
LA

MARCH

IMPROVISANDO



CICLO DE MIÉRCOLES
19 ABR – 3 MAY 2023

IMPROVISANDO

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 19 DE ABRIL AL 3 DE MAYO DE 2023

FUNDACIÓN JUAN MARCH

march.es

Hoy nadie pone en duda que la improvisación ha sido una práctica esencial a lo largo de la historia de la música. Sin embargo, apenas encuentra reflejo en las programaciones de las salas de conciertos, lo cual se explica probablemente por la aparente contradicción que ha de afrontar el intérprete: la centralidad incuestionada que adquirió la partitura durante el siglo xx destruía la función original que había tenido en el pasado, cuando el texto era un simple medio para preservar la esencia de una música que iba recomponiéndose en cada interpretación. Este ciclo de tres conciertos revive distintas prácticas de improvisación hoy olvidadas, pero habituales entre los músicos del pasado. Con repertorios que van desde el Barroco hasta el siglo xx, el oyente es invitado a percibir las complejas relaciones entre música escrita e improvisada, así como las fronteras, casi siempre borrosas y porosas, entre ambas.

Fundación Juan March

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles
y no abandonar la sala durante el acto.*



ÍNDICE

7

IMPROVISANDO
Luca Chiantore

17

Miércoles, 19 de abril
PARÁFRASIS, TRANSCRIPCIÓN, FANTASÍA
Vittorio Forte

26

Miércoles, 29 de abril
PARTITA, DISMINUCIÓN, VARIACIÓN
Eva Saladin y Johannes Keller

35

Miércoles, 3 de mayo
PRELUDIO, INTERLUDIO, POSLUDIO
Anthony Romaniuk

44

Bibliografía
Autor de las notas al programa

Improvisando

Luca Chiantore

“La lógica te lleva de A a B; la imaginación te lleva a cualquier lugar”, recita un célebre aforismo habitualmente atribuido a Albert Einstein. No parece, en realidad, que el gran físico y pensador haya dejado escrito nunca eso. Se trata probablemente de una libérrima paráfrasis de una frase que sí pronunció el físico alemán en 1929: “La imaginación es más importante que el conocimiento. El conocimiento es limitado; la imaginación abarca el mundo entero”. Y esta idea ha sido a menudo reivindicada desde el mundo del arte y de esa música que el propio Einstein cultivó con entrega y maestría. Pero ¿toda la música guarda la misma relación con la imaginación? ¿Planificar un programa inusual, con una combinación de obras que a nadie se le había ocurrido jamás, e interpretar –magníficamente– un repertorio escuchado una y mil veces son equivalentes? Y ese mismo repertorio, ¿podemos interpretarlo de un modo plenamente avalado por la tradición o, por el contrario, encontrar en él caminos inesperados y sorprendentes?

IMPROVISACIÓN E IMAGINACIÓN

La improvisación, que protagoniza este ciclo, parece guardar una relación privilegiada con la imaginación. Para componer, por supuesto, la imaginación es también fundamental, pero en ese caso tenemos tiempo para sopesar opciones, descartar alternativas y encontrar la mejor solución. Lo resumió a la perfección el saxofonista Steve Lacy cuando le pidieron resumir la diferencia entre composición e improvisación en quince segundos: “La diferencia –dijo Lacy– es que cuando compones tienes todo el tiempo del mundo para pensar qué puedes decir en quince segundos; improvisando, sólo tienes quince segundos”. Asimismo, a la hora de la interpretación de una obra dada, necesitamos fantasía y creatividad para no limitarnos a una simple reproducción de modelos preexistentes, pero la partitura nos sirve de guion y es a menudo sorprendentemente detallada.

Con la improvisación, cualquier referencia está en nuestro bagaje previo; en el camino tomamos constantemente

decisiones que son puntos de no retorno, sin que una hoja de ruta nos diga en todo momento cómo proceder. Pero ¿qué significa, en realidad, improvisar? Significa actuar de un modo que no estaba planificado de antemano. En música y en todo lo demás. Nos lo recuerda la propia etimología: *improvisar* viene de *improvisus*, es decir, aquello que no está *pre-visto*. Es, literalmente, lo *imprevisto*. Así que podemos improvisar en música como podemos improvisar una escapada de fin de semana, decidir en el último momento qué cocinaremos una noche o que se nos ocurra de repente llamar a ese amigo con quien llevamos tiempo sin hablar. Esas mismas operaciones, si las hemos planificado de antemano (aunque sea unos minutos), dejan de ser improvisadas en el momento de convertirse en realidad. De ahí que, en el plano estrictamente neurológico, la improvisación nunca sea tal, a menos que acontezca realmente en un tiempo tan breve que nuestra propia mente no pueda controlar conscientemente el conjunto del proceso. Y esto sucede continuamente en la música: la velocidad a la que se suceden ritmos y armonías en una obra musical supera a menudo esa velocidad, de ahí que la improvisación musical haya suscitado interés por sus implicaciones motoras, perceptivas y cognitivas.

Asimismo, la música guarda una relación múltiple con la improvisación, porque estas decisiones no se toman únicamente cuando estamos lejos de una partitura: quien toca puede improvisar un cambio de sonoridad sin por ello cambiar ni una nota, o puede darse un énfasis inesperado a una nota perfectamente escrita en una partitura, o insertarse una ornamentación que no estaba prevista.

Por este motivo es tan difícil saber, a la hora de la escucha, qué es lo que está propiamente improvisándose. Porque aquella cadencia que tal vez tanto nos haya sorprendido en medio de un concierto o al final de un aria, y que tanto se apartaba de cualquier otra interpretación de esa misma obra que habíamos escuchado hasta el momento, tal vez estuviera planificada previamente hasta el más mínimo detalle. O tal vez no.

Pero más importante aún es recordar que, por muy repentinas que sean esas decisiones, nunca nacen de la nada, ni suponen asomarse a un mundo desconocido, como si se tratara de poner la mente en blanco y volverse médiums de alguna fuerza trascendente. Exactamente como aquel plato que cocinamos con lo que encontremos por casa, una improvisación supone acudir a habilidades que conocemos de antemano: si no sabemos cocinar, no habrá inspiración que valga. De hecho, la improvisación necesita de esas habilidades adquiridas aún más que cualquier reproducción automática de instrucciones estereotipadas. Adaptarse al momento supone conocer más que nunca los códigos, adelantarse a los acontecimientos y encontrar los medios adecuados para los fines que persigamos.

ENTRE PASADO Y PRESENTE

Por este motivo, la improvisación necesita un entrenamiento consciente y un aprendizaje meticuloso de patrones, estructuras, códigos estilísticos y recursos técnicos. Así se percibía y se enseñaba la improvisación en nuestro propio pasado, al igual que sucede hoy, entre quienes la cultivan.



Programa del concierto del 2 de abril de 1800, en el que Ludwig van Beethoven estrenó su Sinfonía n.º 1, su Septeto, op. 20 y uno de los dos primeros conciertos para piano. Entre una obra y otra, como era habitual en él, “fantaseó”, es decir, improvisó una fantasía.

Hasta bien entrado el siglo XIX, de hecho, la improvisación era la prueba máxima de habilidad. El verdadero virtuosismo presuponía, más allá del buen gusto y de un apabullante dominio de la dimensión motora, también un manejo superlativo del lenguaje compositivo. Y ahí encontramos a Bach, a Handel, a Beethoven, todos ellos grandes improvisadores en público, así como a varias mujeres que sólo recientemente estamos empezando por fin a reivindicar en su inmensa estatura, como Hélène de Montgeroult y Maria Szymanowska. Tanto es así que, durante siglos, las propias obras publicadas bebían de la práctica de la música improvisada, de la cual eran más bien un eco y, a menudo, constituían a su vez un punto de partida pensado para ser desarrollado ulteriormente en el momento de ser interpretadas. Era con la improvisación como te abríais camino en el mundo profesional; las partituras podían ser una

f fuente de ingresos y una manera de estar presentes en el imaginario de quienes amaban hacer música en casa, pero las exhibiciones a solo más aclamadas eran las improvisaciones.

