

Fundación
BBVA

Robert
Schumann

Concierto de carnaval



Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10 · Madrid
19:30 horas

17
FEB
2023



Fundación BBVA

La Fundación BBVA tiene entre sus objetivos principales el impulso a la creación de excelencia y su difusión a la sociedad. En un momento en el que se está intensificando la recuperación de los espacios públicos, entendidos como lugares que posibilitan la experiencia del conocimiento compartido y la interacción, la Fundación BBVA ha programado en su sede de Madrid un renovado programa de Cultura en el que cobra una especial relevancia la actividad musical. El Palacio del Marqués de Salamanca acoge propuestas donde el repertorio clásico y el descubrimiento de la música contemporánea caben por igual y que proponen líneas de conexión entre distintos compositores y periodos. Todos tienen en común, eso sí, el dar al público la oportunidad de escuchar en directo a solistas y grupos, españoles o extranjeros, reconocidos internacionalmente. Será también el escenario en el que se sucedan ciclos de conferencias sobre el mundo clásico, el arte de los siglos XX y XXI y la historia de las ideas.

El programa de Cultura de la Fundación BBVA se completa con alianzas con el Museo Guggenheim Bilbao, el Museo Nacional del Prado y la Fundació Joan Miró de Barcelona, con los que hace posible exposiciones singulares; con el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, con el que impulsa nuevas narrativas digitales; con el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real y ABAO Bilbao Opera, con los que colabora para presentar montajes de ópera en coproducción con los principales coliseos del mundo, y con la Orquesta Sinfónica de Madrid, de cuya temporada la Fundación BBVA es patrocinadora principal.

Programa

Intérprete

Martín García García, piano

Programa

Robert Schumann (1810-1856)

Estudios sinfónicos, op. 13 (35')

- Tema – Andante
- Variación póstuma I – Andante
- Estudio I (Variación 1) – Un poco più vivo
- Estudio II (Variación 2) – Andante
- Estudio III – Vivace
- Estudio IV (Variación 3) – Allegro marcato
- Estudio V (Variación 4) – Scherzando
- Estudio VI (Variación 5) – Agitato
- Estudio VII (Variación 6) – Allegro molto
- Estudio VIII (Variación 7) – Sempre marcatissimo
- Estudio IX - Presto possibile
- Estudio X (Variación 8) – Allegro con energia
- Estudio XI (Variación 9) – Andante espressivo
- Estudio XII (Finale) – Allegro brillante



Carnaval, op. 9 (30')

1. Préambule
2. Pierrot
3. Arlequin
4. Valse noble
5. Eusebius
6. Florestan
7. Coquette
8. Réplique
9. Papillons
10. A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes)
11. Chiarina
12. Chopin
13. Estrella
14. Reconnaissance
15. Pantalon et Colombine
16. Valse allemande
17. Paganini
18. Aveu
19. Promenade
20. Pause
21. Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins



Robert Schumann *Estudios sinfónicos, op. 13*

Las dos obras que escucharemos hoy tienen en común una figura femenina: Ernestine von Fricken, una joven de ascendencia aristocrática que estudiaba piano con el maestro de Robert Schumann, Friedrich Wieck. Schumann conoció a Ernestine en abril de 1834 y para el verano ya se habían prometido en secreto. El padre de Ernestine, el barón Ignaz von Fricken, era un flautista y compositor *amateur*, y tras pedir referencias a Wieck, que le habló muy bien de su joven protegido, pidió al compositor que le ayudase con una serie de variaciones que estaba realizando sobre un tema que él mismo había inventado. Para halagar a quien pensaba que se convertiría en su suegro, Schumann comenzó a componer él también un ciclo propio de variaciones partiendo de la misma melodía. La relación con Ernestine, por desgracia, no tendría futuro: hacia el final del año su interés amoroso ya se estaba decantando por la joven hija de su maestro, Clara, y además, durante una visita a la propiedad de los Von Fricken, Schumann se enteró por el personal doméstico que Ernestine no era hija natural sino adoptiva. Como esto, eventualmente, le impediría heredar la riqueza de su padre, Schumann comenzó a distanciarse cada vez más de ella hasta que el barón cortó definitivamente la relación en el verano de 1835. Schumann se quedó, eso sí, con el tema inventado por el barón, aunque nunca reconoció su autoría: solo en una de las ediciones futuras de la partitura se acreditó al autor como «un *amateur* fallecido».

