

22 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

MADRID 2017



© DARIO ACOSTA / DG

“

*No es que me queden cosas por aprender,
es que no sé nada.*

*Créame: seguiré yendo a clase
a lo largo de toda mi carrera.*

”

DANIIL TRIFONOV
(REVISTA SCHERZO)

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.

DANIIL TRIFONOV

JUEVES, 19 DE ENERO. 19:30 H.

I

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Kinderscenen (Escenas infantiles) op. 15

- I. Von fremden Ländern und Menschen (De los países lejanos)
- II. Kuriose Geschichte (Historias divertidas)
- III. Hasche-Mann (La gallina ciega)
- IV. Bittendes Kind (Niño implorante)
- V. Glückes genug (Bastante feliz)
- VI. Wichtige Begebenheit (Acontecimiento importante)
- VII. Träumerei (Ensueño)
- VIII. Am Kamin (Junto a la chimenea)
- IX. Ritter vom Steckenpferd (Caballero sobre caballo de palo)
- X. Fast zu ernst (Casi demasiado serio)
- XI. Fürchtenmachen (Asustar)
- XII. Kind im Einschlummern (El Niño se duerme)
- XIII. Der Dichter spricht (Habla el poeta)

*Toccata en Do Mayor op.7**Kreisleriana op.16*

1. Agitatissimo (Äusserst bewegt)
2. Con molta espressiones, non troppo presto / Sehr innig un nich zu rach / Intermezzo I (Molto vivace) / Tempo I / Intermezzo II (Poco più mosso) (Etwas bewegter) / Tempo I
3. Molto agitato (Sehr aufgeregte)
4. Lento assai (Sehr langsam)
5. Vivace assai (Sehr lebhaft)
6. Lento assai (Sehr langsam)
7. Molto presto (Sehr rasch)
8. Vivace e scherzando (Schnell und spielend)

II

D. SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Selección de los 24 Preludios y fugas op. 87

- Nº7 en La Mayor
- Nº2 en La menor
- Nº5 en Re Mayor
- Nº24 en Re menor

I. STRAVINSKY (1882-1971)

Tres movimientos de Petrushka

- Danza rusa
- En el cuchitril de Petrushka
- Fiesta popular de la Semana de Carnaval

FIESTA DE LA SEMANA DE CARNAVAL
LA INTIMIDAD ROMÁNTICA
Y SU NEGACIÓN

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

Schumann: Relatos, poemas

Hubo un tiempo en que se especuló con que el piano desvió o retuvo a Schumann en un tipo de inspiración demasiado concreto. Además, Schumann compuso sobre todo piezas breves, o miniaturas, más que grandes sonatas. Esas piezas breves se unían en una secuencia y formaban un todo, como en el caso de las *Escenas infantiles* y la *Kreisleriana* que oímos hoy. Estos títulos sugieren narraciones o imágenes. Un relato en varios capítulos. O varios relatos. Acaso varios cuentos, como en las *Escenas infantiles*. ¿Será cierto que el piano le impidió a Schumann ser operista, y que solo le permitió una obra, *Genoveva*, que no figura entre lo más destacado del siglo, mientras que sus obras para piano y los Lieder sí destacan ampliamente? Liszt le pedía a Schumann, su coetáneo (Chopin, Schumann, Liszt, éste un año menor que ellos), que compusiera obras de cámara. La verdad es que Schumann compuso música de cámara, aunque escasa. A veces se aventura la opinión de que la escritura de los instrumentos de cuerda de estas páginas parece una transcripción en la que se advierte demasiado la huella del piano. ¿Es posible asegurarlo de manera concluyente?

Lo queramos o no, las *miniaturas engarzadas*, como la hemos llamado a menudo, son propias de Schumann. No fue él quien inventó la miniatura pianística (Chopin inventó las suyas, aunque no las *acopló*, no las puso en secuencia, en serie, en relato), pero sí quien inventó la sucesión de estas piezas breves de manera que tuvieran un sentido como narración, como secuencia de tonalidades, como contraste de sentidos dentro de un mismo sentido. *Kinderszenen* es hermana de *Papillons*, de las *Davidsbundlertänze*, de esa obra cumbre y magistral que es *Carnaval*, acaso la más significativa, la que mejor nos puede instruir sobre lo que es esa manera schumanniana de entender los pequeños cuentos que forman un libro de cuentos.