A lo largo del siglo XIX, sin embargo, las cosas cambiaron. Resulta significativo el programa del que fue el más esperado y comentado duelo pianístico de aquel tiempo: el que vio enfrentarse a Franz Liszt y Sigismund Thalberg el 31 de marzo de 1837 en el palacio parisien se de la princesa de Belgiojoso. Tocaron obras originales, transcripciones y fantasías sobre célebres temas operísticos, dos de ellas escritas expresamente para la ocasión. Pero no improvisaron. Cuán distinto había sido, poco más de medio siglo antes, ese otro célebre encuentro en el que Wolfgang Amadeus Mozart y Muzio Clementi tuvieron que medirse ante el mismísimo José II, en la residencia imperial de Viena, el día de Nochebuena



Portada del *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano forte*, op. 200 que Carl Czerny dedicó a la improvisación al piano. Se trata de la obra más exhaustiva sobre esta práctica de todo el siglo XIX.

de 1781: ahí el duelo combinó obras propias con preludios improvisados y otras hazañas hoy inimaginables, como lo son la lectura a primera vista de varias sonatas de Giovanni Paisiello y una improvisación a dos pianos sobre un tema dado. Y si retrocedemos en el tiempo un poco más, otro célebre duelo nos recuerda que las anteriores generaciones habían conocido otro mundo: cuando George Frideric

Handel y Domenico Scarlatti se enfrentaron en Roma en la corte del cardenal Ottoboni, el desafío se basó enteramente en improvisaciones al órgano y al clave.

Estos tres célebres duelos, si los ordenamos cronológicamente, muestran un progresivo declive de la improvisación como espacio privilegiado para valorar la excelencia musical. Aun así, el género improvisatorio por antonomasia, la “libre

fantasía”, no decayó hasta las primeras décadas del siglo XIX, coincidiendo con el declive de otra práctica tradicionalmente ligada a la improvisación, como eran las cadencias no escritas en las obras con orquesta. La improvisación no desapareció, pero se limitó al ámbito privado, admirada por los expertos y poco apreciada por el público. Más que la arriesgada hazaña de tocar lo que surgía en ese instante, se valoraba el impacto del resultado final, donde los efectos calculados y ensayados una y otra vez acabaron por ganar la partida.

Las últimas décadas del siglo XIX, esa *Belle Époque* que rescató varias prácticas propias de épocas anteriores, fueron testigos de un rebrote momentáneo de esta práctica también en público, y gracias a ello nos han llegado algunas grabaciones de inestimable valor de Camille Saint-Saëns, Charles Ives, Isaac Albéniz y Enrique Granados, entre otros. Pero el siglo XX tuvo las ideas claras al respecto: la improvisación dejó de ser vista como algo adecuado para una música clásica cada vez más volcada en la veneración del texto y la superioridad de la composición frente a la fugacidad de la interpretación. No pasó lo mismo –lo sabemos bien– con otras tradiciones musicales, que creyeron como nunca en el potencial de la improvisación, de ahí la importancia que tiene ésta en el jazz y en el flamenco, por citar tan solo los dos casos más conocidos en nuestro entorno.

LA TRADICIÓN ORGANÍSTICA, LA MÚSICA ALEATORIA Y UNA VISITA INESPERADA

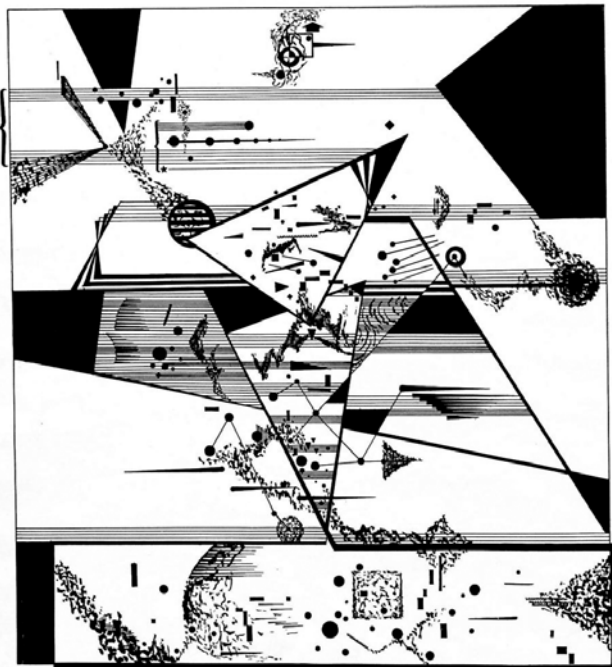
En el ámbito de la música clásica, un solo instrumento siguió concibiendo la improvisación como parte esencial de la for-

mación y de la vida profesional: el órgano, e incluso en ese caso no se trató de un proceso homogéneo. Fue principalmente la tradición organística francesa la que cultivó la improvisación como un eje determinante no sólo en el oficio litúrgico, sino también en la vida concertística, con referentes históricos tan relevantes como César Franck, Camille Saint-Saëns. Charles Tournemire, Marcel Dupré, Marie-Claire Alain, Pierre Cochereau, Jean Guillou y Daniel Roth, entre otros.

Por otra parte, precisamente en las décadas en que la interpretación del repertorio clásico rechazaba con más contundencia que nunca la posibilidad de transformar libremente el texto –hablamos de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado–, la composición de vanguardia abrió una nueva ventana a la posibilidad de que quien toca tome decisiones instantáneas que intervienen en la propia estructura de la obra. Ahí tenemos la breve pero fértil etapa de la llamada *aleatoriedad*, que a menudo confiaba a la interpretación una serie de decisiones que tradicionalmente formaban parte del ámbito de la composición, unas decisiones que debían tomarse por regla general en el momento mismo de la actuación en público, por voluntad expresa de quien había compuesto la obra. Y no hablamos de figuras secundarias en el panorama internacional, sino de los nombres más conocidos de aquel momento, como los de John Cage, Witold Lutosławski, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Sylvano Bussotti y un largo etcétera, con el antecedente fundamental –décadas antes– de ese precursor de casi todo que fue Henry Cowell.

Mientras la composición contemporánea quedaba fascinada por la posi-

Aunque cueste creerlo, ésta es una partitura musical. Fue compuesta por Roman Haubenstock-Ramati y, a partir de ella, quien la interpreta toma de forma improvisada las decisiones que conducirán al sonido final.



bilidad de renegociar la relación entre composición e interpretación gracias a decisiones instantáneas tomadas en el momento de la ejecución de la obra, otro frente aparentemente muy distinto estaba moviéndose en una dirección en cierto modo complementaria: la llamada “música antigua”, una expresión que, como es sabido, no hace referencia tanto a una dimensión cronológica como a una forma de relacionarse con el repertorio del pasado que incluye la recuperación de los instrumentos para los cuales fue escrita y el estudio de las prácticas interpretativas históricas. A mediados del siglo xx, aunque a menudo lejos de los focos mediáticos, la llamada “interpretación históricamente informada” ya contaba con una larga historia a sus espaldas. Pero la improvisación –precisamente aque-

lla práctica que tanta importancia había tenido en el pasado– no había ocupado hasta entonces ningún lugar ni en la actividad musical ni en los libros que supuestamente ilustraban aquellas prácticas. El propio *bajo continuo*, el acompañamiento rítmico-armónico fundamental durante los siglos xvii y xviii, se realizaba a partir de pentagramas escritos hasta el más mínimo detalle. Nadie improvisaba en público, las ornamentaciones se añadían con cuentagotas y eran siempre decididas de antemano, mientras que las menciones a la improvisación procedentes de los tratados del pasado se silenciaban sistemáticamente.

A partir de los años cincuenta las cosas empezaron a cambiar. La propia Wanda Landowska suavizó la austeridad que siempre la había caracterizado



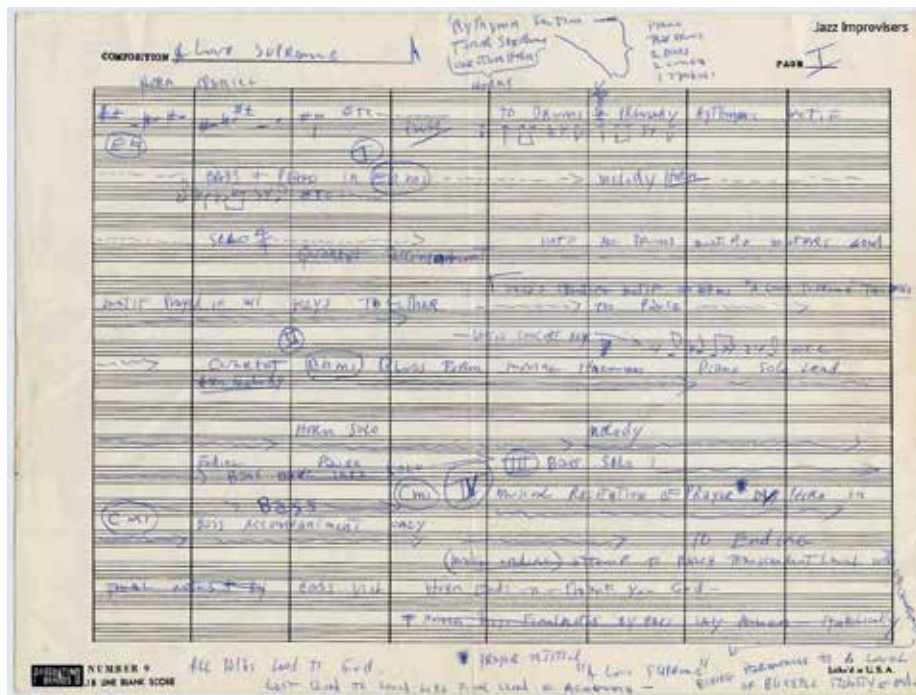
La Berlin Soundpainting Orchestra, dirigida por la española Hada Benedito, es una formación de referencia en el género de la improvisación colectiva.

y las jóvenes generaciones –las de Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Frans Brüggen y, poco después, Jordi Savall– se abrieron rápidamente a nuevas actitudes ante el texto, dinamizando un movimiento que, a la postre, resultaría ser decisivo para configurar la escena musical actual. Preludios, interludios y cadencias improvisadas, ornamentaciones extemporáneas o acompañamientos desarrollados en tiempo real empezaron a escucharse en los escenarios de medio

mundo. Y todo ello, además de contribuir a la vitalidad de las propuestas, facilitó el diálogo con otras tradiciones, un aspecto que pronto se convertiría en una de las características distintivas de esta música supuestamente *antigua*, pero tan abierta a la diversidad del presente.

CONSERVANDO... ¿QUÉ?

Ahora bien, la tradición de la música clásica tardó mucho en recuperar del pasado aquella improvisación que tan presente estuvo en los siglos de donde procede gran parte de su repertorio. Los conservatorios dejaron pronto de enseñarla y la han rescatado sólo puntualmente para sus actuales planes de estu-



En ocasiones podemos imaginar que existe una diferencia muy clara entre lo que es improvisado y lo que no: existen, sin embargo, muchas zonas intermedias. Estos son los apuntes sobre los que John Coltrane y su cuarteto grabaron uno de los discos más célebres de música improvisada:

A Love Supreme.

dio (siendo España, en este aspecto, un caso privilegiado, ya que en muy pocos países –y España es uno de ellos– los planes oficiales de estudio la prevén como asignatura obligatoria de la formación superior).

Por otra parte, sí que estamos asistiendo a una presencia creciente de la improvisación en nuestros escenarios,

y no sólo gracias a las incursiones cada vez más frecuentes de intérpretes procedentes de otras tradiciones. La habilidad para improvisar puede ser un elemento esencial para llegar al máximo prestigio internacional (con la pianista Gabriela Montero como ejemplo emblemático); puede marcar la formación de generaciones enteras en todo un país (es el caso, en España, del incansable Emilio Molina); te permite destacar en un concurso internacional (le pasó al entonces desconocido Lucas Debargue en el Concurso Chaikovski de 2015) y contribuye a combinar una formación clásica con otros códigos bien distintos, tal como hacen Francesco Tristano y Patricia Kopatchinskaja, por citar tan solo dos ilustres ejemplos.

Aun así, la improvisación parece casi una intrusa dentro de la que se considera “música de arte”; como si la tradición se sintiera amenazada por tanta imprevisibilidad; como si no estuviera en la base de nuestra propia tradición. El presente ciclo, valiente e imaginativo donde los haya, es una buena muestra de lo que puede suceder si nos alejamos de la reproducción del canon compositivo consagrado y dejamos que la decisión instantánea tome la iniciativa.

Una enorme cantidad de repertorio ha surgido directa o indirectamente de estas prácticas y es hoy un tesoro en muchos aspectos. Lo es, evidentemente, porque a través de él podemos disfrutar de una música que de otro modo se hubiera perdido en la inmediatez del instante, pero también porque sus especificidades nos

invitan a una relación más abierta y espontánea con nuestro propio pasado. Sin olvidar que, por sus propias características, estas obras tan vinculadas a la improvisación exigen a quien las toca buscar actitudes interpretativas que jueguen constantemente con esa creación inmediata y fugaz.

Este ciclo se centra precisamente en este peculiar diálogo entre la práctica de la improvisación y aquellos documentos que, en forma de tratados y partituras, dan testimonio de una vida musical en la que la música se nutría constantemente de decisiones tomadas en el momento. Disfrutémolos como se merece y veámoslo como un homenaje a esos momentos únicos e irrepetibles que son tan propios de un arte como la música, ligada por definición a la fugacidad del tiempo.

MIÉRCOLES 19 DE ABRIL DE 2023, 18:30

Paráfrasis, transcripción, fantasía

Vittorio Forte, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVEPlay.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Fantasía en Fa sostenido menor, Wq. 67

Muzio Clementi (1752-1832)

Fantasía y variaciones sobre “Au clair de la lune”, op. 48

Franz Liszt (1811-1886)

12 Lieder von Franz Schubert, S 558 (selección)

Frühlingsglaube

Gretchen am Spinnrade

Franz Liszt

Frühlingsnacht, S 568 (arreglo para piano del *Lied* homónimo de Robert Schumann)

Widmung, S 566 (arreglo para piano del *Lied* homónimo de Robert Schumann)

Giuseppe Martucci (1856-1909)

Fantasía sobre “La forza del destino” de Verdi

II

Earl Wild (1915-2010)

Where beauty dwells (arreglo para piano de la *Romanza, op. 21 n° 7* de Sergei Rachmaninoff)

Vocalise (arreglo para piano de la *Romanza, op. 34 n° 14* de Sergei Rachmaninoff)

Floods of spring (arreglo para piano de la *Romanza, op. 34 n° 11* de Sergei Rachmaninoff)

Earl Wild

Siete estudios de virtuosísticos basados en canciones de George Gershwin

Liza

Somebody Loves Me

The Man I love

Embraceable You

Oh Lady Be Good

I Got Rhythm

Fascinating Rhythm

Tema y tres variaciones sobre la canción “Someone to Watch Over Me” de George Gershwin

Paráfrasis, transcripción, fantasía

Luca Chiantore

Desde sus inicios, el piano se ha presentado como un instrumento capaz de imitar los sonidos más diversos. Lo primero que se dijo de él, cuando Scipione Maffei lo presentó al público en las páginas del *Giornale de' Letterati d'Italia*, fue que era capaz de “cantar como un violonchelo”. Pronto llegó el deseo de simular el virtuosismo violinístico, la grandiosidad del órgano, la riqueza de las percusiones más diversas, la riqueza tímbrica de la orquesta decimonónica y, por supuesto, el canto.

Nada de todo ello habría sido posible partiendo únicamente del pentagrama: se trataba de explorar el sonido real y el gesto que lo produce, buscando, más allá de las notas, efectos, timbres, formas de evocar aquellas otras sonoridades: música que cobra forma, por tanto, en torno al momento de la ejecución. Y esta actitud alcanzaba su máxima expresión en un género hoy olvidado, pero extraordinariamente popular hasta bien entrado el siglo XIX: la fantasía improvisada.

Una figura determinante dentro de la peculiar historia de aquella “libre

fantasía” que se improvisaba desde cero, sin partir de melodías preexistentes ni responder a ningún modelo formal, fue **Carl Philipp Emanuel Bach**. Fundamental no sólo por lo celebradas que fueron sus improvisaciones, sino también por haber decidido darnos ejemplos en partitura, hoy decisivas para conocer ese “fantasear” que tanto se apreciaba entonces. Una de esas fantasías abre este primer concierto. Su armonía fluctuante, los constantes cambios de carácter, la exploración a veces simultánea de los registros extremos, los repentinos silencios y una frecuente alternancia de sorprendentes arpeggios e imprevisibles diseños ornamentales son todas ellas características de la improvisación libre de aquella época. Escrita en 1787 en la entonces inusual tonalidad de Fa sostenido menor, es ésta una de las últimas piezas del segundo hijo varón del gran Johann Sebastian y nos acerca a una forma de entender los recorridos de la “fantasía” que tiene poco que ver con posteriores fantasías del repertorio pianístico –no menos ingeniosas, pero más ajustadas a modelos compositivos

consolidados–, como las de Chopin y Schumann, y mucho con las que evocaban explícitamente el modelo de las fantasías improvisadas, como las de Mozart (K 396, 397 y 475), Beethoven (op. 77) y Szymanowska (Fa mayor).

Otro espacio clásico de la improvisación instrumental había sido, desde tiempo inmemorial, el de las variaciones sobre un mismo tema. Y a esta práctica remite por partida doble la *Fantaisie avec variations sur l'air “Au clair de la lune”* que **Muzio Clementi** publicó en 1821: una serie de variaciones de carácter contrastante sobre una melodía entonces muy popular y frecuentemente objeto de variaciones –sin parecido alguno con otros célebres “claros de luna” de nuestra historia musical–, precedidas, cómo no, por una breve fantasía que evocaba el preludio improvisado que siempre antecedía a esta clase de actuaciones.

Las variaciones no eran, sin embargo, la única forma de intervención sobre un material preexistente. Durante todo el siglo XIX fue habitual que se interpretara al piano –en público y en privado– repertorio vocal e instrumental sin que tuviera que mediar un arreglo escrito. Cualquier pianista de cierto nivel sabía tocar una obra escrita para otro instrumento o una melodía vocal junto a su correspondiente acompañamiento. Sin embargo, una operación de esta índole podía generar también partituras escritas, la mayoría de ellas creadas pensando en las necesidades de la cantidad de aficionados sin las competencias necesarias para semejante adaptación extemporánea, pero capaces de convertirse en ocasiones en un verdadero repertorio de concierto.

Este es el caso de las numerosas transcripciones pianísticas de obras vocales realizadas por **Franz Liszt**. En ellas se unen la voluntad de acercar el público a un repertorio a menudo no tan popular y la exploración de las posibilidades del teclado para imitar los recursos de la voz, mediante verdaderas re-composiciones que surgen de una libre interpretación de la propia letra. Esto es especialmente claro en el caso de las obras de Schubert, autor que el propio Liszt estaba descubriendo cuando transcribió e interpretó en público, en 1838, los primeros de los cincuenta y seis *Lieder* que acabarían conformando su catálogo. Dos de ellos forman parte de este programa. La tierna ilusión de un futuro mejor que impregna *Frühlingsglaube* [Fe primaveral] nos acompaña, con el paso de las estrofas, desde el sencillo original schubertiano hasta una creciente incorporación de nuevos elementos, con cambios de registro y una ornamentación ajustada a las prácticas improvisatorias de la época. Más dramática es *Gretchen am Spinnrade* [Margarita en la rueca], un célebre texto del *Fausto* de Goethe al que el propio Schubert había puesto música convirtiendo el girar de la rueca en metáfora de ese destino que aprisiona a la desdichada protagonista. Pero Liszt va más allá: el grito individual se vuelve colectivo y el sonido obsesivo de la rueca adquiere dimensiones épicas gracias al prodigioso manejo de la escritura pianística, que volvemos a encontrar en sus transcripciones de canciones de Schumann. Un excelente ejemplo de ello es la breve *Frühlingsnacht* [Noche primaveral], donde Liszt convierte la



Theodor Hosemann, *En la sala de conciertos* (1842). Caricatura de Liszt dando un concierto público en Berlín y haciendo enloquecer a sus seguidoras.

felicidad por un amor que empieza en una fantástica explosión de vitalidad, mientras que la justamente celebrada *Widmung* [Dedicatoria] evidencia los contrastes de un texto que ve a la persona amada como objeto de deseo, sí, pero también como sereno refugio y aliciente para superarse cada día.

La popularidad de la ópera en el siglo XIX alimentó la circulación de todo tipo de adaptaciones al piano, tanto improvisadas como escritas. Aunque las de Liszt sean hoy las más recordadas, aún

más célebres en su momento fueron las de Sigismund Thalberg. Y precisamente este último es el modelo omnipresente para el joven **Giuseppe Martucci** cuando, con quince años, publica su opus 1: una fantasía sobre temas de *La forza del destino* de Verdi, en la que distintos momentos de esta ópera se suceden como si de un *collage* se tratara, en un despliegue de los aspectos más característicos de la escritura de Thalberg, entonces referente absoluto del piano en el sur de Italia, como las octavas brillantes basadas en un movimiento ligero de la mano, los extensos arpeggios rápidos en el registro agudo y la ubicación de la melodía en la zona central, lo que produce la impresión de que el pianista tiene tres manos.

La práctica de tocar al piano obras vocales prosiguió durante las generaciones siguientes hasta resultar un punto de contacto entre dos mundos que, cada vez más, parecían irreconciliables: los de la música clásica y la música popular, especialmente en su vertiente más comercial. Y el protagonista de la segunda parte de este concierto –el estadounidense **Earl Wild**– es una figura clave en esta compleja negociación. Nacido en 1915, Wild desarrolló una carrera propia de un pianista clásico, cosechando enormes éxitos en su país durante una actividad artística que se extendió hasta el siglo XXI. Pero, a diferencia de la inmensa mayoría de intérpretes clásicos de su generación, se negó a vincularse únicamente al repertorio canónico. Mantuvo durante toda su larga vida –murió en 2010, a los noventa y cuatro años, manteniéndose en activo hasta el final– una múltiple actividad como pianista, compositor e improvisador que recordaba a épocas anteriores. Se aproximó a repertorios e intérpretes de otros ámbitos –es célebre su grabación de la *Rhapsody in Blue* junto a Benny Goodman– y se dedicó de forma intensiva a la práctica de la transcripción.

El interés por la música popular estadounidense es especialmente palpable en sus celebrados arreglos para piano, incluso cuando el repertorio original era de origen europeo. Es éste el caso de las transcripciones de melodías de Sergei Rachmaninoff: nunca la música de este compositor ha sonado tan integrada en esos Estados Unidos que lo acogieron tras huir de su Rusia natal. Lo vemos a la perfección

en *Where Beauty Dwells* (literalmente, “Donde habita la belleza”, según el título que le dio Wild, distinto del original “Todo está bien aquí”), que se impregna de un aire más propio de la escucha desenfadada de un local nocturno y tan distante de la austera profundidad de la composición de partida. Porque éste es el encanto de “versionar” una obra: conseguir generar un mundo nuevo, sacando a la luz en esa pieza un potencial hasta entonces oculto. Y esto es algo que Wild supo hacer siempre. La delicada *Vocalise* despliega sus alas hasta alcanzar proporciones casi sinfónicas, y la compleja parte pianística escrita por Rachmaninoff para su op. 14 n° 11 se convierte en el puntal de una página de virtuosismo arrollador en la que la línea melódica queda arrastrada por una avalancha de acordes y arpeggios. Hizo bien Wild en abandonar el título original –que hacía referencia al paisaje primaveral aún nevado tras el comienzo del deshielo–, sustituyéndolo por otro que refleja con velada ironía el tono de su versión pianística: *Floods of Spring* [Inundaciones de primavera].

Los arreglos más celebrados e interpretados de Earl Wild son las siete canciones de George Gershwin que convirtió en otros tantos “estudios virtuosísticos”, donde el mundo de Broadway se funde con lo más elaborado de la tradición pianística romántica. Desde la inicial *Liza*, aquí presentada en una versión electrizante que despliega fórmulas de inaudita variedad, hasta la brillantísima *Fascinating Rhythm* que cierra el ciclo, Wild nos pasea por algunas de las melodías más célebres de Gershwin partiendo del

inmenso amor que sentía por este repertorio. Inolvidable es *The Man I Love*, donde el modelo parecen ser los arreglos realizados por Leopold Godowsky a partir de estudios de Chopin, y sumamente fascinante *Embraceable You*, donde la melodía es literalmente envuelta en arpeggios que recuerdan el tono impresionista de las transcripciones de Moriz Rosenthal. Pero no faltan las referencias a otra clase de aproximaciones a este repertorio: *Somebody Loves Me* evoca las fantásticas versiones a piano solo del pianista de jazz virtuoso por excelencia, el legendario Art Tatum, tan apreciado por Sergei Rachmaninoff y Vladimir Horowitz, mientras que el ondulante arreglo de *Oh Lady Be Good* parece hacer un guiño al gran Oscar Peterson, célebre intérprete de esta canción de su compatriota.

El programa se cierra con una obra especialmente ambiciosa: las variaciones sobre otra maravillosa melodía de Gershwin, *Someone to Watch Over Me*, presentadas en la edición

original como una “improvisación”. Improvisación escrita, evidentemente, y, por tanto, no propiamente una improvisación. Pero esta pieza hereda de la improvisación el tono, así como una extrema libertad formal. Aprovechando la ingeniosa asimetría de la canción original, Wild da forma a una página sorprendente, que no ahonda tanto en un virtuosismo extravagante como en la posibilidad de combinar distintos géneros de música popular, combinándolos con citas de otras obras a veces muy populares. Pasamos casi sin darnos cuenta del mundo de la canción estadounidense a una barcarola italiana con toques de mandolina –por debajo de la cual hacen una fugaz aparición célebres arias de ópera y la mismísima *O sole mio*–, para luego desembocar en una *bossa nova* y concluir con un tango, donde el maestro de baile es nada menos que... Johann Sebastian Bach. ¿Imposible? No: todo puede suceder si dejamos a la improvisación volar libremente allá donde nos lleve la imaginación.

Vittorio Forte, piano



Nacido en Italia, es uno de los pianistas más destacados de la nueva escuela italiana. Estudió con Christian Favre en la Escuela Superior de Música de Lausana y recibió clases en la Academia Internacional del Lago de Como con Andreas Staier, Menahem Pressler y Fou Ts'ong. Sus grabaciones son apreciadas por su originalidad y su selección ecléctica de obras, desde Carl Philipp Emanuel Bach hasta transcripciones de canciones de George Gershwin realizadas por Earl Wild. Sus trabajos discográficos han sido nominados a los Premios Internacionales de la Música Clásica en 2014 y 2018, a los Premios de la Crítica Alemana en 2021 y a Opus Klassik en 2022. Este concierto será su debut en Madrid.

MIÉRCOLES 26 DE ABRIL DE 2023, 18:30

Partita, disminución, variación

Eva Saladin, violín
Johannes Keller, clave



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVEPlay.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

William Byrd (1543-1623)

Variaciones sobre “Hugh Ashton’s Grownde”, BK 20 (My Lady Nevell’s Virginal Booke, 1591), combinadas con variaciones improvisadas sobre el mismo tema

Johann Schop (1590-1667)

Disminuciones sobre el madrigal “Nasce la pena mia” (Uitnement Kabinet, 1649), con un continuo obbligato parcialmente improvisado

Improvisación sobre *La Romanesca*, basada en una pieza para arpa sola

Johann Ulrich Steigleder (1593-1635)

Variación n° 40, “Auf Toccata-Manier” (Tabulaturbuch, 1627)

Disminuciones improvisadas sobre *Susanne un Jour*, LV 98 de Orlando di Lasso

II

Preludio improvisado para violín solo

John Dowland (1562-1626) / **William Byrd** / **Johann Schop**

Improvisación basada en *Pavana Lachrimae* y en sus arreglos posteriores

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Cento Partite sopra passacagli (Toccate d’intavolatura di cimbalo et organo, Libro Primo, 1637), arreglo con variaciones improvisadas sobre sus variaciones originales

Francesco Rognoni Taeggio (ca. 1570-¿1626?)

Disminuciones sobre “Io son ferito” de Giovanni Pierluigi da Palestrina (Selva de varii passaggi, 1620)

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)

Ballo del Granduca, SwWV 319 (fragmentos), combinados con variaciones improvisadas

Partita, disminución, variación

Luca Chiantore

Si el primer concierto de este ciclo se centraba en un repertorio escrito basado en la práctica de la improvisación, en este segundo programa el propio desarrollo de la velada se llena de decisiones tomadas en el momento. El repertorio y las formas de presentarlo se remontan a ese período de los siglos XVI y XVII que fue una época especialmente dinámica para el diálogo entre la música escrita y la improvisación. De ahí que resulte doblemente atractivo volver hoy nuestra mirada hacia esa forma flexible de entender la propia partitura. Todo ello con el aliciente añadido de la peculiar técnica de la violinista Eva Saladin: peculiar con respecto a la costumbre actual de tocar el violín barroco, que suele apoyarse sobre la clavícula, a menudo estabilizándolo mediante el contacto con el cuello y la barbilla, es decir, heredando una posición cercana a la del violín moderno. La técnica de los instrumentos de cuerda estaba, en aquella época, mucho menos codificada que hoy (tanto en el violín como en los instrumentos graves, como el violonchelo y la viola da gamba), y entre las

posiciones posibles se encontraba la que esta joven violinista residente en Basilea suele adoptar para este repertorio, con el violín situado debajo de la clavícula y apoyado simultáneamente sobre el húmero y la caja torácica, casi flotando en el aire. Se trata de una posición que permite un movimiento del arco ágil y elegante, sin perjudicar la precisión de la afinación a cargo de la mano izquierda.

Empieza el concierto con *Hugh Ashton's Grownde*, una de las cuarenta y dos composiciones de **William Byrd** que conforman *My Ladye Nevell's Virginal Booke*, un manuscrito realizado por John Baldwin en 1591 casi con seguridad a petición del propio compositor. Como era habitual en un *ground*, se trata de una sucesión de variaciones sobre un bajo, que se repite constantemente, y es probable que se trate de una adaptación por parte de Byrd de una obra análoga de Hugh Ashton, un compositor de la época Tudor y, por tanto, muy anterior a la época de Byrd. Las variaciones sobre un bajo eran tradicionalmente, en aquella época, un espacio privilegiado

para la improvisación. En este concierto, gracias a la recuperación de esta práctica, la partitura de Byrd se combinará con variaciones improvisadas sobre el mismo tema: una tradición entonces habitual de la que seguirán surgiendo ejemplos durante siglos. Exactamente doscientos años después, en 1791, Beethoven se presentó en público en Aschaffenburg, en la que fue su primera aparición pública como pianista y de la que nos han llegado lo que hoy calificaríamos de “críticas musicales”: y de lo que nos hablan las crónicas es precisamente de su habilidad para combinar variaciones ya escritas con otras improvisadas en el momento sobre el mismo tema.

La realización extemporánea de una armonización fue, durante los siglos XVII y XVIII, un pilar de la vida musical. El llamado *bajo continuo* no dejaba mucho margen a quien interpretaba, dado que se trataba esencialmente de desplegar una armonía ya establecida, pero la creatividad en la realización de este acompañamiento podía aportar un carácter u otro a cada pasaje y nos recuerda cuán importante fue el papel de la interpretación en la transición de la tradición polifónica al nuevo gusto por la melodía acompañada. Un ejemplo sobresaliente lo tendremos en la versión ornamentada del madrigal de Alessandro Striggio *Nasce la pena mia* realizada por **Johann Schop** y publicada en Ámsterdam en 1649 como parte del segundo volumen del *Uitnemen Cabinet*, una colección de obras de distintos autores para instrumento solo con acompañamiento. Schop, violinista sajón muy admirado por el virtuosismo de sus composiciones, es

hoy recordado sobre todo por ser el autor de la melodía de uno de los corales más célebres de Johann Sebastian Bach, *Jesu bleibet meine Freude*. Pero su impacto sobre el futuro de la música alemana se debe a sus obras violinísticas y estas variaciones muestran el ingenio de su labor como transcriptor. De las seis voces del madrigal original, Schop se queda con las dos extremas: la línea más grave es el fundamento de la armonización realizada de forma extemporánea, al tiempo que el violín desarrolla fantásticamente la voz más aguda.

Entre los siglos XVI y XVII estuvo especialmente en boga la improvisación sobre fórmulas rítmico-melódicas fácilmente reconocibles y que, al mismo tiempo, dejaban un amplio margen de acción a quien tocaba para desplegar su ingenio y su maestría instrumental. Un caso privilegiado de esta práctica es la *romanesca*, sobre la cual se basa la siguiente improvisación. Las distintas variaciones se presentan intercaladas con extractos de un manuscrito conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana, copiado muy probablemente por Nicolò Borboni a partir de materiales de estudio procedentes del entorno de Girolamo Frescobaldi.

Otro material clásico sobre el cual solían realizarse variaciones –improvisadas o no– en el ámbito luterano eran los corales. La impresionante colección de cuarenta variaciones sobre *Vater unser im Himmelreich*, publicadas por **Johann Ulrich Steigleder** en Estrasburgo en 1627, constituye un testimonio excepcional de este arte. Incluye piezas contrapuntísticas de todo tipo, así como variaciones en el

estilo de fantasías improvisadas. La última de estas variaciones es una *toccata* en distintas secciones que se interpreta frecuentemente como una obra aislada, siguiendo así la sugerencia del propio autor, que en su introducción deja a quien interprete su obra la decisión de qué variaciones tocar y en qué orden.

También las canciones profanas eran frecuentemente objeto del arte de la variación. La que escuchamos a continuación es una versión libremente ornamentada de una *chanson* de Orlando di Lasso, **Susanne un jour**, compuesta sobre el célebre poema de Guillaume Guérault –inspirado a su vez en la historia bíblica de Susana– y a partir de la cual el propio compositor escribió una de sus misas. Sustituir las notas largas y mantenidas del original vocal por diseños más rápidos (“disminuyendo”, por tanto, el valor de las notas: de ahí el término “disminuciones”) no era sólo una forma de mostrar habilidad instrumental y entretenerse con ella, sino que brindaba también la oportunidad de jugar con la relación entre texto y música, haciendo que la expresividad del texto adoptara nuevos matices una vez convertida en música instrumental. Los intervalos elegidos, los cambios de velocidad, los eventuales silencios: todo adquiriría un sentido retórico, especialmente claro para quienes conocían la canción original, que podían así reconstruir mentalmente su texto.

La segunda parte del concierto comienza con una presencia habitual en la práctica musical del pasado: el prelude improvisado. En diferentes momentos de nuestra historia se

publicaron multitud de testimonios, ejemplos escritos e incluso tratados específicamente dedicados a este género. El prelude inicial precede a una libre reelaboración de la célebre **Pavana Lachrimae** del compositor y laudista John Dowland a partir de los diversos arreglos que nos han dejado compositores de la época o poco posteriores, y en particular la versión para teclado de William Byrd y la violinística de Johann Schop, a quien ya habíamos encontrado en la primera parte del concierto.

Las *Cento Partite sopra passacagli* de **Girolamo Frescobaldi** son una obra fundamental del repertorio clavecinístico. Tal como aparecen en la tercera edición de su primer libro de *Toccatte d'intavolatura di cimbalo et organo*, cuya primera edición se publicó en Roma en 1615, se presentan como una partitura escrita de rara perfección, que alcanza en menos de diez minutos el asombroso número redondo de cien variaciones sobre el mismo bajo, sin por ello llegar nunca a resultar repetitiva. Es evidente que Frescobaldi ha querido plasmar en ella una práctica habitualmente ligada a la improvisación. Y así se tratará la obra en este concierto: poniéndola en diálogo con la inmediatez de la variación extemporánea, tan ligada a la forma de la *passacaglia*. Un modo, podría decirse, de acompañarla de vuelta a casa, a ese lugar de origen del cual procedía el género al que pertenece esta pieza.

Una nueva serie de disminuciones, en este caso obra de **Francesco Rognoni**, conforman la siguiente pieza del programa. El punto de partida es el madrigal *Io son ferito*, de Giovanni

Pierluigi da Palestrina, un autor que solemos recordar por su monumental obra religiosa, pero que legó también destacados ejemplos de música profana. Esta versión ornamentada forma parte de la principal colección de Rognoni, la *Selva de varii passaggi*, publicada en Milán en 1620, y es el producto de una experiencia instrumental especialmente rica. Rognoni fue compositor y maestro de capilla, pero también un aclamado intérprete de multitud de instrumentos de gran tradición, entre ellos la flauta, el violín y, muy especialmente, la *viola bastarda*, denominación que hace referencia, más aún que a la especificidad de un tipo de viola, al repertorio virtuosístico escrito para ella, y que con Rognoni alcanza su máximo esplendor: un repertorio, una vez más, centrado en la reelaboración a una sola voz –de forma improvisada o escrita, indistintamente– de música originalmente polifónica.

Esta circulación de música que, independientemente de su autoría, se convertía en breve en inspiración para todo tipo de transformaciones fue una constante en la Europa de aquella época. Un ejemplo icónico es el llamado

Ballo del Granduca, también conocido como *Aria di Fiorenza* y que era, en realidad, el tema de una danza titulada originalmente *O che nuovo miracolo* y que formó parte de los *Intermedii* de *La Pellegrina* compuestos por Emilio de' Cavalieri con motivo de la boda de Ferdinando I de' Medici con Cristina de Lorena en 1589. Pronto nadie se acordaría de Cavalieri ni del título original, pero el *Ballo del Granduca* se expandió por diversos países y se han encontrado nada menos que un total de 128 composiciones distintas basadas en este mismo tema. Entre ellas es particularmente conocida la serie de variaciones atribuidas –con ciertas reservas, bien es verdad– al gran **Jan Pieterszoon Sweelinck**. Ante una obra que procede de un mundo musical cargado de prácticas tan etéreas, nadie se sorprenderá de que en este concierto la partitura se vea más como un punto de partida, complementada con variaciones improvisadas. Improvisadas y, por tanto, únicas. Una excelente ocasión para recordar cuán irreplicable puede llegar a ser la escucha en directo que sólo sabe ofrecer el concierto en vivo.

Eva Saladin, violín



Formada con Kees Koelmans y Lucy van Dael en el Conservatorio de Ámsterdam, finalizó en 2013 el Máster en violín barroco en la Schola Cantorum Basiliensis con Leila Schayegh. Durante ese periodo asistió regularmente a la clase de improvisación de Rudolf Lutz. Actualmente reside en Basilea y desarrolla una carrera de músico *freelance*, en la que combina recitales de música de cámara y proyectos orquestales con un repertorio que abarca desde comienzos del siglo XVII al siglo XIX. Una parte importante de su trabajo se centra en la investigación y experimentación sobre la ornamentación y la improvisación histórica y contemporánea. Ha actuado como concertino en conjuntos como la Orquesta Barroca de Basilea La Cetra, Gli Angeli de Ginebra, el Ensemble Odyssee, el Collegium Vocale de

Gante, Il Profondo, Profeti della Quinta o el Ensemble Capricornus de Stuttgart. Ha actuado en festivales como los de música antigua de Utrecht (donde fue Artista residente en 2021), Brujas y York, los festivales de música barroca de Bad Arolsen y Sanssouci, los festivales de Saintes y Verbier o el Festival Händel de Halle. Ha grabado varios discos, incluyendo el álbum a solo *El Manuscrito Di Martinelli*, publicado por Glossa en 2021.

Johannes Keller, clave



Graduado en la Schola Cantorum Basiliensis en 2010, reside en Basilea, desde donde proyecta una carrera como músico *freelance* centrada en la música teatral y la música de cámara. Miembro fundador de conjuntos como Il Profondo y L'Istante, colabora regularmente con otras formaciones como la Orquesta Barroca de Basilea La Cetra y la Orquesta Barroca de Venecia. También es miembro del grupo de teatro Le Cage (Berlín y París). Ha sido asistente en diversas producciones operísticas en el Teatro de Basilea, la Ópera de Fráncfort, el Teatro Estatal de

Stuttgart, el Teatro de Heidelberg, la Ópera Nacional Holandesa, el Teatro Bolshói de Moscú y el Festival de Aix-en-Provence, con directores como Andrea Marcon, Christian Curnyn y Michael Form. También ha sido director musical de diferentes producciones teatrales y musicales en los Teatros de Basilea y el Nuevo Teatro de Dornach. Desde 2013 ha impartido clases de afinación y temperamento en la Schola Cantorum Basiliensis. Entre 2015 y 2017 dirigió un proyecto de investigación que resultó en el colectivo Studio 31+, centrado en la música que contiene más de doce sonidos por octava y que aglutina a intérpretes, compositores, investigadores y constructores de instrumentos.

MIÉRCOLES 3 DE MAYO DE 2023, 18:30

Preludio, interludio, posludio

Anthony Romaniuk,
piano, clave y piano electroacústico



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVEPlay.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

Improvisación

Erik Satie (1866-1925)

Danses de travers n° 1, “En y regardant à deux fois” (Pièces froides)

Improvisación

Maurice Ravel (1875-1937)

Prélude (Le Tombeau de Couperin, M 68)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Preludio (Suite en Mi mayor, BWV 1006a) (arreglo para teclado de Anthony Romaniuk)

Anónimo inglés (siglo XVI)

Uppon La Mi Re

Igor Stravinsky (1882-1971)

1. ♩ = 112 (*Sonata para piano, K 043*)

Philip Glass (1937)

Etude for solo piano n° 2

Johann Sebastian Bach

Tocatta en Mi menor, BWV 914

Improvisación

Penguin Cafe Orchestra / Simon Jeffes (1949-1994)

Perpetuum Mobile (arreglo para teclado de de Anthony Romaniuk)

György Ligeti (1923-2006)

Étude pour piano n° 4, “Fanfares”

Erik Satie

Danses de travers n° 2, “Passer” (Pièces froides)

II

Improvisación sobre Uppon La Mi Re

Improvisación

Franz Schubert (1797-1828)

Impromptu en Sol bemol mayor, D 899 n° 3

John Adams (1947)

China Gates

Improvisación

Robert Schumann (1810-1856)

Intermezzo (Faschingsschwank aus Wien, op. 26)

Henry Purcell (1659-1695)

A New Ground, Z 682

Improvisación

Dmitri Shostakovich (1906-1975)

Preludio en La menor, op. 87 n° 2

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Finale. Allegretto (Sonata en Re menor n° 17, op. 31 n° 2)

Improvisación

Erik Satie

Danses de travers n° 3, “Encore” (Pièces froides)

Johann Hieronymus Kapsberger (1580-1651)

Tocatta Arpeggiata (Libro Primo d’Intavolatura di chitarone, 1604)
(arreglo para teclado de Anthony Romaniuk)

Preludio, interludio, posludio

Luca Chiantore

El concepto actual de “obra musical” prescribe que estas tengan un principio y un final definidos. Sin embargo, la práctica instrumental del pasado abunda en ejemplos que cuestionan este principio, cuando no lo niegan abiertamente. El arte de preludiar o enlazar obras con pasajes improvisados es el hilo conductor de este tercer concierto, donde piezas muy dispares –pero que tienen en común la idea del *moto perpetuo*– se enlazan mediante enlaces efímeros alternando teclados diferentes: piano, clave e, incluso, un piano electroacústico (un Yamaha CP80).

Anthony Romaniuk, el intérprete de hoy, recuerda: “Cuando era niño, fueron los momentos de concentración colectiva y experiencia grupal los que me llevaron a tomarme la música en serio. En mi edad adulta sigo haciendo música en busca de estos momentos. El espacio de la actuación como espacio sagrado, la simbiosis de los intérpretes con el auditorio y la trascendencia del día a día: todo esto continúa valiéndome como mis principales motivaciones como músico”.

La búsqueda de esta simbiosis es la que le ha llevado a centrarse en obras cuyo ritmo es, en cierto modo, “circular” y, por tanto, capaz de deformar la percepción del tiempo, algo que se contraponen a la tradición que ha acompañado hasta aquí al repertorio clásico. “Mi interés por proporcionar un contexto renovado para la música clásica occidental me inspiró a refractarlo a través del filtro de mi experiencia con los géneros de los siglos xx y xxi”, comenta Romaniuk. “En otras palabras, valerme de los ritmos y la estética del rock, del jazz, del *rhythm and blues*, del *hip-hop* y de la música electrónica como pautas para mi interpretación de la música antigua”. Nos equivocáramos, por otra parte, si pensáramos en alguna propuesta ajena al sonido habitual en una sala de conciertos clásica: “Mi respeto por el canon es demasiado grande para abandonar todas las expectativas en torno a la interpretación tradicional, pero este proceso de filtrado me atrae de cara a una recontextualización”.

Esta recontextualización parte de la propia tímbrica, al emplear de forma

creativa y a veces cronológicamente asimétrica los distintos instrumentos que conviven en el escenario. Pero se extiende también a otros elementos de la interpretación, empezando por un omnipresente espíritu de improvisación que, como quedará de manifiesto en las interpretaciones de Romaniuk, también “infunde libertad y espontaneidad a las obras no improvisadas”.

Nuestro intérprete del concierto de esta tarde presenta así, una por una, las obras de su programa:

Erik Satie – *Pièces Froides: 2. [Trois] Danses de travers*

Me encontré con estas piezas enigmáticas hace poco y me llamó la atención de inmediato su naturaleza florida y sus armonías modernas y atrevidas. Me parecieron un medio ideal a través del cual podía experimentar con el timbre: de ahí la elección de tocar cada pieza con un instrumento de teclado diferente.

Maurice Ravel – *Le Tombeau de Couperin, M 68: Prélude*

Una sorprendente inclusión en la colección de piezas de movimiento perpetuo, ya que hay tanta variedad de texturas que uno difícilmente podría adivinar que se basa en un movimiento ininterrumpido.

Johann Sebastian Bach – *Suite en Mi mayor, BWV 1006a: Preludio* (arr. Anthony Romaniuk)

Creé mi propia versión de esta gloriosa obra valiéndome de la transcripción del propio Bach para laúd o clave en lugar de la versión para violín solo. Suelo ser bastante conservador

al añadir armonías más allá de las que se encuentran implícitas en Bach, con algunas excepciones notables.

Anónimo inglés – *Uppon La Mi Re*

Una obra del siglo xvi con un sonido absolutamente moderno. El insistente *ostinato* continúa al tiempo que una peculiar melodía baila burlonamente a su alrededor, lo cual me parece la manifestación perfecta de su quintaesencia inglesa.

Igor Stravinsky – *Sonata para piano, K 043: 1. ♩ = 112*

El característico mecanicismo típico de la música posterior a la Primera Guerra Mundial de esta pieza me atrajo siempre: es hijo completamente de su tiempo a la vez que, a través de sus armonías neoclásicas, mira hacia el pasado.

Philip Glass – *Étude for solo piano nº 2*

La música de Glass se ha vuelto tan omnipresente en virtud de su utilización en el cine y la televisión que a veces olvidamos cuán eficaz puede resultar como música de concierto. Más que invocar agitación, el movimiento constante del *ostinato* aporta una sensación de calma, que es la que impregna la pieza.

Johann Sebastian Bach – *Tocata en Mi menor, BWV 914*

Aunque cada sección de esta pequeña obra maestra posee un elemento de movimiento perpetuo, es realmente la fuga conclusiva la que mejor se ajusta a la idea de este programa, con su tema basado en una serie ininterrumpida de notas rápidas.



El pianista Anthony Romaniuk. Fotografía de @sightways.be

Penguin Cafe Orchestra / Simon Jeffes – *Perpetuum mobile* (arr. Anthony Romaniuk)

Esta pieza procede de una época en la que los músicos clásicos occidentales estaban viéndose progresivamente expuestos a tradiciones no occidentales y experimentaban con ellas. Gran parte de la música de la Penguin Cafe Orchestra utiliza elementos dispares de diversas tradiciones combinados con una instrumentación mayoritariamente occidental. Escuché esta obra por primera vez siendo un niño, cuando subrayaba fragmentos de reseñas de películas en la emisora de radio alternativa australiana Triple J.

György Ligeti – *Étude pour piano n° 4, “Fanfares”*

Estudié esta pieza por primera vez hace más de veinte años, al final de mi primer año de conservatorio. Era la primera obra de Ligeti que tocaba. Volver sobre ella décadas después está siendo una experiencia enriquecedora, ya que algunos hábitos antiguos (buenos, afortunadamente) permanecen, mientras que otros se han ido actualizando a medida que ha aumentado mi familiaridad con la música de Ligeti.

Franz Schubert – *Impromptu en Sol bemol mayor, D 899 n° 3*

Esta hermosa pieza me brinda la oportunidad de utilizar efectos que generan un delicado y cálido efecto tímbrico.

