STEINWAY & SONS

El piano Steinway del Auditorio

Programa

Recital 1

19 de mayo de 2011, 20.30 horas

J. BRAHMS

7 *Fantasien, op.116*

Capriccio en re menor

Intermezzo en la menor

Capriccio en sol menor

Intermezzo en mi mayor

Intermezzo en mi menor

Intermezzo en mi mayor

Capriccio en re menor

J. BRAHMS

3 *Intermezzi, op.117*

Intermezzo en la menor

Intermezzo en la mayor

Intermezzo en do menor

F. BUSONI

Bach Chaconne

Recital 2

26 de mayo de 2011, 20.30 horas

J. BRAHMS

6 Klavierstücke, op.118

Intermezzo en la menor

Intermezzo en la mayor

Ballade en sol menor

Intermezzo en fa menor

Romanze en fa mayor

Intermezzo en mi b menor

J. BRAHMS

4 Klavierstücke, op.119

Intermezzo en si menor

Intermezzo en mi menor

Intermezzo en do mayor

Rhapsodie en mi b mayor

E. FERNÁNDEZ

Fantasía sobre El barberillo de Lavapiés

Fantasía sobre La venta de Don Quijote

Fantasía sobre La revoltosa

Fantasía sobre La boda de Luis Alonso

STEINWAY & SONS

Introducción

Con más de cuarenta y cinco años de vida musical, el piano Steinway que actualmente custodia el Teatro Auditorio ha resultado ser un magnífico piano y un punto de referencia en la historia pianística de la ciudad. Hasta llegar aquí el instrumento ha sufrido zarandeos, maltratos y dos arreglos, pero también cientos de manos que lo han mimado, que lo han tocado y que han hecho espléndidas interpretaciones. Tras tantas vicisitudes, ahora que se encuentra en perfecto estado, bien merece que le dediquemos un pequeño homenaje.

El instrumento

La llegada a Cuenca del piano Steinway está ligada a la historia de la Semana de Música Religiosa, que tuvo en 1962 su primera edición. Corría ya su quinto año y la idea de perennidad del festival de música estaba ya en la conciencia de las administraciones públicas conquenses. Su director y fundador Antonio Iglesias, a la sazón técnico de la Comisaría de la Música, mantenía un compromiso activo con la ciudad dándole herramientas que asentasen la Semana y la hiciesen económicamente más asumible por la ciudad. Estas herramientas fueron dos instrumentos musicales que debían ocupar el escenario de la iglesia de San Miguel, sede del festival. El primero fue un piano gran cola Steinway y el segundo un gran órgano de pared. De éste último mejor olvidarse pues ya desde un principio el desconocimiento llevó a cometer ciertos despropósitos y a dejar el instrumento inservible. No así el piano. Un magnífico instrumento, alabado por grandes intérpretes que lo tocaron en la década de los setenta como fueron Dmitri Baskirov, Esteban Sánchez, Rafael Orozco, Cármen Vilá o Dezsö Ránki, entre otros muchos.

Éste fue el primer gran piano que tuvo la ciudad de Cuenca. La Asociación de Música Maestro Pradas compró poco después, en 1968 y por suscripción popular, un Bernstein gran cola que todavía permanece en su espacio original, la Casa de Cultura, hoy Biblioteca Pública Fermín Caballero. Desconozco su estado de conservación. En 1996, por mediación política se consiguió un Yamaha gran cola para el Teatro Auditorio recién inaugurado. Fue recogido en la iglesia de Santa Cruz de Toledo, prácti-

camente nuevo y en relativas buenas condiciones, ya que en 2009 hubo que cambiarle dos de las patas al estar agrietadas. Actualmente se custodia aquí, en el Auditorio, en una habitación que se hizo *ad hoc* junto al foso, donde se mantienen casi constantes los parámetros de temperatura y humedad.

Aun siendo el Yamaha y el Berstein grandes instrumentos, ninguno supera al Steinway. Pertenece además a la serie T, una de las mejor conseguidas por la firma en su fábrica de Hamburgo, de donde procede nuestro piano, si bien el fundador de la empresa, el inmigrante alemán Henry Engelhard Steinway, había elegido Manhattan como sede para su primera fábrica en 1853.

Hasta que se inauguró el Teatro Auditorio en 1994, la iglesia de San Miguel era el espacio donde la ciudad desarrollaba sus principales actividades culturales. El Steinway valía igual para un recital organizado por Maestro Pradas que para los conciertos de jazz o flamenco que realizaba el Ayuntamiento (por cierto, un famoso cantaor tuvo la ocurrencia de escribir su nombre con punta de navaja en la tapa del piano). Cuando no había actividad, alumnos aventajados y profesores de piano hacían turnos para tocar el magnífico piano. El Ayuntamiento les proporcionaba la llave y calefacción para que, tardes enteras, acudiesen a estudiar. En esos años el piano fue tocado y mucho. Machacado, dicen algunos. Puede ser, pero lo que realmente deterioró el instrumento fueron las pésimas condiciones de conservación que ofrece una iglesia románica. Los cambios bruscos de temperatura y humedad es lo peor que le puede ocurrir a un instrumento. Y a éste le ocurrió. Viendo su estado, en 1998 se acordó trasladarlo al Teatro Auditorio. Una vez aquí se le hizo un arreglo profundo con la intención de dejarlo como nuevo. Pero el luthier al que se le encomendó el trabajo, cuyo nombre obviaremos, resultó ser un farsante. Le cambió los macillos originales por una copia, quitó gomas en las teclas, no repuso fieltros, lacó malamente y con vulgar pintura las zonas dañadas, le rompió la lira. En definitiva, hizo un arreglo aparente que dejo el piano "sordo", la tapa descuadrada, la lira suelta y además casi imposible de afinar.

Por fin, después de estudiar varias posibilidades, el luthier Oscar Oliveira se hizo cargo del piano y entre diciembre de 2009 y febrero del siguiente año acometió una gran restauración de maquinaria y reparó el mueble. Los cambios producidos han necesitado un año de acomodo del instrumento, a modo de rodaje, para que veamos por fin cómo suena nuestro Steinway. Tiene un sonido aterciopelado en los medios, con gran volumen sonoro, ampliado su rango dinámico con bajos muy potentes y *cantabiles* agudos. La pulsación, algo pesada y ágil a la vez (característica de los pianos de conciertos) es homogénea y equilibrada en peso y ajuste, lo que facilita su control. Las posibilidades dinámicas admiten un gradiente de potencia sonora que puede ir desde el más sutil *pianissimo* al mayor *forte* que consiga el intérprete. Se han deshecho en alabanzas al "nuevo" instrumento reconocidos intérpretes como los polacos Janusz Olejniczak y Filip Wojciechowski, o más recientemente el parisino Alexandre Tharaud en el marco de la quincuagésima Semana de Música Religiosa. El Steinway volvía a sus orígenes, al festival y a su sonido primigenio.

El intérprete

Para este sentido homenaje hemos elegido a un pianista cuya carrera han visto desarrollarse los aficionados conquenses. Además, conoce muy bien el Teatro Auditorio y sus pianos. El artista es Eduardo Fernández.

La primera vez que lo escuché fue en Madrid el año 2005 con motivo del XX Aniversario de la revista *Scherzo*. La segunda, fue dos años después, en el ciclo Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo en Madrid. Se veía en él un pianista muy virtuoso, ágil, arriesgado, algo verde en las interpretaciones pero seguro de sí mismo, nada amilanado ante un público exigente y analítico como es el que acude a estos ciclos de piano. Ese mismo año lo pude escuchar aquí en el Teatro Auditorio, ante el Yamaha. Fue cuando supe que era oriundo de Cuenca. Recuerdo su interpretación de *Petrushka* de Stravisnki, a una velocidad tempestuosa, muy apasionado a veces, con falta de sosiego otras y brillante siempre. Volvió de nuevo a nuestro escenario en 2008, pero como solista, en el *Concierto para piano nº 3* de Rachmaninov. Dirigía la Orquesta Filarmónica de Cuenca Luis Carlos Ortiz. El concierto fue fantástico. Tocó en el Steinway y fue cuando analizamos los defectos del piano y la necesidad imperiosa de arreglarlo. Volvió en 2009 para el ciclo "Entorno Albéniz", con su personal interpretación de *Iberia* que días después salió al mercado discográfico bajo el sello Warner, y que tanto revuelo mediático ha levantado. Finalmente, en 2010, ya con el Steinway recién arreglado, nos obsequió con la grabación de un disco para el "Entorno Chopin" que ha sido un éxito. Es un placer volver a escucharle en este escenario, ahora con un programa centrado en J. Brahms.

Las partituras

La selección del programa de los dos recitales se resolvió en una corta pero condensada conversación entre el artista y el firmante de estas líneas. Había que elegir un programa que agradase tanto a los profundos conocedores del repertorio pianístico como a aquellos que se acercan más epidérmicamente al instrumento rey. Que les gusta la música sin ir más allá. Además, lo elegido tenía que tener la vertiente virtuosística que reclama el intérprete, una herencia decimonónica que sigue siendo la esencia del músico a solas con su instrumento: la agilidad, la emoción y el aplauso. Pero ese equilibrio había que mantenerlo en los dos recitales; no valía uno de ellos con una filosofía y otro con la contraría.

Como el pianista está preparando la grabación de las últimas opus para piano de J. Brahms para el sello Warner, ése era buen punto de partida. Ya en sí mismas, estas cuatro partituras forman un cuerpo que es abordado por los pianistas de manera aislada. Sería una novedad hacerlo de forma consecutiva. Una primicia que merece la pena vivir. Las cuatro obras de Brahms nos llevan a un mundo de armonías, de disonancia y consonancia propuestas por un compositor ya en el límite de su vida, con un legado musical de su pluma realmente sorprendente y, lo que ahora nos llama más la atención, con un espíritu visionario. Pero de ello nos hablará con detalle Manuel Millán en las próximas páginas.

El lenguaje espeso y translúcido de estas obras de Brahms había que ponerlo frente a artificios melódicos que sí fuesen cantables y reconocibles. Mi simpatía por los arreglos pianísticos de piezas de J. S. Bach por F. Busoni inclinó la balanza por una de ellas, la preciosa *Chacona*. Junto a ella, completan el programa las divertidas y geniales adaptaciones que el propio Eduardo Fernández ha realizado de preludios e intermedios de conocidas zarzuelas. Fantasías extrovertidas, muy virtuosas, que levantan al público de sus asientos. Me recuerda al insigne pianista V. Horowitz (ahora también lo hace A. Volodos) que con su fantasía sobre *Carmen* de G. Bizet o el famoso *Barras y estrellas para siempre* de J. P. Sousa termina los recitales ante la locura, los aplausos y el pataleo del público. Convencido estoy de que nuestro pianista conseguirá ese mismo fervor ante un público igualmente entregado.

PEDRO MOMBIEDRO
DIRECTOR DE LA FUNDACIÓN DE CULTURA • CIUDAD DE CUENCA

El último aliento de Brahms

Cuando Johannes Brahms rubricó –en un rotundo re mayor— su colección de piezas para piano Op. 116, acabó con más de una década de silencio en su producción para piano solo. El autor de Hamburgo fue, como todos sus coetáneos del romanticismo, un servidor fiel del instrumento de las ochenta y ocho teclas, aunque también escribió con pasión inusitada una de las mejores obras camerísticas del siglo XIX, cuatro sinfonías y conciertos que siguen siendo una referencia para los intérpretes. Eso no impidió su redundante regreso al piano, que todavía es percibido por algunos solistas, incomprensiblemente, como un trabajo menor respecto al de algunos contemporáneos. En las próximas dos jornadas podremos escuchar su último homenaje, un corpus de obras de madurez, plenas y redondas que consiguen unos niveles de vanguardia, complejidad, estructura y expresividad rara vez igualados.

Brahms, el hombre

Johannes Brahms nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833. Hijo de un contrabajista, su madre era diecisiete años mayor que su padre y nunca consiguieron una convivencia feliz, pues además de la edad, les distanciaba cualquier aspecto de la vida. Se separaron en 1863. La infancia de Brahms no se puede imaginar muy afortunada ni tranquila y es posible que el temor al matrimonio se deba a la mala experiencia vivida esos años.

De lo que sí se ocupó su padre es de dar al joven una buena educación musical. Viendo el talento del pequeño y tras darle él mismo sus primeras lecciones, envió a Johannes a estudiar con un pianista local, Otto Cossel, quien fue su maestro hasta la adolescencia y con el que realizó grandes progresos. Su segundo profesor fue Eduard Marxen, importante pianista y compositor de Hamburgo. Todos los avances los compaginó con la necesidad de llevar ingresos a casa, actuando para ello como músico popular, bien al lado de su padre o bien en otras formaciones, recorriendo las tabernas de su ciudad natal. A los quince años ofreció su primer recital solista. En 1850 conoció al violinista húngaro Eduard Reményi. Con él hizo una gira de conciertos de tres años durante los cuales conoció al también violinista Joseph Joachim (1831-1907) con el que mantendría una duradera y colabo-

radora amistad, además de a Liszt, con quien no simpatizó. Según Andrés Luis Tarazona «el primer encuentro con el ídolo húngaro no le resulta favorable. No le gustó el santuario de Liszt, que olía a incienso y a vanidades mundanas. Le pareció falso aquel severo decorado, con la *Melancolía* de Durero, presidiendo la estancia. Se negó a tocar por respeto al pianista fabuloso que tenía delante. Liszt, con desdeñosa benevolencia, interpretó alguna de las partituras que le llevaba aquel joven tímido y de clara mirada. Pero éste no se dejó engañar por el brillo fugaz de aquella interpretación. Reményi difundió, con ánimo de desacreditarle, la imagen de un Brahms dormido mientras Liszt se desmelenaba tocando para él su *Sonata en si menor*. Pero lo cierto es que a aquel joven, cada día más sincero y más seguro de su mensaje, no podían impresionarle las teatrales posturas de Liszt. Se estaban enfrentando dos concepciones del arte totalmente opuestas. El solitario Brahms no podía congeniar nunca con el mundano y espectacular autor de *Mephisto*»[1].

Sin embargo, la relación que marcará toda la vida de Brahms será la que mantuvo con Robert Schumman y su esposa Clara Wieck (que adquirió el apellido de su marido). Con una recomendación de Joachim, se presentó en la casa del matrimonio el 1 de octubre de 1853 y el bueno de Robert lo escuchó detenidamente en la interpretación de su *Sonata en do mayor*. El resultado fue exageradamente positivo y el 28 de octubre publica en *La nueva gaceta musical* un artículo proclamando el genio del hamburgués en el texto que tituló "Los nuevos caminos". Brahms sintió desde entonces un profundo afecto por ambos, acompañó a Robert en sus crisis mentales y amó a Clara desde la distancia, con una perspectiva de pasión romántica. Desde 1854 hasta 1859 se desplazó continuamente de su Hamburgo natal hasta Dusseldorf. Ella, catorce años más joven que él, le aportó sabiduría musical, lo que hizo que Brahms le solicitara en muchas ocasiones expresamente su aprobación (no siempre conseguida) y su opinión sobre sus nuevas obras.

Johannes Brahms entró pronto en polémica con «la nueva escuela alemana» –encarnada por Franz Brendel y seguida por Liszt y posteriormente Wagner– y publicó en 1860 un Manifiesto condenando la parcialidad de la *Neue Zeitschrift* en favor de Liszt. Entre los firmantes del manifiesto se encontraban Joseph Joachim y Ferdinand Hiller. Esto provocó una guerra de palabras denominada por los historiadores de la música como "Guerra de los románticos" y marcó una ruptura decisiva en las opiniones que persistió

durante todo el siglo y todavía se refleja en cierta medida en los conceptos de "música clásica" y "música moderna". Los unos acabaron defendiendo las siglas BBW (Bach, Beethoven, Wagner) como la columna vertebral de la música germánica, mientras que sus opositores enarbolaron con vehemencia una triple "b" (BBB) indicativas de Bach, Beethoven, Brahms.

A partir de los treinta años, Brahms residirá en Viena. Tuvo varios trabajos como director de coros (donde profundizó su conocimiento de la música antigua) y entre 1872 y 1875 de la sección coral-instrumental de la venerable Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de Amigos de la Música), una organización que presidía y dirigía conciertos, una librería y un conservatorio. Sin embargo, nunca ejerció ninguna tarea oficial. Se dedicó a la enseñanza privadamente y realizaba cortas giras como pianista, lo que le dejaba tiempo para centrarse devotamente en la composición y su fama creciente le permitía hacerlo y mantener una posición económica confortable. En la ciudad de Mozart, Beethoven y Schubert, se afanó en mantener su legado, haciendo caso omiso del clamor de algunos sectores y círculos musicales que exigían una renovación total. Hubo periodos donde se concentró en música para piano (el inicial), otros para cámara, especialmente entre los años 1860 y 1865. Entre 1866 y 1872 escribió casi exclusivamente música vocal y retornó al mundo instrumental y sinfónico a partir del año 1873. El final de sus días los vivió en el equilibrio del éxito, la creación musical más redonda posible y una personalidad a mitad de camino entre lo afable y lo huraño. Incapaz de reflejar una brizna de alegría en su música, mantuvo una estrecha amistad y admiración hacia Johann Strauss, el rey de los valses y el desparpajo sonoro. Convencido del poder de la tradición como salvaguarda del futuro musical de Alemania, fue en realidad el más vanguardista de sus contemporáneos, pues dotó a su inusitada audacia armónica de un estructuralismo que fue reivindicado por el mismo Arnold Schoenberg en el ensayo "Brahms el Progresista" (1933), donde literalmente lo situa como «el paradigma perfecto a seguir para analizar la disciplina y el orden que requiere una obra musical si se desea obtener uniformidad».

El piano de Johannes Brahms

Sobre la música pianística del autor de Hamburgo se han recogido muchas opiniones. Las de su época estuvieron viciadas por el enfrentamiento estético

que mantuvo con Liszt, Bruckner y Wagner, que transcendió lo puramente musical para terminar en lo personal. Las palabras atribuidas a Cósima (segunda esposa de Wagner e hija de Liszt) cuando le comunicaron la muerte de Brahms son bien definitorias de esa situación: «Ah, sí… ese que decían que era compositor…»

Hoy en día son pocos los estudiosos que ponen en duda la gran categoría de su obra y, lo que es más importante, la impecable calidad estructural de sus creaciones. Brahms era perfeccionista, revisaba sus obras, pedía opinión a las personas de confianza, especialmente a Clara y a Joachim, y tardaba mucho en considerar una partitura como acabada. Su talento formal hizo que fuera uno de los pocos autores románticos con suficiente categoría para afrontar la música de cámara y encuadrar toda una estética decimonónica en formas bien definidas. Fue un continuador del legado de Beethoven, Schubert y Schumman. En cuanto a la obra para piano solo existen, sin embargo, opiniones diversas. Así, Donald J. Grout afirma que «el estilo de Brahms no tiene ni la elegancia de Chopin ni la brillantez y retórica romántica de Liszt»[2]. León Plantinga es más sereno y no entra en comparaciones, definiéndola de la siguiente forma: «todas estas piezas dan fe de una escritura para piano digna de un virtuoso»[3].

El grueso de la producción brahmsiana para piano solo se produce en su época de juventud. Las tres sonatas, las tres Variaciones sobre un tema de Haendel, Paganini y Schumman, así como las cuatro Baladas Op. 10 fueron compuestas antes de 1864. Desde entonces las composiciones para piano fueron disminuyendo cada vez más, hasta un repentino resurgimiento en 1892-1893 con las obras que escucharemos en los dos conciertos programados por el Teatro Auditorio e interpretados por Eduardo Fernández: las Fantasías Op. 116, los tres Intermezzos Op. 117 y las diez piezas del Op. 118 y 119. A mitad de camino entre sus primeras páginas pianísticas y las de su última etapa se encuentran ocho piezas aisladas (capriccios e intermezzos) del Op. 76 y las dos rapsodias Op. 79 de 1878 y 1879.

Las últimas obras pianísticas

¿Qué llevó a Brahms regresar al piano solo después de tantos años? ¿Tienen mucha relación estas composiciones con las realizadas en su periodo de juventud? La respuesta a la primera pregunta no es fácil. Quizá fue sólo un deseo personal del compositor, que vio en el instrumento del que era

intérprete habitual el mejor vehículo para reflejar sus ideas abstractas. También hay que recordar quién fue la dedicataria, que no es ni más ni menos que Clara Schumman. Parecen un último homenaje a la mujer admirada, querida y quizá amada. Consejera fiable, culta, independiente, magnífica pianista y compositora de talento, su figura era reflejada en estas piezas donde no se ve al Brahms más estructuralista, sino el que prima las sensaciones sobre la forma.

El gusto por el formato breve de estas cuatro piezas es diferente al de la mayoría de las anteriores obras para piano solo y es reflejo del interiorismo en el que caen muchos compositores como testamento final de su faceta creativa. Poseen una armonía evanescente, modulante y una visión amplia de la tonalidad, donde los enlaces perfectos se diluyen muchas ocasiones en un discurso que parece buscar más el color que la funcionalidad. Eso sí, Brahms no experimenta especialmente con la forma, dominando las estructuras ternarias A B A.

Fantasías Op. 116

Escrita en 1882, está estructurada en cuatro *intermezzos* (los números 2, 4, 5 y 6) y tres *capriccios* (nº 1, 3 y 7). El *capriccio* inicial es el momento más temperamental y desaforado de la composición. Está escrito en re menor y la indicación dinámica es de *presto energico*. No baja en ningún momento la intensidad, conseguida en parte por las audaces modulaciones y por la forma magistral de evitar que la dominante resuelva de forma natural en la tónica. Los *intermezzos nº 2 y 4* consiguen los momentos más líricos de la composición. El primero de ellos, escrito en la menor, sigue un esquema ternario, con un motivo inspirado en el lied y una dulzura intensa. Mantiene un ritmo combinado donde la mano izquierda juega en múltiplos de dos y la izquierda en tresillos de corchea. La tonalidad no es especialmente rompedora en esta ocasión. El nº 4, en mi mayor, ahonda en un sencillo motivo rítmico de cinco notas que siembra una sensación de duda, resuelta con serenidad y cierta sensación amable. Por el contrario, *intermezzo nº 5*, que con la indicación *Andante con grazia ed intimissimo sentimento*, juega con esa paradoja mediante el ritmo cortado y la permanente modulación. El último *intermezzo* (nº 6 en mi mayor) comienza con un aire de coral luterano, para pasar a una sección central arpegiada en sol sostenido menor, que es una ruptura momentánea antes del retorno a la idea inicial.

Los *capriccios* nº 3 y 7 regresan a la rapidez y el virtuosismo. No consiguen el dramatismo del primero, pero contrastan con el carácter lento de los *capriccios*.

Tres intermezzos Op. 117

Al igual que las Fantasía Op. 116, estos tres *Intermezzos* fueron escritos en 1892 y fueron denominados por el autor como "Canciones de cuna de mis dolores" y según Casper Höweler «nos permiten conocer el grado de ternura que encerraba el corazón de este hombre que, muy a menudo, trataba de encontrar un refugio detrás de una máscara adusta»[4]

Su primera peculiaridad es el hecho de que todos estén marcados en el tempo de "Andante", lo que representa un problema para el pianista, que debe investigar los detalles de cada pieza y acentuar los elementos que la contrastan. En general, son marcadamente introspectivos, íntimos y de tierna mirada. El primero de ellos, mi bemol mayor, está inspirado en un poema escocés traducido al alemán por Johann Gottfried Herder que reza:

Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und Schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.
(Duerme suavemente, mi niño. Suavemente y bien
Me duele el corazón al verte llorar).

La dulzura melódica está muy bien trabajada, sin virtuosismos. La voz principal no es la más aguda, sino que está sumergida entre el acompañamiento –descaradamente vertical– dándole una mayor oscuridad.

El segundo intermezzo es un homenaje al arpegio y a la sonoridad resonante del piano, eso sí, sin excesos circenses. Está en la tonalidad de si bemol menor y sigue un contorno etéreo casi continuo. El tercero, sin embargo, es el más "brahmsiano" por el carácter temperamental y la fuerza melódica, típica de sus últimos movimientos de los conciertos. En este caso se diferencia porque ofrece un planteamiento contenido, sin caer en el arrebato que sugiere la propia idea del compositor.

Seis piezas para piano Op. 118

Escritas en 1893 y estructuradas como *Intermezzos* (nº 1, 2, 4 y 6), *Ballade* (nº 3) y *Romanze* (nº 5), el carácter de estas piezas es diferente a las del Op. 117

por lo variado de sus intenciones y recursos. El primer *intermezzo* es arrebatador, de fuerte carácter, breve y conciso, que contrasta con la belleza melódica del *intermezzo* nº 2, en la mayor, y que es una larga melodía acompañada. En la *ballade*, regresamos al Brahms tan característico de los tiempos finales de los conciertos, en un enérgico movimiento, de gran invención melódica y que sólo pierde su fuerza rítmica en el lírico fragmento central. El *Intermezzo* nº 4 no modifica mucho el carácter que deja la *Ballade*. La energía se transforma en alegría irónica plasmada en un *allegretto un poco agitato*. El *Romanze* (nº 5), escrito en andante y compás de 6/4, es un encantador juego de sutil contrapunto, que se diluye en la sección central –*allegreto grazioso*– pero que retorna con estudiada precisión.

El *intermezzo* final presenta un panorama hiriente. El juego que crea Brahms sobre la secuencia del siglo XIII y atribuida a Tomás de Celano "Dies Irae" es un canto de tristeza tras la muerte de su hermana Elise y su amiga Elizabeth von Herzogenberg. Tenemos ante nosotros al piano más oscuro del autor, instalado en la penumbra sonora y en una austeridad desoladora.

Cuatro piezas para piano Op. 119

Escritas en 1893 y estrenadas en Londres en 1894, ponen el broche a la producción de Brahms para piano solo. Los tres primeros números son *Intermezzos*. Comienza con un experimental tiempo lento, breve y de una sonoridad pre-impresionista, con uso continuado de las posibilidades tímbricas del registro agudo. El segundo es un *andantino un poco agitato*, que expone la idea melódica principal envuelta entre un ritmo cortante y obstinado de dos semicorcheas. El tercero –en do mayor– vuelve al recurso de exponer la idea melódica principal en una voz intermedia. El carácter de este movimiento es desenfadado, acrecentado por la extrema brevedad del mismo.

El cuarto número lleva como título *Rhapsodie*, y es un enérgico final, que muestra un estado de ánimo resplandeciente. El ritmo de 2/4 es marcial y apabullante, pero entra en un conflicto tonal, resuelto de manera desafiante en un lejano mi bemol menor.

***Chaconne* de Bach. Transcripción de Busoni**

La *Chaconne* de la *partita para violín solo nº 2* de Johann Sebastian Bach es uno de los mejores ejemplos del genio de Eisenhach como compositor. Según algunos musicólogos fue escrita en memoria de su esposa María Bárbara,

muerta en 1720, de ahí que sea considerada, más que una chacona, una *tombeau* (o lamento). Esta afirmación parecía responder a los gustos de esa historiografía romántica que busca afanosamente hechos extramusicales que den un barniz literario a los simples acontecimientos. Sin embargo, la presencia oculta de corales luteranos y el momento de la composición, tras la muerte de su mujer, hacen que esa hipótesis tenga cuanto menos cierta base. De lo que no cabe duda es de que es un movimiento extraño, que cierra la partita tras la habitual giga y que dura más que el resto de la obra junta.

Para Bach el violín no es un instrumento monódico, sino que posee un potencial polifónico por explotar. El resultado son treinta y dos variaciones con una carga de intensidad creciente, que sólo se distiende levemente en los pasajes en modo mayor, entre las variaciones dieciocho y veintiséis. En su conjunto es una de las mayores obras maestras de la historia de la música solista, ejemplo máximo de la variación sobre un bajo y fuente de inspiración para generaciones futuras.

El propio Brahms transcribió la partitura para piano de mano izquierda, muy fiel al espíritu del original. Su opinión sobre la *chaconne* no deja espacio a la duda: «es en mi opinión una de las más maravillosas y misteriosas obras de la historia de la música. Adaptando la técnica a un pequeño instrumento, un hombre describe un completo mundo con los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos. Si yo pudiese imaginarme a mí mismo escribiendo, o incluso concibiendo tal obra, estoy seguro de que la excitación extrema y la tensión emocional me volverían loco».

