

RIIIOOOO**AUDITORIO**AAAAAUUUUDD
EEEEELLLLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIG
BEEESSSS**DELIBES**DDDDDEEEEL

PIANO



BEHZOD ABDURAIMOV

PIANO

Editado por
Junta de Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo

AUDITORIO MIGUEL DELIBES

Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2
47015 Valladolid
T 983 385 604
www.auditoriomigueldelibes.com
www.facebook.com/auditoriomigueldelibes

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen,
son susceptibles de modificaciones.

Valladolid, España 2013

PIANO

BEHZOD ABDURAIMOV
PIANO

VALLADOLID

—
LUNES 18 DE MARZO DE 2013 · 20.00 H
SALA DE CÁMARA. AUDITORIO MIGUEL DELIBES

PARTE I

—

DOMENICO SCARLATTI

(1685-1757)

Sonata en Si menor K. 27

Sonata en Sol menor K. 450

Sonata en Re mayor K. 96

—

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

Sonata n.º 12, op. 26, en La bemol mayor

*Andante con variazioni**Scherzo. Allegro molto**Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Maestoso andante**Allegro*

—

FRÉDÉRIC CHOPIN

(1810-1849)

Fantasía en Fa menor op. 49

—

PARTE II

—

CAMILLE SAINT-SAËNS

(1835-1921)

Danse macabre op. 40

(arr. Liszt/Horowitz)

—

FRANZ LISZT

(1811-1886)

Harmonies poétiques et religieuses III, S. 173

Bénédiction de Dieu dans la solitude

Scherzo und Marsch S. 177

Behzod Abduraimov ha seleccionado para su presentación en el Auditorio Miguel Delibes un programa elaborado exclusivamente con obras escritas por compositores que fueron al mismo tiempo destacados pianistas y que escribieron estas obras desde el piano, con la intención de ser interpretadas por ellos mismos, al margen de su potencial explotación comercial. Cada uno de estos cinco autores es a su vez un maestro del repertorio pianístico y una figura popular de la historia de la música, lo que nos ofrece una ocasión propicia para detenernos a pensar en cómo funciona la mente de un compositor.

Desde 2006 nuestra perspectiva sobre la mente musical ha sufrido una transformación tan radical que nuestro concepto de musicalidad, talento musical y por lo tanto nuestro modo de escuchar música se ha tambaleado, por no decir derrumbado. A medida que ha sido posible estudiar el funcionamiento del cerebro con mayor detalle, nuestra idea de cómo se percibe y se disfruta de la música ha ido cambiando. En 2012 y los primeros meses de 2013 han ido apareciendo publicaciones que se atreven a cuestionar y dar respuesta a multitud de aspectos que creímos que nunca se podrían estudiar objetivamente, el más importante de ellos es que —contra lo mantenido durante siglos por las tradiciones platónicas— no hay diferencia entre mente y cuerpo, los sentimientos y emociones son respuestas tan fisiológicas como el dolor o el tacto. La recientísima aparición del libro *Brain and Music* de Stefan Koelsch, ha puesto en primer plano la emoción musical, un campo de estudio donde se prevé que transcurrirán los avances más importantes en los próximos años. En estos momentos se están poniendo en marcha dos proyectos de enorme calado, uno en Europa y otro en EEUU, que van a cambiar totalmente nuestros paradigmas sobre el cerebro y su funcionamiento. En

Europa se presentó el día 1 de febrero el proyecto *Human Brain Project* con la dotación económica mayor de todos los proyectos científicos de la UE. En EEUU el proyecto *Brain Activity Map* comenzará a darse a conocer en marzo, y sólo se sabe que la inversión prevista es multibillonaria y el proyecto abarca 10 años. En ambos casos se espera que los resultados sean similares a los obtenidos a partir del descifrado del genoma humano. O sea, que el cerebro no tenga secretos, que todo su funcionamiento pueda ser medido y cuantificado. Nuestras emociones —lo que quiere decir nuestra cultura, nuestra sociedad, nuestra ideología, nuestras aspiraciones más profundas, incluso nuestra espiritualidad— pueden convertirse en simples procesos biológicos medibles. No va a ocurrir en seis meses, pero sí muy probablemente en menos de diez años.

Mientras tanto, tres son los modos en que podemos conocer el proceso compositivo: los sucesivos bocetos y manuscritos que se han conservado de una misma obra musical, la correspondencia, diarios y declaraciones de los artistas sobre su modo de componer, y —en menor medida— el estudio de las interpretaciones improvisadas, siempre que consideremos que la improvisación es lo mismo que la composición. Centrándonos ya en los compositores de este concierto, tenemos una idea bastante clara de cómo componían Beethoven, Chopin y Liszt. En el caso de Saint-Saëns o de Scarlatti, más que dificultad para analizar este aspecto, lo que existe es una falta de investigaciones al respecto.

“UNA GRAN FECUNDIDAD DE INVENCION”

No se conservan apenas manuscritos de Domenico Scarlatti (Nápoles, 26-X-1685; Madrid, 23-VII-1757) y es poco lo que se sabe de él como intérprete en la época en la que compuso la mayoría de las sonatas para clavicémbalo, lo cual dificulta el estudio de su modo de componer. No hay que olvidar que después de

unos años de juventud en que Domenico Scarlatti, hijo del famoso compositor Alessandro (1660-1725), estuvo componiendo música religiosa, instrumental, óperas, etc. y buscando trabajo en diferentes ciudades italianas y europeas, en 1719 o 1720 se acabó instalando en Portugal, primero como maestro de capilla de la catedral de Lisboa y luego como profesor de la princesa María Bárbara de Braganza, a quien acompañaría en 1729 cuando se casó con el futuro rey de España, Fernando VI. Una vida tranquila, ya que Scarlatti no era más que un simple profesor de música para Bárbara, por lo que no se vio obligado a dar conciertos ni a mostrar su valía musical en público, y son pocos los testimonios de época que hablen de su capacidad como intérprete. Sólo en 1725 y a raíz de un viaje a Italia le oyeron tocar el famoso flautista Joachim Quantz quien destacó su facilidad para improvisar y tocar, y el compositor Adolph Hasse, quien escribe que “tenía una manos maravillosas y una gran fecundidad de invención”. Mucho más se conoce sobre su fama como compositor: sus recopilaciones de *Essercizi* y *Sonatas* par clavicémbalo eran muy valoradas ya en la época y fueron copiadas a menudo por diferentes manos y en diferentes países.

No es fácil saber cuándo fue compuesta cada una de las sonatas de Scarlatti, y la datación y ordenación del musicólogo y clavista Ralph Kirkpatrick (1911-1984) es aproximada. La Sonata en Si menor K. 27 proviene de su primera obra publicada, los *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti* (Londres, 1738), cuya preciosa dedicatoria nos dice mucho sobre el estilo y las ambiciones de Scarlatti: “Seáis diletante o profesor, de estas composiciones no esperéis ningún conocimiento profundo sino más bien un ingenioso juego con el arte, para que aprendáis la maestría del clavicémbalo. [] Mostraos más humano que crítico y así acreced vuestro propio deleite.”. La Sonata en re mayor K. 96 está compuesta seguramente entre 1742 y 1746 y fue publicada en

varias colecciones de sonatas de Scarlatti, lo que demuestra su popularidad. De hecho, Vladimir Horowitz, de quien hablaremos más tarde, tenía esta sonata en su repertorio y la grabó en 1964. Finalmente la Sonata en sol menor K. 450 fue publicada en Venecia en 1755. Abduraimov ha optado por interpretarla en medio de las otras dos para que su característico ritmo cuaternario cree un contraste con las otras dos sonatas, ambas en ritmo ternario.

“DOY VUELTAS A MIS PENSAMIENTOS”

En contra del tópico establecido, Ludwig van Beethoven (Bonn, 16-XII-1770; Viena, 26-III-1827) jamás se preocupó por la originalidad y componía exclusivamente por motivos profesionales, cuando tenía garantizada la venta de una obra. En las ocasiones en las que la comercialización de una composición se frustraba, detenía el proceso y dedicaba su atención a la creación de otra obra que le fuera más rentable. Este es el motivo de la larga gestación de —por ejemplo— algunas de sus sinfonías. Por lo general, cuando tenía una buena idea, no tenía el menor inconveniente en utilizarla como capa de impregnación en varias obras distintas, como sucede con el tema de la Sinfonía Heroica. En uno de sus cuadernos de conversación, Beethoven le explica en 1822 a un admirador curioso su modo de componer: “Doy vueltas a mis pensamientos durante un largo período de tiempo antes de escribirlos ..., cambio muchas cosas, desecho otras, y lo sigo intentando hasta que quedo satisfecho; es entonces cuando, en mi cabeza, empiezo a elaborar el trabajo en su amplitud, su estrechez, su altura, su profundidad, y, dado que soy consciente de lo que quiero hacer, la idea subyacente nunca me abandona. Se alza, crece, escucho y veo la imagen enfrente de mí desde cada uno de sus ángulos, como si estuviese modelada, como una escultura, y sólo queda la labor de escribirla, una tarea que no tiene por

qué llevar mucho tiempo, pero depende del tiempo que pueda dedicarle, ya que a menudo trabajo en varias cosas a la vez.”

La Sonata n.º 12 en La bemol mayor op. 26 fue compuesta entre abril y junio de 1801, aunque los primeros bocetos son del año anterior. El nombre de “Marcha fúnebre” proviene de la indicación del tercer movimiento, “Marcia funebre sulla morte d’un Eroe”, que le puso el propio Beethoven, aunque no está dedicada a ningún héroe en particular. Esta es la primera vez que Beethoven utiliza el término “eroico” para una de sus obras. La partitura lleva una dedicatoria a su mecenas el príncipe Karl von Lichnowsky y fue publicada por Cappi —un editor vienés— en 1802.

IMPROVISACIÓN Y RIGOR

Cuando Chaikovski, preocupado por su futuro musical, preguntó a su profesor si sería capaz de componer bien habiendo comenzado sus estudios profesionales de piano tan tarde, este le contestó: “Muchos compositores escriben desde el piano. Tú no serás uno de ellos.”. Exactamente lo contrario de lo que le ocurría a Frédéric Chopin (Zelazowa Wola, Polonia, 1-III-1810; París, 17-X-1849), el mayor ejemplo de compositor centrado en el piano, el único instrumento para el cual compuso una vez alcanzada su madurez. Conocemos bastante bien el modo de componer de Chopin, quien combina la improvisación al piano con un modo de trabajar riguroso. Chopin tenía una gran facilidad para idear sus obras, pero luego las sometía a un proceso de corrección del que acababan surgiendo piezas bastante distintas. Sabemos también que le preocupaba más crear unas manchas armónicas, un ambiente musical, que propiamente construir una melodía nítida, algo seguramente relacionado con su propio modo de oír, muy centrado en lo armónico. Si para algunos compositores el acompañamiento es un simple acompañamiento, algo que se escribe una vez creada la melodía y diseñado el aspecto formal, para

Chopin los tres elementos —forma, línea musical y armonía— están indisolublemente unidos y no se pueden pensar por separado.

La Fantasía en fa menor op. 49 fue compuesta en el verano de 1841 en Nohant, en el centro de Francia, en la finca de su amante Georges Sand (1804-1876), quien ese verano recibió también la visita de la cantante y compositora Pauline Viardot. Fue publicada ese mismo año en París. A pesar de su nombre de “fantasía”, poco hay de improvisatorio en esta obra: formalmente se trata de una obra muy trabajada donde Chopin combina una marcha lenta, un preludio o recitativo, un episodio de desarrollo temático muy elaborado y un coral final, y en ella hay elementos que recuerdan a un sonata junto a otros que evocan una obra destinada a crear una tensión constante que culmina en la parte final. Por ello, y por sus juegos de color, esta Fantasía es considerada una de las de mayor modernidad de Chopin, así como de las más poéticas. Horowitz la grabó en 1948.

“LE FALTA LA INEXPERIENCIA”

Como tantos otros niños prodigio, Camille Saint-Saëns (París, 9-X-1835; Argel, 16-XII-1921) tuvo una infancia llena de éxitos y una vida adulta bastante escasa en ellos. Acaso porque, como dijo Berlioz tras conocerlo: “Lo sabe todo, pero le falta la inexperiencia”. Ciertamente es difícil madurar sin haber aprendido a equivocarse, a trabajar seriamente por lo que se anhela, sin esos fuertes marcadores neuronales que sólo se consiguen con el interés y la repetición, según demuestran los últimos experimentos sobre la mente musical. Su modo de componer, especialmente durante su juventud, era una curiosa mezcla de vanguardismo y respeto a los aspectos más conservadores de los compositores del pasado. Aunque siempre se suele hablar de Debussy y Ravel como precursores de la recuperación de la tradición francesa dieciochesca, fue Saint-Saëns el primero en

preparar —en 1895— una edición moderna de la música para clavecín de Jean-Philippe Rameau, lo que no era incompatible con su temprano interés en la música de Wagner, que además era capaz de tocar a primera vista. Consideraba más importante la forma que el contenido en la música, y en alguna ocasión escribió que la expresión de los sentimientos es un aspecto mucho más pasajero y dependiente de la moda que la construcción tonal o formal de una obra. Para el que guste de las anécdotas, Saint-Saëns es el primer compositor en escribir música cinematográfica —1908, *El asesinato del duque de Guisa*—, y el pianista nacido más antiguo en hacer una grabación discográfica.

La *Danse macabre* op. 40 nació en 1873 como *mélodie*, o sea, canción de concierto para canto y piano, basada en el poema homónimo de Henri Cazalis (1840-1909), recién publicado. En 1874 Saint-Saëns orquestó la pieza y la transformó en un poema sinfónico, que acabó convirtiéndose en uno de sus grandes éxitos, en parte por la introducción del xilófono, un instrumento entonces novedoso, como onomatopeya de las costillas del esqueleto. En 1876, Franz Liszt realiza una versión pianística, S. 555, de gran dificultad técnica, que luego fue revisada por Vladimir Horowitz (1903-1989) para sus propios conciertos y grabada en 1942.

VIRTUOSISMO Y CREATIVIDAD

El de Franz Liszt (Raiding, Hungría, 22-X-1811; Bayreuth, Alemania, 31-VII-1886) es un caso curioso. Aparentemente estamos ante otro compositor-pianista como Chopin, pero en su caso la relación entre ambas facetas no es tan clara. En la época en que Liszt era un gran pianista, prácticamente no componía, y sólo cuando en 1848 abandonó la vida de concertista y se convirtió en un “funcionario” en la corte de Weimar se dedicó plenamente a la creación musical. Evidentemente, esto era en gran parte una

cuestión práctica, pero nos dice mucho del modo de concebir la composición por parte de Liszt. Nuevamente vemos que la inspiración básica viene de la improvisación, la creatividad ante el piano, pero en este caso con una separación de años entre el momento de la concepción de la obra y su realización. ¿Quiere ello decir que Liszt conservó en su memoria los temas o bocetos de sus futuras composiciones durante años? Parece difícil, pero por otra parte es la mejor explicación a esta dicotomía pianista-compositor, y a esos largos años que pasan entre una y otra versión de una misma pieza.

Las *Harmonies poétiques et religieuses* S. 173, a las que pertenece la *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, son buena muestra de este confuso modo de componer. Los principales expertos en Liszt ni siquiera se ponen de acuerdo sobre la fecha de la obra, que Alan Walker considera de 1834, un año atiborrado de conciertos y giras por toda Europa, mientras Serge Gut retrasa hasta 1842-52, cuando Liszt ya se había retirado a Weimar. Y la datación es fundamental para analizar la retórica de la *Bénédiction de Dieu*, y las dificultades visionarias que muestran estas *Harmonies poétiques et religieuses*, que han desconcertado a los estudiosos por su mezcla de virtuosismo y creatividad exacerbada, y por su romanticismo revolucionario. La temática religiosa en estas obras ha distraído la atención del tratamiento proyectivo de los aspectos espirituales, que son tratados del mismo modo que las paráfrasis sobre temas de ópera. La primera publicación de las *Harmonies poétiques et religieuses* data de 1852, tras una profunda revisión por parte de Liszt.

El *Scherzo und Marsch* S. 177 fue compuesto en 1851 y publicado en ese mismo año con el título de *Wild Jagd-Scherzo*, que Liszt cambió por el de *Scherzo und Marsch* en 1854 para la publicación por parte de C.M. Meyer, un editor de Braunschweig. Se trata de una obra muy animada y virtuosística, que ha hecho decir a algún experto en Liszt que suena “como si la religión estuviera plantando batalla al diablo.

