



## 23 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

www.fundacionscherzo.es



©NISSO ABDURAIMOV

“

*Me siento más cómodo en auditorios grandes porque el piano es muy poderoso, y se debe mostrar.*

”

(NEW YORK TIMES, 16 de noviembre de 2016)

**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

# BEHZOD ABDURAIMOV

MARTES, 13 DE NOVIEMBRE. 19:30 H.

---

### I

**R. WAGNER** (1813-1883) (ARR. LISZT)

Isolde's Liebestod, S 447

**F. LISZT** (1811-1886)

Sonata en Si menor, S 178

### II

**S. PROKOFIEV** (1891-1953)

Romeo y Julieta: Diez piezas para piano, op. 75

- 1 Danza popular. *Allegro giocoso*.
- 2 Escena: el despertar de la calle. *Allegretto*.
- 3 Minueto: llegada de los invitados. *Assai moderato*.
- 4 La joven Julieta. *Vivace*.
- 5 Máscaras. *Andante marciale*.
- 6 Montescos y Capuletos. *Allegro pesante*.
- 7 Fray Lorenzo. *Andante espressivo*.
- 8 Mercuccio. *Allegro giocoso*.
- 9 Danza de las muchachas con flores de lis. *Andante con eleganza*.
- 10 Despedida de Romeo y Julieta. *Lento*.





## NOTAS AL PROGRAMA

# DEL PIANO EXTÁTICO, POÉTICO Y COLORISTA

ARTURO REVERTER

Estamos ante un concierto perteneciente en verdad al ámbito del gran piano, de aquel que recorre todas las octavas del instrumento con total libertad, que ofrece nuevas propuestas, insólitas figuras, ataques insospechados empleando todos los resortes, con apertura a las infinitas posibilidades imaginables; con al aliento de un romanticismo a veces desaforado, fuera de norma, impulsado fundamentalmente por Franz Liszt, que, continuando el camino iniciado por Chopin, abrió la caja de los truenos y rompió moldes, apuró hasta el delirio la expresión y dislocó las buenas maneras. Aquí, en esa utilización inclemente del teclado, estaba el futuro, la obra de aquellos que, en pleno siglo XX, pasados ya los conflictos vieneses, apuraron aún en mayor medida los límites de la forma. Como Prokofiev, de quien escuchamos hoy, sin embargo, una composición hasta cierto punto menos rupturista, aunque llena de hallazgos tímbricos, de evanescencias, envuelta en el ropaje elegante y cadencioso de la danza.

### Liszt: *Isolda: Liebestod* (Muerte de amor)

El final de *Tristán e Isolda* de Wagner, ese famoso *Liebestod*, esa muerte por amor, es en verdad concluyente, grandioso y profundo, en el que, pese a su carácter íntimamente poético, se esconden también muchas de las bellezas más rotundas e incontrovertibles del arte lírico. El drama, que podríamos llamar gozoso, de esa mujer que, muerto su amante, desea marchar con él, unirse a él, fundirse con él en el más allá lo mismo que lo ha estado en la tierra, ha devenido ya en categoría y define una pasión superior, extraordinaria, que se eleva muy por encima de lo cotidiano. Es la visión definitiva de la unión absoluta, una consecuencia lógica de la aplicación de las doctrinas sufíes, en las que Wagner se basó para construir una narración, alimentada asimismo de elementos caballerescos de las leyendas artúricas, que luego pudo envolver y fundir en unos pentagramas turbulentos, de extrema sensualidad, por los que circula un cromatismo omnisciente y barroquizante.

Todo se reúne al final, en esa lógica culminación de la unión después de la muerte; en esa aspiración de infinito que tiene también, como la parte última de *La canción de la tierra* de Mahler, no poco de panteísta: es la fusión de las voluntades y de los cuerpos, de las almas, con la naturaleza, con el cosmos. Ahí, en el centro de ese espacio inaprehensible, figuran, penetrados el uno en el otro, Tristán e Isolda, Isolda y Tristán. La forma en la que el compositor consigue plasmar con sonidos esa idea es magistral, mágica, única, esplendente, gracias a un soberano manejo de la armonía y de la me-





lodía, a la construcción por estratos, por auténticas oleadas. “En la crecida ondulante, en el sonido resonante, en el universo suspirante de la respiración del mundo... anegarse, abismarse... inconsciente... supremo deleite!” Son las últimas palabras de Isolda, que se pierden lentamente con la música.

Liszt fue, además de un pianista y un compositor extraordinarios, también un arreglista y transcriptor sensacional. Sus paráfrasis sobre distintos temas operísticos eran auténticas piezas de virtuosismo, de una fantasía colosal. El músico húngaro realizó además una amplia serie de transcripciones, doce de ellas sobre fragmentos de ópera de Wagner, del quien, lógicamente, estuvo muy cerca al ser primero amigo y protector y luego suegro. La última fue una majestuosa recreación de la *Marcha solemne del Santo Grial* de *Parsifal*, realizada en 1882.

