



© FELVÉGI ANDREA

“

Lo que intento transmitir es la esencia de la música. Uno tiene que “hablar la música”, no el sueco o el alemán o el inglés. Quiero presentar la música como un lenguaje y un medio para contar historias. Quiero mostrar a otras personas lo que me llena de asombro; lo que hay oculto detrás de las notas.

”

CHRISTIAN ZACHARIAS
(christian-zacharias.com)

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.

CHRISTIAN ZACHARIAS

MARTES, 9 DE MAYO. 19:30 H.

I

F. SCHUBERT (1797-1828)*Piano sonata N°4 La menor D 537 (1817)*

Allegro ma non troppo
 Allegretto quasi Andantino
 Allegro vivace

L. V. BEETHOVEN (1770-1827)*Piano sonata N°27 Mi menor op.90 (1814)*

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck
 Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen

Piano sonata N°30 Mi Mayor op.109 (1820)

Vivace ma non troppo. Adagio espressivo
 Prestissimo
 Gesangvoll, mit innigster Empfindung. Andante molto cantabile ed
 espressivo

II

R. SCHUMANN (1810-1856)*Davidsbündlertänze op.6 (1837)*

16 piezas de carácter: Lebhaft, Innig, Mit Humor, Ungeduldig,
 Einfach, Sehr rasch, Nicht schnell, Frisch, Lebhaft, Balladenmäßig
 - Sehr rasch, Einfach, Mit Humor, Wild und lustig, Zart und singend,
 Frisch, Mit gutem Humor, Wie aus der Ferne, Nicht schnell

ROMANTICISMOS
SUBLIMADOS

ARTURO REVERTER

La flor del romanticismo pianístico aparece representada en este concierto, en el que se dan la mano Beethoven, el precursor, a través de dos *Sonatas* de madurez, Schubert, con la presencia de una partitura temprana en la que están ya presentes sus originalidades constructivas, y Schumann, con toda la fogosidad y la llama propia de un juvenil y desbordante temperamento. Con sus parentescos, sus herencias, sus estilos respectivos, esta trilogía de compositores teje una red que cubre prácticamente toda la primera mitad del siglo XIX y que emparenta con los hallazgos formales y los giros afectuosos de Chopin. Tras ellos ya nada sería igual. Aquí está toda la sustancia de la que partirían el impetuoso y rompedor Liszt, con sus arrebatos y sus brillantes y demoledoras secuencias, y el más cauto y asentado Brahms, amigo de los claroscuros líricos y de la introspección.

Schubert: Sonata n° 4 en la menor D 537

El músico vienés comenzaba a descubrir realmente el piano y a adentrarse en la forma. Esta Sonata no se publicará –ninguna lo hizo en vida del compositor- hasta 1852. Es íntima, nocturnal, a juicio del recientemente desaparecido Harry Halbreich, aunque para Brigitte Massin, al contrario, está cargada “de verbo y fuga” y ofrece poco campo para la reflexión interior. Es, sin duda, una partitura un tanto ambigua que no acaba de definirse y cuyo sentido quizá deba ser dado por el propio intérprete.

El primer movimiento, *Allegro ma non troppo* en 6/8, posee, es cierto, empuje y contenido dramático. Su tema de apertura, fuertemente ritmado, tiene personalidad y contagioso dinamismo. Pero el carácter contemplativo, casi sonriente, del segundo tema, edificado sobre cuatro notas, que arrastra consigo y transforma aquel impulso, da un giro muy notable al curso de la música, que alcanza cotas poéticas tan singulares como las emanadas del misterioso y crepuscular final de la exposición. El desarrollo prácticamente no existe como tal –he aquí una de las ya frecuentes originalidades schubertianas-; a lo más un episodio que da lugar a apasionantes prospecciones armónicas y a sonoridades de audaz colorido. Un movimiento de notable novedad.

Por el contrario, el *Allegretto quasi andantino* (2/4 mi mayor) es ligero. Un rondó muy libre que enuncia un tema de raíz liederística en corcheas picadas, de sabor popular, que aparecerá años después en el finale de la *Sonata en la mayor D 959* y que mantiene un parentesco con el Schumann de *Carnaval*. El aire de marcha es sintomático de la obsesión romántica por el viaje, tan schubertiana. El primer episodio –el *couplet*-, en do mayor,

viene dado en semicorcheas ligadas. Retorna el refrán seguido de una nueva sección que evoca, en re menor, una especie de pequeña marcha húngara. 3/8 es el compás que alimenta el ritmo del tercer y último movimiento, de naturaleza indecisa al decir de Matthews y nocturno fantástico próximo a la inquietud del *Allegro* de apertura, según Halbreich, para quien este episodio final entraña una mayor seriedad y pasión que la derivada de otros movimientos en forma sonata.

Por su libertad y alternancia de lo vehemente y melancólico este fragmento podría ser considerado como una especie de síntesis de toda la obra. Los dos motivos, uno agitado y otro gracioso, pero también nostálgico, configuran una delicada tela poética que adopta una enorme importancia cara al futuro. La inspiración, la libertad creadora son, todavía, más potentes que los medios técnicos.

Beethoven: Sonata nº 27 en mi menor op. 90

Está dedicada al Conde Moritz von Lichnowsky y fue publicada por Steiner en 1815. Al igual que la *Sonata nº 28*, es una obra introvertida y rotundamente alemana, como lo demuestra, entre otras cosas, que los nombres de los movimientos estén en la lengua de Goethe, algo que ha intrigado a los analistas. Aparece envuelta en un lirismo muy directo, que movió en su día al crítico del *Allgemeine Musikalische Zeitung* a escribir que era “una de las obras de Beethoven más sencillas, melódicas y expresivas”. Autores como Lenz opinaban que “no era tanto una sonata como una libre improvisación”. Carli Ballola, siempre agudo, definía a la partitura “como un puente tendido entre las precedentes y el grupo compacto de las últimas páginas maestras, pese a tener elementos comunes de ambas”.

El primer movimiento, *Allegro*, en castellano *Con vivacidad, pero siempre con sentimiento y expresión*, se distingue por su sobriedad, algo que destaca principalmente Rosen. En la tónica y 3/4 conserva la concepción sonatística, aunque ya evolucionada. No existe un segundo tema principal, pero el motivo de apertura, muy extenso -24 compases-, consta de tres partes: una célula rítmica que adopta distintas formas melódicas; una sección lírica, asimismo transformada, y una repetición de la inicial, aunque variada. Naturalmente, aparecen ideas secundarias que van enriqueciendo el tejido. Llegada la sección de desarrollo, se produce una modulación estratégica y se continúa con un trabajo sobre los dos elementos del tema base. La reexposición, cargada de *ritardandi*, se corresponde con la antigua recapitulación, ya que repite con fidelidad la primera parte del movimiento, cuya base rítmica se expone ahora en pianísimo.

Tras este original movimiento, imbuido de un espíritu nuevo y que por ello conecta con las descubiertas schubertianas, el segundo, que podemos calificar de Rondó, que ha de ser interpretado *no demasiado movido y muy cantable*, como reza su lema, que está en 2/4 y do mayor, nos trae una despedida de Beethoven de esta forma musical, que es desarrollada en cualquier caso de manera bastante alejada de las normas al uso. Se trata de una suerte de lied que maneja una “melodía amorosa” (Tranchefort), “de aire chopiniano” (López-Calo) que se desarrolla largamente a lo largo de

treinta y dos compases y que consta de ocho incisos de cuatro cada uno. Durante el curso del movimiento abundan las sorprendentes modulaciones, aunque al final todo se resolverá sin incidentes de manera amable, *dolce* y en pianísimo. Según Schindler, Beethoven quiso contar a su manera en esta composición la historia de amor del príncipe Lichnowsky, que se había casado, pese a la oposición familiar, con una actriz.

Beethoven: Sonata nº 30 en mi mayor op 109

Después de la *Hammerklavier op. 106, nº 29*, una composición monumental, era lógico que Beethoven, exhausto, aflojara un poco la tensión y, en el orden pianístico, escribiera una obra más ligera como inicio a su trilogía final, creada en paralelo a otra partitura gigantesca, la *Missa Solemnis*. Aunque la forma es más sencilla y los conflictos –como los integrados en la fuga postrera de la *Hammerklavier*, “concebida en la cólera” (Kempff)- poseen menor virulencia, no dejan de percibirse estados de ánimo, que en este caso se orientan hacia lo afectivo. Las tres últimas sonatas recogen cálidas y sutiles impresiones; parecen, en especial, la 30 y la 31, como dice Marian Scott, “refugios en las islas de los bienaventurados”. Es curioso, sin embargo, que estas obras crepusculares –incluiriáramos también la 28 y la 29- tardaron en ganar el favor del público, una cuestión que explica juiciosamente Prod’Homme cuando dice que su sonoridad –póngase esto en relación con lo más arriba expuesto- no es siempre tan bella como la de las anteriores. El compositor emplea frecuentemente las notas extremas del sistema sonoro, sin lograr llenar el abismo que se abre entre ellas; por otro lado, no se encuentra en estas obras, si se exceptúa la tan mencionada *Hammerklavier*, ese “adagio autónomo desarrollado con amplitud”. El auditor profano de la época rehusaba raramente degustar un movimiento lento bien definido, una armonía agradable al oído o cadencias educadamente perfiladas.

Se llegó a decir que Beethoven había compuesto las tres últimas sonatas de un tirón, lo que es completamente falso, y lo recalca bien el Padre López-Calo en su estudio; en el que comenta asimismo que, sin embargo, es posible que la concepción general fuera simultánea, pues tienen características comunes que las asemejan a una obra única, “hasta el punto de que quizá más lógico que aparecer cada una como obra independiente, hubiera sido que fueran subnúmeros de un único *opus*.”

No es extraño por lo dicho más atrás que la antepenúltima *Sonata* del Gran Sordo tardara en calar en la sensibilidad del oyente. Contribuyó a su conocimiento sin duda la labor de Clara Schumann, que la tocó con frecuencia. La obra había sido dedicada a la joven Maximiliane Brentano y publicada por el editor berlinés Schlesinger en 1821. El primer movimiento tiene una estructura muy original. Se inicia por un *Vivace ma non troppo*, que expone, en nueve compases, el tema principal de una forma sonata, en 2/4, *sempre legato*, vivo, de aire muy schumaniano, como improvisado. Sin solución de continuidad llega un *Adagio espressivo*, que enuncia, en 3/4, en una especie de recitativo declamado, el segundo motivo. Como era de esperar, en el desarrollo vuelve el *tempo primo*. El entramado es perfecto y posee una unidad soberana; se pasa de una sección a otra ágilmente y se

alumbran nuevas ideas, como la que aparece en acordes poco antes de la coda, en la que el tema base modula hacia un sereno mi mayor.

Tras esta a modo de improvisación, el *Prestissimo*, en 6/8 y mi menor, se nos antoja viril y mejor organizado en sus dobles contrapuntos, aunque está indudablemente emparentado con el movimiento inicial. El tema principal se eleva impetuoso a través de intervalos muy amplios. El *Andante* final, en 3/4 y en la tónica, se explaya en un agradable juego de variaciones. Beethoven consigna en el encabezamiento: “Muy cantable, con el más íntimo sentimiento, a media voz”. Es en la sexta y última variación donde se localizan esos valores tímbricos a los que hacía referencia Boucourechliev y se alcanzan esas “partículas elementales de un mundo sonoro nuevo que evolucionan como timbres alrededor de la línea del horizonte.”

Schumann: Davidsbündlertänze op. 6

Se cierra brillantemente este concierto con estas *Danzas de los Compañeros de David*, unidos en la guerra contra los filisteos del arte. Schumann, claro, se atribuía el papel del joven luchador. Nos recuerda Halbreich que los Compañeros se reunían en una taberna de Leipzig llamada *Kaffebaum*, que sería rebautizada como *Ludlamshöhle*, por la gruta d'Adoullam, donde David se había refugiado con sus compañeros para huir de las persecuciones de Saúl. En el doble cuaderno se dan cita dos vertientes: el amor por Clara, ya maduro en 1837, y la lucha militante. Obra, pues, “de combate”. Estamos ante un compendio de lo más alto que el músico de Zwickau nos habría de ofrecer a lo largo de su agitada existencia y que puede decirse que forma parte de una suerte de tríptico junto a los delicados y soñadores pentagramas de *Papillons* y a la alegría a veces fiera de *Carnaval*.

Sorprende desde el principio lo avanzado de la armonía, lo rompedor de las modulaciones, la inestabilidad permanente del discurso, el maravilloso y fantasioso juego tonal que se inscriben como característicos de una partitura que Schumann encabezó con la leyenda “Alegría y dolor se mezclan en la vida de los mortales; estad serenos en la alegría y afrontad con coraje el dolor”. En el primer cuaderno predomina el ímpetu de Florestan, uno de los dos personajes imaginarios que se dan cita en muchas de las partituras schumanianas. Escuchamos en la primera danza, *Lebhaft* (Vivo) el significativo tema de Clara en acordes y un animado 3/4, un vals a la vez aéreo y enérgico. Sigue la efusiva y tierna *Innig*, donde se practica un juego de morosidades bien controladas, con expresivos *rallentandi* y que piden un adecuado empleo del *rubato*. Impetuosa y firme, con el preciso toque humorístico, llega la danza tercera, *Mit Humor*, ligera de equipaje, refinada.

Los sentimientos de Florestan quedan al descubierto en el vals a lo Chopin *Ungeuduld*, en un inesperado si menor. Y aparece Eusebius en la n° 5, *Einfach*, de sutiles alteraciones métricas y re mayor, encantadora y lírica. Muy fantasiosa. El ritmo es implacable en el rápido scherzo *Sehr rasch*, que nos trae de nuevo a Florestan y que pide precisos *staccati* al pianista. La n° 7 solicita una “ejecución poco movida con expresión extremadamente intensa” y nos muestra de nuevo la introspección de Eusebius, de acusada inestabilidad tonal. Florestan toma el relevo en *Frisch* manteniéndose en menor a

lo largo de una escritura irregular y anhelante. El primer cuaderno se cierra con una pieza que no lleva título, únicamente la indicación “negra = 126”. Schumann nos aclara el sentido: “Después de que Florestan se interrumpió y sus labios temblaron de una dolorosa emoción”. Es un Vivo en do mayor.

El segundo libro comienza por una especie de rápida balada –*Baladen-massig, Sehr rasch*–, que plantea problemas de transparencia en orden a la escucha de las voces intermedias. Turbulenta y sombría como el espíritu de Florestan y con constantes cambios de compás. Surge de nuevo el plácido Eusebius en *Einfach*, a medio camino, apunta Halbreich, entre la lágrima y la sonrisa gracias a un “cromatismo depresivo”. Con *humor*, reza la n° 12, quizá la más breve de todas, un capricho en mi menor. En la siguiente, *Wild und lustig*, tenemos un nuevo cambio de clima, del entusiasta del comienzo (salvaje y alegre) al íntimo y reflexivo de la segunda parte, donde percibimos el espíritu de Brahms. Coda serena y reconfortante. Verdaderamente sinfónica en su primera parte. El cierre es tan presuroso como nítido. En la 14, *Zart und singend*, reaparece la dimensión poética tan propia de Schumann a lo largo de una escritura abundosa en cromatismos, como expresión de una tímida sonrisa; muy naïf. Halbreich habla de una pieza bicéfala al referirse a la n° 15, *Frisch*, en arrollador si bemol mayor y que establece el conflicto entre los dos personajes. Es en realidad un vals cuajado de trinos en el servicio a largas notas líricas. La n°16, *Mit gutem Humor*, administra estratégicamente los silencios y da elegante suelta a la ironía a través de continuos *staccati* y síncopas que dan paso a un lírico trío en re mayor. La penúltima pieza ha de ser tocada “como viniendo de muy lejos”, en una exposición casi feérica a media voz que poco a poco se desborda en un canto arrebatado, aunque el cierre es discreto. Según Giuseppe Rausa “la última danza nos deja atónitos”. *Nicht schnell* (sin rapidez, do mayor) reza la indicación. Es “un vals desmaterializado, una reminiscencia luminosa de las alegres danzas carnavalescas, que parece abrir una perspectiva infinita en la que las cosas se distienden, se disuelven, abandonan la propia individualidad para reunirse con el Todo”.

Estamos pues ante una obra muy rica, que, como resalta el citado estudioso italiano, reúne rasgos de otras composiciones del autor: la alegría de *Carnaval*, la impaciencia de la *Fantasia*, el carácter nocturno de las *Piezas fantásticas*... En una síntesis perfecta e insuperable.

BIOGRAFÍA

Christian Zacharias empezó como pianista para luego compaginarlo con la dirección musical. Durante muchos años ha sido socio artístico de la Orquesta de Cámara de Saint Paul, a la sigue muy ligado. También está muy vinculado a las Sinfónicas de Goteburgo, Boston, Bamberg, a la Kammerorchester Basilea, o la Konzerthausorchester de Berlín. Ha dado recitales en las más prestigiosas salas de mundo, a veces junto a compañeros como Frank Peter Zimmermann, o el Leipziger Streichquartett. Ha dirigido varias óperas de Mozart, La Belle Hélène de Offenbach, o The Merry Wives of Windsor de Otto Nicolai. Esta última producción fue galardonada con la Prix de l'Europe Francophone 2014/15 por la Asociación Professionnelle de la Critique Théâtre, Musique et Danse.

Ha intervenido en varios documentales, ha obtenido varios premios, incluyendo el Midem Classical Awards de 2007 "Artist of the Year", y el gobierno francés le ha honrado como "Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres".

Sus grabaciones con la Orquesta de Cámara de Lausanne obtuvieron excelentes críticas. El ciclo íntegro de los conciertos de piano de Mozart obtuvo los premios la Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique y ECHO Klassik. Recientemente ha grabado las cuatro sinfonías de Schumann y las sinfonías de Berlín de C.P.E Bach.

En 2015 presidió el jurado del Concurso Clara Haskil, y repetirá en 2017. Durante la temporada 2016/17, actuará como director musical, solista y músico de cámara con la Orquesta de París, y en diversos conciertos con la Orquesta Nacional de Lille, donde presentará su festival Schumann.

PRÓXIMOS CONCIERTOS

VOVKA Y VLADIMIR ASHKENAZY

LUNES, 5 DE JUNIO. 19:30 H.

OBRAS DE GLINKA, RAVEL, RACHMANINOV Y SMETANA

LEIF OVE ANDSNES

MARTES, 24 DE OCTUBRE. 19:30 H.

OBRAS DE BEETHOVEN, CHOPIN, SCHUBERT, SIBELIUS Y WIDMANN