



SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



Obra Social

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XL
Curso 2011 - 2012

CONCIERTO NÚM. 746
I EN EL CICLO

Recital de piano por:
ANDREI GAVRILOV

TEATRO PRINCIPAL

Jueves, 13 de octubre

20,30 horas

Alicante, 2011

ANDREI GAVRILOV, piano



Esta temporada: Ha continuado sus giras por todo el mundo tanto dando recitales como colaborando regularmente con las orquestas más afamadas internacionalmente: Nueva York, Chicago, Filadelfia, Montreal, Londres, Viena, París, Berlín, Munich, Ámsterdam, Tokio, etc. y bajo la batuta de directores como Abbado, Haitink, Muti, Ozawa, Svetlanov, Maazel, Barenboim, Tennsted etc.

Visitó la Sociedad de Conciertos: el 6 de mayo de 1997 interpretando obras de Beethoven y Chopin.

Lo más destacado de su carrera: de familia de artistas; su padre era pintor y su madre pianista; con solo 18 años ganó el Primer Premio en el Concurso Internacional "Tchaikovsky" de Moscú, su ciudad natal. Debutó a continuación en el Festival de Salzburgo sustituyendo a Sviatoslav Richter, con lo que comenzó una triunfal carrera internacional con las principales orquestas del mundo. Es importante destacar su colaboración con la Filarmónica de Berlín y con la Sinfónica de Bournemouth.

Por motivos políticos se le prohibió salir de la Unión Soviética, hasta que por expreso deseo de Mikhail Gorbachov se le autorizó de nuevo y de forma definitiva a salir del país; convirtiéndose así en el primer artista soviético que puede residir en Occidente sin recurrir al asilo político. Esta nueva etapa empezó con un memorable recital en el Queen Elisabeth de Londres, y tras tocar en el Carnegie Hall de Nueva York el famoso crítico del New York Times, Donald Henahan, dijo que era uno de los mejores pianistas que habían pasado por esta sala.

Grabaciones: De 1976 a 1990 grabó en exclusiva para EMI recibiendo premios como el Gramophone, el Deutscher Schallplattenpreis, el de la Academia Charles Crois, el IRCA y fue distinguido por la Academia Musical Chigiana como el mejor pianista mundial.

En 1990 firmó un contrato con la Deutsche Grammophon. Entre sus grabaciones, y comentando la colección de "Grandes Pianistas del siglo XX", Philips Rob Cowen dijo: "Gavrilov es un maestro en la música de Bach y de Haendel; experto en Mozart, Chopin, Schumann y Grieg; sin embargo su cima se encuentra en las diez piezas que Prokofiev extrajo de su ballet "Romeo y Julieta"; y en el concierto para piano de Tchaikovsky, y en las obras de Scriabin y Rachmaninov que hacen especialmente atractiva esta colección".

El Board Internacional Research of América Biographical Institute le nombró "Hombre del Año" y en reconocimiento a su contribución a la sociedad recibió importantes galardones de "Gold Record of Achievement" y "World Lifetime Achievement".

PROGRAMA

- I -

CHOPIN

Selección de nocturnos

Nocturno Si Bemol Menor Nr. 1 Op. 9/1
Nocturno Re bemol mayor Nr. 8 Op. 27/2
Nocturno Do sostenido menor Op. posth
Nocturno Fa sostenido mayor Nr. 5 Op. 15/2
Nocturno Si mayor Nr. 3 Op. 9/3
Nocturno Fa mayor Nr. 4 Op. 15/1
Nocturno Fa menor Nr. 15 Op. 55/1
Nocturno La bemol mayor Nr. 10 Op. 32/2
Nocturno Do menor Nr. 13 Op. 48/1

- II -

PROKOFIEV

Sonata Nr. 8, Si bemol mayor Op. 84

Andante dolce
Andante sognando
Vivace

FRÉDÉRIC CHOPIN (Zelazowa Wola, 1810 - París, 1849)

Selección de Nocturnos

Aunque se trata de una forma genuina romántica, en los siglos XVII y XVIII los términos «nocturne» o «notturmo» se referían genéricamente a composiciones instrumentales en varios movimientos, de carácter concertante que, en determinadas circunstancias festivas, se ejecutaban de noche y al aire libre. La denominación destacaba más, por lo tanto, el ámbito de las piezas, el momento del día de su ejecución y su función de serenata, que su verdadero contenido musical o su concepción formal, por lo que los límites entre las diversas variedades de esta suerte de «música de consumo» permanecían relativamente indefinidos. La «serenata», la «casación» y el «divertimento», tal como lo compusiera Haydn para flauta, oboe, dos trompas y cuerda, se consideraban también como modalidades de música nocturna en la que igualmente podían incluirse determinadas piezas vocales en un solo movimiento derivadas de la tradicional serenata cantada con un somero acompañamiento instrumental como los Nocturnos vocales de Mozart (los K 436 - 439 y K 549).

El nocturno para piano del período romántico enlaza sobre todo con esa modalidad vocal y en particular con determinadas formas como arias, lieder y romanzas si bien, en esta ocasión, la voz cantante y el acompañamiento son asumidos íntegramente por el instrumento que, en ese momento, gozaba de un papel de absoluta preeminencia como solista.