La practicada sobre el canto amoroso de Isolda data de 1867. Desde el principio –*Sehr langsam*– se nos sumerge en la marea empleando continuos y tranquilos *tremolandi* que nos van poniendo en situación ante la entrada de la línea de la soprano, que se extiende *cantabile*. Surgen arpeggios. La textura polifónica se va adensando paulatinamente y ganando en complejidad. Van apareciendo contra-melodías y rutilantes y movedizos acordes. La música va ganando temperatura y abriéndose a una serie de secuencias que nos llevan lentamente hacia un primer clímax. Los diez dedos del pianista parecen insuficientes y eso debió de pensar Liszt en su intento de emular a una gran orquesta, que explota todos los recursos del instrumento. Desaforados y repetidos rosarios de martilleantes semicorcheas nos conducen hacia el éxtasis a lo largo de un *crescendo* inacabable, con indicaciones a la octava *ad libitum*. Se pide *dolcissimo* en los tramos finales; *tremolando*, *morendo* y dos monumentales arpeggios en piano. Lo que nos queda en el aire, sin que pueda aparecer reflejado en la música, es ese re sostenido agudo en la voz del oboe, que tendría que introducirse entre las dos últimas barras de compás. Pero estamos en el teclado; no ante una orquesta sinfónica.

### **Liszt: Sonata en Si menor**

Estamos ahora, tras este “aperitivo”, ante una de las grandes obras maestras de Liszt, compuesta años antes y en la que se plasman los máximos principios poéticos del compositor y en donde la forma sonatística tiene un tratamiento de extraordinaria libertad, de una originalidad fuera de norma gracias al trabajo de variación temática. Los diversos motivos que configuran la obra son manejados y dispuestos con una técnica que podríamos considerar rapsódica, aunque en el fondo la estructura sea verdaderamente firme y reconocible; posee un orden riguroso y estricto. En todo caso, es una partitura absolutamente rompedora que abrió nuevos caminos. El siempre imaginativo Scriabin se aproximó, con su *Sonata n° 5* a ese planteamiento en un





## NOTAS AL PROGRAMA

solo y complejo movimiento. A ello se acercaría Berg en su temprana *Sonata* en la misma tonalidad que la del gran húngaro.

La *Sonata para piano en Si menor* fue compuesta en Weimar entre 1852 y 1853 y dedicada a Robert Schumann. Ni él, ni su esposa Clara, ni tampoco el amigo Brahms la estimaron demasiado. Wagner, en cambio, que tuvo oportunidad de oírla durante un estancia londinense en la primavera de 1855 en una fervorosa interpretación del pianista Karl Klindworth, se hacía lenguas en una carta a Liszt: “Es de una belleza más allá de toda expresión (...) Estoy removido hasta lo más profundo de mi ser.” La obra es como una caja explosiva en la que luchan vectores de signo opuesto, tanto en lo expresivo como en lo técnico. Sin embargo, aun considerando sus singularidades narrativas, lo cierto es que está vertebrada siguiendo el esquema tradicional, con su exposición, su sección de desarrollo, su recapitulación y su coda, en la que se dan cita todas las ideas y que concluye con la célula inicial, auténticamente motivica, *Lento, sotto voce*, de siete compases, de signo misterioso, sombrío, meditativo.

Es el primer tema reconocible de los cuatro principales y, como se ha dicho, remata el discurso tras fugitivas apariciones previas. El segundo aparece enseguida, en el compás 8, y viene a ser una variación del anterior. Tiene un consecuente, que Peter Raabe, citado por Gut, define como “la maldición de la perpetua agitación” y que desemboca en una idea amable y encantadora, casi femenina. Aparece luego una suerte de coral, en grandiosas semicorcheas: “símbolo sonoro de la Cruz”, del poder divino (Gut). El cuarto tema, *Andante sostenuto*, dulce, bien podría aludir a Margarita y conectarse con la *Sinfonía Fausto* del autor. Surge en la segunda parte del desarrollo, en lo que puede estimarse una sección intercalada; una de las tantas originalidades estructurales de la partitura. Ese segmento se cierra con una fuga, *Allegro enérgico*, basada en el tema principal, el expuesto a partir del octavo compás. A tres voces, se desencadenan, en medio de aceleraciones y condensaciones rítmicas, pavorosas confrontaciones entre el sujeto comentado y su consecuente.