John Adams – *China Gates* (1977)

Llegué a la música de John Adams hace relativamente poco tiempo y me he enamorado de los sutiles cam-

bios de color, textura y armonía que van sucediéndose sobre su pulso constante.

Robert Schumann – *Faschingsschwank aus Wien*, op. 26: 4. *Intermezzo*

Una breve y emotiva incursión en el lenguaje musical único de Schumann, que encaja a la perfección con el instrumento que utilizo.

Henry Purcell – *A New Ground, Z 682*

Componer *grounds*, *chaconnes* y *passacaglias* era una práctica habitual durante los siglos XVII y XVIII. En este ámbito, quizás únicamente Bach pudo rivalizar con Purcell en ingenio y maestría.

Dmitri Shostakovich – *Preludio*, op. 87 n° 2

Una sucesión deslumbrantemente rápida de arpeggios descendentes y armonías oscuras, uno de mis momentos favoritos de esa obra maestra que es la colección de Preludios y fugas, op. 87 del compositor ruso.

Ludwig van Beethoven – *Sonata en Re menor*, op. 31 n° 2: *Finale. Allegretto*

Esta obra suavemente tormentosa fluye de manera imparable hacia delante hasta que, segundos antes del final, el flujo se interrumpe de un modo dramático.

Johann Hieronymus Kapsberger – *Toccata Arpeggiata* (arr. Anthony Romaniuk)

Escoger una pieza para laúd de comienzos del siglo XVII y ejecutarla fiel-

mente con un instrumento digital es una elección algo arriesgada. Aunque la belleza de las armonías es indiscutible, soy extremadamente cuidadoso a la

hora de asegurarme de que los arpeggios en sí mismos posean suficiente variedad y que la monodía improvisada que añadido no interfiera con la obra original.

Anthony Romaniuk, piano, clave y piano electroacústico



La singular voz artística de este intérprete de instrumentos de teclado surge de su incansable exploración de un amplio abanico de estilos musicales. Políglota musical por naturaleza, su formación clásica se complementa con su capacidad para la improvisación, lo que le permite traspasar las fronteras entre los géneros. Durante su juventud en Australia, se obsesionó con el jazz, estudió piano clásico en la Manhattan School of Music en Nueva York, pasó varios años en Holanda especializándose en la música antigua, estudiando clave y fortepiano, y, una vez finalizados sus estudios, ha proseguido su carrera en el ámbito de la improvisación, el *indie rock* y la música ambiental y electrónica. Como intérprete clásico de recitales, su repertorio incluye música que va de William Byrd a Bach, Beethoven, Chopin y Brahms, tocada a menudo en instrumentos históricos, hasta Ligeti, Crumb y la música contemporánea. Colabora

habitualmente con la violinista Patricia Kopatchinskaja y el tenor Reinoud Van Mechelen, y es también miembro estable del grupo Vox Luminis. En su debut discográfico en solitario, *Bells*, publicado en Alpha Classics en 2020, combina la música de repertorio y la improvisación, empleando los timbres de cuatro instrumentos de teclado, y desplazando conscientemente las fronteras habituales de la ortodoxia clásica. Su segundo álbum, *Perpetuum*, acaba de publicarse también este mismo año en el sello Alpha Classics.

Selección bibliográfica

Derek Bailey, *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*, trad. de Mariano Peyrou, Gijón, Ediciones Trea, 2010.

Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella Musica. Un approccio globale* Casebook, Lucca, LIM, 2005.

Stephen Nachmanovitch, *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*, trad. de Alicia Steimberg, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004.

Bruno Nettl y Melinda Russell, comp. *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, trad. de Barbara Zitman, Tres cantos, Ediciones Aka, 2004.

Gary Peters, *The Philosophy of Improvisation*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

Luca Chiantore, pianista y musicólogo



Nacido en Italia y residente en España desde 1991, este músico y musicólogo es el máximo referente en el mundo hispanohablante en el ámbito de la historia del piano y de su interpretación. Sus libros *Historia de la técnica pianística* (2001), *Beethoven al piano* (2010), *Escribir sobre música* (junto con Áurea Domínguez y Silvia Martínez, 2016) y *Tone Moves* (2019) son textos de lectura obligatoria en numerosas universidades europeas y americanas. Sus provocadores proyectos concertísticos –junto con el compositor y productor David Ortolà, con el que ha fundado el Tropos Ensemble, y sus “inVersions” para piano solo– han sido aclamados en el Carnegie Hall de Nueva York, el Teatro Colón de Buenos Aires, la Sala

Leopoldo Miguez de Río de Janeiro, el Museo de Arte de São Paulo y el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, entre otros auditorios. Es profesor de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y colabora desde 2014 con los cursos de doctorado de la Universidade de Aveiro. De su actual proyecto de investigación artística han surgido, recientemente, el libro *Malditas palabras* (2021) y el doble álbum *inVersions* (2021).

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Luca Chiantore

ISSN: 1989-6549, abril-mayo 2023
DL: M-30498-2009

Agradecimientos

Isabel Jiménez Gutiérrez

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Improitalia, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección “Conciertos desde 1975” se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé “La Argentina”
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Recitales para jóvenes”: 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros boletines electrónicos para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales



Ciclo de miércoles: “Improvisando”, abril-mayo de 2023 [notas al programa de Luca Chiantore]. - Madrid: Fundación Juan March, 2023.

48 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN:1989-6549, noviembre 2023).

Programas de los conciertos: [I.] Paráfrasis, transcripción, fantasía “C. P. E. Bach, M. Clementi, F. Liszt, G. Martucci, S. Rachmaninoff y E. Wild”, por Vittorio Forte, piano; [II.] Partita, disminución, variación “Obras de W. Byrd, J. Schop, J. U. Steigleder, O. di Lasso, J. Dowland, G. Frescobaldi, F. Rognoni y J. P. Sweelinck”, por Eva Saladin, violín y Johannes Keller, clave y [III.] Preludio, interludio, postludio “Obras de E. Satie, M. Ravel, J. S. Bach, I. Stravinsky, P. Glass, Penguin Cafe Orchestra, S. Jeffes, G. Ligeti, F. Schubert, J. Adams, R. Schumann, H. Purcell, D. Shostakovich, L. van Beethoven y J. H. Kapsberger”, por Anthony Romaniuk, piano, clave y piano electroacústico, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 19 y 26 de abril y 3 de mayo de 2023.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para piano -- S. XVIII.- 2. Música para piano – S. XIX.- 3. Música para piano – S. XX.- 4. Fantasías.- 5. Paráfrasis (Música).- 6. Arreglos (Música).- 7. Música para violín y clave – S. XVII.- 8. Passacaglias.- 9. Madrigales.- 10. Variaciones (Música).- 11. Pavanas.- 12. Disminuciones (Música).- 13. Música para violín – S. XVII.- 14. Música para clave – S. XVII.- 15. Preludios.- 16.- Estudios (Música).- 17. Improptus (Música).- 18. Improvisación (Música).- 19. Programas de conciertos.- 20. Fundación Juan March - Conciertos.

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

POLIFONÍAS NÓRDICAS

10 MAYO

Barcelona Ars Nova

Mireia Barrera, dirección

Obras de J. Sibelius, E. Grieg, Z. Kodály, J. Carlstedt,
S. D. Sandström, E. Rautavaara, I. Stravinsky, I. Lidholm, K. Nystedt
y V. Tormis

17 MAYO

VOCES8

Obras de O. Gjeilo, A. Pärt, P. Smith, E. Esenvalds, V. Miskinis,
R. Dubra, M. Janssons, F. Sixten, H. Alfvén, E. Grieg, J. Sibelius y
B. Sigurbjörnsson

24 MAYO

Svanholm Singers

Sofía Söderberg, dirección

Obras de S. Söderberg, H. Dahlgren, P. Nørgård, P. Mealar, P. Cooke,
N. W. Gade, J. Sibelius, H. Alfvén, A. Hovden y G. Pedersen

Notas al programa de **Albert Torrents**

AULA DE (RE)ESTRENOS (121): FRANCIA Y ESPAÑA: VANGUARDIAS CRUZADAS

31 MAYO

Ensemble Sinkro

Obras de J. Fernández Guerra, M. Ohana, J. M. López López,
R. Lazkano y F. Ibarrondo

Notas al programa de **Stefano Russomanno**

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:

