

25 AÑOS

**CICLO GRANDES
INTÉPRETES**

ENERO-DICIEMBRE 2020

AUDITORIO NACIONAL, MADRID

PIERRE LAURENT AIMARD

3

Organiza

scherzo
FUNDACIÓN

Patrocina

EL PAÍS

Colaboran



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE





PIERRE LAURENT AIMARD

29 de septiembre de 2020 a las 19:30h

El concierto, sin descanso, finalizará
aproximadamente a las 21:00 horas.

**Por favor, se ruega el máximo silencio posible en la
sala, en especial en las pausas de los movimientos,
y no aplaudir hasta el final de cada bloque de obras.**

L. V. BEETHOVEN (1770 - 1827)

SONATA N° 31 EN LA BEMOL MAYOR OP. 110

- I. Moderato cantabile molto espressivo
- II. Allegro molto
- III. Adagio ma non troppo
- Allegro ma non troppo

SONATA N° 29 EN SI BEMOL MAYOR, “HAMMERKLAVIER”, OP. 106

- I. Allegro
- II. Scherzo: Assai vivace
- III. Adagio sostenuto
- IV. Introduzione: Largo... Allegro
- Fuga: Allegro risoluto



El piano transcendente

Arturo Reverter

El piano fue para Beethoven un elemento casi de supervivencia. Estuvo en su vida desde la niñez hasta a la muerte. Y aparece en 84 de las 135 obras que ocupan su catálogo oficial; es decir, casi dos tercios, contando también aquellas que provienen de transcripciones. Como en otros terrenos, el músico fue un adelantado, un creador original, un rompedor. Las dos partituras que constituyen el concierto de hoy son una buena prueba de ello. Componen un díptico de un valor incommensurable, que mira ya, como los últimos cuartetos, al futuro y que ostentan uno de los rasgos más auténticamente personales del artista dentro de la parcela: el empleo del timbre, ligado durante toda su vida al tipo de instrumento utilizado, fuera este un fortepiano o un piano propiamente dicho, viniera fabricado por Érard, Stein o Broadwood. El timbre está estrechamente ligado con el matiz, el color, el claroscuro. Incluso en las obras más sinfónicas prevalece este aspecto, que contribuye, entre otras cosas, a diferenciar su estilo del de otros. Boucourechliev, en su biografía, abundaba en relación con este asunto: “El clima dramático de la obra está elaborado hasta en el aspecto físico de los sonidos; el timbre deviene una verdadera función musical, una línea de fuerza tan importante como las otras”. Naturalmente, entre esas ‘otras’ figuran la rítmica, la armonía o la melodía, que tuvieron asimismo un tratamiento en paralelo. La unión de todo ello desembocaría en 32 obras maestras, cuyas virtudes se resumen en las dos que hoy tenemos la suerte de escucha en las buenas manos de Pierre-Laurent Aimard.

Sonata nº 31 en La bemol mayor op. 110

Beethoven pensaba dedicar esta obra a su amiga Antonie Josepha Brentano (¿la ‘amada inmortal’?), a cuyo hijo, Maximiliane, había dedicado la nº 30, pero luego decidió reservarse para él la composición, que es realmente íntima y luminosa, escrita en paralelo con aquella, pero publicada un año más tarde, en 1822, por el mismo editor, en Berlín y París, aunque en la difusión acabarían interviniendo otros. El melódico segundo tema del melancólico movimiento inicial había sido ya utilizado en el *Menuetto* de la *Sonata para violín y piano nº 8*. Wilhelm Kempff era de la opinión de que en la obra se encuentra la confesión más íntima del autor. Algo que se nos revela en los primeros compases de ese *Allegro molto e molto espressivo*, que se desarrolla sobre el motivo comentado tras una introducción con *amabilità*. Una luz espiritual resplandece tibiamente. En el desarrollo el tema efusivo se trabaja en diversas tonalidades y se impone de nuevo en la repetición.

El *Allegro molto*, en 2/4 y el relativo de La bemol, Fa menor, tiene el nervio de un *scherzo*, aunque, como señala Tranchefort, está próximo a las bagatelas. En el *Adagio ma non troppo*, recitativo y arioso, modulante y expresivo, el piano se hace vehículo de una doliente y emotiva confesión, que tiene una extraña continuidad en la Fuga, *Allegro ma non troppo*, que introduce un significado psicológico completamente nuevo e inesperado y que comienza sin ningún tipo de transición. Imponente, pero muy alejado de la relevancia, consistencia y extensión de la fuga que meses atrás había construido para la *Hammerklavier*, que se estudia de inmediato. Diríamos que en este caso nos movemos en el terreno de lo hasta cierto punto canónico. Preside el tono base de la bemol mayor y evoca, según el propio compositor, el combate contra el sufrimiento. Regresa el *Arioso (perdendo forza, dolente)*. Reaparece la fuga, con su tema retrogradado en la “mística luz de Sol mayor” (Kempff). La música nos lleva un jubiloso *crescendo*.

Sonata nº 29 en Si bemol mayor, “Hammerklavier”, op. 106

Beethoven sigue su imparable marcha hacia el Romanticismo al tiempo que continúa dinamitando la forma. En la soberbia *Hammerklavier*, la sonata más extensa de las que compusiera, eleva un impresionante edificio en cuatro movimientos de una concentración, de una complejidad musicales desconocidas hasta entonces y que causaron auténtica sorpresa en el público y en la crítica y pavor en los pianistas, que aún hoy, con los instrumentos modernos, se las ven y se las desean y se tientan las ropa para sacar adelante con limpieza, al menos con dignidad, todo el contenido de la partitura.

La nota Si en sus diversas manifestaciones y con sus distintas relaciones sirve de nervadura a toda la construcción, que aparece de esta manera sólidamente unificada. Una “sonata aterradora”, define Marion M. Scott, para quien las invenciones contrapuntísticas “sobrecogen tanto como las afirmaciones de un astrónomo sobre el universo. Después de tanto tiempo, la obra, así como los últimos cuartetos del compositor, están comenzando a ser inteligibles”. En la misma línea, Paul Badura-Skoda afirmaba que la *Hammerklavier* “es para nosotros, los pianistas, lo que es la *Novena sinfonía* para los directores de orquesta. Obra monumental, obra culminante o, mejor todavía, la obra que recorre tanto las profundidades como las altas cimas. Ante ella hemos de mostrar el mayor de los respetos”.

Claude Rostand señalaba la mala época que atravesaba el compositor: miseria, enfermedad, ideas de persecución, obsesiones fúnebres rodearon permanentemente el nacimiento de esta obra maestra, dedicada al archiduque Rodolfo y publicada por Artaria en 1819, inmersa en la corriente en la que solían navegar algunas de estas creaciones pianísticas de última época. Sin caer en las elucubraciones literarias a las que la partitura ha dado lugar, se puede apreciar, siguiendo los propios términos del autor recogidos por Schindler, “la oposición de dos principios, uno masculino y otro femenino (...) el que resiste y el que ruega”. Aquí encontramos, como en pocos lugares tan nítidamente, la imagen constante de las luchas beethovenianas.

Adoptando el esquema clásico —en el fondo, sorprendentemente, muy simple y haydniano— Beethoven divide la composición en cuatro movimientos, en línea con la tradición más acrisolada. Opina Charles Rosen que, sin embargo, desde muchos puntos de vista, marca un cambio radical en su estilo, pero el precio de ese cambio, curiosamente, fue el abandono de los principios experimentales de sus obras inmediatamente anteriores como la *Sonata op. 101* y el ciclo de canciones *A la amada lejana*. En muchos sentidos esta sonata “es considerablemente menos excéntrica, más convencional que las precedentes. Es más radical por la manera en la que Beethoven cambia despiadadamente la tradición a su voluntad”.

El *Allegro* inicial se acoge en líneas generales a la forma sonástica clásica, aunque dotada de una amplitud desusada. Se emplean dos temas, uno verdaderamente grandioso constituido por sonoros acordes muy marcados que combinan con una tímida melodía que se remata con un elemento melódico. El segundo sujeto, que nace, en el compás 46 después de una repetición de los tremebundos acordes, es lírico y melodioso, ondulante y ligero y discurre por la zona superior del teclado siguiendo permanentes indicaciones: *ritardando, a tempo, crescendo...* Sobreviene luego un extenso pasaje rítmico que recoge una estribación del tema de apertura.

Tras la repetición —sorprendente, apunta Rostand, en una obra cuya marcha psicológica es tan estricta y la concepción tan libre— sobreviene el desarrollo, que está dividido en varias secciones y muestra alguna que otra particularidad bien estudiada por el padre López Calo. En el primer segmento se opera una curiosa transformación del tema inicial que lo convierte en uno prácticamente nuevo, una melodía dulce y cantable en *piano* que se ofrece en estilo fugado. Rosen resalta como uno de los momentos más asombrosos desde el punto de vista formal el súbito cambio a Si mayor hacia el final de la sección, en lo que seguía la pauta aplicada por Haydn en momento similar de su tardía *Sonata en Mi bemol mayor*. Todo es coronado por los 56 compases inusitadamente dramáticos de la coda, que se cierra con un brillante pasaje sobre la parte

final del primer tema, seguido de un silencio y de una seca afirmación de la célula inicial.