Hay que subrayar la habilidad con la que Liszt pone en marcha este cuadro temático y la manera en la que, tras aquel fogoso episodio, se desenvuelve la reexposición, en la que desfilan los motivos previos, en la recuperada tonalidad fundamental de Si menor. Al final va ser el tema femenino el que vencerá y que terminará con la lucha. Aunque el remate lo va a poner el tema de introducción; a modo de caída de telón. La tensión, tras 760 compases, ha tocado a su fin. Un seco *si grave*, “un amortiguado golpe de timbal” (Rostand), certifica el cierre.

### **Prokofiev: Romeo y Julieta: Diez piezas para piano op. 75**

Volvemos al principio de estas notas para recaer en el mundo de la transcripción, bien que en este caso se aplique a una obra del





propio transcriptor. El ballet *Romeo y Julieta* tuvo su origen en una sugerencia de Sergei Radlov, director del Teatro Kirov de Leningrado, importante figura de la vanguardia teatral soviética, antes y después de la Revolución de 1917, que había impulsado ya, en 1926, la primera producción rusa de la ópera de Prokofiev *El amor de las tres naranjas*. Era un gran admirador de nuestro músico y un amante de las tragedias de Shakespeare, que hacía representar en su propio teatro dramático de la misma ciudad. Una de ellas fue precisamente *Romeo y Julieta*, que pudo contemplarse en 1934. Es lógico pensar que mientras trabajaba en esa producción se le ocurrió, a finales de ese año, el encargo de un ballet sobre ese texto dramático, que habría de llevarse a la escena en el Teatro Académico del Estado.

El proyecto quedó inicialmente truncado, tal y como nos cuenta el biógrafo del compositor Harlow Robinson y durmió el sueño de los justos a raíz de que Radlov fuera apartado de su cargo. Pero a los pocos meses, la idea se retomó con destino esta vez al Bolshoi de Moscú. Finalmente, en el proyecto acabaron por participar como libretistas, además de Prokofiev y su protector, el coreógrafo Leonid Lavrovski y el dramaturgo Adrián Protovski. El compositor había dejado prácticamente lista la partitura, tras un año de trabajo intenso, en 1935. Las dificultades hicieron que, por fin, el ballet no se estrenara en la URSS, sino en Brno, Checoslovaquia, en diciembre de 1938. La primera representación soviética no llegaría hasta el 11 de enero de 1940, por fin en el Kirov.

Prokofiev, entre que si la obra se estrenaba o no, no había perdido el tiempo y había redactado, como para la mayor parte de sus obras escénicas, dos suites para orquesta, *op. 64 bis* y *op. 64 ter*, así como la de diez movimientos destinada al piano que escuchamos hoy. Una nueva suite sinfónica nacería en 1948 (*op. 101*). André Lishcke resalta el lenguaje a la vez variado y homogéneo de la música, entre lo lírico, lo patético, lo pintoresco y lo violento. Todos los componentes dramáticos de Shakespeare aparecen ilustrados con gran relieve a lo largo de 52 números, estructurados y organizados a la manera de una ópera, en un cuadro poblado de numerosos *letmotiven*. Con un frescor, una originalidad melódicas que contribuyen a establecer la claridad de la caracterización psicológica.

La partitura, como ya se ha señalado, es de una variedad y una riqueza exultantes; gran parte de ella se traslada al suite pianística que nos ofrece hoy Abduraimov. Se abre con una *Danza popular* de compás ternario, poblada de vivos y secos *staccati*, que caracterizan su contagioso aire de tarantela. Con ello se describe muy bien el escenario: una plaza de Verona en 1400. El segundo número, titulado simplemente *Escena*, corresponde al movimiento del ballet bautizado como *La calle despierta*. Se continúa describiendo paisajes urbanos. Compás de 2/4. Se establece un contraste, subraya muy bien el profesor colombiano David Sánchez Uribe en su trabajo de máster de 2010, entre la presentación central del tema principal, más oscura





## NOTAS AL PROGRAMA

y coloreada, con las de los extremos, más simples y transparentes.

El *Minueto*, n.º 3, es transcripción de una de las partes orquestales del ballet más famosas: la entrada de los invitados, un pomposo minueto, pleno de solemnidad, dividido en varios episodios y configurado como un rondó en distintos episodios. A partir de aquí puede considerarse que empieza la trama argumental de la obra, que alcanzará posteriormente su mayor intensidad. En el número siguiente vemos a *Julieta* joven, reflejada por un *vivace* centelleante, que surca rápidas escalas arriba y abajo, atravesado por episodios diferenciados, algunos muy líricos. El cierre tiene un inesperado carácter trágico.