En efecto, una de las claves esenciales en la renovación de la literatura para teclado a comienzos del siglo XIX está representada por el perfeccionamiento del pedal de resonancia del piano, un mecanismo patentado en 1783 por John Broadwood y que tanto Beethoven, que ya se sirvió audazmente del artefacto, como Weber y Schubert lo utilizaron para multiplicar sus efectos de sonoros. Sin embargo el irlandés de Dublín, John Field (1782-1837), compositor menor pero excelente pianista, fue uno de los primeros en resaltar que el uso del pedal lograba desunir el sonido fundamental del bajo, modificando así la clásica disposición del «bajo Alberti», un tipo de acompañamiento con un acorde quebrado o arpegiado, en el que las notas se sucedían en el orden grave-agudo-medio-agudo repitiéndose luego el mismo patrón. Este descubrimiento aparentemente banal permitía ejecutar sobre el teclado la melodía y el acompañamiento en una tésitura amplia, como si se tratara de la transcripción para piano solo de un romance para canto y piano.

La fórmula pianística del Nocturno se atribuye pues, unánimemente, a Field que, pese ser hoy un compositor relativamente olvidado, escribió en 1814, casi veinte años antes que Chopin, unas primeras partituras según ese nuevo estilo. Designadas inicialmente como «Romances», muy poco después tres nuevas piezas de un solo movimiento fueron agrupadas ya bajo el título de «Nocturnos» lo que le adjudica también la «invención» del nombre de este género musical. Como discípulo de Muzio Clementi (1752-1832), Field había pasado la mayor parte de su vida en Rusia, por lo que no puede sorprender que en sus Nocturnos, se hallen junto a elementos tradicionales típicos del aria y del lied occidentales, materiales estilísticos propios de la romanza rusa, que comenzaba a difundirse por entonces.

Aunque en la veintena de Nocturnos compuestos entre 1814 y 1835 Field instituyó un modelo nuevo, inspirado sin duda en los primeros poetas románticos para quienes la noche era una eterna fuente de inspiración, capaz de evocar un ambiente bello y misterioso fue, sin embargo, Chopin quien otorgó al género su configuración más universal elaborada a través de las veintiuna piezas que escribiera a lo largo de su vida, desde el año 1829, en el que compone el primer Nocturno en Mi menor, Op. póstumo 72, nº 1, hasta el verano de 1846, cuando rubrica el manuscrito del último Op. 62 en Mi mayor, nº 2. Posiblemente Chopin tuvo la oportunidad de conocer y apreciar las piezas de Field durante sus años juveniles en Varsovia, y no hay duda que ese anticipado contacto le impulsó a componer sus propias obras. Si bien, en un principio, siguen fielmente el esquema fijado por su descubridor, en cuanto a su carácter breve, libre, monotemático y al fuerte ascendente lírico de la pieza, una vez descubierto el género y cultivado con relativa constancia, pronto lo convirtió en algo muy diferente, al trascender el amanerado sentimentalismo, la timidez armónica y la trivialidad melódica del modelo instaurado por el pianista irlandés y transformarlo en el marco de unas páginas cargadas de ímpetu romántico, intensidad expresiva y riqueza cromática. A pesar de que, ciertamente, algunos nocturnos se encuentran próximos a la estela de Field, como los Op. 9 nº 1, Op. 15 nº 2, Op. 48 nº 2 y el Op. 72 nº 1, su carácter libre, meditativo y proclive a la fantasía hizo que se convirtieran pronto en el vehículo ideal para una expresión más interiorizada, sugerente y original del compositor polaco en la que un aroma, casi belcantista, cargado de delicadas florituras y ornamentaciones, alienta a las líneas melódicas del nocturno. No andaba por ello muy descaminada Emilie von Gretsck, alumna de Chopin cuando, tras escuchar a su maestro interpretar varios Nocturnos, escribió : «*Su manera de tocar está totalmente calcada del estilo vocal de Rubini, de la Malibran, de la Grisi. Lo dice él mismo. Pero es con una voz completamente pianística como intenta reproducir la manera de cantar de cada uno de estos artistas*».

Eminentemente líricos, algunos nocturnos son auténticas romanzas, plenas de esencia vocal italianizante que Chopin transmuta genialmente en lípidas páginas pianísticas y como en el belcanto, persigue y halla en ellos el marco idóneo para las refinadas armonías de una expresión diáfana y desembarazada de cualquier tentación retórica. Lo explica el propio compositor: «*Después de haber agotado todas las dificultades, después de haber tocado notas y notas, es la sencillez la que queda con todo su encanto como último sello del arte*». En ese mundo nuevo, de arrolladora fantasía, de bellísimos hallazgos y de sin par riqueza melódica el compositor recuerda más que en cualquier otra modalidad a su admirado amigo Vincenzo Bellini y pese a sus estilos tan diferentes, sus géneros por completo opuestos, la riqueza armónica del músico polaco frente a la relativa indigencia del italiano ambos coinciden en el talento para la creación de melodías, elegantes, leves y fluidas casi incomparables en la historia de la música. La melodía que era, en efecto, para Chopin la esencia misma del arte sonoro por lo que junto a la admiración hacia Mendelssohn por sus «*Canciones sin palabras*», desdeñaba el «*Carnaval*» de Schumann, en el que simplemente decía que «no había música».

Parece lógico que en sus inicios los Nocturnos de Chopin fueran comparados con los de su antecesor. Aunque creador de una pieza breve, lenta y evocadora Field, como asegura Félix Clement en su curioso libro de biografías de músicos publicado hacia 1884, era un enemigo declarado del romanticismo, y a él se debe el comentario de que Chopin era «*un talento de alcoba de enfermo*». Curiosamente, en su tiempo, en la confrontación entre ambos compositores el polaco no salía muy bien librado hasta el punto que algún personaje, como el poeta y crítico alemán Ludwig Rellstab, responsable del título «Claro de luna» para la Sonata nº 14 de Beethoven, decía: «*Donde Field sonríe, Chopin hace una mueca; donde Field suspira, Chopin gruñe; donde Field sazona ligeramente, Chopin vuelca el tarro de la pimienta. En resumen, si se coloca una de las piezas de Field ante un espejo curvo que la desfigure horriblemente, se tendrá una obra de Chopin.*» Como en tantas ocasiones, el juicio era por completo desacertado y no se precisó mucho tiempo para que los Nocturnos de Chopin desvanecieran hasta el recuerdo de los de Field.

Chopin escribió su serie con una intención estrictamente musical de tal suerte que, como en otros géneros lleva exclusivamente el título genérico y su tonalidad sin añadir ningún otro mensaje sugerente o emocional. Sólo inusualmente puede hallarse en sus partituras alguna cita literaria que aluda a una determinada fuente de inspiración, como sucede en el epígrafe existente en el manuscrito del Op. 15, nº 3 que reza: «*Después de una representación de Hamlet*», aunque el propio compositor la tachara luego impidiendo su pase a la imprenta. El compositor prefiere por lo tanto que sea el oyente quien reciba su propia impresión y experimente ante la música su personal e íntima emoción. Pese de ello, los Nocturnos han sufrido un aluvión de cursi literatura, de frases rebuscadas y de títulos ridículos por parte de editores e intérpretes.

Si casi toda la obra de Chopin es en su raíz música de salón, prescindiendo de su significado peyorativo, los Nocturnos, como los Valses y las Mazurcas, lo son de un modo preeminente y aún las más brillantes constituyen piezas breves, de factura sencilla y delicada, concebidas para tocarse en ámbitos limitados por lo que tal vez pueden perder parte de su encanto cuando se las escucha en la sala de conciertos. A lo largo de toda la serie, el compositor utiliza de un modo natural, casi despreocupado, una gran variedad de medios expresivos, que destacan por su innegable carácter melancólico y soñador y por la sencillez de su factura melódica, resultando por tanto difícil no percibir en ellas el misterioso palpar de la noche, lo que no impide que se introduzcan también radicales novedades armónicas.

Con muy contadas excepciones, todos los Nocturnos de Chopin tienen una disposición estructural característica y novedosa en el sentido de presentar la misma forma ternaria, en la que la segunda sección central, de carácter independiente y, casi siempre, de una expresividad radicalmente dispar, ofrece un claro contraste con la primera, mientras que la tercera es una mera repetición, a veces abreviada o incluso levemente modificada de aquella (A-B-A'). Pocas colecciones pianísticas cuentan con una discografía tan extensa e interesante.

Los tres primeros **Nocturnos Op. 9 (KK 87-108)**, escritos cuando el compositor rondaba los veinte años, aparecieron publicados por primera vez

en Leipzig en 1832 y, un año después, en Londres y París. El manuscrito figura dedicado a Marie Pleyel, esposa del famoso editor, pianista y constructor de pianos Camille Pleyel. Se trata de obras tempranas que se ajustan todavía al modelo de Field, es decir, siguen una sencilla estructura tripartita en forma de *lied* (A-B-A), amplias cantinelas a modo de «arioso» con ornamentaciones típicamente vocales en la mano derecha y, en la izquierda, figuras homogéneas de acompañamiento, siguiendo generalmente un movimiento ondulante, pero que ya delatan la pertinaz búsqueda de un estilo exclusivo. El armonioso **Nocturno N° 1 en Si bemol menor Op. 9 n° 1** es una página de enorme transparencia y de carácter profundamente interiorizado en la que el reiterado uso de arpeggios y la figuración convencional acusan la influencia de Field. Compuesto en 1830, la editorial Wessel & Co. lo publicó en 1833 en Londres bajo la cursi denominación de «Murmulllos del Sena», hecho que irritó de manera particular a Chopin, quien algunos años después, en 1841, escribió a su amigo y editor Julián Fontana: «Wessel es un imbécil [...] trata de arruinar mis composiciones con los estúpidos títulos que les da a pesar de mis indicaciones» (**Duración aproximada : 5'30**). El **Nocturno N° 3 en Si mayor Op. 9 n° 3** que cierra esa primera serie es un extenso *Allegretto* estructurado en tres partes. Aunque en algún tramo del acompañamiento en la mano izquierda se mantiene todavía próximo al empleado por John Field, Chopin contrapone nitidamente algunos elementos de su lenguaje y una mayor profundidad emocional que la del dublinés delatando su voluntad de distanciamiento de aquél y de avanzar por una vía experimental propia. (**Duración aproximada : 6' 35**).

De los tres **Nocturnos Op. 15 (KK 198-215)** los dos primeros datan de los años 1830 y 1832, por lo que son rigurosamente contemporáneos de la serie precedente Op. 9, mientras que el tercero y último, en Sol menor, fue compuesto en 1833. Publicados en Leipzig en 1833, y dedicados al pianista, compositor y director de orquesta Ferdinand Hiller, este segundo cuaderno de nocturnos introduce novedades significativas respecto de los precedentes y a pesar de su proximidad en el tiempo, su estilo se presenta más afianzado y formalmente mejor definido y desarrollado. El **Nocturno N° 4 en Fa mayor n° 1** consta de tres secciones. La primera, lleva la indicación que debe alentar su interpretación como «*semplice e tranquillo*», contiene una larga y dulce frase melódica, ornamentada con algunas puntuales notas de adorno. La sección central, apasionada e impetuosa presenta un carácter rotundamente diferente y lleva la indicación «*con fuoco*». En la parte final, retorna la calma al retomar ligeramente variado el tranquilo motivo inicial, en una atmósfera de serenidad. (**Duración aproximada: 4' 0**). La sección inicial del célebre **Nocturno N° 5 en Fa sostenido mayor n° 2**, está envuelta en un ambiente ténue y profundamente refinado. A la melodía de carácter lírico y cantable se le intercalan florituras, adornos y acentos característicos del Chopin más avanzado si bien pese a trascender el modelo de Field, la estructura y el clima del nocturno son todavía deudores del modelo establecido por el irlandés. Quizá ningún otro nocturno resume tan perfectamente el enlace sin fisuras entre lo lírico y la ornamentación de procedencia vocal como estas breves páginas cargadas de evocación y reminiscencias belcantistas. (**Duración aproximada : 3' 30**).

El famoso **Nocturno en Do sostenido menor, Op. póstumo (KK 1215-1222)** fue escrito en 1829, durante el último año de Chopin en Varsovia, ciudad que

dejó el 2 de noviembre de 1830 y a la que jamás regresaría. La indicación «*Lento con gran espressione*» que figura sobre el primer compás de la partitura remarca el ambiente sosegado y ensoñador de la obra, dedicada a su hermana Ludwica Chopin y que se publicará, con carácter póstumo, en enero de 1875, en la ciudad polaca de Poznan y bajo el título de «*Adagio para piano*», por Mieczyslaw Leitgeber. En realidad, Chopin jamás denominó a esta página «nocturno» y, curiosamente, la obra fue excluida de la magna edición *Chopin* publicada en 1880 por Breitkopf & Hartel, en Leipzig, debido a la oposición expresa de Brahms, que dirigía el comité de redacción. No se conocen las razones por las que rechazó esta obra dentro de una edición que pretendía ser integral aunque pudiera ser que no estuviera convencido de la autoría de la partitura o, tal vez, que los derechos de publicación de la obra los tuviera aún en exclusiva el editor Leitgeber & Co. El carácter dolorido de este juvenil nocturno rodeado de un inmenso aire melancólico, ha inducido frecuentemente el error de considerarlo como obra de plena madurez, de la última etapa creativa de Chopin, surgida casi en el lecho de muerte. No obstante tanto su estilo sencillo, aún muy condicionado por el modelo de Field, como el poco desarrollado fondo estético de la pieza desmienten tal hipótesis. Abunda en ello el hecho de que dos de los temas utilizados en este fragmento proceden del *Concierto para piano y orquesta n.º 2, en Fa menor, Op. 21* y de la canción *Zyczenie* (El deseo), que abre el ciclo vocal *17 canciones polacas para voz y piano, Op. póstumo 74* y que ambas piezas, compuestas en 1829, son rigurosamente contemporáneas del nocturno. Su tonalidad, Do sostenido menor, fue siempre una de las preferidas por Chopin, por que pocos años después, en 1835, la utilizó en el Nocturno Op. 27, n.º 1. Su carácter melódico y su profunda expresividad han propiciado innumerables arreglos y transcripciones para las más inverosímiles combinaciones instrumentales muchas de ellas de dudoso gusto. **(Duración aproximada : 4'10).**

Con los dos **Nocturnos Op. 27 (KK 357-369)** inaugura Chopin una segunda etapa creativa en la que se consolida la estructura formal y se implanta nítidamente un nuevo carácter musical y estético que cobra ribetes propios e inconfundibles. Fechados en 1835 publicados un año después simultáneamente en Leipzig, Londres y París, están dedicados a la condesa de Appony, esposa del embajador de Austria en París, en cuyo salón de música Chopin tocó con frecuencia. A partir de este momento, los siguientes diez nocturnos llegarán agrupados en parejas establecidas de acuerdo con sutiles vínculos armónicos o estructurales, exceptuando los dos dispares Op. 32. Particularmente en los dos Op. 27, el «sutil» nexo de unión es el carácter enarmónico de sus respectivas tonalidades. En esta ocasión al soñador Nocturno N.º 7 en Do sostenido menor Op. 27 n.º 1 le sigue un apacible **Nocturno N.º 8 Op. 27 en Re bemol mayor n.º 2**, muy apreciado por Felix Mendelssohn-Bartholdy y que se significa por su carácter melódico, ornamentado de muy variadas armonías, que le proporciona una intensidad emocional más honda y aguda que en obras anteriores. Bajo un acompañamiento rítmicamente uniforme, de gran riqueza y variedad sonora, se desarrolla una sosegada melodía tributaria del arte belcantista italiano de Bellini junto a otros menos tangibles modismos polacos, en el marco de un ambiente marcado con la indicación «*Lento sostenuto*». La obra se presentó por primera vez

interpretada por Chopin, en Leipzig, el domingo, 4 de octubre de 1835, a un selecto público entre el que se encontraban Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann y su futuro suegro, Friedrich Wieck. Las características expresivas de este nocturno han inducido a varios músicos a revisarlo para permitir su interpretación al violín destacando el arreglo de Jascha Heifetz (*Duración aproximada: 4'50*).

Concluidos en París, en 1837, los dos **Nocturnos** que integran el **Op. 32 (KK 510-517)** representan, de alguna manera y dentro del conjunto del género, un cierto retroceso hacia el viejo modelo implantado por John Field. El carácter plácido de ambos y su línea melódica, con el canto articulado siempre en la mano derecha sobre un reposado acompañamiento en la izquierda evocan, efectivamente, a las piezas de la primera época, escritas todavía en Varsovia. Estas particularidades han inducido a algunos a apuntar la posibilidad de que para su composición utilizara fragmentos y motivos ya esbozados mucho antes de su definitiva salida de la capital polaca en 1830, pero el refinamiento armónico y la madurez de la escritura apuntan a que fueron terminados el mismo año de su publicación, primero en Londres en noviembre y luego en París y Berlín, en diciembre de 1837. El manuscrito aparece dedicado a su alumna la baronesa de Billing. El **Nocturno N° 9, en Si mayor Op. 32, n° 1** presenta una particular estructura bipartita (A-B) sin la acostumbrada repetición de la sección inicial e idéntica a la del último de los tres nocturnos Op. 15. Sus compases que se desarrollan bajo un esmerado «*Andante sostenuto*», están profusamente adornados lo que otorga a la obra un aire de gran libertad, de aroma belcantista, si bien la partitura esta llena de indicios wagnerianos sobre todo en algunas sutiles modulaciones armónicas, de orden cromático. Como contraste su compañero el **Nocturno N° 10 en La bemol mayor Op. 32, n° 2**, aparece construido sobre una característica estructura tripartita, con una última sección mera variante de la primera (A-B-A'). El verdadero eje emocional de toda la pieza y en un claro contraste con las secciones extremas es la agitada parte central de alta intensidad emocional en la que se enriquecen las armonías, concluyendo finalmente con la exacta repetición de los lentos compases iniciales. Durante las primeras décadas del siglo XX disfrutó de cierta popularidad, al ser uno de los fragmentos utilizados por Alexander Glazunov en la suite coreográfica *Chopiniana* que, posteriormente, fue reutilizado en el ballet en un acto *Les Sylphides*. Existe también una pintoresca versión para piano y quinteto de cuerda, realizada por Joaquín Turina en 1921. (*Duración aproximada : 4'50*).

Ubicados entre la *Tercera balada, Op. 47*, y la *Fantasia Op. 49* los dos **Nocturnos Op. 48 (KK 688-701)** se completaron en Nohant, la residencia estival de George Sand, a principios de octubre de 1841, programándose en el concierto que Chopin ofreció el 21 de febrero de 1842 en la Sala Pleyel de París, junto con sus amigos la mezzosoprano Paulina Viardot y el violonchelista Auguste Franchomme. Se trata de unas obras de plena madurez del compositor, rodeadas de una atmósfera sutil y emotiva, en las que cada nota, cada modulación, cobra sentido y posee una plena razón de ser. Su escritura está impregnada por la fascinante capacidad de Chopin para generar las más finas armonías y modulaciones y lograr un «pianismo» que sobrepasa el pretendido ambiente *salonnier* y adentrarse en las más profundas y sinceras texturas sonoras. Pocos días después de concluidos,

Chopin los remitió, desde Nohant a París, a Julián Fontana, quién a primeros de noviembre ultimó las copias que envió inmediatamente a los diferentes editores del compositor, Moritz Schlesinger, en París que pagó 300 francos por los derechos de publicación imprimiéndose el mismo mes de noviembre de 1841, Breitkopf & Hartel en Leipzig y Wessel & Co. en Londres de cuyas imprentas no salieron hasta un par de meses después, en enero de 1842. Ambos nocturnos, que se hallan entre los más extensos de la colección figuran dedicados «à *Mademoiselle Laure Duperré*», alumna de Chopin e hija del célebre almirante Victor-Guy Duperré, en aquella época ministro de Marina del Gobierno francés. Del lento **Nocturno N° 13 en Do menor Op. 48 n° 1**, cuenta la leyenda que fue concebido por Chopín en la parisiense iglesia de Saint-Germain-des-Près, tras entrar para guarecerse de una imprevista tormenta. Esta historia, poco creíble, probablemente tiene su origen en el bellissimo coral («*Poco piu lento*») que abre la palpitante sección central. Por lo demás todo la pieza está construida de un modo peculiar sobre un tempo «*Lento*», que Chopin somete a acusadas fluctuaciones, transpirando elocuencia y sobriedad y la grave tonalidad de Do menor que lo preside evidencia un hondo sentir dramático (**Duración aproximada: 7'10**).

Los dos **Nocturnos Op. 55 (KK 749-760)** datan del verano de 1843 y fueron dedicados por Chopin a su amiga escocesa, la millonaria solterona, Jane Wilhelmina Stirling, destinataria también después, en 1848, del descatalogado *Vals en Si mayor*. De los dos, el segundo, en Mi bemol mayor, de acusado carácter sentimental, es el que ha alcanzado mayor popularidad, gracias a su refinada y atractiva línea melódica mientras que el primero, de carácter más emotivo, no ha calado tanto en el repertorio de los pianistas. Se publicaron por primera vez, de manera conjunta, en Leipzig (Breitkopf & Hartel) y París (Moritz Schlesinger), en noviembre de 1844, pero no llegaron a Londres hasta abril de 1845, impresos por Wessel & Co. El **Nocturno n° 15 en Fa menor, Op. 55 n° 1** comienza con un motivo reposado, de extrema sencillez, procedente del folclore polaco que se desarrolla bajo un aire genérico de «*Andante*». Su peculiar tratamiento temático requiere un intérprete de técnica sofisticada y altas dosis de imaginación expresiva, capaz de colorear de forma variada cada una de las reexposiciones. La sección central, marcada «*Più mosso*», está cargada de dramatismo. Una indicación de «*Tempo 1*» marca la reaparición de la primera sección. (**Duración aproximada: 4'45**).

SERGEI PROKOFIEV (Sontsovka, 1891 - Moscú, 1953)

Sonata para piano nº 8 en Si bemol mayor Op. 84

Posiblemente Sergei Prokofiev es, junto a Dimitri Shostakovich, uno de los más destacados representantes de la escuela soviética de composición del siglo XX, pues su obra no sólo conjuga de manera ejemplar la tradición y la modernidad sino que marca, con una profunda huella, el estilo de sus compatriotas más jóvenes.

De talento muy precoz ingresó pronto en el Conservatorio de San Petersburgo, donde recibió enseñanzas, entre otros, de Anatoly Liadov y Nikolai Rimski-Korsakov, empezando enseguida su interés por las corrientes musicales más adelantadas de su tiempo y destacando como una especie de *enfant terrible* de la música rusa de la primera década del siglo XX en la que inicia su actividad artística, no sólo en la faceta de compositor, sino también como intérprete del piano de gran nivel. No es extraño por ello que, en el total de su obra, la producción para teclado ocupe un lugar preeminente, simbolice el ámbito más destacado y original de todo su repertorio de música de cámara y que varias de sus obras más significativas, entre las que destacan los cinco conciertos para piano y orquesta y su serie de nueve sonatas, estén dedicadas al instrumento. Revestido de una reputación de músico antirromántico y progresista, sus primeras obras, disonantes y deliberadamente escandalosas, provocaron un auténtico desconcierto entre el público y la crítica, apuntando en algunas las constantes que iban a definir su estilo y personalidad durante toda su carrera que puede compendiarse como tendente hacia lo grotesco, poseedor de una inagotable fantasía unida a un reconcentrado lirismo y dotado de una asombrosa capacidad para crear hermosas y sugestivas melodías.

La fama inicial de Prokofiev, le vino ciertamente de su dominio del piano, al que dedicó por completo sus primeros años y cuya condición de virtuoso le permitió viajar por todo el mundo y ganar mucho más dinero que como compositor. Entre 1909 y 1918, surgen varias de sus obras más significativas: las cuatro primeras Sonatas (1909-1917), la Toccata Op. 11 (1912), los Sarcasmos Op. 17 (1912-14), las Visiones Fugitivas Op. 22 (1915-1917) y el Concierto nº 1 para piano y orquesta Op. 10 (1911-1912) cuya ejecución, al propio tiempo de proporcionarle celebridad, provoca un notable escándalo. Su asombroso manejo del instrumento pero también su falta de respeto al oído de los oyentes, intercalando golpes agresivos, ritmos descompuestos y el carácter sarcástico que casi siempre le acompañó, le granjearon la animadversión de muchos. No menos alboroto suscitó la *Suite escita* de 1914, obra que recuerda a Stravinsky, plagada de ritmos sobrecargados, frases politonales y algunas ocurrencias inesperadas sin otra finalidad aparente que sorprender. Su disposición a estrenar en Rusia obras para teclado de Schoenberg hizo que un sector del público soviético le acusara de «futurista» calificativo que se aplicó también peyorativamente a sus propias sonatas.

La actividad como creador y pianista de Prokofiev estuvo pues siempre rodeada de fuertes controversias que le valieron fama de músico contrario a la línea nacionalista rusa. Por ello, aún contando, con ciertas simpatías entre los revolucionarios soviéticos, por su talante iconoclasta e irreverente, un año después de la revuelta de octubre de 1917, el joven músico dejó su país para instalarse en Occidente, en busca de la tranquilidad necesaria para componer más que por

motivos de índole ideológica. Desde entonces sin reincidir en el clasicismo decidió aminorar su pose contestataria y escoger una música de melodías cortadas, con un fondo tonal alejado de Stravinsky, entrando en un ámbito relativamente nuevo que podría considerarse como más lírico si no fuera porque sus temas, dotados con frecuencia de una finísima inspiración, carecen de un mínimo de continuidad ya que interrumpir la melodía recién creada era una peculiar e inevitable exigencia creativa. Entre 1918 y 1933 vivió fundamentalmente en Europa realizando giras como pianista en particular por países como Japón, Estados Unidos (donde su presentación como intérprete se calificó de «bolchevismo musical») y Francia, en los que tocó, con diversa fortuna, obras propias como sus cinco Conciertos para piano y sus cinco primeras Sonatas para piano. Durante los años en que permaneció lejos de su patria llamó la atención del empresario Diaghilev, quien como ya hiciera con Stravinsky, le encargó trabajos para sus célebres «Ballets Rusos». Mientras ballets como *Chout* (1921), *El bufón* o *El paso de acero* (1927) exaltación del auge industrial que se estaba produciendo en ese momento en Rusia, fueron relativamente bien recibidos, su más famosa ópera cómica *El amor de las tres naranjas* (1919) basada en una fábula italiana del siglo XVIII, aún acogida con indiferencia en su estreno en Chicago en 1921, brillante, original y sugestiva, tuvo una buena aceptación en el resto del mundo occidental. A esa etapa corresponden también la Segunda Sinfonía (1924) y la Tercera (1928) así como el brillante Tercer Concierto para piano, quizás la más conocida e interpretada de sus obras instrumentales, que revelan una enorme fuerza rítmica y que pese a insistir con las melodías truncadas y las acometidas sonoras bruscas, muestran una creciente inclinación hacia el neoclasicismo.

El limitado éxito cosechado en su etapa occidental, la nostalgia y posiblemente también la gira que realizara por Rusia en 1927 donde se le tributaron grandes honores, fueron algunos de los incentivos para que Prokofiev en 1933 decidiera jugarse su porvenir, regresar de forma definitiva a su patria y establecerse definitivamente en Moscú. Por su parte este retorno suponía un auténtico triunfo para las autoridades comunistas que por entonces identificaban el arte de Prokofiev con sus propias concepciones musicales y que al decidir quedarse en la URSS, abandonó sus influencias occidentales para buscar una mayor simplificación armónica, dejando a un lado las orquestaciones violentas y dando vía libre a su lirismo. Sin embargo, la Unión Soviética había experimentado profundos cambios desde que el compositor la abandonara en 1918, muy poco después de la Revolución y a la libertad que los artistas disfrutaban en aquellos primeros tiempos, había sucedido un rígido control estatal respecto a toda creación artística, obligada a ceñirse, de manera inexcusable, a los cánones estrictos del realismo socialista. Algunas de sus obras, tan poco sospechosas de censura como la *Cantata para el vigésimo aniversario de la Revolución*, fueron incluso consideradas excesivamente modernas y, por consiguiente, prohibidas. Ante la nueva realidad el estilo de Prokofiev derivó entonces hacia posturas más clásicas, con mayor alcance del componente melódico en sus creaciones, aunque sin dejar de componer con su propio lenguaje musical de tal suerte que dentro de su capacidad de reflejar la realidad que, en ese momento, suponía hacer unas cómodas concesiones al régimen, no se apartó de la incesante evolución de los medios técnicos, demostrando por ello una extraordinaria honestidad artística si se tiene en cuenta

la presión impuesta por los dogmas soviéticos. Al respecto escribió: «la música tiene que corresponderse, tanto en la forma como en el contenido, con la grandeza de la época. Tiene también que significar un estímulo para que evolucionemos». Algunas de sus páginas más célebres de su repertorio datan de este período: el cuento infantil *Pedro y el lobo*, los ballets *Romeo y Julieta* y *La Cenicienta*, las partituras para dos filmes de Eisenstein, *Alexander Nevski* e *Iván el Terrible*, las tres «sonatas de guerra» para piano, la *Sinfonía núm. 5*, la monumental ópera *Guerra y paz* etc. En 1947 compuso la última de sus nueve Sonatas para piano dedicada a Sviatoslav Richter, donde simplifica todavía más su lenguaje. Aunque hasta ese momento había gozado del favor del gobierno, en 1948, año del decreto Zhdánov, el Politburó condenó la música que estaban componiendo Prokofiev, Shostakovich y otros por «excesivamente formalista» y alejada de los parámetros oficiales. Sus armonías fueron juzgadas como «cacofónicas», obligándole a prometer que realizaría obras realistas, con mayor lirismo, pese a lo cual, su ópera *Cuento de un hombre auténtico* (1948) fue de nuevo censurada. Ese año, su mujer Lina, acusada de espionaje, fue condenada a veinte años en un campo de trabajo. Reivindicado luego en 1952 recibió el premio Stalin falleciendo en Moscú el mismo día que aquél, el 5 de marzo de 1953.

Resulta difícil definir el estilo compositivo de Prokofiev pues en él convergen varias influencias: desde el impresionismo francés a los ensayos tímbricos de su maestro Rimski-Korsakov y, sobre todo, el ascendiente de Scriabin, indiscutible inspirador de las últimas generaciones musicales rusas. En las primeras obras para piano, fundamentalmente presididas por el virtuosismo, con reminiscencias de Liszt, se advierte, además de una gran riqueza melódica, la presencia de ciertas innovaciones técnicas y temáticas, que hacen que su lenguaje resulte extraordinariamente personal, anticipando una forma pianística percusiva, al estilo de Bartók y una peculiar utilización del ritmo que, en definitiva, conforma una estética musical, a la vez que revolucionaria, de una gran variedad armónica y tímbrica hasta el punto de restituir a la sonata la importancia que alcanzará en la primera mitad del siglo XIX.

Fue un típico artista itinerante que se instaló en los moldes del orbe soviético a mitad de su vida, pero no como consecuencia de un cambio ideológico, sino más bien de su compleja, múltiple y a veces contradictoria personalidad. En ella se pueden distinguir cuatro períodos creativos : una época de juventud, modernista, donde desarrolla un estilo pianístico muy personal, un período neoclásico (con muchas sinuosidades), una época de madurez adaptada en parte a la música soviética pero con cambios y hasta tendencias «desviacionistas» y en la que manifiesta sus acentos expresivos más violentos, en una atmósfera política complicada que se extiende desde las purgas estalinistas hasta el comienzo de la 2ª Guerra Mundial y, finalmente, una última etapa en la que se atenúa la aspereza de su lenguaje musical. Personalmente, en su autobiografía, identifica hasta cinco «*líneas estilísticas*» en su música: la clásica, la modernista (caracterizada por la tendencia a la atonalidad y aún a la intencionada cacofonía), la «motorista» (presidida por ritmos *ostinato*), la lírica y la grotesca o burlona. Pero no se trata, como el mismo Prokofiev se cuidó de advertir, tanto de etapas o períodos, como de tendencias superpuestas, que se alteran o confluyen según los casos.

De las nueve Sonatas para piano, las cuatro primeras sonatas son una adaptación de piezas escritas mientras era estudiante en el Conservatorio de San Petesburgo (1905-1907) aunque ninguna fuera publicada tal cual. La nº 5, única compuesta en 1923 fuera de la Unión Soviética, a pesar de no ser de inferior en calidad, es la menos popular del repertorio. Entre 1939 y 1944, con la idea de crear una especie de obra inmensa en once movimientos, Prokofiev compuso las tres sonatas nºs 6, 7 y 8, llamadas también «Sonatas de Guerra», que marcan la cima de su producción para piano sólo. Aunque fueran finalizadas en años diferentes la adjudicación por el compositor del opus tan pronto iniciada la escritura explica su correlación numérica (Op 82, 83 y 84). La **Sonata nº 8 en Si bemol mayor Op. 84**, última pieza del inmenso tríptico, es una obra rica, de composición compleja que por su contenido, por la variedad de ideas y por la técnica pianística, propias de un creador en la cúspide de su carrera, resulta más difícil para el oyente que las dos anteriores, lo que tal vez justifique que su popularidad sea inferior. Concebida en el verano de 1944 para el pianista Emil Gilels coincide pues con los años de la guerra durante los cuales Prokofiev, junto a otros compositores soviéticos, vivió retirado de Moscú, en la pequeña ciudad de Ivanovo. El ambiente campestre de la región, de espesos bosques de pinos, la convivencia grata con sus colegas y la cercanía del fin de la contienda, por las victorias contundentes del ejército rojo, despertaron su inspiración, permitiéndole iniciar una nueva etapa en su vida creativa. Debido pues a las circunstancias que la rodean la música de esta Sonata expresa cierto júbilo y optimismo, sentimientos que se traducen también en obras compuestas de manera casi simultánea, como la quinta Sinfonía. Para Gavrilov la obra está colmada de expresiones personales y espirituales y sus pensamientos más íntimos plenamente integrados al tejido musical, poniendo en evidencia el dolor interior del compositor probablemente porque consideraba esta su última sonata. La principal diferencia con sus antecesoras 6ª y 7ª reside, además de su tendencia a la introversión (sobre todo en el primer movimiento), en su mayor duración y en el notable ensanchamiento de los tiempos sonoros. El pianista Sviatoslav Richter comentó: *«De todas las sonatas de Prokofiev esta es la más rica. En ella hay una complicada vida interior, con profundas confrontaciones. A veces parece como si se quedara inerte escuchando el inexorable paso del tiempo. La sonata es algo pesada para la percepción, pero pesada por la riqueza, como un árbol que pesa por sus frutos»*. Consta de tres movimientos. El primero *Andante dolce* algo frío, delicado y misterioso presenta una música discreta, que se expresa con una voz velada y una respiración melódica cuidadosa pero que conduce hacia senderos de gran dramatismo y tensión, en los que el piano con sus notas más enérgicas, rompe la paz de manera brutal. Delata, sin duda, el momento de la guerra, expresando lo trágico de los acontecimientos, pero siempre en el estilo brillante y suave de Prokofiev, con sus trinos, melodías angulares y notas inusuales de gran belleza. El segundo movimiento *Andante sognando* evidencia la atracción que siempre sintió Prokofiev por las danzas clásicas, en este caso un minuetto, con su elegancia un poco pomposa y su relativa concisión rica en elementos polifónicos. En el largo tercer movimiento final *Vivace*, de dimensiones análogas a las del primero, se impone el músico enérgico cuyo dinamismo no se debilitará hasta la regocijante conclusión. **(Duración aproximada: 28' 0).**



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 24 de octubre 2011
MISCHA MAISKY, violonchelo
LILY MAISKY, piano

Avance de programa curso 2011-2012

Miércoles, 9 de noviembre 2011	CUARTETO BRENTANO
Lunes, 28 de noviembre 2011	JULIA FISCHER, violín MILANA CHERNYAVSKA, piano
Lunes, 5 de diciembre 2011	NEMANJA RADULOVIC, violín SUSAN MANOFF, piano
Lunes, 19 de diciembre 2011	QUINTETO FILARMÓNICA DE BERLÍN
Miércoles, 11 de enero 2012	CUARTETO EMERSON
Lunes, 23 de enero 2012	LILYA ZILBERSTEIN, piano
Lunes, 6 de febrero 2012	MATTHIAS GOERNE, barítono TAMARA STEFANOVICH, piano
Jueves, 23 de febrero 2012	FAZIL SAY, piano
Lunes, 27 de febrero 2012	CUARTETO ARTEMIS
Lunes, 12 de marzo 2012	SARA CHANG, violín
Lunes, 26 de marzo 2012	YURI BASHMET, viola OLEG MAISENBERG, piano
Martes, 10 de abril 2012	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo JAVIER PERIANES, piano
Lunes, 16 de abril 2012	EMMNUEL AX, piano
Lunes, 14 de mayo 2012	NATALIA GUTMANN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Lunes, 21 de mayo 2012	ANDREA LUCCHESINI, piano
Mayo 2012	PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Siente el Mediterráneo



depósitos

futuro

ahorro

coche

tranquilidad

crédito

caja proyectos

comercio

viajes

seguros

inversión

empresas

estudios

familia

planes

AQUÍ NOS TIENES



www.cam.es