El Scherzo conserva bastante fielmente la forma tradicional, con la consabida inclusión de un trío. Es un *Assai vivace* en 3/4 y la tonalidad base. El tema principal es rítmico-melódico y debe ser expuesto, como recomendaba Alfred Cortot, “tan rápido como sea posible”. Tras el trío, en Si bemol menor, que se edifica sobre el arpegio del tono, surge un inesperado pasaje en 2/4, de carácter improvisado, *presto* primero y *prestissimo*, en la exposición de una serie de escalas ascendentes hasta la octava, después. Repetición variada del Scherzo.

El tercer movimiento, que se enlaza sin solución de continuidad, está bien definido por su título: *Adagio appassionato e con molto sentimento*, 6/8, Fa sostenido menor. Lleva continuas indicaciones de uso de las cuerdas del piano, referentes al instrumento de Beethoven e imposibles de ejecutar en los modernos. López Calo resalta el carácter improvisatorio y meditativo, lo que dificulta, según él, la identificación clara de los temas, pese a que algunos se repiten, aunque no de forma orgánica. Da la impresión de que el compositor dejó discurrir sus dedos sobre las teclas “meditando sus desgracias y dolores y expresándolas con música”. Lo complejo de las armonías, la atmósfera general, traducen un ambiente de recogimiento que no se sujeta a un plan determinado.

El propio cura gallego cita una definición, alejada de la exageración, que resume lo que otros han dicho sobre este movimiento. Su autor, Hugo Riemann: “El sagrario del Templo de Beethoven”. Lo que denota la sublimidad del fragmento. Subrayada asimismo por Rolland cuando exponía: “el que quiera entrar en las confidencias de esta profunda confesión debe guardarse del estudio pedagógico de un maestro como Vincent d’Indy, tal y como se lo trasladaba a sus discípulos. El análisis gramatical que ha dictado de este inmenso Adagio, que se acoge a la estructura de lied-sonata, no da cuenta de su verdadera esencia”. Estamos ante una “poderosa y apasionada meditación”. Lirismo interior cuya intensidad nunca ha sido antes alcanzada por ningún maestro de la música, con audacias anunciantoras ya de Chopin.

Beethoven consigna a lo largo del movimiento *una corda mezza voce y con grand'espressione*, lo que supone adoptar a la hora de la interpretación un tono reservado e introvertido, y en ello insiste Rosen. En definitiva, y seguimos con ello a Tranchefort, estamos ante un movimiento con variaciones o, por mejor decir, con repetición de variaciones. Dos simples notas del acorde de tónica forman una introducción tan sorprendente como necesaria. Fueron añadidas por el compositor con posterioridad. El primer tema se escucha en acordes envueltos en una infinita desolación (compases 1 a 26). Enseguida, los dos temas secundarios, marcados *tutte le corde con grand'espressione* (27 a 56), nos envuelven en un discurso más “humano” y reconocible. Una parte central, de carácter más improvisatorio, metamorfosea el tema base. “Dulzura resignada, crepuscular” es el carácter de los compases finales, que trabajan el tema principal. Maravilloso juego modulatorio.

Claro que todo empalidece si lo comparamos con el cuarto movimiento, desdoblado en dos. El breve *Largo*, que surca senderos antes nunca hollados, actúa a modo de intermedio y posee, como tantos pasajes de la obra, carácter de improvisación. Opina Rostand que es una suerte de recitativo psicológico que no debe nada a la fórmula tradicional del recitativo clásico. En él se dejan oír “las palabras del alma”, en sintonía con lo que decía Rolland: “Un fragmento excepcional de la música (...) un pasaje del alma, de un estado del espíritu a otro”. “No creo que la música haya ido nunca tan lejos en la expresión de lo indecible”, insistía Rostand. Diez líneas de pentagrama condensadas e inefables.

El mejor pórtico para la *Fuga a tre voci con alcune licenze*, un *Allegro risoluto* que contiene una de las fugas más extensas jamás escritas. Una fuga sobria, austera, “concebida en la cólera”. Como decía el que fuera gran pianista beethoveniano Wilhelm Kempff, “Beethoven hace aquí astronomía a su manera y pone ante nosotros los diferentes períodos de la evolución de los planetas”. Por movimiento retrógrado, por movimiento contrario y por aumento nos conduce a los límites de la atonalidad. Una fuga ‘maldita’ para tantos ejecutantes; una forma

que Beethoven dominaba y que estimaba no tenía ningún mérito. “Pero —escribía a su amigo Karl Holz— la imaginación quiere también mantener sus derechos y en nuestros días, en esa antigua forma, otro espíritu verdaderamente poético debe entrar”.