En *Máscaras* escuchamos una graciosa danza, muy ritmada, que combina lo espiritual y lo enigmático. Describe la presencia de Romeo, Mercutio y Bersoglio en casa de la familia rival. Para Sánchez Uribe el tempo, con la indicación *Andante marciale*, es el más complicado de resolver de toda la suite. El número 6, *Capuletos y Montescos*, alberga la música probablemente más famosa de toda la obra. Es la *Danza de los caballeros* de la versión orquestal, un rondó en forma A-B-A-C-A en la que los estribillos corresponden a una danza arrogante de imponente apariencia. El material es en realidad muy simple, con el tema principal montado sobre arpeggios de acordes perfectos.

Pasamos a la mística descripción del *Padre Lorenzo*, un *Andante* en forma ternaria, en el que es importante aplicar un *legato* expresivo para dar con la tecla del misticismo conectado con el clérigo. El profesor Julián Martín cree que las síncopas describen el movimiento de la sotana. Algo muy gráfico. *Mercutio*, número 8, es el último movimiento rápido y enérgico de la suite. Concluye en *forte*, lo que concede a los dos finales el carácter de epílogo. Tiene un cierto aire cómico. Hay una evidente conexión con el personaje de Trufaldino de *El amor de las tres naranjas*.

La *Danza de las jóvenes con lirios* es de rara exquisitez, un *Andante* con elegancia. La música insiste alrededor de una misma célula, lejos de cualquier desarrollo complejo. El número final es la *Despedida de los amantes*, Romeo y Julieta antes de partir. En su análisis, el profesor Sánchez Uribe nos explica que la música proviene de la unión de tres movimientos del último acto del ballet: *Habitación de Julieta*, *Último adiós* y *Julieta sola*. La cadencia postrera, *Andante*, nos libera de la angustia y de la tensión precedentes. Tiene algo de hipnótico.



## BIOGRAFÍA

Entre las orquestas a nivel mundial con las que ha tocado Behzod Abduraimov se incluyen la Filarmónica de Los Ángeles, Sinfónica de Londres, Sinfónica NHK y la Filarmónica de Munich, así como los directores Valery Gergiev, Vladimir Ashkenazy, Manfred Honeck, Lorenzo Viotti, Vasily Petrenko, James Gaffigan, Jakub Hruša y Vladimir Jurowski. A raíz de su espectacular debut en las Proms de la BBC, con la Filarmónica de Munich y Gergiev en 2016, Behzod fue re- invitado en 2017.

Entre sus próximos compromisos europeos se incluyen conciertos con la Orquesta de París, Leipzig Gewandhaus, Sinfónica de Lucerna, incluyendo una gira con el director Michael Sanderling, English Chamber Orchestra y Filarmónica de San Petersburgo, con conciertos en San Petersburgo y Barcelona. En recitales tocará en la Filarmonía de Colonia, Baden – Baden, y regresará a los Festivales de Verbier y Rheingau. Recientemente ha trabajado con la Royal Concertgebouw Orchestra, Philharmonia Orchestra, Sinfónica de la BBC, BBC Scottish Symphony y la Filarmónica de Oslo. En mayo 2018 fue Artista en Residencia en el Festival de Lucerna. De la temporada pasada destacan sus recitales en el Concertgebouw de Amsterdam y el Barbican Hall de Londres. Behzod también colabora en recitales junto al chelista Truls Mørk, por Europa y EEUU.

En Norte América, Behzod regresa a las Sinfónicas de Pittsburgh y Seattle y se presentará en recital en Chicago y Vancouver. En julio 2018 regresó a Hollywood Bowl con el Concierto nº 2 de Rachmaninov y con Gustavo Dudamel. Tocó de nuevo con la Sinfónica de Dallas y regresó al Festival de Aspen. Otros recientes compromisos incluyen las Sinfónicas de San Francisco, Atlanta, Houston, Montreal y Minnesota.

Ganador de varios premios por sus grabaciones discográficas, Behzod publicó su primer concierto en disco en 2014 para Decca Classics con el Concierto No.3 de Prokofiev y el Concierto No.1 de Tchaikovsky junto a la Orquesta Nacional de la RAI bajo la batuta de Juraj Valcuha. Su debut en 2016 en los Proms de la BBC junto a la Filarmónica de Munich y Gergiev se editó en DVD que salió en 2018.

Nacido en Tashkent, Uzbekistán, en 1990, Behzod comenzó a tocar el piano a los cinco años de edad como alumno de Tamara Popovich en el Uspensky State Central Lyceum en Tashkent. Fue alumno de la Park University's International Center for Music, donde estudió con Stanislav Ioudenitch, y en donde ahora es Artista-en-Residencia.

## PRÓXIMO CONCIERTO

### JAN LISIECKI

MARTES, 11 DE DICIEMBRE. 19:30 H.

OBRAS DE BACH, CHOPIN, BEETHOVEN, MENDELSSOHN Y RACHMANINOFF

