
FUNDACIÓN SCHERZO

CICLO GRANDES INTÉRPRETES DE PIANO

AUDITORIO NACIONAL

01.06.26 · 19.30 H



ARCADI **VOLODOS**

Arcadi Volodos (San Petersburgo, 1972) inició su formación musical estudiando canto y dirección antes de dedicarse plenamente al piano en 1987, cuando ingresó en el Conservatorio de San Petersburgo. Posteriormente amplió estudios en el Conservatorio de Moscú con Galina Egiazarova y completó su formación en París y Madrid. Desde su debut en Nueva York en 1996, se ha consolidado como uno de los pianistas más destacados de su generación, actuando en las principales salas de concierto del mundo y colaborando con algunas de las orquestas y directores más prestigiosos.

A lo largo de su carrera ha trabajado con formaciones como la Filarmónica de Berlín, la Filarmónica de Israel, la Filarmónica de Londres, la Filarmónica de Nueva York, la Filarmónica de Múnich, la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam, la Staatskapelle de Dresde, la Orquesta de París, la Gewandhausorchester de Leipzig y las sinfónicas de Boston y Chicago. Entre los directores con los que ha colaborado destacan Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Valery Gergiev, James Levine, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Paavo Järvi, Christoph Eschenbach, Semyon Bychkov y Riccardo Chailly.

El recital ocupa un lugar central en su actividad artística y constituye el eje de su trayectoria internacional. Su repertorio incluye obras de Schubert, Schumann, Brahms, Beethoven, Liszt, Rachmaninoff, Scriabin, Prokofiev y Ravel, junto a compositores menos habituales como Mompou, Lecuona y Falla. Invitado frecuente de las principales salas y festivales europeos, ha actuado en espacios como la Philharmonie de París, el Konzerthaus de Viena, el Festival de Salzburgo, el Auditorio Nacional de Madrid, Santa Cecilia de Roma, la Tonhalle de Zúrich y diversos festivales internacionales, donde su sensibilidad interpretativa y refinamiento técnico han sido especialmente reconocidos por crítica y público.

Su discografía para Sony Classical ha recibido amplio reconocimiento desde el lanzamiento en 1999 de su recital en el Carnegie Hall, premiado con un Gramophone Award. Entre sus grabaciones más destacadas figuran interpretaciones de Schubert, Rachmaninoff, Liszt, Mompou y Brahms, además de registros en directo con la Filarmónica de Berlín dirigidos por James Levine y Seiji Ozawa. Álbumes como *Volodos Plays Mompou*, *Volodos Plays Brahms* y *Volodos Plays Schubert* obtuvieron importantes premios internacionales, entre ellos el Gramophone Award, el Edison Classical Award, el Diapason d'Or y el Echo-Preis, consolidando a Volodos como una de las figuras imprescindibles del piano contemporáneo.

PROGRAMA

AUDITORIO NACIONAL, 01.06.26

NOTAS AL PROGRAMA

01.06.26 · 19:30 H

AUDITORIO NACIONAL

ARCADI VOLODOS

I FRANZ SCHUBERT ¹⁷⁹⁷⁻¹⁸²⁸

Sonata en Sol mayor D 894 op. 78

- Molto moderato e cantabile
- Andante
- Menuetto: Allegro moderato – Trio
- Allegretto