La pieza es de una extrema libertad, hasta el punto de que de esa fuga nace otra en su propio seno (siempre *dolce cantabile*), cuyo sujeto se combinará con el de la primera. El tema de esta aparentemente no parecía que pudiera dar mucho de sí. Ferruccio Busoni dividía la página en seis partes y observaba hasta qué punto Beethoven sometía ese sujeto a todos los procesos canónicos de transformación, como Bach había hecho en sus obras supremas. Primero se tratan el tema y el contratema (hasta el compás 93) de manera normal, con la inclusión de nuevos episodios, la exposición en tonos alejados en las tres voces apuntadas o en dos. Luego, como describe acertadamente López Calo, se acude al trabajo por aumentación, conversión, inversión. Hay numerosos pasajes de transición. El nuevo e inesperado tema surge, *una corda*, como apunta el clérigo santiagués, en el compás 250 y enseguida se mezcla con elementos del tema principal. Señalaba Busoni que “estamos ante una fuga dentro de otra, como una pieza de teatro dentro de otra mayor”.

Otro gran pianista, Edwin Fischer, citado por Tranchefort, estimaba que esta *Hammerklavier* era “como una catedral gótica. Hay siempre alguna cosa en la que reparar, que volver a ver. Nunca se termina con ella”. Son demoledores los compases finales, con todas las fuerzas cósmicas desplegadas en un impresionante *tourbillon* poblado de escabrosos trinos, de alaridos fragorosos, que se mantienen hasta el compás 400, con el que se cierra la composición. La obra es un monumento al piano de martillos, *al Hammer-Klavier*, porque Beethoven consignó la necesidad de utilizar para su reproducción tal instrumento, aunque eso ya lo había advertido en su sonata anterior y lo advertiría en las posteriores.

Suscríbete a

scherzo

REVISTA DE MÚSICA



*...y te invitamos a uno de
nuestros conciertos.*

Precio de la suscripción:

- en papel: 90 € (Te regalamos dos entradas para el concierto que quieras del CGI 2020, excepto los extraordinarios)
- digital: 50 € (Te regalamos una entrada para el concierto que quieras del CGI 2020, excepto los extraordinarios)

**CICLO DE GRANDES
INTERPRETES**

Si además quieres abonarte al ciclo ten en cuenta que los suscriptores de la revista disfrutan de un precio especial en el abono (10% más barato).



Entra en nuestra web
www.scherzo.es
o llámanos al
91 356 76 22



Pierre-Laurent Aimard

Llamado un “visionario extraordinario” por el Washington Post, Aimard recibió el prestigioso galardón internacional Ernst von Siemens en 2017, en reconocimiento de una vida al servicio de la música.

El Maestro es una figura fundamental respecto a la música de nuestro tiempo y ha colaborado estrechamente con los principales compositores contemporáneos como György Ligeti, cuya integral ha grabado. También ha trabajado con Stockhausen, George Benjamin y Pierre Boulez, quien nombró a Aimard, cuando tenía solo 19 años, primer pianista solista del Ensemble Intercontemporain a la vez que es conocido como uno de los “mejores interpretes la música de Messiaen del mundo”, según The Guardian. Su grabación en el sello Pentatone de Catalogue d’oiseaux de Messiaen ha recibido varios premios. También ha estrenado obras de Kurtág, y la última pieza de Carter, Epigrams, escrita para Aimard, además de varias obras de Sir Harrison Birtwistle, incluida : Responses: Sweet disorder and the carefully careles, y Keyboard Engine para dos pianos estrenada en otoño 2019.

Ha dirigido e interpretado en casi todos las salas más importantes del mundo, con las orquestas más prestigiosas y con renombradas batutas como Esa-Pekka Salonen, Peter Eötvös, Sir Simón Rattle y Vladimir Jurowski. Y ha sido director artístico del Festival de Aldeburgh entre 2009 y 2016.

PARTICIPACIONES DE PIERRE-LAURENT AIMARD EN EL CICLO DE GRANDES INTÉPRETES

2006, 2008, 2009, 2010, 2012, 2015

25 AÑOS CICLO GRANDES INTÉPRETES

PRÓXIMOS CONCIERTOS

20 DE OCTUBRE

DÚO DEL VALLE

10 DE NOVIEMBRE

HEWITT

2 DE DICIEMBRE

POGORELICH

MAYO 2021

VOLODOS

JUNIO 2021

ZACHARIAS