Al final la victoria es para la religión pero no tan claramente como es habitual en Liszt”. Formalmente. y bajo una aparente sencillez, Liszt vuelve a mostrar el vanguardismo y la experimentación que caracteriza a casi todas las obras de los primeros años de Liszt en Weimar. Horowitz realizó un arreglo propio de esta obra, haciéndola aún más difícil y virtuosística, pero en esta ocasión Behzod Abduraimov interpretará la versión original de Liszt.

© 2013 Maruxa Baliñas y Xoán M. Carreira



BEHZOD
ABDURAIMOV
PIANO

Artista en exclusiva de Decca y poseedor de un extraordinario talento, Behzod Abduraimov se ha labrado una impresionante reputación por cautivar al público con sus fantásticas actuaciones. Los compromisos para la presente temporada incluyen recitales en la Serie Internacional de Piano de Londres y en la Sociedad de Conciertos de Milán. Próximamente debutará en el Klangraum y Waidhofen de Austria, y actuará en las ciudades alemanas de Hamburgo, Berlin y Dusseldorf. En Norteamérica participará en la Serie de Recitales de Vancouver, Festival de Ravinia y Le Poisson Rouge de Nueva York, y debutará con la Sinfónica de Indianapolis, bajo la dirección de Krzysztof Urbanski, y con la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, bajo la batuta de Vasily Petrenko. Otros debuts incluyen la Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Munchner Symphoniker, Tivoli Concert Orchestra y su regreso con la English Chamber Orchestra.

Durante la temporada 2011/2012, Behzod Abduraimov debutó con las Orquestas Sinfónicas de Atlanta, Tokyo y Kansas City, NAC Orchestra Ottawa —como parte de su Festival Ruso—

y la Orquesta de Cámara de Lausana, bajo los auspicios de Orpheum Foundation, así como con la Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Además, realizó una exitosa gira por Australia actuando con las Orquestas Sinfónicas de Sidney, Adelaida y West Australian, a la que se sumaron recitales en Sidney, Melbourne y Brisbane. Entre sus planes de futuro se incluyen conciertos con la Netherlands Philharmonic, Royal Philharmonic y NHK Symphony. Asimismo, cuenta con el respaldo de Vladimir Ashkenazy y con la colaboración de Charles Dutoit, Pinchas Zuckerman, Vasily Petrenko, Michael Christie, Krzysztof Urbanski, Michael Stern y Alexander Lazarev.

A los 18 años de edad, Behzod Abduraimov obtuvo una gran victoria en el Concurso Internacional de Piano de Londres (2009), ganando el Primer Premio con su brillante interpretación del Concierto para piano n.º 3 de Prokofiev. Este éxito supuso inmediatas invitaciones para colaborar con la Royal Philharmonic Orchestra y la Orquesta Filarmónica de Londres, donde ofreció una magnífica interpretación del Concierto de piano n.º 2 de Saint-Saens. Además, realizó una gira por la República Popular China y Kuala Lumpur con la Sinfónica de Sidney, bajo la dirección de Vladimir Ashkenazy. Tras su exitosa colaboración, actuaron juntos de nuevo en el Musikfest Bremen (2010). Behzod ha participado también en las Olimpiadas de Piano en Bad Kissingen —en las que ganó el Primer Premio— y en el BOZAR en Bruselas, e hizo un debut triunfal en el Wigmore Hall en mayo de 2010. Behzod Abduraimov nació en Tashkent (Uzbekistan), en 1990, y comenzó a tocar el piano a los cinco años de

edad. Fue alumno de Tamara Popovich, en el Uspensky State Central Lyceum de la capital uzbeka, y actualmente estudia en el Centro Internacional de Música de la Universidad de Park (Kansas City), con Stanislav Ioudenitch.

AAAAUUUUUDDDDDDIIIIITTTTTOOORRR
MMMMMMIIIIIIIGGGGGGGUUUUUUUU
DDDDDDDEEEEEELLLLLLIIIIIIIBBBB

WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM
WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES