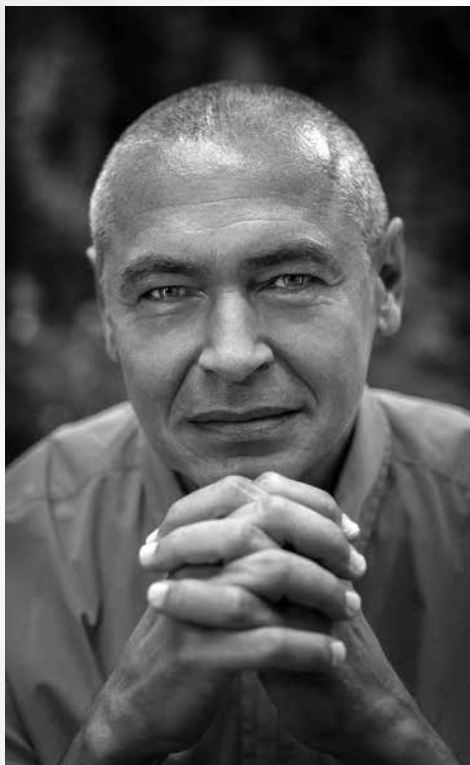


# 21 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

MADRID 2016



© BERNARD MARTINEZ

“

*Ni radical, ni controvertido. No tengo tiempo para dedicar a esas consideraciones. Lo único que he pretendido siempre ha sido tocar bien el piano. Me debo al público y soy plenamente consciente de ello.*

”

IVO POGORELICH

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

## IVO POGORELICH

MARTES, 2 DE FEBRERO. 19:30 H.

---

### I

FRANZ LISZT (1811-1886)

*Fantasia quasi sonata en re menor.*

*Después de una lectura de Dante. N° 7 de Años  
de peregrinaje. Segundo año. Italia (1858)*

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

*Fantasia para piano en Do mayor, op. 17*

### II

IGOR STRAVINSKI (1882-1971)

*Tres movimientos de Petrushka*

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

*Variaciones sobre un tema de Paganini en la menor, op. 35*

# EL GRAN ARTE DE LA VARIACIÓN TEMÁTICA

ARTURO REVERTER

---

### Liszt

*Fantasia quasi sonata. Después de una lectura de Dante*

Nos encontramos con un programa de especial exigencia, sólo al alcance de un virtuoso, de un pianista dotado y, al tiempo, capaz de introducirse en las distintas claves poéticas de los cuatro compositores convocados, que aparecen encabezados por Liszt, un auténtico cíclope que acertó a recoger el legado de Chopin, el creador que realmente puso las bases del piano moderno. Liszt supo trabajar sobre esa herencia: la manera de dotar de *cantabilità* —muy italiana— a su música pianística; el variado colorido, el claroscuro, la delicadeza en la regulación y en el fraseo, el dominio del discreto adorno. Rasgos que el húngaro supo combinar con los efectos de bravura, los monumentales saltos de octava, los ejercicios en la cuerda floja que concedían al intérprete la importancia de un demiurgo. Las características primordiales de su arte ejecutor, algunas de ellas tan bien descritas por Charles Hallé —“la claridad de cristal que nunca le abandonaba, incluso en los más complicados e imposibles pasajes”— fueron vertidas sobre multitud de teclistas de la época.

Liszt se había apartado ya voluntariamente de técnicas que consideraba periclitadas y que hacían que Beethoven, por ejemplo, encorvara los dedos en su ataque a la tecla. Él prefería una posición más moderna, buscando una mayor superficie de contacto, lo que provocaba la producción de un sonido mucho más robusto, menos “estrangulado y mezquino”, para lo cual era preciso un distinto empleo de la muñeca, que había de partir de “un impulso realizado con vigor y soltura”. Los cuatro fundamentales problemas técnicos a resolver serían: octavas (simples y partidas), trémolos (en notas simples y dobles, incluyendo los trinos e incluso las notas repetidas), notas dobles (cuidadosamente diferenciadas de las octavas) y notas simples. Se alejaba este planteamiento del que Chopin, menos práctico, había diseñado en su día.

Sus primeras obras pianísticas muestran una técnica a lo Czerny —con quien Liszt había estudiado en Viena. Son brillantes pero poco personales. Tras la versión inicial de los *Estudios de ejecución trascendental* (1828), las *Apariciones* y las *Armonías poéticas y religiosas* (1834), marcan ya un grado importante de madurez que se revela en todo su esplendor en los *Años de peregrinaje* (1835-77), que establecen la gran originalidad del lenguaje y que marcan la estrecha unión que existe entre la evolución de un concepto poético y los medios materiales para darle expresión; es decir, entre la transformación de un pensamiento y su técnica expresiva. Algo que definió muy bien en su día Salazar (*La música romántica*. Yagüés Editor. Madrid, 1936). El prólogo que el compositor coloca al principio de la partitura es toda una declaración de

principios: “A medida que la música instrumental progresa, se desprende de sus primeras trabas, tiende a impregnarse más y más de la idealidad que ha marcado la perfección de las artes plásticas; quiere hacerse, no ya una simple combinación de sonidos, sino un lenguaje poético, más apto tal vez que la poesía misma para expresar todo lo que en nosotros va más allá de los horizontes habituales, cuanto escapa al análisis, lo que va unido a profundidades insondables, deseos impercederos, presentimientos indefinibles.”

La *Fantasia quasi sonata después de una lectura de Dante*, conocida más brevemente como *Sonata Dante*, es la séptima pieza del segundo cuaderno, *Italia*, de esos años de peregrinación, y la más extensa, algo más de 17 minutos en las habituales ejecuciones. El título proviene de un poema de Victor Hugo, aunque debe tenerse en cuenta que, al menos desde 1830, el compositor venía leyendo afanosamente la *Divina comedia* con su amante Marie d'Agoult. Como nos recuerda Tranchefort, en 1837 la partitura, aún en elaboración, llevaba la leyenda *Paralipomènes à la Divina Commedia. Fantaisie symphonique*. Una primera versión fue tocada en Viena en 1839, pero su forma definitiva no cuajó hasta diez años más tarde.

No hay duda de que lo que se nos pinta es el *Infierno* de Dante y de que, con esa base, Liszt nos muestra un uso muy convincente de lo que podemos denominar —así lo hace Ogdon— *metamorfosis temática*. Su gran originalidad nace sobre todo de los ritmos verdaderamente salvajes y de sus armonías de tonos enteros. El citado y malogrado pianista inglés definía así la composición: “Fresco de colores lívidos que muestran en toda su fuerza el dominio de Liszt para obtener los más asombrosos efectos con el teclado. Como movimiento de sonata, sigue el ejemplo de Chopin al omitir la reexposición del primer tema”. No son pocas, desde luego, las concomitancias que la obra presenta con la posterior —sólo cuatro años- *Sonata en si menor*—, que alberga algunos de los procedimientos temáticos y armónicos de la *Dante*.

Como esa otra gran sonata, la que hoy se escucha aparece construida en un solo movimiento y es igual de apasionada y orquestal. Combina con rara habilidad los elementos sonatísticos con los cíclicos, algo en lo que era maestro su creador. Algunos estudiosos no hablan de temas, sino de grupos temáticos. Podría hablarse de tres, aunque siempre acompañados de ideas secundarias que van alimentando la narración de forma extraordinaria. El extenso curso aparece plagado de múltiples indicaciones de carácter: Andante quasi improvvisato, Andante, Andante maestoso, Presto agitato, Recitativo, Adagio, Più mosso, Tempo rubato e molto ritenuto...

El Maestoso inicial se construye sobre un intervalo de tritono en continuo descenso, que se hace cada vez más obsesivo. El subsiguiente Presto agitato conlleva otros dos impresionantes temas: uno, de trazado ascendente en semicorcheas, de índole cromática; otro, un coral en octavas en fa sostenido mayor. No hay desarrollo estricto, sino libres transformaciones, “metamorfosis” temáticas. Se nos describen los tormentos del Infierno. Poco a poco el coral se va transformado en una suerte de canto amoroso y esperanzado, en clara alusión al episodio de Francesca da Rimini. El tono heroico que adopta la repetición del motivo cromático nos hace oír llamadas de trompetas. En

## NOTAS AL PROGRAMA

la coda se escuchan abracadabrantés sucesiones de acordes, que otorgan a la música un aire melodramático un tanto impostado, de un romanticismo ligeramente huero.

### Schumann

*Fantasia en do mayor, op. 17*

Situada entre dos obras básicas de su catálogo pianístico, como los *Estudios sinfónicos* y las *Piezas fantásticas (Phantasiestücke)*, la *Fantasia en do mayor, op. 17* es, asimismo, una partitura realmente fantástica, novedosa y rompedora, aunque posea, por supuesto, elementos sonatísticos y de hecho en un principio iba a llevar ese título. Estamos en 1836, cuando Schumann andaba enfascado en su revista *Neue Zeitschrift für Musik* y atravesaba por una fuerte crisis personal ante la imposibilidad de mantener relaciones con su amada Clara.

Los tres movimientos que constituyen la obra siguen una curva descendente, como destaca Halbreich. El primero marca una tensión febril, donde se dan cita las dos almas, los dos personajes simbólicos del compositor, Florestan y Eusebius: la parte aguerrida, nerviosa, tempestuosa, hiperromántica y la serena, tranquila, íntima. Los distintos episodios vienen marcados por esa dualidad. El inmenso fragmento se abre bajo esta recomendación: *Tocar de un extremo a otro de una manera fantástica y apasionada*. No hay duda de lo que quiere el autor. Trabaja sobre lo que se ha dado en llamar *Tema de Clara* —cinco notas descendentes— y alterna secciones tumultuosas, incluso violentas, con otras suspendidas líricamente absortas, de acuerdo con la dualidad apuntada. En el centro surge un pasaje bautizado con la expresión *como una leyenda*, de aire casi religioso, que va siendo ornamentado y enriquecido paulatinamente hasta alcanzar un clímax. En la parte final del movimiento, que concluye muy bellamente en piano y con la indicación *Adagio*, una cita de un lied del ciclo de Beethoven *A la amada lejana (Nimm sie hin, denn, diese Lieder)*.

Siempre se ha considerado al segundo movimiento, *Scherzo*, el menos afortunado, el más exterior. Un tema marchoso, que recuerda el que cierra el *Carnaval*, no exento de cierta pomposidad, nos conecta con un heroísmo un tanto beethoveniano. Pero el torrencial discurso tiene también su contrapartida lírica en la sección media, en la que aparece una segunda idea emparentada sin duda con Eusebius y que es una pieza más de un movimiento de rondó concéntrico que, en general, está dominado por los ritmos caballerescos del movimiento del *Allegro* de apertura. Halbreich señala la proximidad de la *Fantasia en fa menor, op. 49* de Chopin.

El *Adagio* final lleva la indicación *Lento y sostenido, acentuado siempre dulcemente*. Se trata de un fragmento realmente sublime, en el que Schumann entona una especie de himno a la noche, en la línea poética de los *Himnos* de Novalis. Es el espíritu de Schubert, se ha comentado frecuentemente, el que prevalece. El de la *Sonata-Fantasia en sol mayor, op. 78* o el del *Impromptu en sol bemol, op. 90/3*. La estructura formal es de lo más sencillo: introducción, cuyo tema reaparece en la coda, y dos ideas emparentadas, la segunda de las cuales asciende hasta el fortísimo, aunque de manera

contenida. Lo exterior juega en beneficio de lo interior. Es “una intuición metafísica hecha sonido”, define literariamente Giuseppe Rauca. Estamos ante un cierre que evidentemente sacrifica las convenciones para buscar la paz, el sentido último de la música, que deja atrás cualquier latido doloroso de la existencia. Como el final de la *Sonata op. 11* de Beethoven. Schumann dedicó la obra precisamente a Liszt: en verdad, era el único que podía afrontar las dificultades interpretativas.