La melodía, que se presenta tal cual al principio de los *Estudios sinfónicos*, debió de impresionar a Schumann, porque volvió a ella repetidamente a lo largo de los años. Cuando la conoció de manos del barón, alabó el «carácter y buenos sentimientos» que transmitía, aunque fue crítico con la oscuridad de las variaciones que había



compuesto el aristócrata partiendo de ella. En las suyas, trató de compensar esa tendencia a la melancolía que lleva implícito el modo menor del tema arrojando sobre él todo tipo de luces complementarias: «Sin duda, el tema debe tenerse en cuenta, pero debe mostrarse a través de cristales de diferentes colores, así como hay ventanas de varios colores que hacen que el país se vea rosado como el sol poniente, o tan dorado como una mañana de verano», escribió Schumann al barón en los estadios iniciales del trabajo. «He estado escribiendo variaciones sobre su tema, y las voy a llamar “patéticas”. Aun así, si hay algo de patético en ellas, me he esforzado en retratarlas en diferentes colores». El *Finale* le resultó a Schumann especialmente complicado: «Todavía estoy atrapado en el final de mis variaciones», escribió el 28 de noviembre. «Me gustaría elevar la marcha fúnebre [es decir, el tema] poco a poco a una marcha triunfal y, además, infundir cierto interés dramático, pero no puedo escapar del modo menor». Schumann halló pronto las soluciones y el 18 de enero de 1835 había completado ya la primera versión de la obra, que había pensado llamar *Fantaisies et Finale sur un thème de M. le Baron de Fricken*, con una dedicatoria a la esposa de este y la intención de que la estrenase Ernestine. Pero, como hemos señalado, poco después Schumann rompió con la familia y, en futuras versiones y ediciones de la obra, se afanó por borrar cualquier traza de su relación con ella.

Los *Estudios sinfónicos*, que hoy están considerados un verdadero punto de inflexión en la evolución de la escritura para el piano, en su momento fueron una propuesta muy difícil de entender. Como a Schumann no le interesaba componer variaciones para piano en la manera en que era habitual por aquel entonces, es decir, como un ejercicio de invención melódica que halagara con ligereza al público, sino que quería que las variaciones se unieran estructuralmente para formar una obra de proporciones sinfónicas, la partitura resultante tiene unas dimensiones, complejidad y densidad inusuales para la época.



La propia Clara Wieck, que interpretó por primera vez tres de los *Estudios sinfónicos* en Leipzig en 1837, encontró muchos problemas para hacerlos encajar en sus actuaciones. En una carta, le escribió lo siguiente al que sería su futuro marido: «Escúchame, Robert: ¿no compondrás por una vez algo brillante, fácilmente comprensible y sin títulos, algo que sea una pieza completa y coherente, ni demasiado larga ni demasiado corta? Me encantaría tener algo tuyo para tocar en los conciertos, pero que sea algo escrito para una audiencia».

Aunque se trata, ostensiblemente, de un tema seguido de sus variaciones, los *Estudios sinfónicos* difieren del modelo clásico en muchos aspectos. Schumann no renuncia a las técnicas de variación clásica, pero, al igual que hace en las miniaturas de otros ciclos pianísticos —sin ir más lejos, el *Carnaval* que escucharemos más tarde—, se esmera por otorgar a cada variación un carácter único definido por un comportamiento rítmico y dramático particular e inconfundible, aunque su melodía, y en parte también sus armonías, sigan vinculadas a las del tema original. El *Estudio I*, por ejemplo, es una marcha muy rítmica confinada casi exclusivamente a la mitad inferior del teclado. El *Estudio II* presenta una pasional melodía sobre un acompañamiento de tresillos en la mano izquierda. El *Estudio III* destaca por la escritura arpegiada, violinística de la mano izquierda, mientras que el *Estudio IV* es otra marcha, formada esta vez por acordes en *marcato* ejecutados con ambas manos. El *Estudio V* es un *scherzo* en el que los motivos se responden entre sí a modo de canon, y el *Estudio VI*, con indicación de *Agitato*, se basa en un motor rítmico arpegiado distribuido entre ambas manos.