P A U S A

II FRÉDÉRIC CHOPIN ¹⁸¹⁰⁻¹⁸⁴⁹

Mazurka op. 33 n° 4 en Si menor: Mesto

Mazurka op. 41 n° 2 en Mi menor: Andantino

Mazurka op. 63 n° 2 en Fa menor: Lento

Prelude op. 45 en Do sostenido menor

Sonata n° 2 en Si bemol menor, op. 35

- Grave. Doppio movimento
- Scherzo
- Marche funèbre: Lento
- Finale: Presto

SCHUBERT Y CHOPIN. PIANO QUE INAUGURA UN SIGLO

Schubert y Chopin son dos compositores separados tan solo por una generación. Ambos murieron jóvenes: Schubert con treinta y un años, en 1828; Chopin con treinta y nueve, en 1849. Chopin fue uno de los primeros virtuosos del piano, al que no se dedicó con el brío y los saltos geográficos de Liszt porque su salud precaria no se lo permitía; no fue un atleta como Liszt. Pero ese nivel de virtuosismo era ya propio de una época que Schubert no llegó a vivir: tocar bien, muy bien el piano, sí, pero no hasta ese punto de virtuosismo y agilidad. Chopin pensó con el piano, y del piano salía todo, y apenas si compuso más para otros medios (dos conciertos para piano y algo más de música concertante, escasa música de cámara, alguna pieza vocal, para lo que sin duda hubiera estado dotado). Schubert fue mucho más prolífico que Chopin; fue maestro de escuela, no maestro de músicos, aunque fuera un maestro consumado. Al morir, Chopin era grande para la opinión pública; al morir, Schubert era grande para un pequeño grupo y acaso su nombre tenía resonancia más allá, pero su grandeza futura era imprevisible para todos en 1828. Ambos vivieron épocas sin libertades, pero había caído el antiguo régimen (que trataría de persistir, a su manera y no sin éxito, durante el siglo). Schubert vivía en pleno sistema Metternich, ya lo veremos. Chopin salió con veinte años de una Polonia dividida en tres imperios. La peor parte, la oscura dominación rusa, le tocó a Chopin; que no regresó, y que vivió en Francia, donde llegó en plena república burguesa de Luis Felipe de Orleans.

Schubert: Sonata en sol mayor op. 78 D 894

La infancia de Schubert, como la de tantos europeos de la época, transcurrió en plenas guerras napoleónicas. De niño, pertenecía al Sacro Imperio romano germánico, que fue disuelto por Napoleón en 1806; y pasó a ser súbdito del imperio austriaco. La paz definitiva llegaría con el Congreso de Viena de 1815, celebrado allí, en la ciudad de nuestro compositor, cuando era un adolescente. Las libertades existentes hasta antes de la Revolución francesa (precarias, a lo antiguo régimen, pero sin un exceso de vigilancia policial) desaparecieron y se inventó el estado policía, al que va asociado el nombre de una de las grandes mediocridades que dio la reacción, el príncipe Metternich, astuto y muy torpe a la larga; al tiempo que los años siguientes, en Viena, se desarrolló el tipo

de sensibilidad cursi y de ambición limitada llamada *Biedermeier*. Schubert es plenamente Biedermier en tanto que contemporáneo, pero desarrolló una sensibilidad de grupo que se creó en plena vida burguesa más acomodaticia que acomodada, sensibilidad ajena a la que impregna las pinturas y muebles asociados a lo Biedermeier. Las obras de Schubert eran para un grupo muy restringido, no por minoritarias, sino porque no había otra cosa, no había orquestas sinfónicas, instituciones para el desarrollo público de la música. A cambio, había algo más importante, la institución privada, entre colegas y gentes allegadas: *hacer música juntos*. Porque todos sabían música, tocar, cantar, leer música. Así surge una figura como Schubert, con tantas canciones y música de cámara que no suele tener estreno oficial, sino estreno privado; y música sinfónica cuyas piezas más importantes no se estrenan en vida del artista.

Es decir, ni los públicos ni las salas tenía nada que ver con lo que se vivió en Europa a partir del último tercio del siglo XIX, lo que para Schubert quedó muy lejos. A Schubert hubo que descubrirlo más tarde. Desde luego, se sabía quién era Schubert, pero se ignoraban muchas obras mayores suyas, y no solo las últimas sinfonías. Esto es, se ignoraba qué era Schubert para la música de Europa Central. Para la música, sencillamente. Su gigantesca estatura en la gran forma pianística es algo que tuvo que reconocerse mucho más tarde. Lo apasionante es hacer una pesquisa, o mejor una investigación, sobre cómo se recibió la obra de Schubert durante los cien años posteriores a su muerte.

Schubert es ciudadano del Biedermeier, pero también de esos años llamados *Vormärz*, el *Antemarzo*, aunque el año 1848 quede muy lejos del año en que murió. El *Vormärz* no es sino la fuerza (subterránea, oculta a menudo) que anhelaba las libertades que se habían vislumbrado, en parte preparación para el momento revolucionario, cuyo fracaso será una pérdida para todos, y en especial para el propio régimen, que prefirió ser represor.

Estamos en 1825, el año en que Schubert cumple veintiocho. Todavía no sabe que le quedan solo tres años de vida. En aquellos años pacatos y policiales compuso Schubert nada menos que tres sonatas (entre otras muchas cosas), una de ellas inconclusa, y en todas ellas alcanza la perfección clásica. Poco antes de su muerte en noviembre de 1828, en septiembre componía otras tres que son todo un testamento. En las primeras, el piano canta todavía bastante; en las segundas, canta mucho menos.

Después de aquellas tres de 1825 y antes de las tres (digamos) testamentarias compuso otra, la que numeramos como *Sonata 18, D. 894*, sol mayor. No se trata de una obra de transición, no puede decirse que se halle a mitad de camino entre

ambos grupos. Tiene más que ver con las de 1825, y en sus cuatro movimientos el piano canta, con la vena de quien siempre dominó el arte de componer para la voz, para el canto.

