

CICLO GRANDES INTÉRPRETES 23/24

KATHIA BUNIATISHVILI

20 de septiembre de 2023
a las 19:30 horas
Auditorio Nacional de Música
Sala Sinfónica

PROGRAMA

Erik Satie (1866-1925)

Gymnopédie n° 1

Frédéric Chopin (1810-1849)

Preludio en Mi menor, op. 28 n° 4

Scherzo en Do sostenido menor, op. 39 n°3

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Aria de la Suite n° 3 en Re mayor BWV 1068

Franz Schubert (1797-1828)

Impromptu en Sol bemol mayor op. 90 n° 3 D 899

Franz Schubert (1797-1828) / Franz Liszt (1811-1886)

Serenade en Re menor S. 560 n° 7 (después “Ständchen” D 957)

Frédéric Chopin (1810-1849)

Polonesa en La bemol mayor op. 53 “Héroïque”

Mazurka en La menor op. 17 n°4

François Couperin (1668-1733)

“Les Barricades mystérieuses” del segundo libro de “Pièces de clavecin”

Johann Sebastian Bach (1685-1750) / Franz Liszt (1811-1886)

Preludio y Fuga en La menor BWV 543 S. 462

Franz Liszt (1811-1886)

Consolation n° 3, S. 172

Franz Liszt (1811-1886) / Vladimir Horowitz (1903-1989) / Khatia Buniatishvili (1987)

Rapsodia Húngara n°2 en Do sostenido menor

NOTAS AL PROGRAMA

De la paz a la bravura

Rafael Ortega Basagoiti

Programa variopinto el que arma la georgiana, naturalizada francesa, Khatia Buniatishvili, con una docena de piezas relativamente breves (en las duraciones estimadas por la propia pianista la más larga no sobrepasa los diez minutos), sin hilo conductor (algo que hace mucho tiempo, e incluso en los conciertos del XIX, era común) y un tanto saltarán en el estilo, abriendo con un impresionista para regresar al romanticismo y después al barroco, en un vaivén que se repite más tarde, que empieza en la serenidad y termina en desbocada brillantez. Solo dos de las ocho obras inicialmente programadas “sobreviven” al radical cambio anunciado por la pianista apenas una semana antes del concierto (aunque este mismo programa lo interpretó en Berlín en marzo, poco antes de su baja por maternidad), y solo la querencia por la transcripción, presente en el inicial y en que ahora glosamos, se mantiene.

Al por entonces veinteañero Satie aún no le había dado por la deriva vacilona en los nombres de las partituras (los *Verdaderos preludios flácidos (para un perro)* o las *Piezas en forma de pera*) ni en las indicaciones de las mismas (del tipo de “en la lengua” o “dotarse de clarividencia”), pero sí, como señala su biógrafo e intérprete, Armengaud, había encontrado un nuevo ángulo desde el que acercarse a la música. La primera de las tres *Gymnopédies*, con la sobria indicación “*Lento y doloroso*”, además de estar (otra vez palabras de Armengaud) impregnada a un tiempo de presocratismo y posmodernismo, tiene, en el reiterado dibujo de su sencillez, todo un universo de hipnótica paz y sugerente melancolía. No es de extrañar (aunque quizá sí de lamentar) que, más allá de la orquestación realizada por su amigo Debussy, esta música tan hermosamente sencilla haya sido utilizada en centenares de formatos diferentes, con frecuencia desafortunados. El original, sin embargo, mantiene impoluto su encanto.

Si hubo en el romanticismo un genio por definición de la forma breve en el piano, ese fue Chopin, que dio lo mejor de sí en *Estudios*, *Nocturnos*, *Mazurkas*, *Polonesas*, *Valses* y en los *Preludios op. 28*. Estos

constituyen una colección de 24 piezas, terminadas en 1838 y dedicadas a Camille Pleyel, de medio a cinco minutos de duración, y cuya idea general resume acertadamente Kraemer al considerarlos una romántica reelaboración sobre la idea bachiana de la improvisación. La alusión a Bach es verdaderamente certera, puesto que Chopin no sólo se ejercitaba tocando las obras del Cantor de Leipzig antes de los conciertos, sino que tenía a éste como modelo en la economía formal. Huyendo de interpretaciones simbólicas más o menos cursis, como los subtítulos que proporcionó el gran Cortot a cada uno de los preludios, puede ser más ilustrativo recordar que encontramos en muchos de ellos ciertas reminiscencias de los nocturnos, como ocurre en el que hoy escucharemos, un conciso y emotivo canto sobre un acompañamiento reiterado de acordes en la mano izquierda.

Hay en el catálogo chopiniano, sin embargo, otras obras cuya estructura y dimensiones justifica una diferenciación respecto a las mencionadas “breves”, las que Jim Samson llama acertadamente “formas extendidas”. Son éstas los *Scherzos*, *Baladas* y *Fantasías*, páginas todas ellas de características bien distintas. Antes de Chopin, y fundamentalmente con Haydn y sobre todo Beethoven, el *Scherzo* era un movimiento perteneciente a una sonata o sinfonía, en compás ternario, con un tempo vivo y un trio contrastante, una suerte de heredero del minuetto de la sonata y la sinfonía clásica. Aun respetando algunos caracteres básicos, como la estructura tripartita (con una sección que ejerce las funciones de trio) y el compás ternario, el músico polaco transformó el *scherzo* en una obra independiente, separada del contexto de la sonata o la sinfonía, y, como bien puede apreciarse en el que escucharemos hoy, alejándose del desenfado para dotarle de una energía y tensión que Samson ha calificado con acierto de “demoníacos”. El *Scherzo n.º 3 en Do sostenido menor op. 39*, compuesto en 1839 en Valldemosa y publicado el año siguiente, es una pieza apasionada, que se abre con un juego de pregunta-respuesta, lleno de ambigüedad tonal, hasta el poderoso pasaje en octavas, *fortissimo* y *risoluto*, y se aproxima igualmente a la forma sonata. La sección que hace las funciones de trio, en re bemol mayor (*Meno mosso*), se enuncia como un coral salpicado por un dibujo de corcheas en el registro agudo, que luego retorna en dos ocasiones (Mi mayor y Mi menor). Tras unos compases de transición *pianissimo* que parecen preludiar la reexposición del *scherzo*, Chopin extiende la tensión intercalando un episodio *più lento*, basado en el trio, sobre el que prepara, de forma magistral, la coda, un fulgurante *stretto* lleno de bravura y energía.

Después del temperamental final del *scherzo* chopiniano llega la catarsis por la vía del arreglo (de autor no citado por la pianista, como tampoco lo hace en su grabación del mismo para Sony) de otra pieza archiconocida: el *Aria* de la *Tercera Suite para orquesta BWV 1068* de J.S. Bach. Los manuscritos que nos han llegado de estas *Suites* bachianas datan de la época de Leipzig (después de 1723), y aunque algunos defienden que no se puede descartar su composición durante el periodo anterior (Cöthen), expertos de indudable peso como Christoph Wolff se inclinan por la etapa en que Bach era Cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. La obra, como diría nuestro querido José Luis Pérez de Arteaga, la conocen hasta en los más recónditos rincones de los parques naturales neozelandeses. Bellísima en su estilo cantable, pero también maltratada con demasiada frecuencia, en un despliegue multiusos en el que la serena paz magistralmente dibujada por el Cantor ha encontrado cabida por igual en bodas, funerales y bautizos.

Más allá de su recorrido, largo y no siempre fácil, por la Sonata, Schubert nos dejó auténticas perlas en formato más breve, y en él destacan con justicia las dos colecciones de *Impromptus* (D. 899 y D. 935), los *Momentos musicales* D. 780 y las *Tres piezas para piano* D. 946. Las dos series de *Impromptus*, compuestas por cuatro piezas cada una, fueron escritas a lo largo de 1827, es decir, apenas un año antes de la prematura muerte del compositor. Páginas de indudable madurez, contemporáneas de obras maestras como el *Viaje de Invierno* o la *Novena Sinfonía*. Como en todo el piano del austriaco, el canto es protagonista y exigencia esencial para el intérprete. El *Impromptu en Sol bemol mayor* D. 899 n° 3, presenta un canto tan sencillo y lánguido como hermoso en la voz soprano, y un acompañamiento de una elegancia sublime en la voz intermedia, dibujando así una inmejorable representación del Schubert más lírico.

Navegar en las transcripciones *schubertianas* de Liszt es introducirse en un océano de grandes y complejas dimensiones. En la grabación discográfica del corpus pianístico lisztiano realizada por Leslie Howard, esas transcripciones ocupan casi un diez por ciento (nueve discos) del proyecto, y algunas tienen varias versiones diferentes del mismo original schubertiano. En el arreglo de *Ständchen* S 560/7 (1838/9), último de los varios realizados sobre esta canción del *Schwanengesang*, que hoy escucharemos, Liszt presenta toda la tercera y cuarta estrofas de la melodía en canon con la mano derecha del acompañamiento original, e introduce una pequeña cadencia en la coda.