El *Estudio VII* establece también una figuración rítmica de gran fuerza que se repite una y otra vez, mientras que el *Estudio VIII* se asemeja a una obertura barroca. El *Estudio IX* es otro fiero *scherzo* que debe tocarse lo más rápido posible, y el *Estudio X*, en estrecha relación con el anterior, cambia los ritmos ternarios por un compás



binario y una recurrente figura punteada. El *Estudio XI* es un nocturno en el que la mano izquierda realiza un mercurial acompañamiento mientras la derecha despliega una melodía soñadora. Por último, el *Estudio XII* o *Finale*, tres veces más largo que cualquiera de los números anteriores, es una página brillante que da pleno sentido al calificativo *sinfónico* del título de la obra. En su curso aparece una melodía extraída de una ópera de Marschner, *Du stolzes England, Freue dich* (Inglaterra orgullosa, regocíjate), en homenaje al joven pianista inglés William Sterndale Bennett, amigo íntimo de Schumann a quien dedicaría la primera edición de la partitura en 1837.

Schumann fue cambiando los *Estudios sinfónicos* a lo largo de su vida. La versión original de 1835 contenía dieciocho variaciones, pero cuando se publicó la partitura en 1837 el número se redujo a doce. En este punto había rebautizado ya las variaciones como *Estudios sinfónicos*, tras una reelaboración motivada por su encuentro con Chopin, quien dio un concierto en Leipzig en septiembre de 1836 y aprovechó la ocasión para visitar a Schumann y mostrarle sus piezas más recientes —entre las que se encontraban, con probabilidad, los *Estudios*, op. 25—. En 1852 Schumann realizó otra versión aún más reducida, con solo diez estudios. Sin embargo, tras la muerte del compositor, su mujer Clara y su amigo Johannes Brahms recuperaron algunas de las variaciones originales de 1835 que Schumann había descartado y las publicaron como números opcionales que pueden insertarse entre los movimientos de las dos versiones oficiales. Esto es decisión del pianista, que puede añadir a su interpretación todas o algunas de estas cinco variaciones póstumas en los puntos de la partitura que mejor le parezcan, permitiéndole así reconfigurar la obra a su gusto. La versión que va a presentar Martín García García es la de 1837 con el añadido de la *Primera variación póstuma* justo después de la presentación del tema.



Robert Schumann

Carnaval, op. 9

«Me afecta todo lo que está pasando en el mundo: la política, la literatura, la gente... a mi manera, pienso en todo, que luego sale a la superficie a través de la música, tratando de encontrar una salida. Por eso muchas de mis composiciones son tan difíciles de entender —porque están vinculadas a intereses distantes— y por eso son a menudo tan llamativas: porque todo lo extraño me llama la atención, y luego tengo que expresarlo de nuevo en la música». Estas ideas sobre la poética de su música, que Schumann le confesó a su prometida Clara Wieck en 1838, encontraron un medio de expresión ideal en el piano, instrumento para el que compuso casi en exclusiva durante la primera parte de su carrera, hasta 1840: «Lo que la gente no me puede dar, la música me lo puede dar; y el piano expresa todas las emociones superiores que yo no puedo expresar», afirmaba el compositor.

Como hemos señalado en relación con los *Estudios sinfónicos*, en 1834 Schumann conoció a Ernestine von Fricken y, aunque en ese momento ya sentía interés por la hija de su maestro Friedrich Wieck, esto no le impidió buscar la compañía de Ernestine, a la que describió con estas palabras: «[Ella tiene] una naturaleza maravillosamente pura, infantil, [es] gentil y sensible, me ama tanto como a todo lo que tiene que ver con el arte. Y es extraordinariamente musical; en fin, exactamente como había imaginado que sería mi futura esposa». La pareja se comprometió en secreto, pero como hemos visto, su felicidad no duró mucho, ya que Schumann mostraba cada vez más interés por Clara y el barón Von Fricken, que tampoco estaba nada impresionado con el joven compositor, ordenó a su hija regresar a su casa en Asch (en la actualidad Aš, en la República Checa) en el verano de 1835.



Las letras del nombre de dicho pueblo (A–S–C–H, que en alemán equivaldrían a las notas la–mi bemol–do–si) se combinan con el motivo S–C–H–A (extraído de SCHumAnn y que equivaldría con las notas mi bemol–do–si–la) para formar el material de base del ciclo de miniaturas pianísticas que comenzó en 1834 y que bautizaría como *Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes* (Carnaval. Pequeñas escenas sobre cuatro notas). Esas cuatro letras se imbrican también en el interior de *Fasching*, uno de los términos que posee el idioma alemán para referirse a esta fiesta pagana. El tratamiento que hace Schumann de estas combinaciones de letras es sumamente complejo y diferente en cada miniatura del ciclo, pero, a grandes rasgos, en la primera parte de la obra prevalece el motivo ASCH mientras que en la segunda parte lo hace su contrario, SCHA. La transición de uno a otro se produce en el movimiento central, *Lettres dansantes* (Letras danzantes). Además, la partitura incluye una sección titulada *Esfinges*, un título extraído de un poema de Jean Paul, que no está destinada a ser interpretada pero que da la clave para descifrar toda la combinatoria.

Explicar qué ocurre exactamente dentro del *Carnaval* de Schumann es bastante difícil, pues sus veintiún movimientos están repletos de referencias extramusicales de todo tipo, en lo que el pianista Jon Nakamatsu describe como «un caos organizado». Los subtítulos hacen referencia a los participantes en un baile de máscaras, pero junto a los personajes ficticios de la pantomima y la *Commedia dell'Arte* hacen su aparición personas reales como Ernestine o Clara. Por otra parte, Schumann admitió ante el pianista Ignaz Moscheles que agregó los títulos solo después de componer la obra, así que el análisis que pueda hacerse de la música a partir de sus títulos es necesariamente parcial.

Flanqueados entre ceremoniosas marchas que sirven como introducción y final de la obra, van haciendo su presentación los diversos personajes que asisten al baile



de máscaras, agrupados habitualmente de dos en dos. Primero son los dos payasos *Pierrot* y *Arlequín*, triste y vacilante el primero, enérgico y burlón el segundo. Una vez se han unido a la fiesta, suena un *Vals noble*, una danza que aún era considerada atrevida en la década de 1830. A continuación, Schumann se presenta a sí mismo mediante dos personajes extraídos de novelas de Jean Paul, y que escoge para representar las caras opuestas de su personalidad: *Eusebio*, introvertido y soñador, y *Florestán*, impetuoso y voluble.

Procede acto seguido a observar a los asistentes al baile: una mujer *Coqueta*, que flirtea con un caballero que le da la *Réplica*, o los *Papillons* (Mariposas), que son los solteros primorosamente vestidos «cuyo baile es más entusiasta que elegante». Tras el intercambio de motivos que se produce en *Letras danzantes*, Schumann presenta a las dos mujeres de su vida en aquel momento. Primero es Clara (*Chiarina*), en quien Schumann ya estaba interesado antes incluso de su *affaire* con Ernestine. Tras un homenaje al estilo pianístico de Chopin (a quien no le hizo nada de gracia que tomara prestado su nombre), le llega el turno a Ernestine en la pieza titulada *Estrella*, que da paso a «una reunión de amantes» en *Reconnaissance*. Irónicamente, la música que Schumann dedica a Ernestine parece poco refinada en comparación con la maravillosa pasión que despliega en la que escribe para Clara, en consonancia con el cambio que se estaba produciendo en sus afectos cuando terminó la obra en 1835, en torno, precisamente, a las fechas del carnaval.

La intensidad amorosa se relaja luego con una escena cómica protagonizada por dos personajes de la *Commedia dell'Arte*: el ingenuo *Pantalón* y la astuta *Colombina*. Un nuevo *Vals*, esta vez *alemán*, es interrumpido por la aparición de la mefistofélica figura de *Paganini*, cuyos deslumbrantes *Caprichos* Schumann había arreglado para el piano un par de años antes. Ya encarando el final, y tras la tierna «confesión de amor» que es *Aveu*,



Schumann da un repaso general a todos los personajes en *Promenade* (Desfile), y tras una breve *Pausa* que es un remolino que lo precipita todo, el *Carnaval* desemboca en la *Marcha de la Cofradía de David contra los filisteos*, en referencia a un grupo de admiradores de Jean Paul y E.T.A. Hoffmann a los que Schumann se había unido a principios de la década de 1930, y que se hacían llamar *Davidsbund* (Cofradía de David) porque su objetivo era luchar contra los enemigos de todo arte verdadero, los *filisteos*.

El contenido del *Carnaval* es de una riqueza de lecturas abrumadora, pero la partitura en su conjunto es de una calidad musical extraordinaria. Liszt, que la consideraba una de las mejores obras jamás escritas para el piano, admiraba en ella que «cuanto más penetra uno en las ideas de Schumann, más poder y vitalidad encuentra en ellas. Cuanto más se las estudia, más se asombra uno de su riqueza y fertilidad». Visto con la perspectiva de los siglos, el *Carnaval* es también, según Richard E. Rodda, «un documento por excelencia del Romanticismo: colorido, evocador, virtuoso, variado, melodioso, atrevido, conmovedor. Es la primera música en la que floreció todo el genio de Schumann y la obra que ofrece la visión más completa de él como creador, músico y persona».

Mikel Chamizo

Martín García García
Piano



Nació en Gijón, España, en 1996. Inició sus estudios musicales de piano a los cinco años con los profesores Natalia Mazoun e Ilyà Goldfarb. Es graduado por la Escuela Superior de Música Reina Sofía, donde estudió durante una década con la profesora Galina Eguiazarova —recibiendo de manos de Su Majestad la Reina Doña Sofía la mención de alumno más sobresaliente de su cátedra— y máster en Piano por la Mannes School of Music de Nueva York.

Ha ganado el primer premio en numerosos concursos nacionales e internacionales, siendo de máxima relevancia su victoria en la edición 2021 del Cleveland International Piano Competition y su tercer puesto en el XVIII International Fryderyk Chopin Piano Competition, el concurso para piano más importante del panorama mundial, donde también fue galardonado con el premio especial de la Orquesta Nacional Filarmónica de Varsovia a la mejor interpretación de un concierto. Asimismo, logró el primer premio en el International Keyboard Institute & Festival 2018 celebrado en Nueva York, con el que obtuvo la beca que le permitió estudiar y vivir allí durante más de dos años, mientras continuaba su formación artística con el distinguido pianista Jerome Rose. Actualmente, continúa residiendo en Nueva York.

Ha ofrecido conciertos como solista en salas por toda Europa y en Estados Unidos, recibiendo críticas muy positivas por parte de músicos y pianistas de la talla de Vladimir Krainev, Dmitri Alexeev, Arcadi Volodos, Dmitri Bashkirov, Joaquín Achúcarro o Tatiana Copeland (sobrina de Serguéi Rajmáninov), entre otros. Asimismo, ha sido invitado, con el patrocinio del maestro Radu Lupu, al Ruhr Piano Festival. Su gira de catorce conciertos por Japón en los meses de mayo y junio de 2022 fue un éxito absoluto, llegando a reunir una audiencia aproximada de veinticinco mil personas.

Después de los recientes éxitos cosechados en Cleveland y en Varsovia, así como en el casi centenar de recitales y conciertos de la temporada 2021/22, tiene planeadas varias giras más por Japón, Europa y EE. UU. en las próximas temporadas.

Fundación
BBVA

www.contrapunto-fbbva.es

Síguenos en:



@FundacionBBVA

Más información
sobre el concierto:

