanas)*, los poemas sinfónicos *Utios (La roca)* y *Ostrov miortuik (La isla de los muertos)*, los tres primeros conciertos, las canciones, las grandes obras corales y todas las obras de piano salvo las *Variaciones Corelli*. Rachmaninov abandonó Rusia después del triunfo de la Revolución tras la confiscación de sus propiedades y su casa de Ivanovka. Aprovechando una gira de conciertos por Suecia, el 23 de diciembre de 1917 la familia Rachmaninov tomó el tren para Estocolmo vía Finlandia y se convirtieron en unos exiliados sin el dinero imprescindible para la supervivencia. Un año de estancia en Suecia sirvió para lograr un respiro económico durante el que reflexionar y tomar decisiones para el futuro. Las mejores ofertas procedían de Estados Unidos, don-

de residían sus amigos Joseph Hofmann y Ossip Gabrilowitsch, y el 10 de noviembre de 1918 los Rachmaninov desembarcaban en Nueva York. Puesto que la docencia no le atraía y no se sentía capacitado para una carrera de director sinfónico, para la que no tenía repertorio, se vió abocado a retomar su carrera de pianista que le obligó a mantener una actividad frenética y a sacrificar la única práctica musical que le satisfacía: la composición, que sólo pudo retomar esporádicamente para escribir cinco obras maestras: el *Cuarto concierto* (1926), las *Variaciones sobre un tema de Corelli* (1931), la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* (1934), la *Tercera sinfonía* (1940) y las extraordinarias *Danzas sinfónicas*. A cambio, el público norteamericano pudo disfrutar de uno de los pianistas más espectaculares que hayan existido jamás, capaz de tocar con la mano izquierda el acorde re-si ¿>-sol-re-sol mientras la derecha atacaba el acorde re (2^s dedo) si-sol-re-si (paso de pulgar). Al margen de los debates médicos sobre su "aracnodactilia", son unánimes las opiniones sobre su técnica prodigiosa:

Los profesionales admiraban la maestría de Rachmaninov y su capacidad para lograr con aparente facilidad cosas que bordeaban lo imposible. A diferencia de muchos de los grandes pianistas, tenía las manos enormes, y las endiabladas ornamentaciones de su propia música, con sus enormes extensiones muy amplias, eran consecuencia de la conformación poco usual de sus manos. Abarcaba los acordes con impar seguridad y su técnica no ofrecía ningún flanco débil. La exactitud y la destreza con las que transitaba por los pasajes más complicados dejaba a sus colegas llenos de respeto y envidia. Si Hofmann fue el Tintoretto de los pianistas, Rachmaninov fue, por lo menos en un aspecto, el Canaletto. Nunca hubo una línea boirosa ni un color impreciso. Usaba el pedal con gran tacto para que sus dedos y no los pies cumplieran la tarea. Rachmaninov podía desplegar las notas con fantástica claridad. Hay que escudriñar en todos los rincones, dijo una vez y sacar todos los tornillos, para poder rearmarlo otra vez. Tanto su estilo de ejecución como su presencia en el escenario tenían muy poco de arbitrario. Sus ritmos carecían de excentricidad, sus ideas nada tenían de sensibleras, se ajustaba al texto y permanecía inmóvil ante el instrumento. Es probable que no haya habido otro pianista con ese pulido acabado, esa autoridad, esa perfección impecable jamás alterada. [Era] el pianista del control: un pianista romántico que eludía cuidadosamente toda exageración, un técnico extraordinario que

nunca se dejaba llevar por el mero espectáculo, un hombre bien templado, con un estilo grande por naturaleza y un sentido nada forzado de poética viril.^w

Las habilidades técnicas de Rachmaninov, en cualquier caso, estaban siempre al servicio de la inteligencia, de su mente lógica: preparaba sus actuaciones con cuidado infinito, jamás dejaba el más mínimo detalle al azar de la inspiración de una noche. Su teoría interpretativa se basaba en la teoría de que cada pieza tiene un punto culminante (tochkaj, como expuso a Marietta Shaginian: "Esta culminación varía en cada pieza, puede estar al principio o en el medio, puede ser violenta o suave; pero el intérprete debe conocerla con exactitud, absoluta precisión, puesto que si le pasa inadvertida, la construcción entera se desmorona, la pieza empieza a dislocarse y deshilvanarse y va a llevar al oyente adonde no debe ser conducido."

Acoplado con su estudiada, intelectual aproximación, las actuaciones de Rachmaninov se caracterizaban por su pulso rítmico, su refinado legato, exactitud de ataque, y sobre todo ello por su absoluta claridad de ejecución de las texturas más complejas y los pasajes más ligeros de la obra.^w

Afortunadamente, Rachmaninov nos ha legado más de diez horas de grabaciones fonográficas, tanto de su propia obra para piano, piano y orquesta y orquesta (como director) como del repertorio que habitualmente interpretaba, así como las sonatas op.30 n° 3 de Beethoven, op. 45 de Grieg y D. 574 de Schubert, con su gran amigo Fritz Kreisler. En 1918 firmó un contrato con la Edison Company para grabar una serie de discos de corte vertical y en 1920 con la Víctor Talking Machine (desde 1929, RCA) con la que grabó discos convencionales el resto de su vida. Sus versiones de su propia obra, como pianista y como director, muestran un gusto por el detalle y un refinamiento tales que no han sido aún sobrepasados, y raramente igualados. Igualmente, algunas de sus versiones del repertorio son aún hoy referencias interpretativas absolutas, como es el caso del *Carnaval* op. 9 de Schumann, grabado en 1929, una interpretación de tan sólo 23' 1" de duración que nos deja boquiabiertos por la escrupulosa atención a los menores detalles de la partitura, la claridad textural, el vigor rítmico, la paleta de colores y la expresividad. La velocidad para Rachmaninov no es una

(4) Schonberg; cap. 29.

(5) Norris; pp. 77-8.

demostración de mecanismo: una vez que el oyente está a bordo no percibe el menor traqueteo debido a la velocidad del vehículo. Los contrastes de velocidad y de dinámica son las expresiones de la emoción de Rachmaninov gracias a su prodigiosa técnica y a su sobrehumano sentido del tiempo. En un hombre que no permitía que nada de él dejara traslucir sus sentimientos nos sorprenden semejantes tormentas de expresividad interpretativa, en las que Rattalino cree ver la más tremenda de las angustias:

*No conozco ninguna interpretación de Rachmaninov en la cual no surjan al menos por un momento las alas de la muerte, que no sea consecuencia de una epopeya clásica, en la cual no se advierta del peso intolerable de la vida*¹⁶

Alexander Scriabin

Moscú, 6 de enero de 1872; 27 de abril de 1915

Pocas personalidades pueden imaginarse más antitéticas que las de Rachmaninov y Scriabin, formados ambos



(6) Rattalino; íysj, p. y«-yy.

como pianistas en el Conservatorio de Moscú. Scriabin era un megalómano egocéntrico que desembocó en un proceso paranoide de autoidentificación con el Superhombre nietzscheano, convencido de poder crear obras capaces de reflejar el *ontoi* cósmico. Tras la composición de *Prometeo o el Poema del fuego* (1911) para una orquesta que incluía en su descomunal plantilla un *teclado de colores* que controlase la proyección de luces de colores en la sala, Scriabin inició el proyecto de *Misteium* para instrumentos musicales, proyectores de luces y emisores de perfumes, obra que sólo podría ser interpretada en una sala que habría que edificar para este propósito a orillas del Ganges. Pero Scriabin, además de ser un precursor de los macroespectáculos de la pop-music, poseía un desbordante talento musical, como podrán comprobar los asistentes a este ciclo, por más que sus logros armónicos no fueran más que "una sofisticación de lo ya descubierto por Satie y Rebikov."⁷ Su influencia, de todos modos, se puede rastrear no sólo en Debussy y Schoenberg, también en el Prokofiev de la época soviética, en la música religiosa de Szymanowski (felizmente recuperada para el disco por Simón Rattle) y en Messiaen.⁸ Que esta influencia resulte de reconocimiento incómodo no se debe tanto a la pretensión de originalidad cuanto al rechazo hacia el mesianismo visionario de Scriabin:

Aunque la búsqueda mística de Scriabin tenía sus raíces en la espiritualidad rusa y en el sinfonismo tardo-romántico de Strauss y Mahler, es innegable que su extraordinaria figura de anarcosindicalista, de místico científico, ejerció una influencia directa sobre la música alemana del período expresionista. Sus obras fueron interpretadas en Viena y Berlín bajo la dirección de uno de sus más entusiastas admiradores, Serge Koussevitzky. En Munich, las ideas de Scriabin llegaron con Kandinsky en 1909: en el grupo de artistas que se formó a su alrededor había un alumno suyo, Thomas von Hartmann, que intentó con Kandinsky la fusión de la música y color en el drama Der gelbe Klang (El sonido amarillo). En 1912, salía el almanaque del grupo, que había tomado el nombre de Der Blaue Reiter (El jinete azul).- en él aparecía un ensayo de Hartmann sobre la anarquía en música y un artículo de Sabaneev sobre el Prometeo. Es por tanto legítimo afirmar que Schoenberg, que colaboró en aquel

(7) Abraham; p. 793.

(8) MacDonald.

almanaque, tuviese muy presente la experiencia de Scriabin cuando introdujo en la partitura de La mano feliz indicaciones sobre los colores que el reflector debía proyectar sobre el escenario.^w

(En relación a la cuestión de la relación entre músicos y pintores en la Viena anterior a la I Guerra Mundial, a menudo se ha interpretado mal el hecho de que Schoenberg y Kandinsky además de ser buenos amigos se aconsejasen mutuamente en el desarrollo de sus aficiones pictóricas y musicales respectivamente. Quien haya visto algún cuadro de Schoenberg verá la obra de un pintor expresionista, no carente de talento, cuyo modelo expresivo sea, probablemente Kokoschka y quien oiga las miniaturas pianísticas de Kandinsky oirá una imitación de Scriabin; un lenguaje muy lejano, desde luego, del de Schoenberg.) De todos modos, en este ciclo no oiremos más que una sóla obra de su última etapa: la magnífica *Novena sonata*. Las obras que oiremos corresponden a su etapa de formación y a la del desarrollo de su carrera como extraordinario pianista que especuló y encontró nuevas posibilidades de expresión para su instrumento. Es el repertorio que le convirtió en el ídolo de los jóvenes músicos rusos y el que el propio Scriabin grabó en varios rollos de piano mecánico en 1910 en versiones tan creativas y emotivas como imposibles de seguir por la partitura. Un pianista cuyo estilo se ha comparado a menudo con Albeniz:

Ambos han sido descritos como pianistas elegantes y de dedos ágiles, más a gusto en la música menos profunda del repertorio, y ambos dotados de una técnica fluida. Scriabin perteneció al tipo de pianistas espontáneos y nunca tocó nada dos veces de la misma manera. Ellen von Tideból, huésped en la famosa gira para la que Serge Koussevitzki contrató un barco que recorrió el Volga y dirigió diecinueve conciertos en once ciudades -con Scriabin como solista en todos tocando su Concierto para piano en fa sostenido menor-, escribió más tarde que Scriabin siempre tocó la obra de manera diferente, "según lo que hubiese ocurrido ese día y su humor del momento" <10>

Xoán M. Carreira

(9) Salvetti; cap. 28.

(10) Schonberg; cap. 26.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Sergei Rachmaninov*6 momentos musicales* op. 16

En los *óMoments musicaux*, compuestos entre octubre y diciembre de 1896, el "estilo pianístico de Rachmaninov comienza a mostrar un marcado desarrollo tanto en la técnica como en la expresividad: la figuración es más elaborada, la textura pierde homofonía en relación a muchas de sus piezas primeras. En no pocos sentidos, puede entenderse que sirven de preparación para obras más maduras: el nº 4 en mi menor, por ejemplo, anuncia el Preludio en si bemol mayor (op. 23 nº 2) en su escritura de bravura para la mano izquierda y en su estructura controlada al detalle; en tanto que el nº 3 en si menor tiene un carácter introspectivo aún mayor que el Preludio en si menor (op. 32 nº 10). Es, sin embargo, el nº 2 en si bemol menor, el más sorprendente, por el anhelante tema de la mano derecha, pasajes intrincados y los característicos ascensos y descensos dinámicos."⁽¹⁾ Escrito evidentemente para el mejor lucimiento de sus portentosas virtudes de precisión, tempo giusto y control dinámico, Rachmaninov no grabó el hermoso *Momento musical* hasta una edad avanzada: lo hizo en 2' 38" portentosos, en la histórica sesión de grabación del 18 de marzo de 1940 para el sello Víctor en la que un Rachmaninov enfermo nos dejó su versión de una selección de sus creaciones más íntimas.

Alexander Scriabin*12 Estudios* op. 8

Los *12 Estudios* op. 8 forman una colección de piezas de carácter compuestas en 1894, según el modelo de Chopin, con el manifiesto destino de su inmediata publicación por Belaiev junto al *Preludio y nocturno para la mano izquierda* op. 9 y los *Dos impromptus* op. 10. El editor es el responsable de los números de opus, continuación de los otorgados por Jurgenson de Moscú. En sus notas de carpeta para el excelente disco que Guillermo González dedicó a Scriabin, Antonio Gallego atendió especialmente a estas obras con un enfoque pragmático inusual en la musicología española:

(1) Norris; p. 81.

"De forma casi siempre tripartita y escasamente problemática, la principal novedad técnica de los *Estudios* op. 8 se basa en el pormenorizado análisis de los problemas de la polirritmia que exigen del ejecutante una independencia de manos casi hasta el límite de las posibilidades físicas. Pero, al margen de las cuestiones meramente técnicas, o propiciadas por ellas, surge un mundo de muy cálida expresividad, puesto que la música, para Scriabin, es sobre todo expresión de sentimientos. Por eso aprovecha la solución de problemas técnicos que el género "estudio" le obliga a plantearse para crear situaciones de inestabilidad emocional que la belleza y claridad de la melodía, o la dulzura de los acordes finales que restablecen la tonalidad tras generosas divagaciones modulatorias, apenas contribuyen a mitigar."

"Acordes abiertos (n^o 1), problemas de octavas (n^o 3, 5, 9 y 12) o de sextas (n^o 6), reparto de la melodía en las voces polifónicas extremas (n^e 8), acordes ligados y picados (n^o 9), distintas articulaciones del codo y los antebrazos, pero sobre todo las complejidades de ritmos múltiples y simultáneos [n^s 2: cinco contra tres, n^o 3: tres contra dos,] contribuyen a enriquecer la técnica pianística creando una sensación de movilidad extrema y de expresividad casi neurótica de grandísima belleza sonora. Sólo un magnífico pianista podría haberlos inventado y sólo los grandes intérpretes pueden obtener de ellos todos los efectos que contienen."

Sin duda alguna, los espectaculares estudios n^o 5, con sus vertiginosos desplazamientos, n^s 10, con sus dobles terceras mayores y sus saltos de mano izquierda, y el arrollador n^o 12, son sobradamente merecedores de su popularidad; si Gallego llama la atención sobre el tan discreto como expresivo n^s 8, permítaseme a mí hacerlo sobre la desnuda belleza del n^o 11, una simple melodía acompañada que, en la interpretación de Guillenno González, encuentra su identidad, un tanto desolada, en medio de la vitalidad de los n^o 10 y 12.

