

SOLILOQUIO
RECITAL DE GRADO

GUILLERMO ANDRÉS ESCANDÓN DUARTE
PIANO

SERGEI SICHKOV
TUTOR ARTISTICO

JAIME RAMIREZ CASTILLA
TUTOR METODOLOGICO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN MÚSICA – ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN – PIANO
BOGOTÁ
2019

Introducción

Considerando los lineamientos para el trabajo de grado en el *Énfasis en Interpretación* dispuestos por la facultad y el programa, que en términos generales consisten en presentar un recital público que muestre el trabajo desarrollado en la materia de instrumento, con altos estándares de calidad, y que presente al intérprete como “una versión más evolucionada del músico que era en su énfasis en el momento que ingresó al programa”. Partiendo de este último aspecto, el germen de la propuesta artística fue el desarrollo técnico a partir de estudios; mi propuesta inicial fue hacer un programa conformado únicamente por estudios de Chopin y Liszt. Sin embargo, el dialogo con mi maestro me hizo considerar que además del aspecto técnico existen otros elementos a desarrollar en un intérprete. De acuerdo con esto, acordamos que la mitad del programa buscaría la evolución técnica y la otra parte del programa buscaría el desarrollo de otros aspectos pianísticos e interpretativos.

De manera paralela a la clase de instrumento, los diferentes seminarios del programa permitieron construir un aparato reflexivo en torno a la interpretación, su papel en la historia y en la actualidad, y la manera particular en que el músico se relaciona con el arte a partir de esta línea de énfasis. Estas reflexiones refuerzan el sentido de la propuesta artística final, conectando diferentes elementos del programa de maestría, para sacarles mayor provecho a través de un enfoque a una finalidad determinada. Entre los objetos de reflexión que más marcaron este proceso están las características del *recital*; ritual social entendido como la finalidad última del intérprete. Este aparato reflexivo aporta una perspectiva para observar las relaciones que se desarrollan en la interpretación de repertorio en un *recital*, por ejemplo, entre el compositor y el intérprete, el público con cada uno de estos, o de cada una de estas entidades con otras como el contexto, el lugar, y el tiempo. Esto finalmente tiene como resultado algo aparentemente sencillo pero que replantea el *recital* para el intérprete: mayor conciencia. Si bien esa conciencia no equivale a la respuesta a los recurrentes interrogantes acerca del propósito práctico del arte, el hecho de al menos percibir estas relaciones proporciona un sentido más claro al acto de tocar frente a un público un repertorio, ya sea cargado de acrobacias técnicas, desbordante expresividad, profunda reflexión filosófica, o variadas sonoridades. Probablemente el lector se esté preguntando qué tiene que ver todo esto con la propuesta artística, y la respuesta está en una favorable coincidencia en la que el repertorio escogido está estrechamente relacionado con el origen del *recital*.

La figura actual del intérprete tiene su origen en el romanticismo, y uno de los modelos determinantes sobre el cual se construyó fue el compositor, pianista, y director de orquesta, Franz Liszt. La propuesta artística aquí planteada está conformada en su totalidad por obras de este compositor, cuya aparición en la literatura pianística es contemporánea al origen del *recital*, en el cual el mismo Liszt desempeñó un papel de gran importancia.

Descripción del proyecto artístico - Soliloquio

El recital lleva por título el término usado en el principio de esta práctica: *Soliloquio*. En 1839 Liszt fue el primero en tocar solo durante toda una velada musical sin alternar con otros instrumentos o formatos, ese fue el origen del *soliloquio musical*, que más tarde se llamaría *recital de piano*.

La aparición del *soliloquio* fue contemporánea a la primera versión de los estudios sobre caprichos de Paganini. Estos estudios constituyeron una revolución en la técnica pianística, y marcaron el estilo de Liszt. Por lo anterior, la versión final de estos estudios (***Grandes Estudios de Paganini***) será la primera parte de este recital.

Tras la muerte de Paganini en 1840, Liszt expresó a través de un artículo entre otras cosas, su opinión acerca del virtuosismo, según la cual el artista debía cargar de significado y poner un mensaje en su trabajo, en lugar de ser solo un prestidigitador. Ese mismo año, el nombre *recital* fue adoptado en un círculo musical frecuentado por Liszt en Londres. Esta palabra fue muy convincente para Liszt, ya que él con su piano buscaba como un poeta, un orador, o un profeta, recitar un mensaje más allá del puro sonido, y de manera similar a la poesía acercar al oyente a profundos misterios. Por estas dos razones, el segundo conjunto de obras de este recital será ***Tres Sonetos de Petrarca***, obra inspirada en el trabajo del poeta humanista Francesco Petrarca, y que acertadamente representa las intenciones de Liszt explicadas en este párrafo.

