



*SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE*

Con la colaboración de:



GURU MARKETING



SUAREZ



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLVI
Curso 2017 - 2018

CONCIERTO NÚM. 868
XII EN EL CICLO

Recital de piano por:

RAFAL BLECHACZ

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 12 de marzo

20,00 horas

Alicante, 2018

RAFAL BLECHACZ



© Marco Borggreve

Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante:

- 19/11/2012, interpretando obras de Beethoven, Debussy y Chopin.

Nacido en 1985 en Polonia, desde los cinco años estudió piano, graduándose en 2007. En 1996 obtuvo el primer premio y el gran premio del 13° concurso Bach, en 2002 el segundo premio de Arthur Rubinstein en Polonia y en Japón en 2003 el segundo premio, pues el primero se declaró desierto.

En octubre de 2005 surgió como indiscutible ganador del 15° Concurso Internacional de Piano Frédéric Chopin en Varsovia, Polonia (para subrayar su destacada actuación entre los restantes participantes en el Concurso, el jurado internacional decidió no otorgar el segundo premio). Todos los premios especiales del Concurso fueron para él: Premio Radio Polaca para la mejor interpretación de mazurcas, Premio Sociedad Frédéric Chopin a la mejor interpretación de polonesa, Premio de la Filarmónica Nacional de Polonia a la mejor interpretación de concierto, y el Premio Krystian Zimerman por la mejor interpretación de sonata, y el Premio del Público.

La victoria de 2005 en Varsovia le abrió las puertas de las más famosas y prestigiosas salas de conciertos del mundo, tocando con las mejores orquestas sinfónicas y bajo la dirección de la batuta de directores tan aclamados como Valery Gergiev, Mikhail Pletnev, Charles Dutoit, David Zinman, Fabio Luisi, Jerzy Semkow y Trevor Pinnock. En julio de 2010 recibió el prestigioso Premio Internazionale Accademia Musicale Chigiana (Siena, Italia), mas el Premio Internacional de la Academia Musical Chigiana de Siena concedida anualmente por un jurado internacional de críticos de música a jóvenes intérpretes.

En 2006 el artista firmó contrato exclusivo con Deutsche Grammophon convirtiéndose en el segundo único artista polaco, después de Krystian Zimerman. Su primer CD con Deutsche Grammophon que reúne todos los preludios de Frédéric Chopin ganó el premio Echo Klassik y el Diapason d'Or. La grabación de Debussy/Szymanowski han sido premiada en 2012 y 2013.

Regresa a Chopin con Polonesas para su último álbum de Deutsche Grammophon según "Preis der Deutschen Schallplattenkritik" como la mejor grabación trimestral 2013 por críticos alemanes. El 8 de enero de 2014 en Nueva York, Rafal Blechacz fue galardonado con el premio Gilmore Artist Award 2014. Este premio, muy apreciado en el mundo de la música de piano, se le otorga al artista más distinguido junto con un apoyo financiero para su mayor actividad artística.

En febrero de 2017 se lanzó su álbum con obras de Johann Sebastian Bach.

PROGRAMA

- I -

MOZART

Rondó en La menor K.V.511

Sonata nº8 en La menor K.310

Allegro maestoso

Andante cantabile con espressione

Presto

BEETHOVEN

Sonata para piano nº 28, en La mayor, op. 101

Allegretto ma non troppo

Vivace alla marcia

Adagio, ma troppo, con affetto

Allegro ma non troppo risoluto

- II -

SCHUMANN

Sonata en Sol menor op. 22, nº 2

Vivacissimo

Andantino

Scherzo

Rondo

CHOPIN

Cuatro Mazurkas op.24

Sol menor, nº 1

Do mayor, nº 2

La bemol mayor, nº 3

Si bemol mayor, nº 4

Polonesa en La bemol mayor op.53, nº 6

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (Salzburgo, 1756- Viena 1791)

Rondó en La menor K.V. 511

Sonata nº8 en La menor K.310

Sobre los rondós de Mozart, en general, dice Paumgartner: «esta nueva «forma rondó», que se desarrolla sobre los modelos de Karl Philipp Emmanuel Bach, presta una conexión interior más significativa a la caprichosa sucesión de episodios del antiguo «rondeau» francés (...). La construcción de finales semejantes, está ya subordinada a leyes de superior unidad psicológica y las ideas coreográficas «contrastantes» del antiguo «sonar de ronda», se transmutan en otros tantos temas secundarios, regularmente expresados y repetidos».

Es a la vuelta de Praga, ciudad que le había aclamado en la presentación de sus *Bodas de Fígaro*, el 11 de marzo de 1787, cuando Mozart, ya en Viena, escribe el **Rondó para piano en la menor K.V. 511** que, para Abert representa «el vértice absoluto de esta singular fórmula musical». Destinada, por lo general -como anteriormente el rondó K.485 y su hermano menor K.494- a sus alumnos vieneses, esta página vio, pues, la luz como obra aislada y, como tal, fue publicada por el editor vienés Hoffmeister, sin correlación alguna con otras piezas, al contrario de lo que ocurriera con el rondó en *Fa mayor K.494* que, en un segundo tiempo, se había emparentado con los dos movimientos del K.533.

En el progresivo y consciente abandono de la vieja estructura del rondó de Karl Philipp Emmanuel Bach, Mozart aprovechó la libertad ofrecida por unas páginas sin condicionamientos reservándose, a través de una sorprendente riqueza de medios técnicos, armónicos y contrapuntísticos, todos los recursos de su propia fantasía, en un entramado tan ligero y transparente que resulta difícil advertir su compleja factura constructiva.

Sobre este Rondó K.511 en particular, comenta Saint-Fox que: «Incluso en la propia obra de Mozart es difícil encontrar otro equivalente de lo que nos transmite este rondó confidencial» al preguntarse: «¿Cómo explicar lo que oculta el tema flexuoso y tierno con un ritmo de siciliana languidecido por cromatismos? Tratar de contestar sería perder el tiempo». Por su parte, Pouget, añade, en relación a esta pieza, que «la brillantez formal no decae

en ningún momento, pero el lado trágico del destino humano hace su aparición sin que Mozart tenga que recurrir a procedimientos singulares para tornarlo explícito».

Finalmente Carli Ballola y Parenti dicen, respecto a este Rondó: «Hay que considerarlo un documento capital para la percepción de los nuevos territorios estilísticos mozartianos, aquí configurados al máximo de su extensión y profundidad (...)». «Sobre el fondo tímbrico de una escritura de piano tan intensa como purificada, el itinerario compositivo de esta pieza pianística (...) desemboca en un creciente ímpetu lírico, que no encuentra eco más que en el Schubert extremo de algunos finales, bajo el signo de una imposible beatitud (...)». De acuerdo con Dal Fabbro, las dificultades que debió afrontar Mozart a su regreso a Viena -en la primavera de 1787- lo hirieron cruelmente, tras el triunfo cosechado en Praga con sus *Bodas de Fígaro* y aquél «brío caprichoso» dio paso, irremediablemente, a una resignación elegíaca, una aversión enfermiza por el mundo, una evasión hacia el reino de los visionarios y, tal vez, un «sublime presentimiento de la muerte» (Schurig).

Entre los funestos sucesos de esos meses, que hemos apuntado, cabe citar la partida de Nancy Storace, cantante con la que Mozart se había sentido profundamente unido, sumada a la muerte de su amigo el conde von Hatzfeld y las acuciantes deudas que empezaban a acumularse y quebrantar su moral, a lo que cabe añadir la noticia de la grave enfermedad de su padre, Leopold, a quien, por aquellos días, escribe una célebre carta en la que, abiertamente, aborda el tema de la muerte: «Dado que la muerte (considerándolo bien), es el último y verdadero fin de nuestra vida, desde hace unos años he tomado tanta familiaridad con esta amiga sincera y queridísima del hombre, que su imagen no sólo no tiene ya para mí nada de espantoso, sino que me parece, incluso, muy tranquilizante y consoladora. Y doy gracias a Dios por haberme concedido la suerte (usted me entiende) de reconocer en ella la clave de nuestra verdadera felicidad».

Después de las siete *Sonatas* para piano compuestas durante los primeros viajes a Mannheim y Estrasburgo, Mozart, no finaliza en seis años ninguna composición para piano solo, Entre 1777 y 1778, sin embargo en el curso del largo viaje de Mozart, con destino

a París, acompañado de su madre, ven la luz una segunda serie de siete *Sonatas* para piano: las KV.309 a 311 y KV.330 a 333, al parecer concebidas por Wolfgang para un concierto que dio en Augsburgo, algunos días antes de detenerse de nuevo en Manheim. La primera de ellas en *Do mayor*, KV.309, fue acabada en esta ciudad en noviembre de 1777, al mismo tiempo que la *Sonata en Re mayor* KV.311. Las cuatro *Sonatas* restantes KV.310 y 330 a 332, fueron, por su parte, escritas en París entre la primavera y el verano de 1778, de donde deriva el conocido epígrafe de «Parisinas» con el que se las identifica. Seducido por la sonoridad de los nuevos pianos Stein, descubiertos en Augsburgo y, al mismo tiempo, muy influenciado por los músicos de la Escuela de Manheim, Mozart enriqueció su escritura pianística e introdujo en la segunda serie de «*Sonatas parisinas*» nuevos efectos orquestales pues, además, durante su estancia en la capital francesa, tuvo la oportunidad de descubrir la obra de Johann Schobert (1735-1767), el virtuoso y célebre clavecinista alemán, muerto once años atrás y famoso autor de conocidas *Sonatas para el clavicordio*, generalmente con acompañamiento de otros instrumentos e, igualmente, se reencontró con alegría y emoción con Johann Christian Bach (1735-1782), entonces de visita en la capital francesa. Por consiguiente, como consecuencia de sus vicisitudes personales y de la influencia conjunta, por un lado del citado Schobert del que le impresionó su espontaneidad, perfección formal y calidad expresiva y, por otro, del menor de los hijos de Johann Sebastian Bach, las «*Sonatas Parisinas*», están impregnadas de un tono patético, prorromántico y, al mismo tiempo, testimonian la tristeza y la decepción que acompañaron a Mozart durante su frustrante estancia en París, experiencias que, sin embargo, provocaron la oportuna y decisiva maduración personal del todavía joven genio. Se admite, por lo general, que fue en Strasburgo, en octubre de 1778, ya durante su viaje de retorno de París, donde Mozart dio el último retoque a la *Sonata en si bemol mayor* KV.333. Así pues, las primeras *Sonatas* de la serie: KV.309, 310 y 311 fueron publicadas todavía en París, en 1778 (de ahí el sobrenombre de «*Parisinas*»), mientras que las restantes se editaron después en Viena, en 1784, de ellas, las finales KV.330, 331 y 332 por *Artaria* y la postrera KV.333, por *Toricella* (junto a la «*Sonata Dürnitz*» KV.284).

De acuerdo con estos datos, en la revisión más reciente de los catálogos de Mozart, la **Sonata en La menor n° 8, K.310**, ha sido fechada, junto a la *Sonata para violín y piano K.304*, en el infeliz verano parisino de 1778, «grávido de desilusiones y lutos» (Einstein) por lo que la «tupida oscuridad» que rodea esta obra maestra pianística parece relacionada para casi todos los biógrafos de Mozart, con esos trágicos momentos en su vida. Compuesta, pues, en París, ese significativo año, la *Sonata en la menor, K.310*, es una página dramática, cuyo *Allegro maestoso* inicial está plagado de efectos patéticos y trágicos, realzados por los *choques* armónicos que se intensifican en el curso del movimiento. La tensión alcanza el paroxismo en mitad de un desarrollo y durante el enunciado de una secuencia polifónica, con extrañas disonancias. A pesar de la nota sonriente de los primeros compases, la atmósfera del *Andante cantabile con espressione* en *Fa* mayor resulta extremadamente sombría. Continúa con una cita, casi textual, de un tema de Schobert. La misma atmósfera, de conmovedora intensidad, que el episodio central mayor no llega a sofocar, domina la conclusión *Presto*, un curioso *Finale*, que representa uno de los raros *rondós* escritos por Mozart en el modo menor pues, hay que recordar que, de acuerdo con Einstein, *La menor* es para Mozart el tono de la desolación por lo que «no se encuentra en esta Sonata K.310 nada del espíritu de salón dieciochesco, sino que realmente se trata de la expresión de un sentimiento más personal».

Duración aproximada:

Rondó en La menor K.V. 511: 11 minutos.

Sonata n°8 en La menor K.310: 20 minutos.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN (Bonn, 1770-Viena, 1827)

Sonata para piano n° 28, en La menor, op. 101

Las 32 sonatas para piano de Beethoven representan el ciclo más extenso, complejo y difícil de la historia universal del instrumento y el paradigma con el que se miden y comparan las demás obras del género, pues en ellas se manifiesta tanto su genio como su personalidad revolucionaria, que le sitúan como el más destacado creador de la «forma sonata» en el periodo crucial de transición entre el Clasicismo y el Romanticismo musical. No es por ello sorprendente que el famoso director, pianista y musicólogo alemán, Hans von Bülow, describiera la obra de Beethoven como el «*Nuevo Testamento*» del piano, contraponiéndola al «*Antiguo*», que estaría representado por la creación para teclado de Johann Sebastian Bach y, en verdad, la metáfora no es descabellada pues las *Sonatas* beethovenianas no sólo simbolizan la cima del repertorio pianístico universal y de todos los tiempos, sino una de las más lúcidas revelaciones musicales de la cultura occidental. Por su carácter se trata, en efecto, de una obra gigantesca, vasta, profunda y un reto difícil, casi inabordable, al que se han enfrentado, siempre, con respeto y sumisión, sólo los intérpretes más virtuosos del piano.

La colección es, además, titánica en su estructura pues, prácticamente, todas las 32 piezas que la componen poseen una incomparable dimensión interna, como resultado de la obstinada y larga perseverancia del compositor -casi a lo largo de toda su vida- por enriquecer e innovar la disposición de la *sonata* para piano tradicional. Es también vasta, por trazar un proceso cronológico y longitudinal de toda la vida y obra musical de Beethoven, desde los arrebatos juveniles del «*Sturm und Drang*» hasta los delirios místicos de su madurez. Resulta en fin, profunda e insondable, por significar un monumental muestrario de los sentimientos humanos, a través de una expresión musical, psicológica e incluso moral, desbordante que, equilibrada de forma milagrosa, surge durante la fascinante encrucijada histórica, política, filosófica, social y estética que representa el umbral de los siglos XVIII y XIX.

Aunque la obra pianística de Beethoven podría interpretarse, precipitadamente, como la expresión de un individualismo feroz y misántropo, en conflicto con la sociedad que le rodea, la realidad

es que, entre sus momentos apasionados y de frenética violencia, deja entrever también su verdadero espíritu con gestos de dulzura, generosidad y amor profundo hacia la Humanidad, de tal modo que su vehemencia se concentra en sí mismo, sin fines destructivos, para crear un mundo personal, en el que no rehúsa plasmar los instantes infelices de su biografía pero sin negar, al mismo tiempo, en un colosal ejercicio de amor, la felicidad y grandeza universales. De este modo, las *Sonatas* para piano aunque, en apariencia, surgidas de la soledad, encierran también una música profundamente solidaria, que le confiere su enorme fuerza moral, con la que Beethoven, en su noble pugna contra el destino adverso, testimonia una fe humanista, ilustrada y solidaria y, al mismo tiempo, reafirma su individualismo y universalidad, aproximándose a la inminente ensoñación romántica. La idea fáustica: «*Die Rettung aus höchster Not*» («La salvación en la suprema miseria») está presente, por ello, a lo largo de toda su obra.

Con la ***Sonata n°28 en La mayor (op.101)*** se entra, de pleno derecho, en lo que los exégetas de Beethoven, designan habitualmente como su «Tercer Período» creativo. Puede decirse, igualmente, que la *op.101* inaugura la serie de las «Últimas Sonatas» con las que, a juicio de Boucourechliev, «*la Sonata en tanto que forma estable, definida por una época y una comunidad estilística, entra en su larga fase crepuscular (...)*» ya que, sobre todo, «*es la Sonata entera, en su ordenación y la naturaleza ritual de sus partes o movimientos, lo que Beethoven cuestiona consagrando, de hecho, con las postreras, el apogeo de una larga trayectoria*». Cabe destacar, además varios aspectos en la *Sonata op.101*. Por lo pronto se trata de la primera designada por Beethoven «*fur das Hammerklavier*» (es decir «para el piano de martillos» o pianoforte, por oposición al clavecín y el clavicordio). Es destacable, por otra parte, que el propio músico dio en sus movimientos, indicaciones de expresión en alemán eludiendo la terminología italiana clásica al uso por lo que, según el fiel amigo Schindler, habría puesto epígrafes a cada uno de ellos, a saber: 1. Sentimientos de ensueño; 2. Invitación a la acción; 3. Retorno de los sentimientos soñadores; 4. La acción. Por dudas que puedan tener los musicólogos de los relatos de Schindler, estos títulos alusivos, no dejan de reflejar bastante bien el «*climat*» de la obra y, en particular, el excepcional relieve que adquiere en la fuga de su parte final. Pero no es conveniente tampoco olvidar, las relaciones cíclicas que se establecen entre los movimientos, de

los que hablaremos más adelante ya que, desde este punto de vista, la *op. 101* prefigura ya las grandes construcciones cíclicas de un Schumann, de un Liszt (*Sonata en si menor*), incluso de un Bruckner y de un César Frank. Puede añadirse también, con Tranchefort, que posiblemente allí «descubrió Wagner ese ideal de la “melodía infinita” que despliega en sus óperas». Indiquemos, para concluir estos preliminares sobre la *op. 101*, que fue la primera *Sonata para piano* de Beethoven, tocada en público, estando todavía vivo, por Steiner von Felsburg, (un peculiar intérprete cortado al estilo del compositor). Los cuatro movimientos son sucesivamente: *Allegretto*, *Vivace alla marcia*, *Adagio* y *Allegro*.

El primer Movimiento, ***Allegretto ma non troppo*** (en 6/8) está indicado por Beethoven: «*Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*» («algo vivaz y con el sentimiento más íntimo») y no es sino una bastante corta introducción que, pese a todo, deja su impronta en la obra entera, por su fuerza expresiva, por la afirmación del tono principal de *La mayor*, siempre en suspenso, sin embargo, omnipresente. Los dos temas son extremadamente vecinos, uno y otro de carácter soñador y es el primero el que parece surgir a la vida, crecer y expandirse, en una larga secuencia de veinticinco compases, de una respiración amplia y ligera a la vez. Algunos compases cadenciales introducen una serie de acordes sincopados, en la octava superior de la mano derecha, después en el registro mediano (*mi mayor*) que preludian un breve desarrollo que tiene lugar en la *reprise* abreviada del tema inicial. Los acordes sincopados alcanzan un *ff* (*forte*) (el único en el movimiento), pronto suavizado *en diminuendo* por una coda que deja a la melodía dividirse hacia el agudo y hacia el grave, separación de los registros que acentúa la impresión de misterio que provoca el *ritardando* final.

El segundo Movimiento, ***Vivace alla marcia*** (en 4/4, en *Fa mayor*) que tiene como indicación en el manuscrito: «*Lebhaft*» («bastante vivaz»), se caracteriza por la permanencia de una fórmula -ritmos punteados- que todos los analistas han señalado tiene un carácter precursor schumanniano. Este proceder se dispersa en los diversos registros del piano en una polifonía precisa, casi seca. La fuerte ruptura de tono con el movimiento precedente, es subrayada por la ausencia de pausa del doble *forte* del acorde inicial, la nueva tonalidad de *Fa mayor* y acentuada, por varios

reencuentros armónicos disonantes y por una rara diversidad de timbres instrumentales -de trompeta, de cuerno, de flauta de piccolo, de oboe y de clarinete- que contrastan con la uniformidad de colores precedente. La segunda parte *Alla marcia*, pasa a la tercera mayor superior (*La mayor*, tonalidad principal) y después al tono de *Re bemol*, con indicación de pedal en los bajos, muy activa rítmicamente. La irresistible progresión de este *schezo* parece frenarse un instante por el trío, más calmado, *sempre legato e dolce*, pero este se construye sobre dos compases introductorios, respetando el mismo ritmo punteado, que desarrolla un *canon* a dos voces en la octava, de una extremada fluidez. Las dos voces, en efecto, se expresan a distancia de medio compás y por episodios fragmentados en la conclusión, prefigurando, sin ninguna duda, el gran estilo del *Allegro* terminal (Tranchefort)

El tercer Movimiento ***ma troppo con affetto***, indicado «*Langsam und sehnsuchtsvoll*» («Lento y con ardor», es breve y debe tocarse *una corda* (pedal unicorde o pedal dulce). Se trata de una admirable melodía, meditativa, comenzando sobre un motivo de sexta en dobles corcheas precedidas por dos acordes *pp* (*piano*) de una elocuencia a todas luces «romántica». Este motivo es a continuación retomado en las dos manos alternadas, como un monólogo murmurado, con una convicción lúcida, para desembocar en un acorde de *Mi mayor*. Una cadencia improvisada (*non presto*) introduce una evocación del tema del *Allegretto* inicial. Este recuerdo marca la transición hacia el *Finale*, añoranza conclusiva que evidencia una preocupación por la forma cíclica, destinada a estimular la memoria del oyente, un poco desconcertado, hasta entonces, por la versatilidad del discurso. Tiene lugar en el tiempo de comienzo de la obra y *tutte le corde ma piano* («con todas las cuerdas»), por oposición a la *una corda* precedente. Estamos en *La mayor*, tonalidad igualmente inevitable del *Allegro* conclusivo anunciado por un compás *Presto* de nueve triples corcheas y tres puntos de órgano (prolongación de la duración de una nota o de un silencio, más allá de su valor real, por una de duración indeterminada).

En el cuarto Movimiento, ***Allegro ma non troppo*** (en 2/4, en *La mayor*), indicado «*Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*» («Rápido pero no demasiado y con resolución») tres compases de trino preceden la progresión del tema principal,

tenso, autoritario, cuyo comienzo es inmediatamente repetido en los bajos. Este diseño ascendente de dobles corcheas corresponde a un motivo ya expuesto en el primer movimiento, estableciendo una alianza suplementaria de unificación. Una polifonía muy estricta, casi árida, rige la variación de esta célula temática, durante treinta y seis compases, apareciendo a continuación (evolucionando en el marco de la *sonata* bitemática) un segundo tema, tierno, sentimental, en llamativo contraste con la energía desplegada por el estilo fugado del primer tema. La primera parte finaliza sobre una reedición de ella misma más desatada. El desarrollo adopta el aspecto de un gran *fugato* a cuatro voces, que no evita alejarse en la región del *la* menor. El motivo de este *fugato* es una nueva presentación del tema principal, en los graves. El motivo de la *fuga*, que se prolonga de nuevo en intervalos de quinta, es variado una última vez *pp* (*piano*) a guisa de coda sobre un profundo trémolo de los graves y después de un *ritardando*, tres acordes desunidos *ff* (*forte*) concluyen con estruendo.

La partitura pianística de esta *Sonata op.101* aporta muchas curiosas innovaciones pianísticas. No hay duda que, por esa época, la mecánica de los pianofortes no cesaba de perfeccionarse y que Beethoven, amigo del fabricante vienés Andreas Streicher, le hostigaba sin cesar, para obtener un nuevo instrumento sobre el que pudiera «cantar». Fue, pues, para un «*Hammerklavier*» de esta suerte para el que precisamente escribió esta *Sonata n°28 op. 101* (pero, sobre todo la siguiente *Sonata n°29 op.106*, explícitamente bautizada y conocida ya, desde entonces, con el epígrafe «*Hammerklavier*»). Las potentes sonoridades (especialmente de los graves), la inusitada suavidad de la mecánica (en particular las rápidas respuestas) del instrumento evolutivo, estimularon, sin duda, notablemente la imaginación del compositor y le influyeron la concepción de una obra que, sorprendentemente, hoy día parece haber sido concebida, desde el principio, para un piano de concierto moderno y en la que Beethoven desplegó todas las posibilidades de una armonía vertical en las riquezas, todavía inexploradas y reunidas en el movimiento final, como espléndida conjunción de todas las virtualidades apuntadas y, todavía no consumadas, de los movimientos precedentes. Así pues, para Alfred Brendel «*la (sonata) op.101 no es una obra exuberante ni forma parte de esa categoría de dramas donde un alma lucha con los elementos o combate el destino, sino que trasmite, con una maestría soberana, toda la felicidad, toda la fuerza y la seguridad que la ocupan*».

Duración aproximada: 20 minutos.

SCHUMANN, ROBERT (Zwickau (Sajonia), 1810-Endenich (cerca de Bonn), 1856)

Sonata en Sol menor op. 22, n° 2

Como todos los compositores, que comenzaron su carrera hacia 1830, a continuación de la muerte de Beethoven (1828), el joven Schumann hubo de enfrentarse al problema de la renovación de la *Sonata para piano* y después de la *Sinfonía* y del *Cuarteto de cuerdas*, los tres géneros supremos de la música instrumental clásica, con los que Beethoven parecía haber acotado un «territorio privativo» que obstaculizaba cualquier intento de sus sucesores, lo bastante temerarios y con el suficiente talento, como para desafiar al, por todos respetado e indiscutible, maestro de Bonn.

Concretamente en relación al problema de la *Sonata para piano*, es revelador su relativo abandono desde 1830, hasta tal punto que, por ejemplo, después de tres ensayos juveniles, todos anteriores a 1828 (*Mi mayor*, op.6 de 1821, *Sol menor* y *Si bemol mayor*, de 1827, op. post. 105 y 106, respectivamente), incluso un genio de la música como Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) no renunciará a insistir en el género, retornando hacia formas más íntimas, breves y menos ambiciosas (*Capriccios*, *Fantasías*, *Romances sin palabras*, *Variaciones* etc.). El propio fenómeno del piano, Frédéric Chopin (1810-1849), no escribe más que tres *Sonatas*, de extrema juventud (*Do menor*, op.4 (1828), *Si bemol menor*, op.35 (1839) y *Si menor*, op.58 (1844) e incluso un portentoso Brahms, tras componer una *Sonata* en *Do mayor*, y otra en *Fa sostenido menor*, op 1 y 2, respectivamente (ambas de 1852) abandona definitivamente el género después de la tercera y última *Sonata* en *fa menor* op.5 escrita, con veinte años, en 1853, precisamente el mismo en el que Franz Liszt (1811-1886) termina su única *Sonata para piano* en *Si menor*, dedicada, por cierto en reciprocidad, a Robert Schumann (que, a su vez, le había hecho dedicatario de su *Fantasia* op.17), obra de Liszt genial, revolucionaria, la única del siglo XIX que habría renovado por completo las posibilidades del género, para Tranchefort, aún a expensas de «volver radicalmente la espalda nada menos que a Beethoven».

Por su parte Robert Schumann sólo escribió tres *Sonatas para piano*, cuya concepción y realización, casi simultánea, se escalona

a lo largo de pocos años. Después de una fase preparatoria, la puesta punto se opera durante los años de transición 1835 y 1836. Dos años más tarde, Schumann, tras escribir un nuevo final para la *Sonata n.º2* en *Sol* menor, evita enfrentarse otra vez a un «género tan peligroso», según sus propias palabras.

Las tres primeras partes de la ***Sonata n.º2, en Sol menor, op.22***, fueron esbozadas en 1833 y la obra acabada en 1836, el mismo año que la *n.º1, en Fa sostenido menor op.11*, incorporando un final que Clara encontró «mucho más difícil» que la *Sonata* anterior por lo que Schumann decidió escribir otro, en las postrimerías de 1838, que sería el que aparecerá en la definitiva primera edición impresa de la *Sonata*, cuyo número de opus relativamente elevado (22) se debe, sin duda, a ese retraso de tres años en la publicación. Por estas razones, a pesar de que la tercera tenga un número más bajo: *op. 14*, resulta todavía correcto musicológicamente, denominar *Segunda Sonata* a la *op.22*: El final originario y desechado de 1835, no apareció, sin embargo, hasta la muerte del compositor.

Ciertamente más concisa, más clara y más fácil que sus vecinas, la *Sonata n.º2 en Sol menor, op.22*, es la que ha disfrutado siempre de una mayor popularidad y parece innegable que Schumann se impuso en ella una contención temática y formal, necesarios después de los desbordamientos de la obra precedente aunque no resulta exagerado decir que la *op.22* tiene un cierto componente de exaltación febril, como prueban las indicaciones de *tempo*, tan célebres como paradójicas, con las que se adereza su primer movimiento. Marcado en el comienzo como: «*so rasch wie möglich*» («tan rápido como sea posible»), tras estabilizarse, el *tempo* se acelera en la coda en «*schneller*» («más rápido») y, después, en «*noch sneller*» («todavía más rápido»). La apuesta no es más que aparente y, sin duda, una simple cuestión de agógica, decir de reparto de los valores, en el marco del 2/4 inicial. El tetracorde descendente (*sol-fa-mi-re*) del tema de comienzo, domina toda la pieza, incluso las figuraciones de dobles corcheas (por lo que se la ha conocido también como «*Sonata en dobles corcheas*»).

Duración aproximada: 18 minutos.

CHOPIN, FREDERIC (Zelazowa –Wola (cerca de Varsovia), 1810- París, 1849)

Cuatro Mazurkas op.24

Polonesa en La bemol mayor op.53, n° 6

Pese a una inspiración y una raíz polaca, derivados de los años de juventud pasados en Varsovia, esencialmente centrados en la música y, en particular el piano, resulta evidente también, de acuerdo con André Gide, en la música de Frédéric Chopin, un «corte y una manera francesa» país donde transcurrió la mayor parte de su etapa creativa. Tal vez por ello Robert Schumann escribirá en cierta ocasión: Si Chopin publicara sus obras anónimamente, cualquiera podía identificarlas. En eso está su fuerza y su debilidad». A lo que Nietzsche añadía: «*El polaco Chopin, el inimitable -los que están antes y después de él no tienen derecho a ser llamados así- tenía la misma distinción principesca que Rafael muestra en el uso de los colores más sencillos pero no en lo visual sino en la melodía y en el ritmo*». Para Gómez-Amat, «*ambos comentarios nos muestran a un Chopin personalísimo, a un artista creador de su propia manera y estilo, que no imita a nadie y cuyo ejemplo es muy difícil de seguir*».

No es fácil, tampoco, clasificar la proteica obra de Chopin según un orden estrictamente cronológico a la usanza. Pues, mientras la composición de las *Polonesas* y las *Mazurkas* cubren, casi toda su vida, los *Valses* y los *Nocturnos*, se reparten, más o menos, de manera equilibrada, por lo que la presentación por «géneros» de su obra, generalmente adoptada por sus estudiosos, siguiendo luego, simplemente, las fechas de aparición, parece la forma más racional, lógica y cómoda de exponerla.

Forma primaria de la creación chopiniana, la *Polonesa* cubre casi toda su trayectoria, entre 1817, época de la publicación en Varsovia de una temprana *Polonesa en sol menor* y 1846, año de la composición de la *Polonesa-Fantasia* op. 61. Danza procesional lenta y grave, al ritmo característico de tres tiempos, generalmente repartidos sobre una corchea, dos dobles corcheas y cuatro corcheas, la *Polonesa* se desarrolló muy pronto fuera de su país de origen encontrando su lugar en los siglos XVII y XVIII, en la *Suite instrumental* y en la *Suite* de laúd, utilizada por músicos como Bach, Haendel, Couperin o Mozart. A comienzos del siglo XIX, la

polonesa toma la forma de una marcha pomposa, viril y, alguna vez, enérgica con la que Carl Maria von Weber (1786- 1826) le da un esplendor nuevo, acentuando su ritmo, enriqueciendo su melodía y variando su coloración armónica. Pero como señala Liszt: «*Chopin sobrepasa a Weber en la fuerza y el idealismo y por su toque más emocionante y sus nuevos procedimientos de armonía*», añadiendo que «*las Polonesas de Chopin, alternativamente trágicas, sombrías o luminosas, traducen la resistencia desesperada de un pueblo agredido y amenazado*».

La fama que conoció la *Polonesa* en el siglo XIX estuvo, en efecto, en gran parte, ligada a la toma de conciencia en Europa del drama polaco en los años 1830 y su simbolismo nacionalista se refuerza por las explosiones revolucionarias de una nación perseguida y es, de nuevo, Liszt quien testimonia que «por su ritmo enérgico, la *Polonesa* ha hecho estremecer y ha galvanizado todas las torpezas de nuestras indiferencias (..) y los más nobles sentimientos tradicionales de la vieja Polonia y sus costumbres (...), la bravura y el valor, son allí homenajeados con la simplicidad que esta nación guerrera hace de ellos el rasgo distintivo de sus cualidades».

Chopin dejó más de quince *Polonesas*. Las primeras, obras de infancia y adolescencia, se parecen, por su virtuosismo y su carácter pintoresco, a las de Weber. Sin embargo, a partir del Op.26, Chopin lleva a la *Polonesa* a una nueva senda y le da su verdadero carácter marcial, que Liszt, de nuevo, describe como «*las más bellas inspiraciones de su autor, menos rebuscadas que otras, a causa de sus dificultades técnicas*».

Como hemos señalado, Chopin compuso *Mazurkas* a lo largo de toda su vida por lo que, como sus *Polonesas*, son el reflejo del sentimiento nacionalista al que está ligado toda su música. Su discípulo Wilhelm von Lenz decía al respecto: «*Las Mazurkas de Chopin son el carnet de viaje de su alma a través de los territorios socio-políticos de un mundo de "sueños sárpatas"*» y continúa: «*Su ejecución está en ella misma; es allí donde reside la originalidad del Chopin pianista. Representaban Polonia, su patria, tal como la soñaba en los salones parisinos bajo Louis Philippe (...). Chopin ha sido el único pianista político. El encarnaba Polonia, él ponía en música Polonia*»

Muy popular, en efecto, en su país, desde el siglo XVI, la **Mazurka** es una danza tripartita (A-B-A'), cuyo acento principal cae sobre los tiempos débiles y más particularmente sobre el segundo, en la que Chopin ha conservado el ritmo pero, retomando la expresión de Liszt, «ha ennoblecido la melodía y agrandado las proporciones». El compositor dejó cerca de sesenta *mazurkas*, todas destacadas por su escritura pianística, su armonía audaz y la variedad de sus ritmos, en tanto que piezas (frecuentemente concebidas en tono menor) plenas de esa diversidad de «motivos y de impresiones» que describiera Liszt. Por su parte, Alfred Cortot distingue varias categorías de *mazurkas*: las «danzadas», las «cantadas», las «cantadas y danzadas», pero también las «atrevidas» y las «elegíacas».

Gracias al testimonio de Berlioz sabemos cómo interpretaba Chopin sus *Mazurkas*: «*Hay detalles increíbles en ellas, al encontrar el medio de hacerlas doblemente interesantes ejecutándolas con el último grado de dulzura, al superlativo del piano, rozando apenas los martillos las cuerdas, de tal suerte, que uno está tentado de aproximarse al instrumento y aguzar el oído como se haría en un concierto de sílfides o con un ruido de hojas*».

Catalogadas entre la *Primera Balada* op.23 y los 12 *Estudios* op.25, la colección de **Cuatro Mazurkas** op.24 fue compuesta entre 1833 y 1834 en París, donde fueron publicadas por Moritz Schlesinger, en diciembre de 1835. Se trata, por lo tanto, de obras del primer período de madurez de Chopin e, indudablemente, frutos acabados, surgidos del genio del compositor que, aún joven, domina ya, con fluidez y por igual, las artes de la escritura musical y, en particular, del teclado. Son piezas, pues, ricas en elementos procedentes del folclore, que afirman un lenguaje «cargado de originalidad y audacias tonales y rítmicas, que no elude los *choques* disonantes, y se adentra con valentía en atrevidas evoluciones armónicas y ambiguos giros modales» (Justo Romero). La serie (op.24) figura dedicada al ayuda de cámara del rey Luis Felipe I, *Monsieur le Comte de Perthuis*, cuya esposa, Émilie, era alumna de Chopin además de estrecha amiga de la amante, también discípula y protectora temporal del compositor y otros exilados polacos, la condesa Delfina Potocka. Fue precisamente el dedicatario, influyente

personaje de la aristocracia gala, muy cercano a la realeza, quien presentó a Chopin al monarca francés.

No deja de ser llamativo que para la primera **Mazurka en Sol menor op.24, n°1**, Chopin recurriera exactamente a la misma tonalidad que la obra que la precede en su catálogo, la también primera *Balada en sol menor, op.23*. La pieza discurre a través de un panorama lento y ensoñador, aunque también poblado por algunos pasajes que alteran, con discreción, el exquisito sosiego de la partitura, que Chopin organiza de acuerdo con la convencional construcción tripartita: A-B-A', bajo una expresa indicación de «*rubato*», que se extiende a lo largo de los 64 compases que la conforman. Como es sabido, es esta una indicación expresiva, en italiano, que otorga cierta libertad para acelerar o enlentecer (*accelerando o ritardando*) ciertas notas de la melodía, aún advirtiéndose evitar cualquier exceso en esta autorizada flexibilidad de los rigores del compás. Es esta, sin embargo, una de las últimas veces que Chopin se tomó la molestia de anotar, de forma explícita, la famosa palabra, tan ligada a la ejecución de sus obras que, por otra parte, para Liszt, «no aportaba nada al que ya sabe, *ni decía nada al que no sabe, entiende, ni siente*». En efecto, Chopin dejó, en lo sucesivo, de insertar dicha recomendación expresiva en sus manuscritos.

La siguiente segunda **Mazurka en Do mayor op.24, n°2**, aparece bien provista de elementos populares del folclore polaco. Los singulares acentos, en la tercera parte, del compás de $\frac{3}{4}$, delatan el trasfondo rítmico de la pieza que consiste en un animoso *oberek*, cuyas tres secciones transcurren bajo un implacable *Allegro non troppo* que se mantiene, sin variar, a lo largo de sus 120 compases. El ritmo obsesivo de los bajos, «*sempre legato*» (también palabra italiana que significa «siempre ligado», es decir, «sin interrupción»), contrasta con la ligereza de la línea melódica. Tras una breve introducción de cuatro compases, irrumpe el primer diseño, cantado por la mano derecha, en el registro agudo. Un segundo motivo (*più forte*) introduce una nueva referencia al folclore: el *holupiek*, que es el tradicional batir de pies y manos, con el que los bailarines polacos acompañan rítmicamente el baile (con cierto parentesco con nuestro zapateado flamenco). El segundo tema de esta primera parte de la *Mazurka*, entra en el compás 21, bajo una expresiva indicación de «*dolce*», persistiendo la ambigüedad tonal (entre *Fa*

mayor y *Do mayor*). La primera parte concluye con la reaparición del *holupiek*.

Durante años se ha pensado que la ***Mazurka en La bemol mayor, op.24, n°3*** fue compuesta en Dresde, en 1835, equívoco derivado de la existencia de un manuscrito original, firmado y fechado por Chopin en la ciudad sajona, de tanta tradición musical, el 22 de septiembre de 1835. Esta partitura autógrafa, dedicada a Luiza Linde, nacida Nazbaum, segunda esposa de Bogumil Linde(1771-1847) director del *Lyceum* de Varsovia, en el que enseñaba francés Mikolaj Chopin, padre del compositor, presenta, sin embargo, ligeras diferencias con otro manuscrito, compuesto en París, entre ellas, una que afecta a la indicación de *tempo* pues, mientras en la versión francesa Chopin anota un «*Moderato*», en la de Dresde, figura un «*Lento*», lo que, sin duda, otorga al intérprete cierta libertad de elegir el «tiempo» que considere más adecuado. En su originalidad, la *Mazurka op.24 n°3*, relativamente corta (43 compases), es una de las pocas que no se amolda a la clásica estructura tripartita de la mayoría de las mazurkas, por lo que su único tema aparece repetido varias veces, interponiéndose entre estas reincidencias un segundo diseño (*legato* y *piano*), que no llega a adquirir el rango de tema. Toda la pieza transpira, pues, libertad formal y finura expresiva hasta los ocho compases conclusivos, «*dolcissimi*», que integran la delicada y amplia coda.

Chopin recurre a la remota tonalidad de ***Si bemol menor*** para la última ***Mazurka op.24, n° 4***, la más larga de la serie y también «una de las más extensas y fascinantes de entre todas sus mazurkas» (Justo Romero). Efectivamente, «la variedad armónica y rítmica en esta pieza es de una novedad sorprendente» (Tranchefort). Los cuatro compases de introducción, con sus dos voces sincopadas y su cromatismo, llevan a una atmósfera de misteriosa poesía. El segundo motivo evoluciona sobre el ritmo febril de sus valores punteados y doblemente punteados. Chopin decía que los compases en la unión de la parte central daban la ilusión de un coro mixto («Son la voz femenina del coro»), decía, exigiendo que se tocara con la más extrema delicadeza y sencillez, que (según parece) nunca le resultaban suficientes». «Apenas se tenía derecho a acariciar el teclado y era un error, sobre todo, intentar tocarlo», refería el antes citado alumno y amigo de Chopin, Wilhelm von Lenz. *El*

enlentecimiento progresivo de la coda, como delata la profusión de anotaciones expresivas: «ritenuto»; «diminuendo»; «calando»; «pp»; «mancando»; «sempre rallentando»; «smorzando» etc. es, ciertamente, extraordinario y «parece anticiparse a los sutiles y geniales finales de algunas páginas de la Iberia de Albéniz» (J. Romero).

Forma primaria de la creación chopiniana, la **Polonesa** cubre casi toda su trayectoria, entre 1817, época de la publicación en Varsovia de una temprana *Polonesa en Sol menor* y 1846, año de la composición de la *Polonesa-Fantasia en la bemol mayor*, op. 61. Danza procesional lenta y grave, al ritmo característico de tres tiempos, generalmente repartidos sobre una corchea, dos dobles corcheas y cuatro corcheas, la *Polonesa* se desarrolló muy pronto fuera de su país de origen encontrando su lugar en los siglos XVII y XVIII, en la *Suite instrumental* y en la *Suite* de laúd, utilizada por músicos como Bach, Haendel, Couperin o Mozart. A comienzos del siglo XIX, la *polonesa* toma la forma de una marcha pomposa, viril y, alguna vez, enérgica, con la que Carl Maria von Weber (Eutin (cerca de Lübeck, Polonia 1786-Londres 1826) le da un esplendor nuevo, acentuando su ritmo, enriqueciendo su melodía y variando su coloración armónica. Pero como señala Liszt: «Chopin sobrepasa a Weber en la fuerza, el idealismo y por su toque más emocionante y sus nuevos procedimientos de armonía», añadiendo: «las *Polonesas* de Chopin, alternativamente trágicas, sombrías o luminosas, traducen la resistencia desesperada de un pueblo agredido y amenazado».

Chopin dejó más de quince *Polonesas*. Las primeras, obras de infancia y adolescencia, se parecen, por su virtuosismo y su carácter pintoresco, a las de Weber. Sin embargo, a partir del Op.26, Chopin lleva a la *Polonesa* a una nueva senda y le da su verdadero carácter marcial. que Liszt, de nuevo,, describe como «las más bellas inspiraciones de su autor, menos rebuscadas que otras, a causa de sus dificultades técnicas».

La célebre ***Polonesa en La bemol mayor op.53***, (Maestoso), compuesta en 1842, editada en 1843 en Leipzig y París, por Schlessinger y en 1845 en Londres por Wessel & Stapleton, dedicada al banquero francés Monsieur Auguste Léo, es para Justo

Romero (*Chopin, Scherzo-FUNDATION, 2008*) «una de las páginas más populares y manoseadas de la literatura pianística, cuyo impetuoso y épico carácter la han hecho acreedora al conocido sobrenombre de «Heroica» y continúa: «Se tratade una página vehemente y solemne cuyo genérico aire «*maestoso*» establece las pautas expresivas de tan exultante y virtuosa composición, cuya correcta interpretación requiere un pianismo de altos vuelos, capaz de sortear sus rigurosas exigencias técnicas, como de revelar el gigantesco impulso vital de sus 181 compases». Tal vez consciente de sus dificultades técnicas, Chopin no quería que se tocara ni demasiado rápida, ni demasiado fuerte, («como ese «*fracas de tonnerre*» («ese estrépito de truenos») al que, generalmente, se la asocia. Así pues, todo exceso o precipitación anula, para su autor, la grandeza y majestuosidad de esta fascinante pieza en la que sirven de introducción unas poderosas elevaciones cromáticas, seguidas de una danza patética que se expone con diseños melódicos y rítmicos, extremadamente variados. Todo se calma brevemente sobre un «*sostenuto*» y después, una cadencia lleva a un nuevo episodio en *mi* mayor, el más popular entre todos, cuyos acordes sirven de preámbulo al famoso y, temido por los pianistas, pasaje en octavas de la mano izquierda, que se prolonga hasta el compás 119 y que, gracias al relato de los próximos al compositor, como su alumno predilecto Adolf Gutmann, se sabe que Chopin tocaba «*pianissimo*» y «lo llevaba a término sin recurrir a una progresión rítmica muy marcada, ni apenas aumentar la sonoridad, como si se tratara de una especie de rumor». A este episodio, fundamentado en un rápido y constante «*ostinato*» de cuatro semicorcheas en octava, que se repite a lo largo de 37 compases y sobre el que la mano derecha desarrolla un canto de sobresaliente audacia armónica, sucede la reexposición, con leves variaciones, de la sección inicial, en la tónica de *La* bemol mayor. Finalmente, la *Polonesa op.53* concluye con una pequeña y brillante coda que recupera temas de la sección inicial, sin eludir una fugaz referencia a las famosas octavas, en semicorcheas, de la mano izquierda.

«Todo es maestría e inspiración en esta *Polonesa* cuya fama se corresponde plenamente con sus méritos artísticos y pianísticos» (J.Romero), una obra en «cuya grandiosa construcción, la inventiva temática, la variedad de intuiciones tímbricas, el uso de la armonía,

de las modulaciones y del ritmo, convergen en una síntesis de excepcional perfección y cuyos acentos épico-heroicos han dado pie a numerosos comentarios, más o menos afortunados» (Paolo Pettazzi, Notas a la edición integral: *CHOPIN*, (vol.V) *Deutsche Grammophon*, 1999).

Duración aproximada:

Cuatro Mazurkas op.24: 13 minutos.

Polonesa en La bemol mayor op.53, n° 6: 30 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 19 de marzo 2018

CUARTETO ARTEMIS

Avance Programación curso 2017-18

Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Jueves, 26 de abril 2018	ARABELLA STEINBACHER, violín ROBERT KULEK, piano
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano
Martes, 15 de mayo 2018	SEXTETO DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE ALICANTE. JESÚS MARÍA GÓMEZ, piano
Martes, 22 de mayo 2018	TRÍO WANDERER
Lunes, 04 de junio de 2018	XXXIII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del curso 2018-19

Lunes, 1 de octubre 2018	JUHO POHJONEN, piano
Martes, 23 de octubre 2018	TRÍO GUARNERI PRAGA
Martes, 6 de noviembre 2018	GIL SHAHAM, violín AKIRA EGUCHI, piano
Martes, 13 de noviembre 2018	CUARTETO EMERSON
Miércoles, 12 de diciembre 2018	JAN LISIECKI, piano
Martes, 18 diciembre 2018	CARLOS SANTO, piano
Lunes, 7 de enero 2019	VARVARA NEPOMNYASCHAYA, piano
Lunes, 21 de enero de 2019	ENRIQUE BAGARIA, piano
Miércoles, 6 de febrero 2019	VIVIANE HAGNER, violín
Lunes, 18 de febrero 2019	TRÍO SCHUBERT LEONSKAJA-ISTVAN-FRESCHTMAN
Viernes, 1 de marzo 2019	CUARTETO BELCEA
Lunes, 11 de marzo 2019	TRÍO LUDWIG
Lunes, 25 de marzo 2019	MARIAM BATSASHVILI, piano
Lunes, 1 de abril 2019	JANINE JANSEN, violín
Martes, 23 de abril 2019	SERGEY REDKIN, piano
Lunes, 13 de mayo 2019	NICHOLAS ANGELICH, piano
Lunes, 27 de mayo 2019	FUMIAKI, violín VARVARA NEPOMNYASCHAYA, piano

En nuestra web <http://www.sociedaddeconciertos.es> encontrará información adicional al resumen contenido en este programa de mano.