La *Sonata n° 20*, en sol mayor, llamada *Fantasia* aunque no es precisamente lo fantástico lo que la caracteriza, no debuta con un *Allegro*, sino con un movimiento de gran lirismo, *Molto moderato e cantabile* (esto lo dice *casi* todo), aunque se trata de un movimiento en forma sonata (qué puede importar eso). En los dos temas domina el juego si menor-si mayor. El discurso del sosiego se desmiente en la parte central con la amenaza de un episodio central con elementos contrapuntísticos que va de un heroísmo que no llega muy lejos a un dramatismo que en su brevedad pone en cuestión todo lo demás.

En el *Andante* de la *Sonata D 894* nos encontramos con el Schubert de los *Lieder*, mientras que el *Menuetto* les reserva a éstos, en su trío central, una pequeña y conmovedora parte entre dos danzas. El *Allegretto* expone un racimo de temas, es una especie de rondó sin los rigores del refrán: danzas y cantos populares de varios puntos del Imperio, o al menos a su semejanza, que dan lugar a episodios delicados o ágiles, espirituales o lúdicos. Pero también tienen aquí lugar las repeticiones, las evocaciones, los recuerdos del *Moderato* con que empezaba la *Sonata*. La delicadeza del final es pura poesía sonora. El movimiento y la sonata concluyen en un *pianissimo*, y ahí lo mejor es permanecer un rato en silencio.

“Creemos no equivocarnos —escribía Albert Einstein hace años— si la consideramos la más perfecta de todas las sonatas Schubert”¹

Chopin: Mazurkas, Preludio

Chopin inaugura el piano de las pequeñas formas. Como las mazurkas y el preludio de hoy. Acaso abre el reinado de la pequeña forma, ya engarzada en ciclos, que será el carácter de la obra de Schumann, ausente en esta velada que no pretende abarcar todo. Pero también compuso Chopin obras de ambición dentro de la *forma sonata* y del *género sonata*.

La danza nacional por excelencia, en Polonia, es la polonesa, claro está. Ahora bien, la acompaña otra danza nacional, la

1 A. Einstein, Schubert. *Retrato musical*. Traducción de Bernardo Moreno Carrillo. Taurus, 1981)

mazurka, de ritmo ternario, que Chopin obtiene del lejano siglo XVI en que Polonia y Lituania eran una gran potencia, cuando esta danza tuvo su esplendor, cuando se enfrentó a la Rusia demasiado expansiva. Dijo Liszt, el grandísimo y generoso músico, que Chopin había ennoblecido la línea de la mazurka y le había dado una mayor dimensión. Las mazurkas de Chopin son siempre breves, a veces se acercan a la miniatura. Compuso muchas, más de cincuenta y menos de setenta. Dos de las cuatro del *op. 41* se compusieron en Mallorca, en aquel viaje legendario con la baronesa Dudevant, es decir, George Sand. La segunda, mi menor, Andantino, la más amplia de las cuatro dentro de la brevedad, es una elegía lírica y melancólica que se oponía a la ligereza de la primera.

Puede decirse que a partir de Chopin el concepto de preludio cambia de sentido. Hasta lo que llamamos clasicismo el preludio incluía una trama contrapuntística y precedía (era *preludio* en sentido estricto) una suite. No era ni género ni forma, y en Chopin será al menos género, con forma libre. *Preludio*, en cualquier caso, es desde Chopin una obra que, en su secuencia libre, busca, escarba, desarrolla más como pesquisa que como secuencia a partir de un motivo. De ahí, los veinticuatro *Preludios op. 28* de nuestro compositor (publicados simultáneamente en Leipzig y París, 1839). Pero el solitario *Preludio op. 45* en do sostenido menor (1841) es otra cosa, aunque parezca continuar, si bien con mayor conciencia sonora, piezas de 1839. Forma libre, sin duda; amplia secuencia de modulaciones, de paso de una tonalidad a otra; clima de preguntarse, de reflexión, hermosa página de introspección. Hay amplio acuerdo a que el *op. 45* surge de improvisaciones que, anotadas y sin duda reflexionadas, formaron el Preludio de un músico acaso haciéndose preguntas.

Chopin: Segunda Sonata

El piano de Chopin danza a menudo en modo patriótico (ya vemos: *Polonesas, Marzurkas*), pero también canta, y ahí ya no se trata de buscar la patria del emigrante, del exiliado no declarado, sino la patria de la ópera, Italia. Chopin recibe y desarrolla el belcanto en piezas como sus *Nocturnos*, que llega desde la ópera de su tiempo (pongamos Bellini, Donizetti), y lo convierte en honda introspección; una introspección cantábil. Cuando lo hace es como un aria italiana matizada por brumas (disculpen la imagen). En los *Nocturnos* el canto reina para asumir la poética de la noche, como reclama el género o proclama la pieza misma.

En el tercer movimiento de la *Sonata op. 35*, la más que conocida marcha fúnebre, hay canto. El episodio central de la *Marcha fúnebre* incluye un evidente episodio de nocturnidad; que canta y que se vierte sobre sí mismo, sobre algo humano (no ha de ser *demasiado humano*, posee lirismo por sí solo). Ahora bien, la figura que definiría esta secuencia es la siguiente: la marcha, amplia; para, a continuación, llegar al cantábile, de doble temática; finalmente, regresa la marcha, abreviada. Cabría aventurar: *ABa*. Mas no hay contraste entre marcha y (digamos) trío, sino que éste es consecuencia (no temática, sino dramática, teatral) de la propia marcha, como su duelo, además de su comentario. Esta conocida marcha, marcada lento, presenta irregularidad de metro y obstinación de línea.

Hemos empezado por el tercer movimiento, permítanme continuar con el cuarto y último antes de ocuparnos de los dos primeros. El último movimiento es muy breve en comparación, y cabe preguntarse por el sentido de esa carrera de tresillos, de esa especie de moto perpetuo en valores mínimos. Está ligado a la marcha, es como un episodio que se le opusiera. Si la Marcha y su trío central dependen mucho de la interpretación del solista, porque es página dada a sugerencias cargadas de enigma, todo mediante el juego del tempo y las intensidades; el Finale agarra al intérprete y le obliga a correr, como en una huida. Este movimiento, al no llegar a dos minutos, es muestra de cierto desequilibrio en la ortodoxia del género sonata. Lo que nos lleva a echar la vista atrás y comprobar que la duración del primer movimiento es inferior a la de los dos siguientes, el Scherzo y la Marcha. ¿Acaso se encuentra Chopin con este *op. 35* lejos de su medio natural, la grandeza de la pequeña forma?

Es sabido que lo primero que compuso Chopin fue precisamente el tercer movimiento, *Marcha fúnebre*, en 1838, el año del muy citado y más bien desastroso invierno en Mallorca, que ya aparecía antes en este escrito. Alrededor de ese movimiento se tejieron los otros tres. Y si hemos empezado por el corazón mismo de la sonata, habrá que buscar sentido a los dos movimientos iniciales, que están destinados a preparar la *Marcha fúnebre*. No porque anuncien su temática ni su atmósfera, sino porque son lo opuesto; y aun así, no la contradicen. El scherzo es ortodoxo, si bien Chopin se permite concluir el movimiento con el clima y la temática del trío. El scherzo es agitado, y el trío es cantábile, claro está. La conmoción y el lirismo. Esa conmoción resurgirá, con otra temática, en el fugaz Finale que ya hemos visto y por cuyo sentido último cabe preguntarse. Es como si morir y dormir fueran semejantes o equivalentes, y para despertar de ese sueño que es muerte

fuera necesario abrir los ojos con el scherzo y, con una sacudida, volverlos a abrir con el fugaz Finale.

En este camino hacia atrás, llegamos por fin al primer movimiento, que es una obra maestra al margen de equilibrios o desequilibrios con el resto de la sonata. Lo marca Chopin como Grave-Agitato. Son graves los primeros compases, pero en seguida llega el agitato, que es un tema más que ágil, es un tema *sin respiro*. Solo que sabe detenerse, o el compositor lo detiene antes de que sea tarde, para pasar a otro que es todo lo contrario, poético y contemplativo, sin necesidad de ser especialmente cantábil ni en modo alguno soñador. Ambos movimientos dan la impresión de encontrarse ahí, expuestos y entreverados en forma sonata, para que el contraste con la *Marcha fúnebre* sea más notorio. La brillantez de la resolución y la coda corroborarían esta sugerencia.

Santiago Martín Bermúdez

CICLO

GRANDES INTÉRPRETES

DE PIANO

25 /
26

FUNDACIÓN SCHERZO

Cartagena 10, 1C
28028 Madrid
fundacion@scherzo.es
www.fundacionscherzo.es

Imagen cubierta: © Marco Borggreve

FUNDACIÓN
SCHERZO

A
Auditorio
Nacional
de Música

Gracias
al apoyo de

idealista