Por último, la ***Rapsodia Española*** será la obra de cierre. Esta obra combina las innovaciones pianísticas de Liszt con variados caracteres, a través de la transformación de un material temático dado. Esta rapsodia es un buen ejemplo de la madurez artística de Liszt, y corresponde al tiempo en que él se dedicaba a componer y los años de virtuoso habían quedado atrás. Ligada a esta obra está función del intérprete, ya que fue Hans von Bülow quien debió llevar este mensaje al público y ser el puente con el compositor que, aunque aún vivía, ya representaba la separación de especialidades originaria de aquel tiempo, y tan acentuada en la actualidad.

Reflexiones sobre el proceso en la maestría

Primer semestre

Transcurrido el primer semestre de la maestría, los resultados fueron satisfactorios en muchos aspectos como la técnica, la memorización de repertorio, y la comprensión teórica y estilística del mismo. Sin embargo, la calidad de sonido fue objeto de correcciones y sugerencias por parte de los maestros; esto fue reafirmado en una experiencia inmediata a la finalización del semestre, cuando en el Concurso Chopin de Lima, abierto a Latinoamérica, los jurados coincidieron en que el sonido fuera el aspecto determinante para no pasar a la ronda final. De ahí que, este aspecto se convirtiera en uno de los puntos de enfoque para el desarrollo de la maestría, a partir del cual surgen interrogantes y cuestionamientos; por una parte, la reflexión derivada del escucharse a sí mismo como un acto más complejo de lo que aparenta, por otra parte la relación entre la técnica (concretamente los tipos de ataque) y el resultado sonoro, y finalmente la importancia del periodo Clásico, como escuela técnica y estilística de los detalles y la minuciosidad.

Se dice que el piano es el instrumento más sencillo para empezar y el más difícil de dominar. Esta afirmación puede provenir de la facilidad con la que se puede emitir una nota afinada, en cualquier registro, y a diferentes volúmenes, con una calidad sonora aceptable. No obstante, los intérpretes que se han constituido como referentes del oficio, han logrado un alto grado de refinamiento de la calidad de sonido, consiguiendo diversos colores, es decir distintas calidades sonoras, con cualidades que varían más allá de la simple intensidad de volumen. El piano ofrece posibilidades como el brillo, la pastosidad, o la ligereza, también el sonido entendido como una *sustancia* que puede concentrarse más o menos, elementos que además deben ser equilibrados por el intérprete. En la búsqueda de este equilibrio, aparece como requisito indispensable la capacidad de percibir estas cualidades, o sea la capacidad de escuchar, y aún más complejo la capacidad de escucharse a sí mismo. A partir de estas reflexiones, surge la búsqueda de la calidad sonora que permita materializar con mayor acierto las ideas musicales, en un alto grado de detalle, búsqueda que se constituye como uno de los principales objetivos de desarrollo durante la maestría.

A medida que se adquiere la capacidad de percibir estas sutilezas en el sonido, aparece la necesidad de lograr los propósitos en este sentido, es decir la materialización de las intenciones en términos de calidad sonora. Aunque algunos maestros afirman que lograr estas realizaciones es una búsqueda desde el oído, la tradición pianística ha, ya sea construido o descubierto, técnicas a partir de las cuales se puede esperar ciertos resultados y cualidades en el sonido. Por ejemplo, según el texto de Sebastián Colombo sobre la escuela del maestro Vicente Scaramuzza - de gran importancia en Latinoamérica - estas técnicas contemplan tres aspectos, dos de ellos relacionados en proporción inversa, son la velocidad del ataque y el peso aplicado. El tercer aspecto está relacionado con la extremidad desde la cual surge el ataque; en otras palabras los tipos de ataque, por ejemplo, el ataque de brazo, el de palma, el de dedos, entre otros. La combinación de estos aspectos da como resultado distintos colores en el sonido, y sus usos están vinculados a necesidades específicas en la tradición pianística.

Como un aspecto adicional se contempló la necesidad de abordar repertorio del Clasicismo, ya que este repertorio implica dificultades estilísticas, que ponen en evidencia los recursos sonoros y técnicos del intérprete. El uso más restringido del pedal y los retos anatómicos de la música de este periodo, crean la necesidad en el estudiante e intérprete, de ser sumamente cuidadoso y minucioso con el sonido y la técnica. Partiendo de esto, se estableció que la *Sonata "Waldstein" Op. 53* de Beethoven sería parte del repertorio del siguiente semestre. Esta sonata demanda cuidadoso balance, tanto en

el sentido de cualidades sonoras, como en equilibrio y estabilidad física, a la vez que requiere seguridad en fundamentos técnicos como arpeggios y escalas en variadas disposiciones.