## Stravinski

### *Tres movimientos de Petrushka*

Es curioso que *Petrushka* fuera en un principio pensada y esbozada como una especie de concierto para piano. Más tarde, Stravinski se remitió a la orquesta y la estrenó en París, con los Ballets Rusos de Diaghilev, en 1911. En 1947 realizó una versión en la que clarificaba algunos aspectos orquestales y dejaba en un plano más audible la intervención del piano, presente en todo momento como un verdadero protagonista del ballet. No tiene por tanto nada de extraño que el músico atendiera gustoso la petición de Rubinstein, que necesitaba una pieza de bravura, de exhibición, e hiciera una transcripción para piano que recoge tres de las danzas originales: *Danza rusa*, *El cuarto de Petrushka* y *Semana de carnaval*. El pianista polaco pagó 5.000 francos por el trabajo y programó abundantemente la obra. La primera danza fue transcrita en 1932 para violín y piano a demanda del violinista Samuel Dushkin, amigo del compositor.

*Petrushka*, afirma Boucourechliev, “marca el fin del romanticismo. El compositor da con un palmo de narices a la música ‘cargada de significación’ y al postwagnerianismo.” Es evidente que la ausencia de psicologismo en esta música —en contra de lo que Stravinski había practicado en su ballet anterior, *El pájaro de fuego*—, es uno de los rasgos más importantes de la composición, que emplea abundantemente elementos de la danza y la canción populares, recogidas en la antología de Rimski-Korsakov y en otras fuentes. La música sugiere en todo momento rígidos movimientos de marionetas, a lo que contribuye la originalidad de un timbre pianístico seco y percutivo, como señala Paolo Petazzi. Un piano privado de halo y de potencial cantable.

La nitidez del trazo, la violencia en la aplicación de los colores, de técnica tan fauvista, la estilización de la banal *canzonetta*, la falta de elaboración temática son algunos de los rasgos que definen a la obra y que reaparecen, diestramente distribuidos, en la versión para piano, en estos *Tres movimientos*. La *Danza rusa* traslada la sección final del primer cuadro del ballet, un baile de marionetas, en el que ya se encontraba un gran protagonismo del teclado. El segundo movimiento coincide con el breve segundo cuadro, que se desarrolla en el cuarto de Petrushka y que tiene un evidente aire de pantomima. Stravinski habla en sus *Crónicas* de “acordes diabólicos”. Hay que seguir de nuevo a Petazzi, que comenta el desgarró que emana de esa escritura bitonal, que no es otra cosa que el emblema de una sensibilidad distinta. El tercer movimiento es la transcripción de prácticamente todo el cuadro de la *Semana de carnaval* a excepción del final de la muerte de

## NOTAS AL PROGRAMA

la marioneta. Escuchamos, como en el ballet, el tumulto de la multitud, el caos de las idas y venidas, los ecos de la festividad. Y asistimos al desfile de danzas variadas: de las nodrizas, de los cocheros... El signo de lo popular elevado al cubo, con una brillantez incandescente.

### **Brahms**

*Variaciones sobre un tema de Paganini en la menor, op. 35*

Brahms fue más allá de Beethoven en su trabajo sobre el género variación, pues cultivó, en una línea de gran libertad, el tipo de variación estricta en el que el de Bonn había sido maestro (que partía del principio de preservar más o menos la estructura métrica y armónica del tema base), y lo combinó con la llamada variación-fantasía que había sido potenciada por los dos compositores hoy programados en primer lugar y cuyas características hemos glosado más arriba: Liszt y Schumann. El sentido de la transformación y enriquecimiento de la materia sonora estaba muy acendrado en el hamburgués, como tantas veces tuvo ocasión de demostrar no sólo en el campo de los concretos cuadernos de variaciones, sino en el de cualquier tipo de música.

