



23 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

www.fundacionscherzo.es



© BEN WOLF

“

*Hay que interpretar a Chopin con
naturalidad.
No hay que intentar añadir nada a la
música, ni sentimientos, ni romanticismo
superfluo.
Todo está escrito.*

”

(LIBERATION)

A Auditorio
Nacional
de Música

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

Por favor, se ruega el máximo silencio posible en la sala,
en especial en las pausas entre los movimientos,
y no aplaudir hasta el final de cada bloque de obras.





PROGRAMA

JAN LISIECKI

MARTES, 11 DE DICIEMBRE. 19:30 H.

I

F. CHOPIN (1810-1849)

Nocturnos op. 55

Nº 1 en Fa menor

Nº 2 en Mi bemol mayor

R. SCHUMANN (1810-1856)

4 Nachtsücke op. 23

I. Mehr langsam, oft zurückhaltend

II. Markiert und lebhaft

III. Mit grosser Lebhaftigkeit

IV. Einfach

F. CHOPIN

Andante Spianato y Grande Polonaise Brillante
en Mi bemol mayor op. 22

I. Andante Spianato. Tranquillo-Semplice

II. Grande Polonaise Brillante. Allegro molto

II

S. RACHMANINOV (1873-1943)

Cinco Morceaux de fantaisie op. 3

I. Élegie

II. Prélude

III. Mélodie

IV. Polichinelle

V. Sérénade

F. CHOPIN

Nocturnos op. 72

Nº 1 en Mi menor

Scherzo Nº1 en Si menor op. 20





NOTAS AL PROGRAMA

LLUVIA DE PIEZAS BREVES Y UNA AFIRMACIÓN EN EL EXILIO

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

No se trata de miniaturas, sino de piezas breves: Chopin con sus *Nocturnos*, aunque se muestre más verbal con el conocido *op. 22* y nos conceda una variante de sí mismo con el primero de sus cuatro Scherzi; Schumann y una de sus tandas de sugerencias más o menos en miniatura, con su trasfondo de cuento de terror o de alucinaciones nocturnas; Rachmáninov y unas prometedoras piezas juveniles en las que ya aparece uno de sus hits. Es el primer romanticismo y también el último, aunque en el caso del compositor ruso el discurso roce la modernidad de manera clara.

Chopin: la noche y el destierro

Chopin despliega a menudo belcantismo: el canto de Dozinetti, de Bellini y otros, cuyas arias eran vigencia de la época y que se depuran en la línea pianística. Se distingue ese canto inserto en la nocturnidad y convertido él mismo en noche. El canto de Chopin es, en el mejor de los casos, un *a la manera de*, pero los temas son propios.

El término, el concepto de Nocturno lo asociamos hoy al polaco Chopin, pero el sentido era distinto cuando este compositor lo hizo suyo como una de las formas de la miniatura de salón. Podríamos decir que era un término en busca de autor. En el período clásico, Nocturno se asociaba acaso a la música a la intemperie (es un decir), que no tenía características especiales, aunque podía buscar expresión en una serenata; como las *Músicas nocturnas* de Mozart. Ya en pleno siglo XIX alguien inventó realmente el Nocturno en un sentido aproximado al que sería propio de Chopin; fue el irlandés de vocación rusa John Field (1782-1837).

Chopin compone nocturnos y muchas piezas de otros géneros casi el final de su vida. Este polaco de delicada salud lleva la música de salón al borde del abismo romántico que intuyó Goethe, al que se asomaron tantos pintores y poetas del período, si hemos de creer las espléndidas exposiciones de Rafael Argullol (“El prestigio de la noche es en la pintura romántica tan acentuado como lo es en la poesía”). Novalis, en sus *Himnos a la noche*, llega a maldecir el día, porque ¿no posee todo lo que nos anima el color de la noche?

El caso es que Chopin, con *Polonesas* y *Nocturnos*, con *Scherzos*, *Preludios*, *Impromptus*, *Baladas*, *Valses*, *Rondós*, dio lugar a un tipo de obra breve, a menudo miniaturista, válida en sí misma aunque la publicación la empareje circunstancialmente a otras semejantes, en la que se vierte un subjetivismo plenamente romántico mediante procedimientos virtuosos. En efecto, el tipo de intérprete que culmina en Beethoven alcanza en Chopin la categoría de héroe de la música, un héroe que no sólo es virtuoso, sino también creador, como lo fueron Paganini y Liszt, al margen de calidades; y, en otro género de virtuosismo, el propio Wagner. Es el héroe de sus propias obras, de las que es su protagonista desde la creación hasta su exposición ante el público. La mejor autobiografía de Chopin es la que se encierra en esas miniaturas o piezas breves que, como la *Polonesa*, y los *Nocturnos* y los *Impromptus*, contienen una vida que es uno de los paradigmas del alma





romántica. Algo semejante cabe decir de su coetáneo y amigo, el alemán Robert Schumann, que compuso miniaturas todavía más concisas, si bien él las incluyó en series que pretendían una lógica común, un relato, una secuencia sugeridora: *Papillons*, *Davidsbündertänze*, *Carnaval*, *Phantasietücke*, *Kinderszenen*...

Una amable persona nos apunta algo que pensábamos que no era necesario recordar: Chopin no fue un intérprete virtuoso y viajero, lo debilitada su enfermedad. Quede constancia de la buena voluntad del apuntador. Chopin podría haber sido el pianista virtuoso que prometía de no ser por esa enfermedad que le llevó a la tumba demasiado pronto. Para ser virtuoso del piano (y de cualquier otro instrumento, esa es la verdad, y acaso más aún para ser director de orquesta) hay que ser atleta, en mayor o menor medida. Y podría haber sido Chopin algo todavía más importante: el músico vivo que, en su país, hubiera representado la afirmación nacional de un pueblo en ese momento de despertar de los pueblos. Pero las relaciones de fuerza de aquellos tiempos y la concepción dinástica de las soberanías hizo que la patria de Chopin se desgarrara y se repartiera entre tres potencias: la ocupación vienesa, no siempre tiránica; la tiranía prusiana, siempre brutal; y la aplastante violación rusa a todo un pueblo, al que se llegó a negar incluso el nombre de Polonia.

El joven Chopin, de veinte años, estaba de gira cuando estalló uno de esos procesos revolucionarios, heroicos e inviables, tan polacos, que fue reprimido con ferocidad por el zarismo triunfante de la Santa Alianza. Así que Chopin no regresó entonces, y ya no volvió jamás. A medida que crecía su prestigio y el de su obra en aquel París lleno de polacos exiliados, algunos agentes zaristas no tan brutales trataron de hacerle volver con promesas cortesanas. Nunca volvió. Y después de su muerte todavía hubo revueltas y nuevas represiones masivas.

La *Gran Polonesa* del *op. 22* es de esos años en que Chopin se marchó de su país, cuando ignoraba que no iba a regresar nunca. En realidad, es una obra concertante para pianista con acompañamiento orquestal más ilustrativo que otra cosa. Pocos años más tarde le agregó una especie de introducción, precisamente el *Andante spianato*, para piano solo.

El término *spianato* es técnico, en realidad, y significa que estamos ante un canto que no echa mano de agilidades, coloraturas, vocalises, nada por el estilo. Es canto, pero sin las virguerías belcantistas vigentes en esa época para las voces ligeras y melismáticas de, sobre todo, las divas (Bellini muere en 1835, reina Donizetti). Es un canto introspectivo, un juego de notas breves y amplias que se matizan y complementan: intimidad, monólogo, meditación. El solista cesa después de un episodio que ha ido más allá de la lógica del *Andante spianato* y se ha introducido en una diáfana selva de sentimientos, ideas, acaso sueños.

Y después de la meditación, viene la brillantez de la polonesa. Esto es, entra la orquesta, que en estas versión para piano solo aparece *disfrazada* y que anuncia con fanfarria al protagonista, al héroe, al que baila la danza nacional, que es una danza que se camina, porque el caminar y el bailar se unen en las danzas polacas con la elegancia y la solemnidad festiva que a algunos emociona, sin necesidad de ser polacos, pero de la que se burlaron algunos rusos extranjeros. Por ejemplo, bastante rusos chauvinistas. Como el propio Glinka, en su ópera *Una vida por el zar*, o como el propio Musorgski. Al contrario que Rimski-Kórsakov.