En síntesis, tras cursar el primer semestre se puede afirmar que existen ventajas en aspectos como el conocimiento estilístico, la capacidad de memorizar y entender repertorios complejos, y algunas posibilidades técnicas en buen punto de desarrollo, sin embargo, es necesario un desarrollo en cuanto a la calidad de sonido, aspecto constituido por elementos reflexivos, de una sensibilidad por desarrollar, y recursos técnicos por adquirir, para satisfacer los objetivos fijados para un intérprete de piano, y por lo tanto es este aspecto uno de los enfoques principales fijados para el proceso de maestría.

Segundo semestre

Este periodo académico se centró en dos aspectos: Por una parte, en el objetivo planteado el semestre anterior, es decir la interpretación de una obra de estilo *clásico* con la finalidad de reforzar elementos técnicos básicos. En segundo lugar, se definió el repertorio para el recital de grado, y se inició el proceso de aprendizaje de una pequeña parte del mismo. El final de semestre arrojó conclusiones similares desde ambos enfoques, sobre todo la reflexión sobre la comprensión de las obras a profundidad como elemento indispensable para lograr una buena interpretación. La aplicación de esta conclusión para el recital de grado, propone unos caminos específicos ya que el repertorio específico ha sido definido, la postura filosófica frente a la interpretación y el acercamiento al repertorio serán los elementos que me definan como interprete tras haber cursado este posgrado.

La obra del periodo *clásico* abordada fue la *Sonata Waldstein* de *Beethoven*, tal como se había planeado. A pesar de las grandes dificultades técnicas de esta obra, el resultado fue positivo según el jurado en términos técnicos y estilísticos. Sin embargo, a nivel interpretativo hubo una carencia en la transmisión de ideas musicales, y la apropiación de la obra. Sergei Sichkov reconoció durante el semestre mayor dificultad en este aspecto cuando se trata de obras del periodo *clásico*. Tras haber interpretado la *Balada 4* de *Chopin* como obra principal, la música de *Beethoven* parece mucho más lejana. Si bien el repertorio escogido para el recital de grado es completamente *romántico*, la comprensión del mismo a profundidad, y la posterior comunicación efectiva de las ideas ahí contenidas constituyen un objetivo importante, y posiblemente la meta principal para el último año de estudio en este programa.

Este objetivo exige la formación de una postura filosófica frente a la interpretación, más allá de una contextualización histórica responsable, la concepción del interprete como un medio para transmitir las ideas de los compositores replantea la forma de abordar el repertorio, la forma de estudiar, de escuchar, y la forma de interpretar en público. Esta postura filosófica no será una conquista personal, ya que la tradición pianística ha construido durante siglos estas reflexiones, aunque existieron diferentes escuelas existen puntos de contacto y coincidencias sorprendentes. Hoy en un mundo globalizado casi se puede afirmar que existe un pensamiento generalizado respecto a la interpretación. Sin embargo, como explica Daniel Levy en una entrevista para el CEP (centro de estudios pianísticos), solo grandes intérpretes han logrado tener un pensamiento claro sobre las ideas que buscan transmitir, una comprensión profunda de las obras, una concepción previa del sonido que buscan conseguir. Mas no es esta filosofía algo que se aprenda en los centros académicos, por esta razón es necesario remitirse a los legados escritos de las escuelas que han formado la tradición pianística. Concretamente este periodo académico despertó un interés por el pensamiento de dos maestros específicos. Por una parte, Heinrich Neuhaus (1888 - 19649 quien es autor de uno de los

tratados más importantes sobre la interpretación pianística; *el arte del piano*. Por otra parte, Vicente Scaramuzza (1885- 1868) quien es uno de los pedagogos más importantes en la tradición pianística en Latinoamérica, cuyo legado está plasmado en dos textos: *enseñanzas de un gran maestro*, por su alumna María Rosa Oubiña, y *La Vigencia de una Escuela Pianística* por Sebastián Colombo.