El último de los 24 *Caprichos* de Paganini dio mucho juego a compositores posteriores, como los mencionados Schumann y Liszt, pero también a Berlioz, Rachmaninov, Casella, Dallapiccola o Lutoslawski. Todos escribieron pentagramas a partir de esa pieza. Brahms también utilizó ese *quasi presto* en la menor en este su *Op. 35* y modificó ligeramente el *tempo* marcando un *Non troppo presto* y construyendo luego veintiocho variaciones divididas en dos cuadernos de catorce que suponen una auténtica prueba, hay que insistir, para cualquier pianista y que nos informan acerca de la categoría del compositor como virtuoso del teclado, hábil no ya de redactar, sino de tocar tamaña creación: él mismo la estrenó, parece que en Zúrich, el 25 de noviembre de 1865, aunque hay autores que mantienen que el estreno se produjo realmente en Viena el 17 de marzo de 1867. Lo que sí está claro es que la redacción se realizó en la ciudad del Prater entre 1862 y 1863 y que la publicación estuvo a cargo de Rieter-Biedermann en 1866.

Brahms decidió componer estas *Variaciones* tras escuchar el increíble juego virtuoso del gran pianista Carl Tausig, que lo aconsejó en la resolución de determinados pasajes conflictivos. Clara Schumann llegó a bautizar la partitura con el nombre de *Hexen-Variationen (Variaciones de brujo)*. El compositor anotó el título de *Estudios para piano*. No hay duda de que, en comparación con otras, estas *Variaciones* dan más importancia al aspecto puramente técnico, aún más que las escritas sobre un tema de Haendel (*Op. 24*). Solamente cuatro de las veintiocho, dos en cada cuaderno, están en modo mayor. Es curioso que Brahms, en ciertos casos, haya seguido la estela dejada por el propio Paganini, creador él mismo de una serie de (nueve) *Variaciones* y un *final* sobre el recurrente tema del *Capricho 24*. Las variaciones 1, 13 y 14 del primer cuaderno y la 8 del segundo muestran la influencia de italiano. Pero la mayoría son del más puro Brahms, aunque en su conjunto la obra no alcance la categoría musical de otras de este género. La variación que cierra cada cuaderno está dividida en tres secciones y se amplifica paulatinamente en forma de coda.

# BIOGRAFÍA

Ivo Pogorelich nació en Belgrado en 1958. A los siete años recibió su primera clase de piano y con doce años se trasladó a Moscú para estudiar en la Escuela Central de Música y posteriormente en el Conservatorio Chaikovski. En 1976 inició estudios intensivos con la celebre pianista y profesora Aliza Kezeradze, con la cual se casó en 1980, hasta su muerte prematura en 1996. En 1978 Ivo Pogorelich ganó el Concurso Internacional de Casagrande en Terni (Italia) y en 1980 el Concurso Internacional de Música de Montreal. Sin embargo, fue el premio que no ganó el que le hizo mundialmente famoso. En 1980 se presentó al Concurso Internacional Chopin de Varsovia, donde su eliminación en la tercera vuelta desató una feroz controversia y atrajo la atención de todo el mundo musical.

Ivo Pogorelich apoya a numerosos jóvenes músicos. En 1986 estableció una fundación en Croacia cuyo objeto era recaudar fondos para otorgar becas destinadas a que jóvenes artistas continuaran sus estudios en el extranjero. Desde 1989 se celebra en Bad Wörishofenthe el Festival Ivo Pogorelich, cuyo objeto es apoyar a jóvenes promesas de la música al inicio de sus carreras dándoles la oportunidad de actuar junto a célebres artistas. En 1993 se celebró por primera vez el Concurso de Piano Ivo Pogorelich en California. Igualmente, imparte clases magistrales por todo el mundo.

En 1994, Pogorelich creó una fundación en Sarajevo con el fin de recaudar fondos para construir un hospital y ofrecer asistencia médica a los habitantes de la ciudad. Asimismo, ofrece muchos conciertos benéficos para apoyar, por ejemplo, a la Cruz Roja, a la reconstrucción de Sarajevo o a la lucha contra enfermedades tales como el cáncer y la esclerosis múltiple. En 1988 fue nombrado por la UNESCO "Embajador de Buena Voluntad".

## PRÓXIMOS CONCIERTOS

---

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

---

LANG LANG

MARTES, 1 DE MARZO DE 2016. 19:30 H.

---

OBRAS DE CHAIKOVSKI, BACH Y CHOPIN

ARKADI VOLODOS

MARTES, 15 DE MARZO. 19:30 H.

---

OBRAS DE BRAHMS Y SCHUBERT