El mundo de *Kreisleriana* es, sí, el de las miniaturas puestas en secuencia, pero es algo un poco distinto. Veamos. Kreisler es un personaje de E.T.A. Hoffmann que agitó a muchos románticos. Hoffmann era, para sus contemporáneos, un músico y un narrador, un poeta en el amplio sentido. Es más o menos el padre de la ópera romántica de carácter fantástico; recordemos que su ópera (*Singspiele*, en rigor) *Undine* es de 1816, cuando Schumann cumplía seis años. Kreisler aparece en un curioso libro de Hoffman, que también está formado por miniaturas narrativas, el titulado *Opiniones del gato Mur sobre la vida*, un libro de no fácil lectura hoy día, porque ha llovido mucho desde entonces y algunos de sus contenidos tienen fecha de caducidad. No así la *Kreisleriana* de Schumann, uno de sus auténticos logros. Veamos sus ocho movimientos o poemas.

Agitatissimo (Äusserst bewegt). Re menor. Este Agitatissimo es una especie de moto perpetuo, de carrera imparabla, de toccata. Una carrera detenida de repente, aquí y allá, para proseguir con igual o superior brío. Un episodio interior que resulta relativamente tranquilo, calmo; sólo relativamente, pues en otro contexto sería agitación por sí mismo. Si aquello era carrera, esto es un bello desarrollo con sugerencias intimistas. Ya vendrá la verdadera intimidad en otros movimientos. Regresa el Agitatissimo, menos dilatado, una carrera más limitada en el tiempo. ¿Estamos ante un Scherzo con trio?

La segunda parte de estas ocho es la más amplia, con episodios que forman un contraste de humores y de alientos. Por una parte, el non troppo presto, íntimo (Innig), una de esas ensoñaciones schumannianas (si bemol mayor). A continuación, un fugaz Intermezzo que es todo lo contrario: agitación, rapidez, aliento, línea en staccato. Y regresamos a la intimidad, a la molta espressione, al bloque temático inicial, que nos permite un nuevo respiro soñador en su repetición más o menos literal. Nos espera entonces un Intermezzo de verdad, un episodio agitado en sol menor del que el Intermezzo primero era un anuncio. Poco a poco, regresamos al clima de la tocata, de la carrera, con desarrollo, con amplitud. Y también esta exaltación tiene que rendirse al clima del tempo primero, que se convierte en un bello Adagio que se resuelve en la disolución y el ralentando, como un desfallecimiento lírico.

Molto agitato. Sol menor. ¿Otro scherzo? Hay un interior intimista, en si bemol mayor, y dos momentos exteriores en rigor agitados. Pero como si la agitación girara alrededor de la intimidad y se sirviera de aquélla para que la secuencia tuviera sentido. Esta agitación del scherzo se presenta en insistentes tresillos saltarines que marcan el carácter del episodio.

Lento assai. Si bemol mayor. Descendemos ahora hacia no sé qué profundidades. De las que intenta sacarnos (y lo consigue) un episodio de mayor animación (así está marcado, en realidad). Pero el Lento regresa con su temática y sus ralentandos y su depresión de tempo y de tesitura. Una nota pedal apenas, una transición, nos introduce de lleno en el Vivace.

Vivace. Sol menor. Una vivacidad relativa, de nuevo un planteamiento scherzante. Culminaciones y crecimientos, episodio central y regreso al vivace relativo. Antes y después, con sus múltiples figuras, notas repetidas y saltos de valores breves. Para acabar de repente, de manera inopinada.

Lento assai. Si bemol mayor. Atmósfera de cuento, a modo de las *Escenas infantiles*. Atención a esos arpeggios en valores mínimos, sugerencia de inquietud en medio de la fábula. Dos intermedios, ensoñaciones y descensos, ralentandos y regreso del tema. Con un final con una vacilante sexta napolitana.