La impresionante técnica pianística de Scriabin se nos revela en un rollo de piano mecánico que contiene el *Estudio n^o 12*, grabado en 1910: tan sólo un minuto cuarenta y siete segundos de duración en los que Scriabin nos fascina con una extraordinaria lógica discursiva y una escalofriante precisión de ataque al servicio de una interpretación libérrima y volcánica en la que destacan los brutales contrastes dinámicos.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

S. Rachmaninov*Preludios op. 23*

El ciclo de los *10preludios de la op. 23* fue compuesto a lo largo de 1903, salvo el nº 5 que ya lo había sido como obra inicialmente exenta, en 1901. Rachmaninov lo estrenó el 10 de febrero de 1903 en un concierto en Moscú en el que también interpretó los nº 1 y 2. La exquisita elegancia del brillante y sonoro nº 2 en do sostenido menor y el brioso carácter militar del nº 5 en sol menor, fascinaron al público del concierto y desde entonces no han perdido un ápice de encanto, como lo demuestra su impoluta popularidad que ha hecho de ellos una preciadísima pieza de propina de los grandes pianistas. Sylvia Torán nos ofrece el nº 4 en re mayor, una serena música nocturna, como exquisito contraste a la irresistible vitalidad del nº 5, una pareja de joyas de la escritura miniaturista para piano característica de los años previos a la I Guerra Mundial que hoy preludian a las *Variaciones op. 42*, un monumento del esteticismo académico característico de los años siguientes a la Gran Depresión.

Rachmaninov sólo grabó dos de sus *Preludios op. 23*, aquellos que están en la tonalidad de sol: el nº 10 en sol bemol mayor (18 de marzo de 1940) y el nº 5 (17 de mayo de 1920). La interpretación de éste último en uno de los primeros discos de Rachmaninov para Víctor, dura tres minutos y treinta y dos segundos, un tempo bastante más ligero del que se ha impuesto posteriormente, pero un poco más lento del utilizado en las grabaciones contemporáneas de Joseph Lhevinne (tres minutos y 7 segundos en 1921) y las dos de Joseph Hoffmann (tres minutos y 19 segundos en 1923 y tres minutos y diez segundos en 1937, pues suprime un amplio ralentando al final de la obra); el motivo de esta diferencia de duración entre los años veinte y la práctica desde los sesenta se debe a la inflexible cuadratura en la ejecución de las semicorcheas, la tensión creciente de la marcha reside en la dinámica no en el tempo. No encontramos en Rachmaninov la menor languidez ni ninguno de los efectos que, habitual e incer-

teramente, se atribuyen al "estilo romántico de interpretación"; la emoción, desbordante, se expresa a través de la ejecución más pura que se pueda concebir, de los contrastes de color, del control del tempo y un uso de la velocidad como recurso expresivo que sólo puede ser parangonado al de Jascha Heifetz.

La jocosa trivialización practicada por Rattalino en su recensión a las grabaciones del *Preludio en sol menor* por estos tres grandes pianistas, contrasta con las recientes opiniones adversas de varios críticos fonográficos españoles, cuya censura reprocha a Rachmaninov la superficialidad y la carencia de emoción:

El *Preludio en sol menor* "es como una novela pseudohistórica de revista femenina, con una marcha guercera, un coloquio amoroso, el regreso de la marcha. Podría servir de afortunada banda sonora de unos dibujos animados: llegada nocturna al castillo de un grupo de cruzados camino de Tierra Santa, coloquio a la luz de la luna del hermoso capitán cruzado y la dulce castellana, partida matinal de los cruzados. Según Lhevinne la cabalgata es arrogante, el coloquio es casto y el conjunto tiene un aquel de descuidado y juvenil: nuestros dibujos animados han de estar necesariamente ambientados en Bohemia y los cruzados serían caballeros polacos o lituanos. Según Hoffmann la cabalgata es belicosa y el coloquio no disimula una creciente tensión erótica entre una mujer ansiosa y un hombre de voz insinuante: a la fuerza lo ambientaremos en España y los cruzados serían franceses. Con Rachmaninov no tenemos dudas: la ambientación la encontramos en los pasajes crueles de Leopold von Sacher-Masoch."⁰¹

Variaciones sobre un tema de Corelli (La Folia) op. 42

Terminadas el 19 de junio de 1931, las estrenó el propio Rachmaninov el 12 de octubre de ese año en un concierto en Montreal y fueron publicadas poco después en Nueva York por Cari Fischer. "Más que una serie de 20 variaciones agrupa dos tandas de construcción paralela, separadas por un intermedio, que concluyen en una coda. Menos complejas que las *Variaciones sobre un tema de Chopin* op. 22, muestran sin embargo un tratamiento

(1) Rattalino; 1983, p. 99.

armónico mucho más imaginativo."[®] En esta obra, su última contribución al piano, basada en el famoso tema ibérico de la folia utilizado por Corelli en su *Sonata op. 5 n.º 12*, Rachmaninov se nos muestra como un "compositor imaginativo y pletórico de recursos capaz de crear una tanda de episodios dotados de inusual belleza e individualidad"[®] e incardinarlos en un clima de libertad armónica y rítmica sin precedentes en su obra; la claridad textural, que anuncia sus tres magníficas composiciones orquestales posteriores, coincide con la tendencia compositiva dominante en Occidente en la década previa a la II Guerra Mundial, responde a los presupuestos de la New Deal e influyó, probablemente, en los procedimientos texturales de los jóvenes compositores americanos de la era Roosevelt, especialmente en Barber, Copland, Pistón e incluso William Schuman.

En las *Variaciones Corelli*, Rachmaninov "redescubre su potencial compositivo tras la relativa falta de éxito de su *Cuarto concierto* y, en más de un aspecto, le sirvieron de ejercicios preparatorios para la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, compuesta tres años después: por una parte, las variaciones fueron organizadas con una sólida estructura lógica, con unas series de raudas variaciones (16-20) prolonga el climax dramático hasta la coda mediatunda; por otra parte, los ritmos son aún más vitales que en sus obras más maduras (manifiestos, por ejemplo, en la incisiva variación n.º 5, con sus frecuentes cambios de indicación de compás) y las armonías son más osadas, más punzantes, particularmente en los lentos n.ºs 3, 8 y 9 y en la magistral modulación de re menor a re bemol mayor en la variación n.º 14 tras la suave turbulencia del Intermezzo. Todas estas características constituyen un nuevo, más sutil modo de expresión, y Vladimir Vilshau, en una carta que envía a Rachmaninov el 8 de mayo de 1934, aborda sin ambages la diferencia -la "nueva chispa"- de este estilo emergente con los más extrovertidos *Etudes-tableaux* (en el curso de una interpretación, Rachmaninov había roto una cuerda del piano). Tanto más que su última serie de canciones, las *Variaciones Corelli* inducen un sentimiento de frustración porque Rachmaninov nunca más haya compuesto una obra para piano sólo y no nos haya legado nuevas realizaciones en su estilo tardío totalmente desarrollado."^{H)}

(2) Hinson; p. 579.

(3) Gillespie; p. 277.

(4) Norris; pp. 89-91.

Alexander Scriabin

Preludios op. 11

Compuestos esporádicamente entre 1888 y 1896 en todos los tonos mayores y menores, según la mejor tradición bachiana y sin renuncia a la encantadora estirpe chopiniana, la ejecución de los *Preludios op. 11* requiere bravura, sensibilidad y contención sonora de la que tenemos modelo en las grabaciones en un piano mecánico (1910) por el propio Scriabin de los n^o 1, 13 y 14 y en disco Victor (16 de abril de 1929) por Rachmaninov del n^o 8. Las duraciones son n^o 1, cuarenta y seis segundos; n^o 8, dos minutos treinta y cuatro segundos; n^o 13, un minuto treinta y nueve segundos y n^o 14, cuarenta y un segundos. Como sucede en las interpretaciones de Scriabin, lo grabado tiene tan poco que ver con la partitura que surge la perplejidad acerca de lo que deben hacer tanto los intérpretes actuales como quienes pretendan analizar el texto de estos preludios. El propio Scriabin contaba que el pianista Julius Isserlis estudió concienzudamente una de estas grabaciones y consiguió reproducir exactamente la ejecución del compositor. Cuando tocó en público esta versión, Scriabin le recriminó enfurecido por la falta de respeto al texto: "¡Lo ha tocado a mitad de tempo!". El pobre Isserlis se defendió con el testimonio de la grabación y Scriabin explotó de indignación diciendo que la grabación era *su interpretación* de la música mientras que la partitura era *su música*. Es decir, para Scriabin "la auténtica realidad de la música está contenida en la notación, que pertenece a un orden metafísico, y no en la ejecución, que responde a un momento contingente."⁽⁵⁾ De todos modos, la tradición de la ejecución scriabiniana tiende a emular los tempos del compositor y la grabación de 1949 de Neuhaus del *Preludio n^o5* dura un minuto treinta y ocho segundos, ¡un minuto menos que a Rachmaninov!.

Sonata n^o3 op. 23 «Estados de ánimo»

Tras el estreno de su *Concierto para piano*, haber ultimado su *Poema sinfónico* y haber contraído matrimonio, Scriabin se ocupó entre 1897-98 de la composición en la tradición chopiniano-lisztiana de su *Tercera sonata*; su "atractivo reside en la manera en que las ideas aparecen como ideas en si mismas"⁽⁶⁾ y algunas valoraciones

(5) Rattalino; 1983, pp. 182-63.

(6) Hinson; p. 664.

despiadadas ("La sonata entera carece de la menor inventiva")⁽⁷⁾ no impiden que sea considerada una de las composiciones más accesibles de Scriabin por la variedad de cada uno de sus cuatro movimientos, consecuencia de su carácter programático, ilustrado por Tatiana Schloezer:

Dramático. El alma libre e indomable se precipita con arrojo en el dolor y la lucha.

Allegretto: El alma ha encontrado una especie de reposo momentáneo y artificial; fatigada de sufrir, desea adormecerse, asimismo cantar y florecer. Pero el ritmo ligero, las armonías perfumadas, no son otra cosa que un velo a través del que se trasparenta el alma inquieta y lastimera.

Andante: El alma navega a la deriva en un mar de sentimientos dulces y melancólicos: amor, tristeza, deseos vagos, pensamientos incomprensibles de frágil y fantasmagórica belleza.

Presto con fuoco: En medio de la tormenta de los elementos desencadenados, el alma en éxtasis se debate y lucha. De las profundidades del ser se eleva la voz del Hombre-Dios, ¡en la cual resuena triunfante el canto victorioso!. Pero aún muy débil, cerca de alcanzar la cima, cae aniquilada en el abismo de la nada.

(7) Friskin y Freundlich; p. 243-

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Alexander Scriabin

Sonata n.º 9 op. 68 «Misa negra»

La clarísima estructura de la novena sonata de Scriabin, compuesta en 1912-13, un desarrollo basado en cuatro ideas contrastantes, la ha convertido en la más popular de las diez sonatas y en la favorita de la mayor parte de los eruditos. El sobrenombre y, más aún, las indicaciones expresivas de las dos primeras secciones de la op. 68, a pesar de tratarse de evidentes aditamentos literarios, han sido terreno abonado para las especulaciones más diversas por lo que merecen ser reproducidas. Moderato quasi andante: *legendario, murmurado con misterio, con incipiente indolencia*. Molto meno vivo: *puro, nítido, misteriosamente lúgubre, pérfido, con una dulzura cada vez más acariciante y envenenada*. El único aspecto diabólico de esta composición es su dificultad, ciertamente endiablada.

Poema-Nocturno op. 61

En esta breve composición, compuesta en 1911-12, la complejidad armónica, los pasajes de escalas y la alta dificultad de ejecución, que parece un relax tras la "Misa negra", sirven a una hermosa transición al misticismo de la quinta sonata y de marco idóneo para el lucimiento de la pulcra pulsación de Ignacio Marín.

Sonata n.º 5 op. 53

Os convoco a la vida, ¡oh, anhelos misteriosos! que estais sumergidos en las oscuras profundidades del espíritu creador-, vosotros medrosos embriones de vida, a vosotras os aporto la audacia. (Poema del éxtasis, 11).

En 1905, Scriabin conoció a una profesora de teosofía, Madame Blavatsky, cuyo trato reforzó su delirio paranoico basado en las lecturas de Nietzsche. El enorme esfuerzo por oralizar sus teorías se plasmó en un tan inmenso

como poco coherente poema de 224 versos, el *Poema Ekszatasa (Poema del éxtasis)* que utilizó como programa para la descomunal obra sinfónica del mismo título. La *Quinta Sonata* compuesta en Lausanne en 1907, encuentra argumento adecuado en una cita del mismo poema e inspiración musical en la homónima obra orquestal. "El éxtasis en este breve y único movimiento es acentuado por las indicaciones expresivas: *Impetuoso, Lánguido, Presto con allegrezza, Allegro fantástico, Presto tumultuoso esalto*. La obra es fragmentaria, sin embargo es evidente que Scriabin creó la atmósfera deseada por él de tensión nerviosa, exaltación fervorosa y, simultáneamente, cierto sarcasmo diabólico."⁽¹⁾ Su ejecución requiere "un espléndido staccato, técnica de acordes en saltos, sentido de la flexibilidad rítmica y elasticidad en el cantabile"⁽²⁾ y pide del pianista "una aguda sensibilidad hacia los peculiares procedimientos de Scriabin, los sonoros acordes gracias a los cuales el perfil armónico de la sonata mantiene la tensión".⁽³⁾

Sergei Rachmaninov

Sonata n- 2 en si bemol menor op. 36

Rachmaninov compuso su *Primera Sonata* en Dresde en 1907, una poderosa combinación de la estrategia compositiva de las miniaturas y el poder expresivo de las grandes formas; el resultado fue una larga obra en tres movimientos de rígida estructura. La *Segunda Sonata* fue compuesta al término de la cantata *Kolokola op. 35* en su casa de Ivanovka, a finales del verano de 1913. Este fue un año agitado: la familia Rachmaninov se había instalado en Roma durante el invierno para que Sergei descansara de las giras del año anterior y pudiera concentrarse en *Kolokola*, los niños enfermaron de tifus y la familia buscó atención médica en Berlín, tras lo que regresaron a su casa de campo. El 30 de noviembre se estrenó *Kolokola* en San Petesburgo bajo la dirección de Rachmaninov, quien tres días después estrenó la *Segunda Sonata* en un concierto en Moscú; la obra fue publicada en París por Gutheil. En el verano de 1931, después de terminar las *Variaciones Corelli*, Rachmaninov abordó la revisión radical de su *Segunda Sonata*, recortó largos pasajes de lucimiento

(1) Gillespie; pp. 273-74.

(2) Friskin y Freudlich; p. 243.

(3) Hinson; p. 665.

pianístico, suprimió 120 compases y reescribió totalmente la obra simplificando la textura para evitar que "todas esas voces de movieran simultáneamente y no resulte tan larga";⁽⁴⁾ asimismo, dotó de mayor unidad estructural a la obra, cuya primera versión inducía la impresión de tratarse de una fantasía en un único y libérrimo movimiento único. Rachmaninov entregó esta segunda versión a Gutheil para su publicación, que realizó inmediatamente y desde entonces esta ha sido la versión de referencia. Tras la muerte de Rachmaninov, Vladimir Horowitz realizó para su propio uso una tercera versión, híbrida de las dos del autor, que nunca dió a la imprenta y que, según mis noticias, no grabó en disco.

"Si bien las revisiones revelan mucho acerca de los cambios en el estilo del piano de Rachmaninov entre la década de 1910 y la de 1930 (al igual que las dos versiones del *Primer Concierto* muestran su evolución entre la década de 1890 y 1917), la *Sonata* tiene, a pesar de ello, mucho de producto de los años rusos maduros de Rachmaninov en el lirismo y en su expresión vehemente, muy diferente de su otra obra de 1931, las *Variaciones Corelli*."⁽⁵⁾ La supresión de los pasajes virtuosísticos y la transparencia estructural tienen mucho que ver, sin embargo, con la situación social tras la Gran Depresión y la reflexión sobre el sentido de la obra de arte y su transmisión, inducida por la New Deal. El reciente interés por la primera versión tiene, asimismo, un sentido ideológico y es consecuencia de la rehabilitación de la música como arte sensorial por parte de la post-modernidad. Hemos de tener presente que "Rachmaninov no fue Moderno ni modernista por naturaleza. Tanto los ritmos como las relaciones armónicas cromáticas, a menudo oblicuas [de la segunda versión] marcan la línea del horizonte para este músico no-iconoclasta y absolutamente sincero."⁽⁶⁾ Que hoy vayamos a oír esa arrebatadora y difícilísima primera versión es un sano ejercicio de hedonismo que hemos de agradecer a Marín.

(4) Swan; p. 8.

(5) Norris; pp. 88-89.

(6) Newman; p. 721.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

Sergei Rachmaninov*Preludio en do sostenido menor* op. 3 n^o 2

Los 5 *Morceaux de fantaisie* op. 3, compuestos en otoño de 1892 y estrenados por el propio autor en Khar'kov el 28 de diciembre de 1892, son la primera composición publicada por Rachmaninov. El melancólico *Preludio en do sostenido menor* obtuvo un éxito enorme la noche del estreno y desde entonces persiguió a Rachmaninov, condenado a tocarlo como propina en cuanto concierto dió el resto de sus días. La conocida narración de Huneker de un concierto en Londres en 1918, es una irónica visión de esa persecución:

"Los admiradores de Rachmaninov -y había miles entre el público- pedían a gritos la pieza favorita de las *groupies*^m de Flatbush. Se acercaban a Sergei en ceñido orden. Se apiñaban en torno al escenario. Pero lo importante es que Rachmaninov no lo tocó. Todas las *groupies* quedaron tristes esa noche, porque son fanáticas afectuosas que siguen a este pianista de lugar en lugar con la esperanza de oírle en este *Preludio* en particular, como el inglés que asiste a todas las actuaciones de la domadora de leones con la esperanza de ver cómo una de estas bestias se la come."

El *Preludio en do* conoció "transcripciones para órgano, piano, acordeón, banjo, banda de música, guitarra y hasta para cuarteto de trombones, y proveyó acompañamientos para una buena cantidad de cancioncillas. Sólo en 1938, en USA, realizó Rachmaninov su propia adaptación para dos pianos."⁽²⁾ Rachmaninov grabó tres veces su exquisito epítome musical: para Edison en el sistema de corte vertical (23 de abril de 1919), y para Víctor ya en disco (14 de octubre de 1921 y 4 de abril de 1928), preciosos documentos que nos permiten advertir sutiles cambios en la interpretación pero, sobre todo, la característica coherencia interpretativa del pianista; las duraciones son: 3' 41" en 1919, 3' 36" en 1921 y 3' 38" en 1928.

(1) "The flappers".

(2) Norris; p. 80.

Preludios op. 32

Compuestos a lo largo de 1910, Rachmaninov estrenó sus *13 Preludios op. 32* en un concierto celebrado el 5 de diciembre de 1911 en San Petesburgo. Junto con el *Preludio en do sostenido menor* y los *10 Preludios op. 23* forman la convencional colección de 24 preludios en todos los tonos mayores y menores a imagen de Bach, a la que nos han acostumbrado los compositores-pianistas desde Kalkbrenner hasta Shostakovich. Almudena Cano interpreta hoy cuatro de ellos, el brillante n^o 1 en do mayor, famoso por su reposado final; el magnífico n^o 5 en sol mayor, una explotación exhaustiva del registro medio-superior del piano al servicio de unas variaciones sobre un tierno tema que desembocan en una fascinante coda; el noble n^o 10 en si menor de interpretación plagada de dificultades es ¡una composición perfecta! y el n^o 12 en sol sostenido menor, un *pentimento* de texturas apenas insinuadas, un perfecto maridaje con el n^o 5 en la popularidad de esta serie. Rachmaninov grabó para Victor tres de estos cuatro preludios además de los n^o 6 en fa menor y 7 en Fa Mayor: en mayo de 1920 los n^o 5 (2' 59") y n^o 12 (2' 31") y el 18 de marzo de 1940 los n^o 3 (2' 20"), n^o 6 (1' 18") y n^o 7 (2' 13").

Etudes-tableaux op. 33 y 39

Las dos series de *Etudes-tableaux*, separadas por la I Guerra Mundial y por la Revolución Rusa, se consideran convencionalmente como un corpus unitario. La op. 33 se completó en agosto de 1911 y la op. 39 en febrero de 1917, siendo estrenada el 21 de ese mismo mes por Rachmaninov en un concierto celebrado en Petrogrado. El proceso productivo de estas series es enormemente complejo pues en 1914 se publicó un cuaderno de *Tres estudios op. 33* que Rachmaninov retiró posteriormente, el n^o 4 original del op. 33 se publicó luego como op. 39 n^o 6 y los op. 33 n^o 3 y 5 no se publicaron hasta 1948.

Tal como sugiere el título, son poemas sinfónicos miniaturizados, evocaciones de estímulos visuales cuyo programa Rachmaninov declinó narrar en beneficio de la imaginación de su público_ y de sus intérpretes. En una carta de 2 de enero de 1930 Rachmaninov otorga a Respighi la inspiración de estas piezas, lo que ha provocado algunos conflictos suplementarios para la explicación co-

herente de la colección de *Études-tableaux*, una exploración sistemática y multidireccional de las posibilidades cromáticas del piano que tanto ha fascinado a los mejores pianistas de la postguerra mundial que siguieron el ejemplo de Vladimir Horowitz, cuanto ha initado a los teóricos y prácticos del maximalismo post-serial y a algunos especialistas en el repertorio pianístico: "Son una efectiva demostración de los recursos del piano, pero hay bastante menos sustancia musical que en los *Preludios*"⁽³⁾ Quizás lo que irrite a los detractores sea que Rachmaninov haya utilizado estas miniaturas preciosistas como el vehículo para sus emociones más íntimas, que la emotividad de estas piezas sea más directa y contundente que la faústica *primera sonata* o que el arrollador *segundo concierto*, que tras la impávida presencia de Rachmaninov, al igual que tras la inmutable presencia de Buster Keaton, se escondiera un hombre de frágil sensibilidad.

Almudena Cano interpreta hoy cinco de los *Estudios pictóricos*. El op. 33 n° 2 en do mayor muestra la soberanía de la melodía sobre los apagados acordes y rinde homenaje a Chopin en la suave conclusión; la superación de la dificultad inherente a la consecución de una perfecta transparencia en los trinos se convirtió en una especialidad de Horowitz, cuya interpretación apacible y velada (2' 25") es muy diversa de la transparencia desoladora (2' 13") de la grabada para Víctor el 18 de marzo de 1940 por su amigo Rachmaninov junto al Estudio el n° 7 en fa mayor (2' 13"), "una melodía elegiaca, acordes rotos, climax en la cadencia y final con pasaje de escalas *enfff*"^w que un Rachmaninov de 77 años interpreta con metro y precisión de ataque inflexibles y con una vivacidad semejante a la de su grabación del Estudio op. 39 n° 6 en la menor (2' 30") el 16 de diciembre de 1925. El menos frecuentado Estudio n° 8 en sol menor es un paseo por cinco temas en los que se alternan los modos mayores y menores. La joya de la colección es el expansivo Estudio op. 39 n° 5 en mi bemol mayor, "un lóbrego poema sinfónico con temas épicos superpuestos según la gran tradición dramática; agrupados con los temas en si bemol (op. 33 n° 7), do menor (op. 39 n° 3) o do menor (op. 39 n° 7)"⁽⁵⁾, que es otra de las interpretaciones personalísimas (4' 42") y otra de las propinas favoritas de Horowitz. El Estudio op. 39

(3) Friskin y Freundlich, p. 155.

(4) Hinson; p. 578.

(5) Hinson; p. 579.

n^o 9 en re mayor es una síntesis dramática de toda la colección, un formidable *tour de force* para terminar este recorrido por el maravilloso mundo de las miniaturas de nuestro tierno hombre impasible.

Alexander Scriabin

Mazurkas op. 25

Esta tanda de nueve mazurkas es una encantadora producción "alimenticia" compuesta en 1899 en el estilo que hizo comentar a Busoni que Scriabin padecía de "indigestión chopiniana"; muestra sin embargo atisbos de la fuerte personalidad de su autor.

Preludio y nocturno para la mano izquierda op. 9
comp. 1894. ed. Leipzig, 1895

En 1891, Scriabin sufrió una lesión en la mano derecha cuando estaba practicando dos obras de inmensa dificultad: las *Reminiscencias de Don Juan* de Liszt e *Islamey* de Balakirev de cara a la prueba de graduación que habría de superar al año siguiente y en la que habría de competir con Rachmaninov; Scriabin ganó la segunda medalla de oro e inició una importante carrera como pianista, si bien nunca perdonó a Rachmaninov que hubiese obtenido el primer premio y no desperdició ocasión de ejercitar su ingenio para humillar a su condiscípulo llegando a afirmar que el sonido de Rachmaninov le recordaba al sabor del jamón cocido. La convalecencia de su lesión le proporcionó ocasión propicia para reflexionar sobre la técnica de la mano izquierda y para cultivarla. Tres años más tarde compuso este par de piezas de carácter y escritura contrastantes: El sensual Preludio "modernista" en do sostenido menor y el encantador, y difícil, Nocturno "romántico" en re bemol mayor que fueron publicados inmediatamente en Leipzig por Belaiev.

Estudios op 42

Tras la composición de su *Segunda sinfonía* (1901) las inquietudes filosóficas y místicas de Scriabin van en aumento, iniciándose el complejo proceso psicológico que va a transformar su vida. Su enorme producción para piano en el trienio 1901-3 se debe exclusivamente a sus

deseos de acceder a una independencia económica que le permita abandonar su trabajo en el Conservatorio. En cualquier caso, la calidad de la música compuesta en 1903 es muy alta: la *Cuarta Sonata*, los *Poemas* op. 32, 36 y 41, los *Preludios* op. 31, 33, 35, 37 y 39, la *Tercera Sinfonía*, varias danzas para piano y los *8 Estudios* op. 42, que "son una antología de dificultades de medida: 9/8 contra 5/4, cinco contra tres, tres contra dos, cuatro contra tres"⁽⁶⁾, esta complejidad es, sin duda, uno de los motivos por los que el op. 42 nunca fue frecuentado por los pianistas salvo el "afligido" n^o 5 en do sostenido menor, cuyo éxito hizo que Belaiev lo publicase como pieza exenta.

Sonata n^B 4 en fa sostenido mayor op. 30

Compuesta en sólo dos días como expresión de "el curso exultante del hombre hacia la estrella, símbolo de la bondad", la *Cuarta Sonata* es "una de las más cortas pero una de las más grandiosas sonatas de Scriabin; su prístina sensualidad se nos presenta como elemento preeminente. La progresión, mediante la lucha y la huida, desde la melancolía y la indolencia hasta la luminosidad encuentra su lugar en los dos movimientos que se tocan sin interrupción."^{a)} A pesar de la aparición esporádica de la superposición de acordes de cuartas, que más tarde serán una seña de identidad scriabiniana, la obra es armónicamente convencional y no va más allá de una síntesis afortunada de los procedimientos de Liszt y Wagner. Otra cuestión es la retórica literaria que acompaña a esta *Sonata*, la pretensión de una fusión de todas las artes con "la filosofía y la religión en un todo indivisible para generar un nuevo evangelio", expresada en la *3^s Sinfonía*. Tras tomar la decisión de dejar el Conservatorio y abandonar a su suerte a su esposa y a sus cuatro hijos para trabajar en exclusiva en su *Opera filosófica* (mientras Tatiana Schloezer, su fiel amante y fanática discípula, se ocupaba de las cuestiones materiales) se encontró con una dificultad inesperada: la muerte el 4 de enero de 1904 de su agente, editor y mecenas Belaiev.

(6) Friskin y Freundlich; p. 244.

(7) Hinson; p. 664.

BIBLIOGRAFÍA

Gerald ABRAHAM: *The Concise Oxford History of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1979. Trad, española de Ana Góldar y Javier Alfaya: *Historia Universal de la Música*. Madrid Taurus, 1986.

Malcolm BROWN: 'Skryabin and Russian "Mystic" Symbolism" en *19th-century music*, III (1979) pp. 42-60

James FRISKIN and Irwin FREUNDUCH: *Music for the Piano. A Handbook of Concert and Teaching Material from 1580 to 1952*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1954. (2ª ed. New York: Dover, 1973)

John GILLESPIE: *Five Centuries of Keyboard Music*. Belmont, CA: Wadsworth Pub. Co., 1965.

Maurice HINSON: *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

Hugh MACDONALD: *Sktyabin*. London: J. M. Dent, 1978

Robert P. MORGAN: *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton, 1992

William S. NEWMAN: *The Sonata since Beethoven*. New York: W.W. Norton, 1972 & ed. 1983)

Geoffrey NORRIS: *Rachmaninoff*. London: J. M. Dent, 1976 (2ª ed. 1993)

Sergei RACHMANINOV: 'Some Critical Moments in My Career' en *The Musical Times*, LXXI (1930), pp. 557-8

Piero RATTALINO: *Da Clemeitti a Pollini. Duecento anni con i grandi pianisti*. Milano: Ricordi, 1983. (3ª ed. 1989)

P. RATTALINO: *Storia del pianoforte*. Milano: Mondadori, 1988. Trad, española de Juan Godo Costa: *Historia del piano*. Barcelona: Labor, 1988

Giorgio SALVETTI: *La nascita del Novecento*. Torino: EDT, 1977. Trad, española de Carlos Alonso: *El siglo XX. Primera parte*. Madrid: Ed. Turner, 1985.

A. J. and K. SWAN: 'Rachmaninoff: Personal Reminiscences' en *The Musical Quarterly*, XXX (1944), pp. 1-19, 174-91.

Boris de SCHLOEZER: *Scriabin. Artist and Mystic*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Harold C. SCHONBERG: *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster, Inc., 1963 (2ª ed. 1987). Trad, española de Clotilde Rezzano de Martini: *Los Grandes Pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara: 1990.

APÉNDICES

1. Ediciones antológicas de la obra para piano de Rachmaninov y Scriabin

S. RACHMANINOV: *Sonatas and other works for piano*. Nueva York: Dover, 1992 [Ed. facsímil de los Vol. I y II de *Polnoe sobranie socinedii dlia pianoforte*. Edición de Pavel A. Lamm. Leningrado y Moscú: Gosudarstvennoe Muzikal'noe Izdatel'stvo, 1948...].

S. RACHMANINOV: *Complete Preludes and Etudes-Tableaux*. Nueva York: Dover, 1988 [Ed. facsímil de *Socineniia dlia pianoforte*. Moscú: Izdatel'stvo Muzika, 1975-...]

S. RACHMANINOV: *Neue Ausgabe...* Edición Urtex a cargo de Ruth Laredo. Frankfurt: Peters, 1992-...

A. SCRIABIN: *Selected Piano Works*. Edición de G. Philipp. Nueva York: C. F. Peters, s.d. Vol. 1. *Etudes*. Vol. 2. *Preludes*. Vol. 3- *Poems and Other Pieces*. Vol. 4. *21 Mazurkas*. Vol. 5-6. *Sonatas*.

A. SCRIABIN: *The complete preludes and etudes for pianoforte solo*. Nueva York: Dover, 1973 [Ed. facsímil de *Prelyudii dlya fortepiano*. 2 Vol. Edición de K. N. Igumnov e Y. I. Mil'shteyn. Moscú: Izdatel'stvo Muzika, 1966-67. *Etyudy fortepiano*. Edición de K. N. Igumnov e Y. I. Mil'shteyn. Moscú: Izdatel'stvo Muzika, 1967]

A. SCRIABIN: *Complete Piano Sonatas*. Nueva York: Dover, 1988 [Ed. facsímil de *Sonaty dlya fortepiano*. 10 vol. Edición de K. N. Igumnov e Y. I. Mil'shteyn (Sonatas 1-4) y L. N. Oborin e Y. I. Mil'shteyn (Sonatas 6-10). Moscú: Gosudarstvennoe Muzikal'noe Izdatel'stvo, 1964-]

A. SCRIABIN: *Sonatas*. Edición de Sheldon. Nueva York: International Music Corporation, s.d.

A. SCRIABIN: *Mazurkas, Poèmes, Impromptus and Other Works for piano*. Nueva York: Dover, 1991- [Es una edición facsímil de las primeras ediciones rusas, alemanas e inglesas de 39 composiciones del autor y del *Preludio y nocturno para la mano izquierda*. Leningrado: Muzyka, 1972]

A. SCRIABIN: *Selected works*. Edición de Murray Baylor. Van Nuys, CAL.: Alfred Pub., 1974. [Es una excelente an-

tología de introducción a Scriabin que incluye bastantes piezas de sencilla ejecución, un esaidio sobre la música de Scriabin y su interpretación y varias fotografías del autor.].

2. Fonografía

2.1. GRABACIONES DE RACHMANINOV DE SU PROPIA OBRA.

[Diversas ediciones en los catálogos de EMI y RCA. *Sergei Rachmaninoff. The Complete Recordings.* RCA, 1992. 09026 61265 2 (10 CDs)].

PIANO

- *Barcarola en sol menor*, op. 10 n^s 3 (1919).
- *Etude-tableaux* op. 33 n^o 2 en do y n^o 7 en mi bemol (1940) y op. 39 n^s 6 en la menor (1925).
- *Humoresque* en sol op. 10 n^s 5 (1940).
- *Momenta musical m mi bemol menor* op. 16, n^o 2 (1940).
- *Morceaux defantaisie* op. 3- n^s2, *Preludio en do sostenido menor* (1919, 1921, 1928); n^o 3, *Mélodie en mi* (1940); n^o 4, *Polichinela en fa sostenido menor* (1923) y n^a 5, *Serenata en si bemol* (1922 y 1936).
- *Oriental Sketch* (1940) op. 3 n^o 4.
- *Polka de V. R.* (1919, 1921 y 1928).
- *Polka italiana* (1938) (Piano a 4 manos con Natalie Rachmaninov)].
- *Preludios* op. 23 n^o 5 en sol menor (1920) y n^o 10 en sol bemol (1940) y op. 32 n^o 3 en mi (1940), n^o 5 en sol (1920), n^o 6 mfa menor y n^o 7 en fa (1940) y n^B 12 en sol sostenido menor (1921)..

CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA

- 1-*enfa sostenido menor*, op. 1 (1939-40).
- 2- *en do menor*, op. 18 (1924* y 1929).
- 3^o *en re menor*, op. 30 (1939-40).
4^s *en sol menor*, op. 40 (1941).
- *Rapsodia sobre un tema de Paganini* op. 43 (1934)*.

[Orquesta de Filadelfia, directores: Eugene Ormandy y Leopold Stokowski*].

OBRA SINFÓNICA

- *La isla de los muertos* op. 29 (1929).
 - *3- Sinfonía en la menor* op. 44 (1939).
 - *Vocalise* op. 34 n^o 14 (1929).
- [Orquesta de Filadelfia, director: S. Rachmaninov],

TRANSCRIPCIONES DE CANCIONES

- *Daisies* op. 38 n^o 3 (1940).
- *Lilacs* op. 21 n^o 5 (1923 y 1942).

2.2. GRABACIONES DE SCRIABIN DE SU PROPIA OBRA (1910)

[En el disco *Alexandre Scriabine (1872-1915) interprété par lui-même et par les scriabiniens*. Harmonia Mundi, 1992. LDC 288032],

- *Désirop* 57 n^o 1.
- *Estudio* op. 8 n^o 12.
- *Mazurka* op. 40 n^o 2.
- *Poema* op. 32 n^o 1.
- *Preludios* op. 11 n^o 1, 13 y 14 y op. 22 n^o 1.

2.3. GRABACIONES DE LAS INTEGRALES DE LAS OBRAS PIANÍSTICAS DE RACHMANINOV Y SCRIABIN

S. RACHMANINOV: *The complete solo piano music*. Ruth Laredo, piano. Sony Classical (SMK 48 468-472), 1993- [Ruth Laredo realizó entre 1974-80 la primera grabación de la obra completa de Rachmaninov para el sello CBS.Masterworks, aquellos siete famosos Lps han sido re-procesados en 20 bits para esta edición en cinco CDs que incluyen los comentarios originales de Laredo para las carpetas de la edición en disco analógico. Ruth Laredo ha grabado también la integral de las 10 Sonatas de Scriabin, cuya edición en CD está anunciada.].

A. SCRIABIN: *L'œuvre pour piano*. Joseph Villa, piano. Dante (PSG 8801-J, París, 1988-_) [No he conseguido obtener un catálogo de este pequeño sello fonográfico, por lo que desconozco la situación actual de este ambicioso proyecto editorial.]

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

GUILLERMO GONZALEZ

Nace en Tenerife (España) en 1945. Estudia Piano y Música de Cámara en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y, posteriormente, Virtuosismo en Madrid con José Cubiles. Completa su formación en París, en el Conservatorio Superior de Música y la Schola Cantorum, recibiendo la gran tradición interpretativa de la música impresionista a través de V. Perlemuter y J.P. Sevilla.

Obtiene premios y éxitos en certámenes internacionales en París, Milán, Vercelli (Viotti), Premio Jaén y Tenerife.