Otra de las más celebradas transcripciones *lisztianas* es la del *bachiano Preludio y Fuga BWV 543* que aparece, junto a la de otros cinco preludios y fugas (todas realizadas en el periodo 1842-50), con el número *S 462* en el catálogo del húngaro. Que algunas de las grandiosas obras para órgano del Cantor tentaran a Liszt no es en absoluto extraño, y de hecho inauguraría una tradición que incluiría luego a Brahms, Tausig, Saint-Saëns, Busoni o, más cerca de nuestros días, a Siloti, Hess o Kempff. Liszt dobla en octava la parte que el original bachiano destina al pedal, pero, como apunta Leslie Howard, solo cuando resulta apropiado y práctico, y casi no altera el texto original *bachiano* aparte de lo imprescindible para permitir que las manos abarquen todas las voces originales. El *Preludio*, muy improvisatorio, se abre con un largo soliloquio de la mano derecha, luego apoyado sobre largas notas de pedal, y adquiere en su tramo final un carácter de evidente grandeza, que en el original reclama el órgano pleno, aquí resaltado por las poderosas octavas desplegadas en el registro grave. La *Fuga* a 4 voces, por su parte, con resonancias del *Concierto BWV 593* (arreglo de Bach del de Vivaldi *op. 3 n° 8*, de su *L'estro armonico*), tiene un carácter animado. Solo en el tramo final recupera la grandiosidad, e incluso el carácter de fantasía, del *Preludio*. Liszt recurre en ese momento de nuevo a las octavas. Hay guiños evidentes, tanto en el preludio como en la fuga, al *stylus phantasticus*, muy en la línea del *BWV 549* para órgano.

El carácter que impregna las composiciones de *Polonesas* en el siglo XIX, como las de Chopin, es fruto de una evolución que, tras dejar atrás el entorno procesional noble del siglo XVI, parte de la corte polaca del XVII y termina, sin perder el carácter solemne y el clima cercano a la marcha, adquiriendo unas connotaciones patrióticas singulares. La Polonesa, según Liszt, es “la más genuina representación del carácter nacional polaco”, y las compuestas por Chopin se encuentran “entre sus inspiraciones más bellas”. En efecto, como se señala en el apartado correspondiente desde el Instituto del compositor en su país natal, las *Polonesas* de Chopin están estrechamente vinculadas a la vertiente nacional de su música, asunto en el que se emparejan, si bien en modo y carácter completamente diverso, con otra danza igualmente característica del país: la *mazurca*. Chopin escribió hasta dieciocho *Polonesas*, la primera con apenas siete años (*Polonesa en Si bemol mayor WN 1*, 1817) y con ella se presentó en público por primera vez, y la última apenas tres años antes de su muerte (*Polonesa fantasía en la bemol mayor op. 61*). Son las siete que escribió tras abandonar su país, en 1830, las que han pasado a la posteridad y son habitualmente interpretadas y grabadas. La *Polonesa en La bemol mayor op. 53 (Maestoso)*, titulada *Heroica*,

compuesta en 1842, tiene una relativamente larga introducción, de 16 compases, que crea un clima de creciente expectación y hasta pompa, para que el tema principal de la polonesa, triunfal, épico, traiga toda una poderosa e incontenible exaltación que, efectivamente, tiene mucho de heroico, solemne y grandioso. Hay, en efecto, en esta primera parte, quizá más que en muchas otras de las creaciones chopinianas para el género, mucho de solemne marcha, esa solemnidad que subyace en la misma esencia de la polonesa. Y hay incluso una ambición de grandiosa sonoridad, que se diría casi orquestal, en esos contundentes acordes que llenan toda la sección. El clima enérgico no nos deja nunca, y siete rotundos acordes en *fortissimo* abren la puerta a una sección central (trío, en Mi mayor) que no pierde el carácter de marcha en la mano derecha, pero descansa en la izquierda sobre un crecientemente agitado *ostinato*, nuevamente obsesivo (hasta 41 veces reitera Chopin las octavas en semicorcheas sobre la secuencia descendente mi-re-do-si en una primera instancia, para, pocos compases después, retomar la insistencia). El final de ese trío, que algunos consideran próximo al clima de las *Baladas*, permite el único respiro lírico, bellísimo pero corto, antes de que vuelva la poderosa exaltación de la polonesa, que cierra la obra en un clima de decidida energía y contundencia.

