

MICHAEL
ANDREAS
HÄRINGER

XXII
CICLO
DE GRANDES
SOLISTAS
PILAR BAYONA

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

Duración
aproximada:
45 min



- W. A. MOZART** Fantasía en Re m, KV. 397
- L. V. BEETHOVEN** Sonata n.º 14 en Do sostenido m,
Op. 27, n.º 2 "Claro de luna"
Adagio sostenuto
Allegretto
Presto
- F. LISZT** Années de Pèlerinage II: Soneto
104 del Petrarca, S. 161, n.º 5
- F. LISZT** Années de Pèlerinage I: Vallée
d'Obermann, S. 160, n.º 6

SEGUNDA PARTE

Duración
aproximada:
40 min

- C. SAINT-SAËNS/
F. LISZT** Danza macabra, Op. 40
Liebestraum, S. 541, n.º 3
- J. STRAUSS/
S. EULER** Arabescos, variaciones sobre el
vals El Danubio azul, Op. 12
- F. LISZT** Rapsodia Húngara, S. 244, n.º 6

Síguenos para enterarte
de todas nuestras actividades
antes que nadie y comparte
nuestra pasión por la música
www.blogauditoriozaragoza.com
www.auditoriozaragoza.com

 Auditorio ZGZ
 @AuditorioZGZ
 @AuditorioZGZ

#Venalauditorio
#ZgzesCultura



COLABORAN

iberCaja 
entradas.ibercaja.es y Cajeros Ibercaja

ORGANIZA

 **Zaragoza**
AYUNTAMIENTO

AUDITORIO
DE ZARAGOZA



23
SEPTIEMBRE 2019
LUNES 20.00 horas



XXII
CICLO
DE GRANDES
SOLISTAS
PILAR BAYONA

MICHAEL
ANDREAS
HÄRINGER

MICHAEL ANDREAS HÄRINGER



Michael Andreas Häring, de ascendencia alemana, nació en 2001 en Barcelona. Es descendiente directo del pianista y compositor húngaro Franz Liszt y de la pianista alemana Sophie Menter.

Entre 2005 y 2018 estudió en la Escola Luthier de Barcelona con G. Dzubenko y todavía muy joven empezó también a componer. Terminó sus estudios en el Conservatorio de Barcelona en 2014, habiendo realizado los 6 cursos de grado medio en sólo 4 años. Enseguida entró en la Escuela Superior de Música, ESMUC, con un permiso especial de la Generalitat de Cataluña. En la Escuela Marshall asiste a Masterclasses con Marta Zabaleta.

Con solo 7 años realizó su primer concierto en la Iglesia de Sant Gaietà en Barcelona. En 2010 debutó con orquesta, tocando el Concierto de Haydn con la Orquesta Gnessin Virtuosi de Moscú y en 2011 tocó con la Filarmónica de Málaga, bajo la dirección de Edmon Colomer y luego en Toulouse. Cabe destacar el Concierto de Mozart en KKL Lucerna bajo la dirección de H. Griffiths en 2013. En 2014 Michael realizó una gira en España con la orquesta Gio, dirigida por M. Sabaté. En 2015, en el Conservatorio Nacional de Música de México interpretó el *Concierto n.º 5, Emperador* de Beethoven acompañado por la Orquesta de Bellas Artes. En 2016 debuta en el Palau de la Música de Barcelona como solista con ese mismo concierto y ofrece un recital en St James's Piccadilly en Londres. Compone la banda sonora de la película *Life in*

four elements y la graba en Finlandia en directo con la orquesta de Finnvoxstudio. En octubre toca transcripciones y obras de Chopin en Grossen Konzertsaal en Viena. En 2017 realiza dos conciertos en la Villa Senar, la villa privada de Rachmaninov, interpretando sus obras. Para este concierto compuso las *Variaciones sobre el tema de Rachmaninov y Paganini* y recibió una beca de la Fundación Rachmaninov. La Biblioteca Nacional de Baviera en Conmemoración de F. Liszt y de los 100 años de la compositora y pianista Sophie Menter invita a Michael a tocar en Munich en 2018. En otoño viaja a Brasil al Festival Pianissimo de Joinville donde volverá el próximo octubre. En 2019 toca obras de Chopin y Liszt en Bayerische Staatsoper Munich, en el concierto de Erwin Schrott, con quien colaboró hace dos años en los conciertos de Viena y St. Polten.

Durante 2008 y 2009, Michael ganó siete primeros premios en competiciones internacionales para concursantes de hasta 18 años. En 2012 gana el concurso *Tú sí que vales*, en 2013 *Los Increíbles* y en 2014 obtiene el primer premio del concurso alemán, *Jugendmusiziert Bundeswettbewerb*. En 2016 gana el diploma *Young Virtuoso Award* en el concurso *Manhattan International Music Competition*. Michael ha ganado la Medalla de Plata en el Concurso Internacional de Música de Berlín siendo el artista más joven de la competición. En agosto tocó con éxito un recital en Oviedo en el ciclo de cámara de verano organizado por el Ayuntamiento.

Comentarios al programa

La anécdota, bien conocida, la narró Ries, amigo de Beethoven. Un día, paseando, Ries mencionó unas quintas paralelas –prohibidas por la armonía tradicional– deslizadas por Beethoven en uno de sus primeros cuartetos. Este lo negó. Como siempre llevaba consigo recado de escribir música, Ries escribió el pasaje. *Bueno, ¿y quién las prohíbe?*, gruñó el maestro. *¡Es una regla elemental!* Beethoven insistió: *¿Pero quién las prohíbe?* *¡Todos los teóricos! ¡Pues yo las autorizo!*, zanjó Beethoven. Él lo tenía claro. La evolución está jalonada por irreverentes osadías que ponen en cuestión las reglas supuestamente inmutables y encuentran propias y nuevas reglas. Debussy, otro rebelde, fue más allá: *No existe la teoría musical. Todo consiste en dar rienda suelta a la fantasía*. No hace falta ser tan radical. La reglas deben existir, pero deben ser instrumento para que la música crezca y evolucione, pero no agobiar como vendas de *pies de loto* chinos.

El compositor no vierte sus ideas al tuntún. Lo hace en las formas musicales. Puede que el escritor acomode sus ideas a una forma rigurosa sin lesión de su integridad, o cabe que se vea obligado a crear la forma adecuada a sus ideas, si estas desbordan los patrones usuales. Por ello hay formas más flexibles y libres, como es el caso de la fantasía y de prácticamente todas las obras hoy en cartel (incluso la única sonata de la noche).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) era, en 1782, un compositor que, recién instalado en Viena, ya había logrado fama y respeto. Había empatado en su célebre *duelo* con el celebrado Clementi –con el emperador José II como árbitro–; se había casado; había estrenado *El rapto en el serrallo...* En este período sereno compuso la *Fantasia en re menor, K 397/385g*, obra inusual que plantea un enigma. De carácter improvisatorio y rítmica poco usual; con cambios de tempo constantes; ajena a toda forma musical reconocible, un pasaje que parece no resolverse sino quedar suspendido en una incómoda tensión ha llevado a sospechar que Mozart no concluyó la pieza. La pérdida del original impide conocer la verdad, y los actuales diez compases finales son atribuidos a August Müller, un mozartiano defensor acérrimo del carácter inconcluso de la obra.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) comenzó su obra en la estela de Haydn pero pronto se liberó del modelo para emprender caminos propios. Sus treinta y dos sonatas numeradas aportaron novedades sin cuento que, en las últimas sona-

tas, llegaron a extremos que todavía hoy asombran por su osadía. Las sonatas beethovenianas más populares son las sonatas con apodo: *Claro de luna, Apassionata, Patética, Aurora y La tempestad*. Todas comparten la popularidad pero algunas también la falsedad del apodo. Un biógrafo de Beethoven aseguró que la *Sonata n.º 17* surgió de la lectura de *La tempestad* de Shakespeare, pero la crítica moderna ha demostrado la falsedad del aserto. Igualmente, tras la muerte de Beethoven, el poeta y crítico Ludwig Rellstab identificó en el movimiento inicial de la *Sonata n.º 14* un claro de luna sobre el lago de los Cuatro Cantones (¡y no otro!). Pero no veamos tempestades y nocturnos donde no los hay: esas sonatas tituladas no son sino música pura y prueba de que el genio beethoveniano no necesitaba otra muleta que la idea estrictamente musical.

Se debe al propio Beethoven, en cambio, la advertencia añadida, al publicarla en 1802, al título de *Sonata n.º 14 en do sostenido menor, op. 27 n.º 2: quasi una fantasia*. Se debe sencillamente a que tiene algo de sonata (tres movimientos, las ideas de oposición temática) pero con libertades y sorpresas que desbordan el marco sonatístico estricto. El primer movimiento abandona la enunciación afirmativa en forma sonata y la sustituye por un *ostinato* lento y ensoñado en forma *lied* surgido nacido de un bajo del que emana un motivo de tres notas. Lo sobrevolará una melodía que parece querer ceñirse a una sola nota, y sin embargo la oposición y leves deslizamientos de esos dos elementos irán construyendo inexorablemente *una de las obras que el lenguaje humano no puede calificar* (Berlioz *dixit*) Sigue luego un minueto, algo convencional, que sin embargo sorprende por su tonalidad (enarmónica de la del primer movimiento) y por su falta de contrastes, que paradójicamente intensificará el contraste con el movimiento final, ahora sí en forma sonata, una catarata de arpeggios de vertiginosa ascensión, *sforzandi* restallantes... todo un torbellino entre el que ambas manos logran mantener un diálogo presuroso.

Las formas convencionales no eran bastantes para recoger la ubérrima imaginación de **Ferenc Liszt** (1811-1886) –recuérdese su única, aunque magistral, sonata– y recurrió a todo tipo de formas más o menos libres en que volcar su generosa imaginación y su usual fusión de virtuosismo extravertido y expresión personal honda y sincera. Mucho de eso hay en las obras hoy propuestas, pertenecientes a varias colecciones distintas.

Una de las obras mayores de Liszt es *Años de peregrinaje*, integrada por tres colecciones distintas: *Primer año: Suiza, S 160* (1855), *Segundo año: Italia, S. 161* (1856), y *Tercer año, S. 163* (1883). Esas fechas –de publicación– son engañosas: cada parte del tríptico contiene obras muy anteriores o revisiones de obras preexistentes. Es importante notar los muchos años que separan el *Tercer año* de sus mayores. De ahí que, si *Suiza e Italia* ejemplifican el característico virtuosismo lisztiano, *Tercer año* se adscribe al estilo final de Liszt, más sobrio y armónicamente asomado al vanguardismo (recuérdese la *Barcarola sin tonalidad* de 1885, próxima a Schönberg). De los siete números de que consta *Italia*, tres musican sonetos de Petrarca. El *Soneto 104 (Pace non trovo, e non no da far guerra)* es característico del virtuosismo como vehículo de una reflexión personal sobre el amor. Por su parte el sexto número de los nueve de *Suiza*, esto es *El valle de Obermann*, se inspira en la novela *Obermann* (Senancour) y la oda *El peregrinaje de Hilde Harold* (Byron), y versa sobre típicos héroes protorrománticos, afanosos y hastiados, apasionados y devorados por sus pasiones. A otra colección, los tres *Liebesträume, S. 541*, publicados en 1850, pertenece el *Sueño de amor* lisztiano por antonomasia, retrato del amor maduro y una de las piezas más conocidas del autor.

Liszt era tan voraz, musicalmente hablando, que una parte no insignificante de su torrencial catálogo está dedicada a composuras –de lo propio y lo ajeno–: ¡468 obras! Son de diversos tipos: arreglos, fantasías, transcripciones, reminiscencias, caprichos, ilustraciones, *divertissements*, danzas, *lieder*, etc., y aprovechan desde los autores cimeros hasta los olvidables. Entre los primeros está **Camille Saint-Saëns** (1835-1921) cuya *Danza macabra, op. 40* oiremos en la transcripción de Liszt. Compuesto –el original– en 1875, es un vals basado en un poema de Henri Cazalis pintor de una Muerte que, a medianoche y a golpe de violín, convoca a los esqueletos para que dancen para ella hasta que al cantar el gallo regresen exhaustos a sus tumbas. Pretendidamente fantasmagórica, la terribilidad de la obra se antoja inofensiva por su teatralidad y por la nada demoníaca belleza del vals y sus temas.

Nada dirá al lector el nombre del polaco **Adolf Schulz-Evler** (1852-1905), autor hoy ig-

norado salvo por unos pocos pianistas aguerridos que mantienen en repertorio su única obra salvada del olvido: *Arabescos, variaciones sobre el vals El Danubio azul, op. 12* de **Johann Strauss II** (1825-1899). El arreglador respeta la forma del original, cinco vals distintos precedidos por una introducción y coronados por una coda, ciñéndose a *¿embellecer?* el original con figuraciones sin tasa, pasajes de bravura y efectos a tutiplén. Este tipo de obra, imitación del peor Liszt, gozó en tiempo de mucha popularidad, como lo demuestra el crudelísimo comentario legible en la edición 1954 del Diccionario Grove: *obra diseñada para exhibirse, sin calidad musical, todavía es recordada por los más ancianos melómanos como una “meretricious” propina* (mejor dejamos sin traducir el insulto). Pero no hagan caso. *Arabescos* tiene todo lo bueno y lo malo del virtuosismo del XIX: efectismo, opulencia un poco huera, circo y diversión poco exigente, pero no es un crimen hacer música *para todos los públicos*.

Con buen acuerdo, se desgaja de sus hermanas lisztianas, y cierra la velada, la *Rapsodia húngara n.º 6*, sexta de una colección de diecinueve, catalogada como S 244, que agrupa obras compuestas en realidad en muy distintas épocas. Las rapsodias partieron de un error: Liszt tomó por música húngara lo que en realidad era música zingara (y a veces no popular sino compuesta por compositores). De las danzas gitanas tomó la oposición entre los elementos improvisatorios *lassan* (rápido) y *friska* (rápido); el uso de la escala zingara húngara, y la imitación de efectos orquestales propios de las orquestas zingaras, en particular de címbalo magiar (una especie de salterio que se toca con macillos y posee un timbre peculiarísimo). Todo ello es perceptible en la Sexta, en que *lassan* y *friska* van prologados por una introducción (*Tempo giusto-Presto*). Es una obra característica en su estilo de gitanería falsamente folclórica; exigente de facultades excepcionales; impactante en su *crescendo* de caudal y velocidad; y sencillamente arrebatadora en ese tramo final erizado de escalas y octavas imposibles, acentos abruptos y una maquinalidad casi *prokofieviana*. En su género, una obra maestra.

Antonio Lasiera