En materia del repertorio específico del recital de grado, Franz Liszt es el único compositor que será abordado durante el segundo año de maestría. Este compositor plantea grandes retos a nivel técnico e interpretativo, tratándose de uno de los primeros modelos de lo que hoy se concibe por intérprete, Como lo explica Luca Chiantore en la *Historia de la Técnica Pianística*, Liszt fue como un hábil orador que penetraba con sus ideas y pensamientos a las exaltadas audiencias que asistían a sus recitales. Acercarse a este compositor refuerza la concepción de intérprete mencionada anteriormente. La profundización en este repertorio implicará en primer lugar el acercamiento al compositor, tarea que será realizada a partir de los textos de Alan Walker y Victoria Lloret Llopart, así como el legado se su estudiante Amy Fay, *mis clases de piano con Franz Lizt*. Luca Chiantore, mencionado anteriormente dedica un capítulo entero de su libro a la técnica desarrollada por este compositor. Por otra parte, las obras específicas del repertorio exigen acercamientos a otros elementos y contextos. Los estudios sobre los caprichos de Paganini abren la puerta al universo de otro instrumento, el violín. Los Sonetos están soportados en la obra del poeta italiano Francesco Petrarca, y posteriormente en la música vocal compuesta por el mismo Liszt, que antecedió estas piezas. La Rapsodia Española remite a dos temas tradicionales de España, y a partir de esto surge una reflexión acerca de la relación entre la música popular y académica.

Abordar los elementos mencionados anteriormente es un emprendimiento ambicioso, sin embargo, lograr estos objetivos representaría una evolución acorde con un proceso de maestría. Esto parte de replantear el hacer pianístico de acuerdo a una función y un fin para la sociedad, en tanto que es una tarea cargada de responsabilidad con el intérprete, la música, y la audiencia. Posteriormente emprender los retos que esta tarea implica con un repertorio específico, será un laboratorio de futuros montajes de obras. De cumplir con estas tareas el recital de grado tendrá consistencia y madurez, además este repertorio se convertirá en un renglón importante de la carrera personal y un elemento de alta especialización.

Tercer semestre

Al finalizar el tercer semestre ya había sido abordada más de la mitad del repertorio, los retos más grandes habían sido identificados, y aunque el semestre restante podía ser suficiente para enfrentarlos, lograr un dominio total y sobre todo juntar todo el repertorio en un performance se mostraba como una meta que demandaba persistir en ciertas búsquedas, cultivar aun algunos logros, y considerar otras perspectivas. El objetivo final del recital: mostrarse ante la sociedad como un intérprete diferente del que había ingresado al programa, explícitamente expresa un proceso de transformación; en este sentido, tener un gran reto en frente es una oportunidad para conseguir esta evolución, pero estos procesos pueden requerir de más tiempo, a lo que en términos prácticos de este contexto se le llama *madurar*.

Uno de los aspectos que aun necesitan trabajo son los pasajes de especial dificultad. Este no es un aspecto particular de este caso, ya que siempre existen secciones que demandan un trabajo especial. Para lo que interesa en este texto, es importante tener identificadas estas secciones para poder fijar objetivos claros. En el tercer estudio "*La Campanella*", se debe prestar especial atención a la presentación del tema con achacaturas, la variación del tema acompañado de trino a una octava con

los dedos 4 y 5, y las octavas finales. En la *Rapsodia Española* los pasajes aun no resueltos son: las escalas de 5 dedos, el pasaje de sextas quebradas en seisillos, y toda la sección anterior a la coda, a partir de la escala cromática en terceras, incluyendo los acordes quebrados, las decimas quebradas, y los saltos de movimiento contrario en ambas manos. Dentro del aspecto técnico se puede reconocer un avance en los pasajes de octavas, producto del estudio aislado de los dedos 4 y 5; esta forma de estudio aún puede aportar a la construcción del repertorio en general.

El trabajo del semestre consiguió resultados, pero muchos de estos son apenas una noción de lo que debe percibirse en una interpretación sólida, es necesario considerar que el examen de este semestre obtuvo la calificación más baja de este proceso. El aspecto técnico no es el único que debe desarrollarse en un intérprete, la madurez de la interpretación se consigue a través de la profundización en las obras en sus distintos niveles de significado, desde el teórico y formal hasta el extra musical y contextual. Stephen Davies y Stanley Sadie, definen de manera general la interpretación como la manera de entender la obra, reflejada en la manera en que es tocada. *La manera de entender* puede implicar múltiples aspectos; un concepto susceptible de asociación aquí es *habitar la forma*, mencionado por el pintor Manuel Guerrero Mora en una entrevista para el programa *ConversanDos* del canal *Telepacífico* (termino derivado de su encuentro con el artista peruano Fernando de Szyszlo), podemos aplicar en este contexto: *habitar el sonido*. Esto quiere decir desde una perspectiva artística, que una interpretación solida debe estar habitada, cargada de los elementos que se encuentran *detrás de las notas*, elementos que provienen del contexto del compositor y la obra. Luego plasmar estos elementos implica una aproximación del interprete, siendo la asociación con la experiencia propia el único camino posible, de ahí que Arcadi Volodos afirme que “cada persona intente (intenta)... tocar como pensaba el compositor, pero siempre interpreta algo...”. Considerar estos elementos es un camino para lograr una interpretación sólida y habitada en vez de una vacía y superficial, por lo tanto, profundizar en estos aspectos se constituye como otro objetivo en este proceso de maestría.

El programa de movilidad de la Universidad Javeriana ofrece la posibilidad de realizar intercambios académicos con otras universidades. Al final de este semestre se concretó la opción de hacer una estancia de estudio en la Universidad Nacional Autónoma de México, es esta una oportunidad para buscar nuevas posibilidades y perspectivas, así como reafirmar los conceptos que necesitaban madurar, y profundizar en las obras en la búsqueda de una interpretación que refleje un crecimiento profesional y personal.

En síntesis, este semestre mostró la necesidad de seguir construyendo la interpretación del repertorio final, a la vez que ofreció una oportunidad para hacerlo. Los objetivos más importantes quedaron claros, y un camino alternativo llevaría a observar el objeto desde otros ángulos.

Estancia en Posgrado en Música de la UNAM

Tal como se esperaba, el semestre de intercambio ofreció algunas respuestas a las búsquedas planteadas en este proceso; el cambio de perspectiva mostró otras posibilidades capaces de aportar en la construcción del recital final. Fernando Saint Martin, el maestro que orientó mi estancia en México tenía objetivos diferentes a los de mi maestro en Bogotá, esto me permitió desarrollar habilidades distintas a las que había dado principal importancia hasta ahora. A grandes rasgos experimenté otras posibilidades para usar la mecánica de mi cuerpo, y busqué otras características en el sonido que producía. Descubrí un texto de otra disciplina ofrece algunos conceptos pertinentes para la interpretación instrumental; se trata de *Guerreros de la Roca*, un libro de Arno Ilgner sobre

entrenamiento mental para escaladores, dada la similitud a nivel psicológico entre la práctica deportiva y la ejecución instrumental, esta interdisciplinariedad puede hacer aportes a este proceso. Habiendo considerado en el ensayo anterior la necesidad de evolucionar (lo que implica aprender, cambiar, transformar), un concepto citado por Ilgner afirma que “la transformación es más una cuestión de entrenar (en términos deportivos) más inteligentemente, no solo más duro. Entrenar con mayor severidad suele llevar a reforzar costumbres limitadoras, es decir, a entrenar los mismos errores y obtener los viejos resultados de siempre”. Este concepto facilitó que abriera mi mente a las nuevas propuestas técnicas que me ofrecía mi maestro de esta temporada.

Entre las costumbres que intenté replantear está el abuso de las posibilidades de extensión de mi mano. La posibilidad de abarcar grandes intervalos extendiendo la mano al máximo, con el fin de preparar las posiciones con mayor anticipación tiene como consecuencia que se genere una tensión en la muñeca que entorpece el movimiento en saltos. Tras buscar una extensión amplia pero no excesiva, la precisión en los saltos de *La Campanella* mejoró considerablemente, esto fue notorio en la sección de achacaturas que antes se resistía a fluir. La aplicación de este concepto mejoró de manera general los resultados en este estudio. Otro aporte técnico de este periodo fue la búsqueda de comodidad y relajación pronta en los pasajes complicados, así como el ahorro de energía evitando acentos innecesarios. Hay otro grupo de conceptos nuevos que no fueron tan interiorizados, pero de los que se creó una base, como la idea de practicar un gesto lentamente cuidando minuciosamente los movimientos con el fin de confiar en la memoria muscular a la hora de tocar rápido (esto fue aplicado en la introducción de la *Rapsodia Española*). Un tercer grupo es el de conceptos técnicos previos a este periodo, pudieron ser aplicados durante más tiempo, produciendo mejores resultados.