La versión que escucharemos en las manos de Eduardo Fernández es la realizada por Ferruccio Busoni (Empoli, Italia, 1 de abril de 1866 – Berlín, Alemania, 27 de julio de 1924). El estilo contrapuntístico de Bach fue una de las mayores influencias creadoras del autor postromántico. Su trabajo sobre la *chaconne* no es de una simple adaptación, también añade notas en pasajes arpegiados y redobla las líneas para dar mayor sonoridad. Desde una visión actual, el trabajo de Busoni puede resultar algo cargante, pero refleja el modo de obrar del siglo XIX y principios del XX, cuando Mahler reorquestaba a Mozart o Beethoven y nadie se echaba las manos a la cabeza.

MANUEL MILLÁN DE LAS HERAS

Notas

[1] Andrés Ruiz Tarazona, *J. Brahms un poeta solitario*, Madrid, Real Musical, 1974, pág. 18.

[2] Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental vol. 2*, Madrid, Alianza Música, 1995, pág. 700.

[3] León Plantinga, La música romántica, Madrid, Akal Música, 1992, pág. 460.

[4] Casper Höweler, *Enciclopedia de la música*, Barcelona, Editorial Noguer, 2004, pág 94.

Impresiones del pianista

Recientemente he tenido una interesante conversación con un buen amigo sobre el último piano de Brahms y su relación con los Schumann, con algunas consideraciones y especulaciones que podrán o no coincidir. Esta conversación ha sido muy esclarecedora y me gustaría compartirla.

Empecemos por Brahms. Fue un brillante pianista desde muy jovencito, pudiendo ayudar la economía de su casa con sus recitales. Pero sus primeras composiciones no fueron reconocidas hasta que Robert Schumann proclamó su genialidad en una revista musical y que Clara tocase sus obras. Su Op. nº 2 está dedicado a ella. Está claro que se sintió enormemente agradecido con ellos y les cogió un gran apego. Schumann ya estaba algo tocado y su relación más fuerte fue con Clara, llegando a hacer de niñera para que ella fuera de gira. La casa de los Schumann era la casa familiar que él hubiera deseado tener. Tocaba duetos con Clara, conversaban sobre música, un sueño.

Robert, también virtuoso del piano, había intentado corregir un defecto en el dedo anular. ¿Era necesario? El caso es que quedó inválido para tocar el piano. Se dedica a componer con furia para compensar. Clara mantiene la casa con sus giras. ¿Cómo se sentiría Robert? Como un artista tullido que no puede expresarse y ser reconocido. Creo que su desequilibrio nace de ahí, en una época que no existían medicinas apropiadas que más o menos le pudiesen mantener equilibrado, como las hay hoy. Este es un trazo común a muchos genios que por una u otra razón sus vías de salida al mundo son coartadas. Nietsche, Van Gogh, Modigliani, Nijinsky. La frustración artística es una razón más que suficiente para su desequilibrio, pónganle los nombres que se le pongan. Y los tratamientos serían aún más funestos, sobre todo si creían además que tenía sífilis. El mercurio es terrible.

Brahms sería un gran apoyo a la familia durante todo el final de Robert. Después de la muerte de Robert, Brahms se marchó a Viena a vivir y pasaron cuarenta años antes de la muerte de Clara. Nunca se casó, lo que es como mínimo curioso, pues tuvo holgados medios para hacerlo. Él se murió un año después de Clara.

Clara no era una mujer corriente. No era usual, ni mucho menos, que una mujer fuese un prodigio musical y ganase bastante dinero con ello. Ella no era una mujer de su época. Dado sus principios humildes, para Brahms Clara

sería una mujer superior, reconocida por el mundo. ¡Y ella le hacía caso! Ella le incentivó a expandir sus vistas compositivas a obras no pianísticas. Ese tipo de amores admirativos duran, especialmente si no encuentras quién le sustituya. Brahms era un joven bien parecido y Clara debería de agradecer sus atenciones, especialmente porque su relación con Robert estaría pasando por malos momentos. Cuando Robert se murió, sin embargo, ellos se distanciaron. Clara sintió que se debía al recuerdo de Robert, su gran amor, y a la propagación de su obra. Materializar su relación con Brahms hubiese sido un escándalo, la confirmación de los rumores. O posiblemente ella dejó de necesitarle.

Lo extraño es que estas piezas, *Op. 116*, *117*, *118* y *119* son tardías, su fuego por Clara habría podido estar amainado por entonces. Sin embargo son profundamente románticas. Una vida vacía de amor suele buscar satisfacción en el pasado, mezclándose nostalgia con migajas de realidad. Pero, ¿por qué tan tarde? Clara a veces le visitó en ocasiones. ¿Podría haberse reavivado el rescoldo de juventud? Son sus últimas piezas para piano solo y se las dedica a Clara. ¿Son las más intensas? Por lo visto la dificultad está en entenderlas debido a las pocas indicaciones del compositor. ¿Serán un libro de recuerdos?, rememorando ciertos momentos, algunos concretos, otros difusos. Quizá sea un testamento musical de su relación con Clara. En todo caso cada pieza contará una pequeña historia, un episodio de lo que él imaginaría que pasó o de lo que le hubiera gustado que pasara. Coger su mano, rozar su vestido, besarla tal vez, dónde estaría el límite. Con mirar juntos el fuego ardiendo en la chimenea o tocar a cuatro manos ya sería más que suficiente para darle alas. Probablemente los escribió mientras paseaba por los bosques a las afueras de la ciudad, como solía hacer, y por eso hay una preponderancia de andantes (una literalidad absurda, lo sé), unos más agitados, otros más tiernos, algunos puede que evidenciando un cierto arrebato, acelerándose y desacelerándose a ratos.

El amor ideal es extremadamente peligroso, como se hace evidente en el Werther de Goethe, que también se enamoró de la mujer de otro. Una mujer bella, sensible, inteligente y cultivada es el prototipo de la mujer ideal. Y el amor no correspondido puede aumentar en intensidad porque todo lo pone el que ama. Cuanto mayor la dificultad más intenso se vuelve el amor, pudiendo llegar hasta límites insoportables.

El artista necesita una mujer ideal, especial, fabulosa, en la que proyectar todas sus aspiraciones, en definitiva busca una musa más que una mujer de carne y hueso. Peréz Reverte, que en verdad me hace gracia, detesta ese tipo de mujeres, odia a Madame Bovary, le gusta la mujer mala, cañera, bastota incluso, no entiende la sutileza con que Flaubert ha transformado una mujer de provincias en la más maravillosa de las mujeres.

Lo que quiero decir es que existe una Clara Schumann imaginada por Brahms y ésa es la más bella de todas. Cuánto más bella y maravillosa imaginemos a Clara, viéndola desde el ojo multiplicador de Brahms, mejor interpretaremos las piezas. De hecho cada uno debe imaginar su Clara, la que nos conduzca a sentir el más bello de los sentimientos. Cada vez que se interpretan o se escuchan estas últimas obras hay que revivir todos estos sentimientos, sintiéndolos cada vez más intensamente. Tener una imagen nítida de nuestra Clara es sentir su presencia, y sentirlo es transmitirlo.

EDUARDO FERNÁNDEZ

Biografía

Nacido en 1981, se ha presentado con gran éxito en las principales salas de concierto españolas como el Auditorio Nacional de Madrid, Teatro Real, Teatro de la Zarzuela, Palau de la Música de Barcelona, Auditorio Manuel de Falla de Granada,... además de importantes salas de Austria, Italia, Francia, Suiza, Rusia, Dinamarca, Estonia, Rumanía, Panamá, Chile y Argentina.

Eduardo Fernández ha actuado en prestigiosos festivales internacionales como el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Ciclo Scherzo de Jóvenes Intérpretes, Kuressaare Kammerfest, Festival Rafael Orozco, Música Contemporánea de Madrid, El Último Piano Español de la Fundación Juan March y Música en los Reales Sitios, entre otros.

Como solista, ha actuado con numerosas orquestas sinfónicas españolas y extranjeras, con directores como Jesús Amigo, Marzio Conti, Joan Cerveró, José Fabra, Roberto Montenegro, Luis Carlos Ortiz y José Miguel Rodilla.

Actuó en el concierto del XX Aniversario de la prestigiosa Revista *Scherzo* y del X Aniversario del Ciclo Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo en Madrid, donde fue presentado a los medios como 'el joven pianista español más prometedor'.

Su debut tuvo lugar en la Sala Principal del Teatro Real junto a la Orquesta Sinfónica de Madrid con motivo del Centenario de la muerte de Isaac Albéniz.

Ganador del Premio Extraordinario Fundación Guerrero y del Premio Manuel de Falla de Granada, su interpretación de la música española ha sido elogiada y reconocida en numerosas ocasiones.

Después de su reciente debut en la Philharmonia de San Petersburgo, sus próximos compromisos incluyen una gira por Rusia y Ucrania, conciertos en Francia y Rumania y un tour debut por China.

Ha grabado para TVE, RNE y Catalunya Musica. Y próximamente saldrá a la venta su segundo disco para Warner, tras el éxito cosechado por su primer trabajo discográfico para este sello con la *Suite Iberia* de Albéniz.

Promotor y patrocinador

Ayuntamiento de Cuenca

Patrocinadores

Consorcio de la Ciudad de Cuenca
Diputación Provincial de Cuenca

Protectores

Construcciones Sarrión
Alcampo

Colaboradores

Gráficas Cuenca
Construcciones Cobe
D. Ángel Pérez Sáiz
Solán de Cabras

Director

Pedro Mombiedro Sandoval

Diseño gráfico

miguel López