Con los cuatro *Scherzi* de Chopin, rigor, ya no estamos ante una propuesta





NOTAS AL PROGRAMA

tan breve. Mas a diferencia de otras piezas, el *Scherzo* posee una tradición dentro de la sonata, la sinfonía y hasta en solitario. Aunque sería un error considerar que Chopin componía *Scherzos* como los del pasado. Si asumí esa *marca* no fue por capricho. *Scherzo*, en Chopin, es una estructura, no sólo ese “relax” bromista (scherzante) para que descanse la forma. Y al examinar esas estructuras nos encontramos con que adquieren su unidad a partir de componentes diversos que provienen del mundo de la miniatura chopiniana. Es como si el compositor hubiera incluido en cada *Scherzo*, relacionándolos íntimamente, materiales temáticos que habrían servido para obras sueltas clasificables como *Nocturno*, como *Preludio*, como *Estudio*, como *Fantasia*. Al fin y al cabo, el *Scherzo* es un episodio que integra un trío; o, cuando se complica, un *Scherzo* con dos tríos, esto es: ABACA; donde A es el *Scherzo*, sometido a cambio o variación, y B y C son los tríos. Por ahí puede interrogarse el sentido de los cuatro *Scherzos* de Chopin. Interrogarse, sí, porque eso no los reduce ni retrata; sólo los sugiere. Pues los tríos, en Chopin, dejan de serlo y se convierten en piezas concretas, reconocibles, de su imaginario sonoro. Y sin embargo si Chopin llamó *Scherzo* a este tipo de pieza es porque, dentro de todo, era el término que más les cuadraba. Por decirlo de otro modo, el discurso en sí consiste en una exposición del motivo principal, el *Scherzo* propiamente dicho, y una serie de regresos, reexposiciones y alternancias con los otros temas que cumplen el cometido de tríos.

Chopin compuso estos cuatro *Scherzos* entre 1831 y 1842. Entre sus veinte y sus treinta y dos años, lo que cobra especial sentido si tenemos en cuenta que este músico sólo vivió treinta y nueve. Para entendernos, desde el mismo momento de la composición del primer ciclo de tres *Nocturnos* (*op.9*) hasta la creación de los dos *Nocturnos op. 55*. Un elemento común a estas cuatro obras es la métrica. Todas están en 3/4. Los tres primeros plantean ideas dramáticas que se pueden resolver o diluir, pero que le otorgan carácter al discurso. Cada uno de los cuatro contiene elementos de bravura y virtuosismo, arranques de considerable atrevimiento armónico para la época (como el inicio del *Primero*), pasajes arpegiados motivados desde el silencio que estallan en una súbita carrera; y, en fin, episodios líricos que pueden tomar el aspecto y el carácter de una berceuse (*Primero*), un aria belcantista (el *con anima* del *Segundo*), un coral (*Tercero*) un nocturno, una barcarola o un vals.

Esto supone un contraste dentro del discurso, del acontecer de la pieza, a lo largo de la misma, pero también hay momentos de contraste dentro de una sección determinada, como sucede en la coexistencia de lo lírico y lo dramático en una misma pieza (es el caso del momento en que ambas manos, en el *Primero*, se dividen el trabajo en ese sentido). El Primer *Scherzo* era experimental para la época (1831-1832) y debió de chocar a los contemporáneos. Todavía hoy posee una agilidad inquietante; no, no bromeaba Chopin con este *Scherzo*.

Schumann y los fantasmas

Las *Nachtstücke* son una secuencia de cuatro nocturnidades (mas que nocturnos), una de las series pianísticas menos conocidas del todavía joven Schumann, y su contenido, evocaciones lúgubres, es lo opuesto a, por ejemplo, las animosas *Davidbündlertänze*, o los retratos, esbozos y juegos de *Carnaval*. Estamos en 1829, todavía no se ha casado con Clara, y pudiera





ser que el señor Wieck todavía albergara la esperanza de ruptura de los enamorados. Schumann está en Viena, le acosan malos presagios, siniestras premoniciones, o al menos así lo cuenta él en su correspondencia con Clara. Le comunican que su hermano Eduard se está muriendo, y él se lo explica todo con aquella facilidad tan suya para creer en lo irracional: era la llamada de su hermano. Regresa a casa y su hermano ya ha muerto, pero además ha oído dentro de sí un coral fúnebre, se supone que en el mismo momento en que debió de fallecer. Esta sensibilidad era algo demasiado común en aquellos tiempos (y también hoy), y no solo entre artistas. No parece prudente ver en ello anuncios del trastorno que hundirá a Schumann al final de su vida. Pero ahí quedan estas extraordinarias piezas engarzadas en una secuencia que no retrata ni relata, que acaso evoca, que en cualquier caso muestra un sombrío estado de ánimo. Estas Piezas nocturnas iba Robert a llamarlas *Leichenfantasie* (literal: Fantasías del cadáver), título de un poema escrito por Schiller en un muy mal momento de su vida, cuando cumplía condena en prisiones militares, hacia 1780.

El primer nocturno (*Más bien lento, a veces retenido*) iba a titularse *Cor-tejo fúnebre*, nada menos. El compositor optó por dejar esta y las siguientes indicaciones de tempo. Es una marcha, no fúnebre sino algo peor, inestable en cuanto a tonalidad por los sucesivos cambios y modulaciones. Esa inestabilidad que se disfraza de afirmativa por la contundencia del paso constituye el clima de toda la pieza hasta el ritardando y el eclipse sonoro final.

2. Marcado y animado. Podríamos considerarlo un scherzo, o quién sabe si una especie de rondó (solo especie), porque hay un tema intimista en los dos episodios principales de la pieza, rodeado por la irregularidad vertiginosa de un tema fantasmagórico que se finge ágil y festivo (así comienza, en rigor), y que es un apunte de locura. Otras temáticas matizan el contraste, quién sabe si enfrentamiento. La pieza no echa nunca a bailar, y apenas consigue un esbozo de marcha, detenido y retenido por las vacilaciones y dudas de los episodios que conducen al motivo melancólico.

3. Con gran vivacidad. Aquí sí que parece que se apodera la locura del discurso. Ritmo tripartido frenético, un vals que es deformación algo grotesca, esto es, algo esperpéntica, muy anterior al esperpento-homenaje de Ravel, de muy otra índole y semejante intuición.

4. Con sencillez. La mano izquierda marca la métrica de una sosegada marcha. ¿Sosiego, por fin? La mano derecha dibuja un canto que no es un Lied, pero sí una melodía de corte -diríamos- eclesiástico, que tiene algo de coral protestante y algo de plegaria católica, y digo esto para sugerir el clima más que para marcar unas raíces que acaso estén en Schumann, pero que el compositor no pretendió explícitas. Es un adiós a la noche, que ha presidido estas cuatro nocturnidades.

Rachmaninov, madurez temprana

Sergei Rachmáninov es un producto tardío de ese tipo de compositor que, como Liszt, fue al mismo tiempo intérprete viajero. El caso es que en tiempos de Rachmáninov las cosas habían cambiado, y no sólo porque todo sea más sencillo para un virtuoso auténtico, no sólo porque él sea el último representante de una tradición y su obra parezca epígona, sino sobre todo porque en su época ya no se pueden componer determinadas cosas. Y, a pesar de acusaciones más o menos vagas, Rachmáninov no las compuso.





NOTAS AL PROGRAMA

Es cierto que sus sinfonías y sus piezas concertantes tan enfáticas pueden sonar a servidoras de una tradición que se negase a perecer. Pero es mucho más cierto aún que se trata de un compositor delicado, original, a veces incluso transgresor en sus obras para piano solo, sublime en sus obras corales, sorprendente en piezas de cámara como los dos *Trios elegiacos*, y de enorme sentido lírico-dramático en las tres breves óperas que compuso, donde utilizó una prosodia rusa que muy bien podría haber servido de puente (de no haber renunciado Rachmáninov al teatro por lo insoportable y frustrante del medio) entre la escuela de los Cinco y la lírica rusa que algunos trataron de recuperar en la Unión Soviética, al menos desde el joven Shostakóvich.

No hay que olvidar que Rachmáninov, que vivió hasta 1943 (ese año murió en Beverly Hills, a los setenta), compuso la mayor parte de sus obras antes de emigrar definitivamente de su país. Después de 1917 (Rachmáninov salió de Rusia poco antes de estallar la Revolución de Octubre) se dedicó en cuerpo y alma a su labor de intérprete, que era la que le permitió su sustento y el de su familia y, más adelante, su fama mundial, que fue sobre todo de virtuoso. Su obra para piano solo ya estaba prácticamente concluida. Consistía ésta en obras casi siempre breves, miniaturas, piezas exquisitas como sus *Preludios* o sus *Études-tableaux*. Pues como tantos compositores del XIX y parte del XX, Rachmáninov asumió la herencia de la miniatura chopiniana. Nada más empezar su carrera, hay que detenerse ante una espléndida secuencia juvenil, los 5 *Morceaux de fantaisie*, que son dignos de anunciar al mejor Rachmáninov y que, lógicamente, todavía no llegan a tanto. Uno de los últimos días de 1892, el joven pianista Sergei Sergeievich Rachmáninov estrena en Jarkov esta serie. Aún no ha cumplido veinte años, y esta es la primera secuencia de pieza que considera dignas de publicarse.

1. Elegía. La mano izquierda acompaña con un arpeggio que recuerda el del primer movimiento de la Sonata 'Claro de luna' de Beethoven. La línea se distrae en dibujos que en realidad preparan un crecimiento sonoro que lleva a una culminación; que, a su vez, lleva a un regreso, a una disolución.

2. Preludio. Es el primero de los Preludios que compondrá Rachmáninov, y es una pieza especialmente conocida desde muy pronto en la carrera del compositor. Es una expresión dramática en secuencia tripartita bastante sencilla, que sin embargo produce una impresión de profundidad e introspección; la parte central agita las aguas, por decirlo así, frente a la gravedad de la temática y el tratamiento de los extremos.

3. Mélodie. El dramatismo continúa, pero ahora, lógicamente, en forma de canto, un canto que no es muy lírico, pero sí intenso, un diatonismo muy matizado, una línea a menudo desmentida. ¿Signo temprano de modernidad?

4. Polichinelle. Hay que tener muy en cuenta que esta pieza es bastante anterior a *Scarbó*, de Ravel; y a *Petrushka*, de Stravinski. Una métrica irregular, cambiante, una cascada de notas tanto en línea como puramente verticales, dibujan el muñeco mas también dejan espacio para un esbozo de persona, de personaje. La originalidad de esta pieza marca la modernidad temprana del compositor.

5. Serenade. Una pieza imitadora de la guitarra española, así como de un aire que podría ser español, como en ciertas piezas de Ravel y Debussy, y desde luego en Albéniz, Granados o Falla. La Serenade es también danza, ritmo tripartito (tempo di valse, marca la partitura, después de una introducción en 3/8), con sus rupturas métricas, su acelerandos y ralentandos, su momento virtuoso y su pequeño apunte lírico, un intimismo que pasa inadvertido en medio del discurso festivo.





BIOGRAFÍA

A sus 23 años, Jan Lisiecki es ya reconocido como uno de los más destacados pianistas de nuestro tiempo.

Alabado por su extraordinaria madurez interpretativa, sonido característico y sensibilidad poética, The New York Times dijo de él que es “un pianista que hace que cada nota cuente”.

Las intimistas interpretaciones de Lisiecki, su técnica refinada y su afinidad natural por el arte le otorgan una musicalidad que sobrepasa su edad.

En 2017, Jan recibió el ECHO Klassik, el premio más importante en música clásica en Alemania, además del Premio JUNO, el más prestigioso reconocimiento de la industria musical canadiense, en reconocimiento a su cuarto disco con Deutsche Grammophon, con obras para piano y orquesta de Chopin que rara vez se interpretan con NDR Elbphilharmonie Orchester y Krzysztof Urbanski.

Lisiecki actúa con las orquestas más importantes del mundo en los principales escenarios, y ha trabajado con los más destacados directores, incluidos Sir Antonio Pappano, Yannick Nézet-Séguin, Daniel Harding y Claudio Abbado.

Sus compromisos recientes más destacados incluyen giras por Europa y Asia y debuts con Sinfónica de Boston, Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, Sinfónica de Viena y Sächsische Staatskapelle Dresden, entre otras.

Jan Lisiecki ha cosechado un gran éxito con su programa en recital “Night Music”, que continúa interpretando esta temporada. Además, volverá al Carnegie Hall para actuar junto a la Orquesta de Philadelphia, irá de gira con Orpheus Chamber Orchestra por Europa y con Filarmónica Checa en Alemania. Otras colaboraciones incluyen a NDR Elbphilharmonie Orchestra y conciertos en Salzburgo con la Orquesta Mozarteum.

En 2013, Lisiecki se convirtió en el más joven receptor del Premio Artista Joven de Gramophone, y recibió también el Premio Leonard Bernstein en el Festival Schleswig-Holstein.

Jan Lisiecki es artista en exclusiva de Deutsche Grammophon.

En 2012, fue nombrado Embajador de UNICEF en Canadá.

PRÓXIMO CONCIERTO

ARKADI VOLODOS

MARTES, 8 DE ENERO. 19:30 H.

OBRAS DE SCHUBERT, RACHMANINOV Y SCRIBANIN