Ha dado muchos recitales y conciertos en Europa y América, con actuaciones en Francia, Alemania, Suiza, Checoslovaquia, Unión Soviética, Venezuela, Méjico, Peiú y Estados Unidos. Ha actuado como solista con las principales orquestas españolas: Nacional de España, Radiotelevisión Española, sinfónicas de Madrid, Tenerife, Bilbao. Además de los clásicos (de Mozart a Bartók), son objeto de su atención y actividad autores actuales como Halffter, Castillo, García Abril. Sus próximos compromisos incluyen conciertos en Londres, en recital y con la Royal Philharmonic Orchestra, así como conciertos con la Hallé Orchestra y la Royal Liverpool Philharmonic.

Ha grabado discos sobre el piano de Ernesto Halffter, A. Scriabin y Teobaldo Power (Premio Nacional). Recientemente ha grabado para el sello holandés Etcétera "Noches en los jardines de España", de Manuel de Falla, y la "Rapsodia portuguesa", de Ernesto Halffter.

En la actualidad es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Invitado por diversos conservatorios e instituciones musicales, imparte numerosos cursos de perfeccionamiento e interpretación.

Es Premio Nacional de Música 1991, máximo galardón concedido a un artista por el Gobierno español.

SEGUNDO CONCIERTO

SYLVIA TORAN

Nace en Madrid y estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de esta ciudad con Joaquín Soriano, financiando sus estudios con Premio Extraordinario Fin de Carrera. En 1982 es becada por el Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para estudiar en la Jilliard School of Music de Nueva York, bajo la dirección del gran pianista Earl Wild, donde obtiene el "Master of Music Degree". Más tarde amplía sus estudios con Halina Czerny-Stefanska en Polonia y Almudena Cano en Madrid.

En 1985 gana el Primer Premio del Concurso Internacional Masterplayers celebrado en Lugano (Suiza), y ese mismo año hace su debut en el Carnegie Recital Hall de Nueva York; desde entonces vuelve todos los años de gira por EE.UU. Asimismo ha dado recitales, conciertos con Orquesta y de Cámara en Méjico, Santo Domingo, Cuba, Polonia, Suiza, Holanda, Italia, España y Canadá. Ha grabado para Radio WFMT en Chicago, Los Angeles, Radio Nacional de España, RTVE y para la TV polaca.

En 1992 obtuvo un rotundo éxito en su actuación con orquesta en el "Chicago Orchestra Hall". En España, ha actuado en ciclos tan importantes como: Ibermúsica, temporada de cámara y polifonía en el Auditorio Nacional y Teatro Real, Comunidad de Madrid (Auditorio Nacional), obteniendo siempre las mejores críticas.

Recientemente ha grabado un disco dedicado íntegramente a Chopin.

TERCER CONCIERTO

IGNACIO MARIN BOCANEGRA

Nace en Madrid. Realizó sus estudios de piano y composición con los profesores Javier Alfonso, María Teresa Gutiérrez, Joaquín Soriano, Carmelo Bernaola y Antón García Abril. Amplió sus estudios en Nueva York, en la Juilliard School, durante tres años, bajo la dirección de Joseph Raieff, obteniendo el Master of Music Degree.

Ha sido galardonado en varios concursos nacionales e internacionales (María Canals de Barcelona, Málaga, Oporto, Viana da Mota, Senigaglia, etc.)

Ha dado recitales en Estados Unidos (International House, Paul Hall y Alice Tully Hall en el Lincoln Center de Nueva York), también en Argentina, Brasil, Guatemala y Uruguay. Asimismo han sido numerosas sus intervenciones en Portugal, donde grabó un programa televisivo, e Italia.

En España, donde ha grabado para RTVE y RNE, Ignacio Marín ha dado recitales en numerosas ciudades. Igualmente ha ofrecido conciertos en el Teatro Real de Madrid (integral de los conciertos para instrumentos de tecla y cuerda de Bach) y en el Auditorio Nacional.

En 1993 se traslada a Roma donde ha residido durante un año como becario de la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes.

Actualmente es Catedrático en excedencia, habiendo dirigido durante ocho años el departamento de piano del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza.

CUARTO CONCIERTO

ALMUDENA CANO

Nace en Madrid. Estudia en el Real Conservatorio de Música con Carmen Diez Martín, siendo también alumna de Carlos G. de Lara y Pedro Espinosa en esta primera etapa de sus estudios, en la que destaca la obtención del Segundo Premio del Concurso de Interpretación Musical convocado por la Dirección General de Bellas Artes y RNE entre 80 instrumentistas españoles menores de 19 años.

Posteriormente estudia en el Oberlin Conservatory of Music con Joseph Schwartz becada por el Oberlin College (Ohio, USA), y en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Jan Wijn. Durante esos años trabaja regularmente con Juan Carlos Zubéldia, el cual ejerce una enorme y decisiva influencia en su educación musical.

Ha actuado en España, Holanda, Bélgica, Portugal, Polonia y Alemania Federal, tanto en recitales como en conciertos de cámara, así como en grabaciones para las radios estatales de España, Holanda y Bélgica y para Televisión Española.

Como solista ha actuado con las orquestas Ciudad de Valladolid, Sinfónica de Tenerife, ALPHO del Conservatorio de Amsterdam -actuando en Bruselas y Amsterdam-, Caecilia Consort de Holanda, Sinfónica de Castilla y León, Ciudad de Granada, Reina Sofía de Madrid -participando en la integral de conciertos de Mozart- y Mozarteum de Salzburgo -en el ciclo Grandes Orquestas de Ibermúsica-, bajo la dirección de Luis Remartínez, Max Bragado, José Ramón Encinar, Joop van Zon, Clark Suttle, Adán Natanek, David Stern y Hans Graf.

Su grabación de 12 Sonatas de José Ferrer ha sido galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional del Disco 1981.

Es catedrática de piano del Real Conservatorio de Música de Madrid.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

XOÁN M. CARRI-IRA

Nacido en Noia, A Coruña, 1954, ha cursado estudios de Humanidades y Ciencias de la Salud en la Universidad de Santiago de Compostela y Musicología en la de Valladolid.

Los temas preferentes de su investigación son la historia social de la Dramaturgia Musical en la Península Ibérica y América en la segunda mitad del siglo XVIII y el desarrollo de la literatura pianística europea en el primer romanticismo. Ha estudiado la historia de la música de Galicia desde la Ilustración hasta nuestros días tanto en la propia Galicia como en Latinoamérica, preparando diversas ediciones de música gallega de ese período entre las que destacan numerosas obras sinfónicas con destino a la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Es miembro de numerosas asociaciones científicas internacionales; ha participado activamente en Congresos de Musicología celebrados en Argentina, Australia, Canadá, España, Italia, Portugal, Reino Unido, USA (California, Florida e Illinois), etc. y pronunciado conferencias en diversos Centros de Investigación y Universidades americanos y europeos. Sus trabajos de investigación están publicados por editoriales como A capella books, Cambridge University Press, Fondazione Giorgio Cini, ICMU, Macmillan Press Ltd., Oxford Un. Press, IMLA, SGAE, Un. de Salamanca, Un. de Santiago, UTET, etc. y por revistas especializadas como *Il Saggiatore Musicale*, *Revista Española de Musicología*, *Revista Portuguesa de Musicología*, *Studies in Dance History*, *Studies in Music*, etc. Es colaborador de *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *New Grove Dictionary of Opera*, *New Grove Dictionary of Women Composers*, *Storia dello Spettacolo Musicale* y otras obras de referencia. Miembro del Consejo de Dirección de *Revista de Musicología*, es el responsable de la sección de recensión bibliográfica de la misma. Coeditor de la monografía *The origins of the Bolero School*, colabora en el libro *The music in Spain during Eighteenth Century* de inminente publicación. Actualmente ultima su antología *A melodía galega (ca. 1888-1914)* para su publicación en 1995.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas, situada entre las más importantes de
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aidas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid
Entrada libre.