Probablemente, el trabajo de la calidad sonora fue uno de los aportes más importantes de esta estancia. Uno de los aspectos sobre el sonido fue la búsqueda de equilibrio y balance entre los planos, este concepto fue llamado *alta definición*, y consistía en lograr que cada plano fuera expresado con claridad y con una intensidad que permitiera entender los otros planos, teniendo en cuenta desde luego la jerarquía de los mismos. También hubo un trabajo enfocado en las líneas melódicas, en la búsqueda de un sonido redondo y proyectado. Los *sonetos de Petrarca* ofrecieron buenas oportunidades para trabajar estos elementos, y se enriquecieron a la vez de este trabajo. La búsqueda de sonido era desde antes un campo que generaba curiosidad e interés personal, pero a partir de esta estancia cuento con más referentes para esta búsqueda. Otro aspecto que enriqueció esta dimensión fue la oportunidad de estudiar en diferentes pianos; esto permitió comparar una gama más amplia de colores sonoros y las posibilidades tímbricas de diferentes instrumentos.

En este semestre la relación con las obras se hizo más estrecha, la comprensión más profunda, y completar los ciclos de piezas aportó una visión general de la obra, pasando de entender partes si bien, significativamente autónomas, a concebir estructuras más grandes formadas por estas partes; los *Tres Sonetos de Petrarca* y los *Grandes Estudios de Paganini* son vistos ahora como unidades. Por otra parte, tuve la oportunidad de tocar las obras en recitales, clases grupales, seminarios, e incluso la totalidad del repertorio en un recital completo. Todas estas actividades contribuyeron a madurar el repertorio, y a hacerlo más cercano. Otra forma de maduración de estas obras fue a través del acercamiento a la vida de Liszt; el entendimiento de las obras cambia cuando se conoce la relación del compositor con Paganini y su música, su gusto por la obra de Petrarca el cual es anterior a los años de peregrinaje, la importancia de la música vocal en Italia, el surgimiento del *Soliloquio* (posteriormente *recital*) durante el peregrinaje por este país, la filosofía respecto al papel del músico en la sociedad, los viajes a Rusia y el contacto con Glinka, así como el viaje por España, entre otras características determinantes en el origen y desarrollo de este repertorio.

De manera general, se puede decir que este fue un semestre de maduración, tanto del repertorio específico, como musical, y personal. Las nuevas perspectivas y herramientas son un aporte que se suma al trabajo adelantado con mi maestro Sergei Sichkov en Bogotá. En el semestre restante el plan es aplicar las herramientas adquiridas, y perfeccionar el repertorio hasta los resultados esperados, llevar el programa a la mayor cantidad de escenarios posibles, y finalizar la maestría satisfactoriamente según las expectativas del programa y personales.

Programa de Mano

Soliloquio - Franz Liszt (1811 – 1886)

Grandes Etudes de Paganini

- No. 1 en Sol menor (Preludio)
- No. 2 en Mi bemol mayor
- No. 3 en Sol sostenido menor (*La Campanella*)
- No. 4 en Mi mayor
- No. 5 en Mi (*La Chasse*)
- No. 6 en La menor (Tema y variaciones)

-Intermedio-

Años de peregrinaje – Italia- Tres sonetos de Petrarca

- *Soneto 47 - Benedetto sia*
- *Soneto 104 - Pace non trovo*
- *Soneto 123 - I vidi in terra*

Rapsodia Española

Notas al programa

En 1839 Franz Liszt se encontraba en su peregrinaje por Italia junto a Marie d'Agoult. Durante este tiempo trabajaba sobre su *Álbum de viajero*, que más tarde se convertiría en *Años de Peregrinaje*; cuyo segundo volumen estaría inspirado en la estancia en este país. En su paso por Roma, las obras de arte fueron su principal fuente de inspiración; pinturas, esculturas, y poemas, estaban cargados de significado para él, el cual sentía que podría expresar con mayor elocuencia a través del piano. En la Cuaresma de ese año los conciertos estaban prohibidos en la ciudad, pero el entusiasmo de los extranjeros por escuchar a Liszt hizo que se organizara un concierto en el Palazzo Poli. Este concierto reunió a unas doscientas personas para escuchar a Liszt durante toda la velada. Era la primera vez que un pianista tocaba solo todo un programa, sin alternar con orquesta ni otros instrumentos. Fue así como apareció el *soliloquio musical*.

En 1840, durante su estancia en Londres frecuentaba la casa de los Beale; una pequeña élite en donde los soliloquios habían adquirido el nombre de *recital de piano* por sugerencia de Frederick Beale, socio del pianista y editor Johan Baptist Cramer. Aunque ese término no resultaba convincente para los miembros de este círculo, resultó muy adecuado para Liszt. “¿no recitaba con su piano, como un poeta, un orador o un profeta?, ¿no esperaba que el mensaje que él entregaba al público fuera el futuro, convenciese, sedujese y estuviese más allá del puro sonido, que al igual que la poesía nos acerca a los misterios más profundos?”.¹ Este nuevo término se generalizaría y su vigencia trascendería hasta el presente.

En aquel tiempo el más grande virtuoso era el violinista Niccolò Paganini, de quien se decía haber hecho un pacto con el Diablo. Sus obras estaban llenas de pasajes que debido a su exigencia técnica eran considerados “intocables”; muchos de estos de estos pasajes generaron un avance en la escritura idiomática de su instrumento. Su reputación como intérprete y compositor fue alimentada por

oscuros rumores; la avanzada edad en la que Paganini apareció de repente en los escenarios reforzaba horribles historias sobre su pasado que durante toda su vida intentó negar, pero lo siguieron más allá de su muerte, con una prohibición de sepultarlo por parte del Vaticano, que duró más de 40 años.

En 1832 Liszt escuchó por primera vez a Paganini y este suceso determinó su futuro como pianista y compositor. La impresión fue tal, que lo sumergió en un intenso trabajo intelectual, físico, y espiritual, con la motivación de lograr una evolución en el piano como la que había hecho Paganini en el violín; horas de ejercicios técnicos en el piano, profundo estudio y meditación de las obras de Platón, la Biblia, Homero, Hugo, Byron, la música de Bach, Mozart, Beethoven, Weber -como le cuenta a su amigo Pierre Wolff en una carta de este mismo año- eran el camino para convertirse en el artista que aquellos tiempos precisaban. El primer resultado de esta ardiente motivación fue la *Grande Fantaisie sur l'air La Clochette*, usando el tema del último movimiento del segundo concierto para violín de Paganini, mucho más popular en el posterior estudio ***La Campanella***. Cuatro años más tarde compuso los *Estudios Trascendentales de Paganini*, sobre seis de los 24 caprichos, además del tema usado en la anterior fantasía. Liszt buscaba ampliar las posibilidades del piano, tomando recursos de la deslumbrante técnica del violinista: saltos rápidos en grandes intervalos, trémolos, escalas de octavas repartidas en ambas manos, *glissando*, *trinos*... Las endemoniadas acrobacias aparentemente “sobrehumanas” de estos estudios -irrealizables en un piano moderno- tocaban los límites de las posibilidades del piano de principios del siglo XIX; la evolución del instrumento a uno de mecanismo más pesado y profundo hizo que Liszt replanteara este conjunto de estudios presentando su versión definitiva ***Grandes Etudes de Paganini*** en 1852.

Tras la muerte del violinista en 1840, la *Gazette musicale* de París (revista musical de la época) publicaba un artículo de Liszt a manera de homenaje al célebre y polémico virtuoso, quien sería el último de aquellos según el texto, ya que a partir de ese momento el artista debería fijar objetivos fuera de sí mismo, a manera de un compromiso y responsabilidad con la sociedad, Liszt escribió al final del artículo: “GENIO OBLIGA”.

El peregrinaje por Italia que había empezado en 1837, fue un camino emprendido en busca de nuevos horizontes artísticos. Una de las posibilidades de innovación fue la musicalización de tres **sonetos** de amor de Francesco Petrarca; proyecto que poseía dificultades particulares al tratarse de versos endecasílabos. Las tres canciones para tenor y piano fueron publicadas en 1846, al mismo tiempo que las transcripciones para piano solo.

En estas piezas libres en cuanto a la forma, Liszt plasma características de la tradición vocal provenientes de los tempranos madrigales italianos, el *Bel canto*, e incluso el *Lied*, expresando los sentimientos del poeta humanista por *Laura*. Estas canciones contrastan con el estilo más común del compositor por su carácter lírico y cantabile, en lugar del mefistofélico y estrepitoso. La versión final fue publicada en el segundo volumen de ***Años de peregrinaje*** (1858).

Los años de peregrinaje junto a Marie, desde muy temprano empezaron a convertirse en las giras de conciertos que Liszt haría solo por toda Europa. Cerca del final de su periodo de concertista virtuoso, visitó la Península Ibérica en donde estuvo desde octubre de 1844 hasta abril de 1845. España y Portugal eran entornos muy diferentes a los países en los que acostumbraba a tocar; eran lugares evocados por la literatura romántica como exóticos y asombrosos, allí fue extremadamente sensible al arte y las expresiones populares, y aunque compuso poco, algunas danzas populares inspiraron una pieza brillante llamada *Grosse Konzertfantaisie über spanische Weisen*, basada en un *fandango*, una *jota*, y una *cachucha*.

Aunque esta pieza es a menudo asociada con la **Rapsodia Española** por compartir la *Jota Aragonesa*, la aparición de la segunda es mucho más tardía (1867). Es muy probable que la Rapsodia guarde también relación con la *Jota* de Glinka, compositor ruso que había entablado una estrecha amistad con Liszt, tras cuya muerte en 1857 su hermana Ludmilla Shestakova dedicó la edición de su *Jota Aragonesa* a Liszt, quien la dirigió con su orquesta en Weimar en 1858.

El primer tema de la rapsodia conocido como *Folies d'Espagne*, a veces *Follia*, o *Folie*, es un fenómeno bastante interesante de la música en Europa. El término Folia coexistió en dos formas durante algunos siglos, hasta que en el siglo XVII una de las dos creció en popularidad convirtiéndose en uno de los temas más usados en Europa. La Folia era una danza viva y con fuego, también “loca” y ruidosa, cuyo origen es portugués, pero cuya popularidad se expande desde España. Esta descripción corresponde al siglo XV y es anterior a cualquier referente musical existente de *Folia*, por lo que no se tiene una idea clara de cómo sonaba. Por otra parte, en el siglo XVI aparece la primera pieza con el esquema armónico de la *Folia* que conocemos, la cual se transformó a través del tiempo, principalmente en el aspecto rítmico, y en la década de 1670 aparece el primer ejemplo del nuevo modelo de Folia en una composición de Lully. Una de las composiciones más conocidas con este tema es la *Follia* de Corelli, a esta se suman composiciones de Bach, Vivaldi, o mucho más tardía, la de Rachmaninov sin embargo, también llegó a ser una canción doméstica bastante popular en el siglo XVIII.

La primera aparición de las *Folies d'Espagne* en la *Rapsodia Española*, lejos de un estilo de danza, es lenta con un carácter orgulloso, amenazante, y un poco doloroso, el cual se puede entender como análogo del *Lassan* en la segunda *Rapsodia Húngara*. Este tema muta en carácter hasta cargarse de la fuerza exótica y rítmica del *Bolero*. Paralelamente la *Jota Aragonesa* es análoga de la *Friska* que, sí tiene carácter de danza, tempo rápido y virtuosismo. Esta Rapsodia fue tocada por uno de los mejores intérpretes de la época, Hans von Bülow, a partir de ese momento muchos alumnos del mismo Liszt la incluyeron en su repertorio, convirtiéndola en una de las obras más populares de este compositor.

Bibliografía

Centro virtual Isaacs. *Manuel Guerrero Mora en ConversanDos*. Video de YoiuTube, 54:08. Publicado el 11 de abril de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=yOUv0spQaCw&t=2562s>

CEP2002. *Daniel Levy recuerda al mtro. Vicente Scaramuzza*. Video de YouTube, 13:14. Publicado el 29 de abril de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=R6VwHiK6WMw>

Chiantore, Luca. «Las metamorfosis de Liszt» en *Historia de la Técnica Pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Colombo, Sebastián. *Vicente Scaramuzza la vigencia de una escuela pianística*. España: Círculo Rojo, 2017.

Dalmonete, Rossana. "Rethinking the Influence of Italian Poetry and Music on Liszt The Petrarca Sonnet "Benedetto Sia 'l Giorno"." *Studia Musicologica* 54, no. 2 (2013): 177-97. www.jstor.org/stable/43289715.

Davies, Stephen, and Stanley Sadie. "Interpretation." *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013863>.

Gerbino, Giuseppe, and Alexander Silbiger. "Folia." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 18 Nov. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009929>.

Liszt, Franz. *Années de Pèlerinage - Deuxième Année Italie*. München: <G. Henle Verlag, 1978.

Liszt, Franz. *Grandes Etudes de Paganini*. Budapest: Editio Musica Budapest.

Liszt, Franz. *Rhapsodie espagnole*. München: G. Henle Verlag, 2007.

Ilgner, Arno. *Guerreros de la roca*. Madrid: Ediciones Desnivel, 2008.

Llort, Victoria. *Franz Liszt genio y rey*. Barcelona: Tizona, 2011.

Masterofsynapsis. *Arcadi Volodos interview Spanish / Arcadi Volodos entrevista en español*. Video de YouTube, 29:47. Publicado el 29 de septiembre de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=eZKsDdzin08&t=244s>

Neuhus, Henrich. *El arte del piano*. España: Real Musical. 1985.

Walker, Alan. *Franz Liszt*. Ithaca, New York: Cornell University Press. 1987.

Yeung, Nam. *Franz Liszt's Piano Transcriptions of "Sonetto 104 Del Petrarca"*. *LSU Historical Dissertations and Theses*. 6648. 1997. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/6648