Molto presto. Do menor. Poco más de dos minutos en los que la agitación recobra sus derechos mediante un juego en semicorcheas y un retorno a la toccata, pero con un tejido contrapuntístico ascendente que consigue alterarnos. Todo esto quiere desmentirlo una breve coda que es exactamente lo contrario. Un lamento, se ha dicho.

Vivace e scherzando. Sol menor. Una marcha a contratiempo, un trote que domina todo el discurso pero que admite dos breves intermedios que no son contraste ni oposición, sino descanso una vez, y exaltación otra; tregua y

arrebatado romántico, pero surgiendo de una semejanza en las figuras métricas. Regresa el trote por última vez, la tercera, y se difumina y diluye como si el compositor no quisiera que el virtuoso recibiera aplausos.

En medio de las dos series pianísticas, esta velada ofrece una pieza juvenil de Schumann que ya es de primer madurez, que en muchos sentidos sienta las bases de su producción posterior, esto es, de secuencias como las que enmarcan la interpretación de esta imparabla sucesión de saltos interválicos, de acordes encadenados en notas mínimas, encadenamientos de cuartas y sextas, un acelerón continuo plagado de síncopas y una exigencia permanente de fraseo que es más bien verbosidad sin límites, asignado el discurso sonoro a la parte central del teclado que hoy conocemos (en un sentido amplio: no hay incursión en los extremos graves o en los agudos). Es una excelente idea colocar esta *Toccata op. 7* en medio de la *Escenas infantiles* y la *Kreisleriana*.

Stravinski: de la danza al piano

A Stravinski se le ocurrió *Petrushka* como pieza de concierto (la consideraba, literamente, una *Konzertstück*); llegó a componer dos episodios con ese objetivo, el *Grito de Petrushka* y la *Danza rusa*. “Componiendo esta música, tenía netamente la visión de un títere súbitamente desencadenado que, por sus cascadas de arpeggios diabólicos, exaspera la paciencia de la orquesta, la cual, a su vez, le replica con fanfarrias amenazantes. Se sigue un terrible caos que, llegado a su paroxismo, acaba con el aniquilamiento doloroso y lamentable del pobre títere. Una vez terminado este extraño fragmento, buscaba durante horas, paseando por la orilla del Lago Lemán, el título que expresara en una sola palabra el carácter de mi música y, en consecuencia, la figura de mi personaje. Un día me sobresalté de alegría: ¡Petrushka! ¡El eterno y desgraciado héroe de todas las ferias, de todos los países! ¡Él era, sin duda: había encontrado mi título!” (*Crónicas de mi vida*).

Diáguilev y Benois convencieron al joven Igor de que aquello tenía que ser un ballet. Era la época en que algunos, como Diáguilev, consideraron que la ópera estaba muerta o moribunda, y que el porvenir era del ballet. Pero con *Petrushka* sobrevino el primer gran milagro de la carrera y las estéticas stravinskianas, un mundo sonoro y literario ajeno a esos enfrentamientos del bien y del mal que van desde *El lago de los cisnes* hasta *El Pájaro de fuego* del propio Stravinski, obra de 1910, tan sólo el año anterior a *Petrushka*. Es más, en *Petrushka* ya no hay personajes, sino tipos y una masa de tipos en la feria. Y la aportación rítmica es superior aún a la del ballet anterior; el siguiente, *La consagración de la primavera*, llevará las cosas todavía más lejos.

En 1921 Stravinski hizo un arreglo de tres movimientos de *Petrushka* para piano solo, destinados nada menos que a Arthur Rubinstein, que le pagó la respetable cifra de 5000 francos. El compositor confesaba que él nunca tocó este arreglo por falta de técnica en la mano izquierda. En efecto, esta suite pianística, sin la tímbrica del ballet, acentúa el aspecto de virtuosismo y dificultad. Los *Tres movimientos de Petrushka* para piano solo son *Danza rusa*, *En el cuchitril de Petrushka* y *Fiesta de la Semana de Carnaval*.

La *Danza rusa* pertenece al primero de los cuatro cuadros del ballet. Es un baile poderoso, impetuoso, y también sencillo en sus componentes esenciales. La danzan la Bailarina, Petrushka y el Moro ante el estupor de los paisanos que acuden a la feria. Esta danza-episodio es uno de los puntos culminantes de la acción del ballet y constituye un scherzo con su correspondiente trio.

Cuchitril de Pétrouchka. Es un movimiento central que cumple las funciones de pasaje lento, pero se inicia con el *Grito* (disonancia: arpeggios de do y fa sostenido superpuestos y en forte). Pero la acción se recupera: llega la bailarina, Petrushka se agita en una declaración amorosa que ella rechaza.

Fiesta de la Semana de Carnaval. Este movimiento dura más del doble que los dos juntos. Después del drama del muñeco, regresamos a la feria, a las danzas y motivos populares (danza de las niñas, danza de los cocheros, etc.) que se suceden con vivacidad y colorido. Es la culminación de lo virtuoso, ahora en una secuencia que sugiere multitudes.

Shostakóvich: entorno y contorno de los Preludios y fugas op. 87

La composición de los *Veinticuatro preludios y fugas* tiene lugar a lo largo de los años 1950 y 1951. Es importante fijarse en estas fechas. La situación de Shostakóvich es muy difícil y comprometida. Aparece ante el exterior como un artista favorito del régimen soviético, y al mismo tiempo se ve imposibilitado para componer no ya óperas (ha renunciado a ello por razones que no se pueden detallar ahora, desde la condena de 1936 en un artículo anónimo de Pravda), sino ni siquiera sinfonías. Estamos en el momento álgido de la guerra fría, con la guerra de Corea como muestras realmente caliente del enfrentamiento entre las dos potencias antes aliadas. Son los primeros años de la guerra fría, cuando en Estados Unidos se teje una trama política dictatorial desde el Senado y en la Unión Soviética se cierra la tenaza sobre los creadores. A los músicos les tocó en febrero de 1948, y desde entonces no levantaron cabeza. Ni siquiera mostrándose serviciales, cuando no serviles, porque no había otra: o la servidumbre o la eliminación. Los músicos se salvaron de la ejecución, a diferencia de los poetas, dramaturgos y otros. Pero eso no lo sabía nadie, lo sabemos ahora. Shostakóvich esperó que vinieran a buscarlo desde la condena de marras. Y tras la composición de la *Novena Sinfonía*, que contrarió al aparato (tendría que haber sido una gran sinfonía de victoria, y fueron cinco movimientos “decepcionantes” y formalistas, con demasiadas alegrías internas y escaso equilibrio de eso que se entiende por sinfónico), tampoco componía sinfonías. Tuvo que esperar a que muriera Stalin en marzo de 1953 para atreverse con la *Décima*; que, por cierto, incluirá una danza de siniestra alegría, sin duda por la muerte del ogro.

En 1950 fue en segundo centenario de la muerte de J. S. Bach, y Shostakóvich acudió a la reciente (no digamos joven, por favor) República Democrática Alemana para un encuentro en Leipzig de músicos y musicólogos. Allí dio una conferencia en medio de intervenciones vergonzosas de profesionales soviéticos que aprovechaban la ocasión para hacer propaganda del

padrecito Stalin (guardián de la paz, de la cultura, todo eso). El encuentro fue importante para Shostakóvich, que por entonces componía sobre todo música para el cine (a disgusto, según parece), como la partitura de una película llamada *La caída de Berlín*, realmente extraordinaria en la reconstrucción de personajes de la época, realmente desvergonzada en su falsedad y su carácter propagandístico. Y que conste que las películas de propaganda eran propias de ambos lados del telón... ;pero caramba!

En éstas, Shostakóvich se pone a componer sus *Preludios y fugas*, no a imitación, sino según el ejemplo o modelo de *El clave bien temperado*. Aunque hoy nos parezca increíble, componer estas piezas era todo un atrevimiento en una Unión Soviética en la que cualquier cosa podía ser tachada de formalismo; no ya por el aparato, por el partido, por los inquisidores oficiales, o no solo, sino por los colegas espontáneos, deseosos de poner en evidencia al compositor más dotado de la Unión. Como todavía hoy nos recuerda Cioran: ¿hay algo más molesto que un contemporáneo?