Tras el torrente temperamental, nueva catarsis. Como se apuntó anteriormente, las *Mazurkas* son, junto a *Preludios*, *Nocturnos* y *Valses*, el prototipo de maestría en la forma breve. Son, además, la colección más numerosa del polaco (nada menos que cincuenta y siete), una serie que comprendió casi toda su carrera (desde alrededor de 1825 hasta el año de su muerte, 1849), y que, como hemos señalado, constituye, junto a las *Polonas*, lo más genuinamente “polaco” de su obra. Con la indicación *Lento, ma non troppo*, la música de la cuarta *Mazurka op. 17* (1830-33) habla desde una melancolía expresada con sugerencia y con una línea de canto adornada con generosidad, y que es, en buena medida, remedo del gusto de Chopin por el *belcanto*. El clima etéreo de esa suave melancolía es sólo momentáneamente interrumpido por una breve sección más enérgica. Pero, como señala con tino Mieczysław Tomaszewski, la música parece surgir del silencio, y a él retorna.

Perteneciente al segundo Libro de *Piezas para clave* (1716-17) de François Couperin, *Les Barricades Mystérieuses* es la quinta de las ocho piezas que componen el *6ème Ordre* de dicho volumen. Con la indicación *Vivement*, este elegante y hermoso rondó presenta, en su ritmo reiterado, insinuante, dibujado con exquisita y serena elegancia, una suerte de continuo movimiento de aceleración y

deceleración, como si algo (¿las *Barricades Mystérieuses*?) frenara repetidas veces el hermoso e insistente discurso.

De las seis *Consolaciones S 172* de Liszt, compuestas entre 1844 y 1849, publicadas en 1850 y subtituladas *Six pensées poétiques*, la tercera, en Re bemol mayor (*Lento placido*) es, con diferencia, la más conocida, y probablemente la más lograda. Sobre largas notas en el registro grave, sostenidas con indicación de pedal igualmente largo, un acompañamiento con la indicación *ppp sempre legatissimo* sirve de delicado soporte a un sencillo y hermoso canto que evoca el carácter de un nocturno tranquilo, intimista (la dinámica no llega a sobrepasar el *mezzo forte*) y se desvanece como empezó.

Este recital que empezaba con la hipnótica serenidad de Satie, termina en las antípodas de la misma, en una apoteosis de virtuosismo pianístico, ejemplo paradigmático del piano de bravura. Lejos de los rigores de la etnomusicología moderna, Liszt se dejó cautivar por la música popular húngara y también por la zíngara, y es en las bien conocidas *Rapsodias húngaras* donde el compositor mezcló ideas de dichas procedencias dando rienda suelta a su propia fantasía y su absoluto dominio del teclado. La segunda, en Do sostenido menor, es probablemente la más popular de la serie, entre otras cosas porque su demostración de pirotecnia pianística ha sido objeto de hilarantes caricaturas (Bugs Bunny en *Rhapsody Rabbit*, 1946, y Tom y Jerry en *Cat Concerto*, mismo año, entre otras). A Horowitz, como en alguna otra partitura, le debió parecer que el virtuosismo aún admitía más despliegue, y Buniatishvili debió de pensar igual, por lo que el doble arreglo que ambos virtuosos incorporan de manera sucesiva al original *lisztiano* lleva la brillantez al límite de lo espectacular, en una inverosimilitud casi circense. Tras una breve y solemne introducción solemne (*Lento a Capriccio*) llega la primera sección típica de las *csárdás*, lenta (*lassan*, con la indicación *Andante mesto*), más lírica y melancólica, aunque no exenta de florituras, pero es la sección rápida (*friska*, marcada *Vivace*) la que aboca a un frenesí creciente de arrolladora bravura.

BIOGRAFÍA

La pianista franco-georgiana Khatia Buniatishvili es una de las artistas clásicas más destacadas de la actualidad.

Khatia ha sido bendecida con una habilidad impresionante. Descubrió el piano a los tres años gracias a su madre, que cada día le dejaba una partitura nueva en su piano para que la devorara.

Dio su primer concierto a los seis años. Khatia siempre ha tenido una relación especial con su instrumento, y considera a los pianos de todo el mundo como amigos de los que debe sacar lo mejor, respetando las rarezas de sus caracteres y saboreando los encantos de sus personalidades.

Dotada de una energía rockera y de una personalidad glamurosa, esta impresionante embajadora de la Maison Cartier se libera de los estereotipos tradicionales de músico clásico. Fiel a su creencia de que la humanidad está en el centro de todo arte, también sitúa a los seres humanos en el corazón de sus compromisos filantrópicos.

En 2021/2022, su colaboración con Cartier fue sustancial, actuando para el público de Cartier durante conciertos en el Palazzo Farnese, en la Embajada de Francia en Roma, en el Palazzo Cicogna de Milán, en el desierto de Dubai para la inauguración del Pabellón de la Mujer (Exposición Universal) y en el Raum Art Center de Seúl.