Y como no había manera de hacer carrera de este compositor apocado pero en el fondo (y en las formas musicales) bastante “desviado”, Shostakóvich fue uno de los muchos artistas a los que hubo que ponerle un tutor político que le indicara el buen camino y le recomendara lecturas apropiadas. Esto lo cuenta Isak Glikman, uno de los íntimos de Shostakóvich, que además recuerda que el tutor en cuestión se sorprendió de que en el piso del compositor no hubiera ningún retrato de Stalin, a lo que puso solución el músico en cuanto pudo. Todo esto no impidió que Shostakóvich compusiera los acaso demasiado formalistas *Preludios y fugas op. 87*, aunque algunas de estas piezas contuvieran referencias, citas y evocaciones que despistaban a los inquisidores en busca de desviacionismos formalistas. Krzysztof Meyer da detalle de las fechas de composición de estas piezas, entre el 10 de octubre de 1950 y el 25 de febrero de 1951. En noviembre, según Meyer, el propio Shostakóvich estrenó cuatro de estos *Preludios y fugas*, mientras que el estreno de la integral tendría lugar en Leningrado los días 23 y 28 de diciembre de 1952 (otras fuentes indican que fue esos mismos días del año anterior, y esa fecha es más probable), en interpretación de la gran pianista Tatiana Nikolaieva, que por entonces era una joven de veintisiete o veintiocho años.

El modelo es Bach, la inspiración es Bach, pero se han señalado con razón otros ejemplos poco anteriores, como los de Busoni y Hindemith, que no podemos detallar ahora. Según hace notar Adélaïde de Place la progresión de Bach en *El clave* tenía lugar “por semitonos cromáticos de manera que se sucedían el mayor y el menor de cada tono (do mayor, do menor, re bemol mayor, do sostenido menor...): por su parte, Shostakóvich mantiene el orden –ya lo mantenía en sus *Preludios op. 34-* del círculo de quintas, con alternancia del mayor y del relativo menor”. Las fugas son a dos voces (una sola), tres, cuatro (once en cada caso) y a cinco (también en un solo caso, el último). La secuencia por orden es do mayor, la menor, sol mayor, mi menor, re mayor, si menor, etc. Hasta llegar a re menor en el último, n.º 24, el que cierra hoy la selección de Trifonov, salvo que nos sorprenda con algún bis al final.

BIOGRAFÍA

El pianista ruso Daniil Trifonov ha hecho un espectacular ascenso tras recibir los primeros premios del Concurso Tchaikovsky y Rubinstein en 2011 con tan solo 20 años.

El ganador del premio Gramophone *Artista del Año* 2016 actuó en la gala final del 125 aniversario de la Sinfónica de Chicago bajo la batuta de Muti. La temporada 16-17 debutará con Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Sir Simon Rattle en los conciertos de fin de año de la orquesta. Actuará de nuevo con la Filarmónica de Los Ángeles con Dudamel, con la Royal Liverpool Philharmonic, e irá de gira con la Filarmónica de Múnich junto a Gergiev. Debutará en recital en el londinense Barbican Center, en el Melbourne Recital Centre y actuará por cuarto año consecutivo en el Carnegie Hall. Como experimentado compositor, Trifonov repetirá su aclamado concierto con la Kansas City Symphony. Trifonov estrenará *Transcendental*, tercer título de Trifonov como artista en exclusiva de Deutsche Grammophon.

EN COLABORACIÓN CON
LA FILARMÓNICA
SOCIEDAD DE CONCIERTOS

PRÓXIMOS CONCIERTOS

GRIGORY SOKOLOV

LUNES, 20 DE FEBRERO. 19:30 H.

OBRAS DE MOZART Y OTROS

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

ORQUESTA SINFÓNICA
SIMÓN BOLIVAR
CON EL ORFEÓ CATALÀ
Y GUSTAVO DUDAMEL

JUEVES, 16 DE MARZO . 19:30 H.

L.V. BEETHOVEN
Sinfonía nº9 op.125, "Coral"