



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLIII
Curso 2014 - 2015

CONCIERTO NÚM. 819
XVII EN EL CICLO

Recital de piano a cargo de:

KIRILL GERSTEIN

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 12 de mayo

20,00 horas

Alicante, 2015

KIRILL GERSTEIN



Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en una ocasión:

- 06/05/2013, acompañado por Kolja Blacher al violín y Clemens Hagen al violonchelo, interpretando obras de Haydn, Beethoven y Schubert.

Nacido en 1979 en Voronezh, se forma en una de las escuelas especiales rusas de música para niños superdotados, y aprendió a tocar jazz escuchando la voluminosa colección de discos de su padre. A los 14 años fue el estudiante más joven de la historia en asistir a la Boston's Berklee College of Music en EEUU, donde continuó trabajando en el repertorio para piano de jazz, pero también de música clásica en la que decidió centrarse; trasladándose a Nueva York donde finaliza el Master de Música en la Escuela de Manhattan con Salomón Mikowsky.

Últimas temporadas: En enero de 2010 el pianista ruso Kirill Gerstein obtuvo el Gilmore Artist Award, premio con el que solo han sido galardonados seis músicos, y el Avery Fisher Career Grant. En la pasada temporada debutó con las orquestas de Filadelfia, Minnesota, Cleveland, Chicago, San Francisco, St. Louis, Detroit, Cincinnati y Houston, regresó a Aspen y al Grant Park Music Festival, y ha vuelto a actuar en Londres con la Philharmonia, en los Proms y en recitales en el Queen Elizabeth Hall además de en el Festival del Bravo Vail Valley Music.

Lo más destacado de su carrera: Amplió estudios en Madrid con Dimitri Bashkirov y en Budapest con Ferenc Rados. En el 2001 gana el Arthur Rubinstein de piano en Tel Aviv, en el 2002 el Gilmore Young Artist Award, y en la temporada 2005/06 fue elegido en el Carnegie Hall la promesa, el "Rising Star". Se nacionalizó estadounidense en 2003 y en la actualidad es profesor de piano en la Musikhochschule de Stuttgart.

Ha dado recitales en las salas más importantes europeas y en festivales de la categoría de Salzburgo donde interpretó obras para dos pianos con Andras Schiff, y los de Vebier, Lucerna, y el de Cámara de Jerusalén.

Grabaciones: Su primera publicación para Myrios Classics con obras de Schumann, Liszt, y Oliver Knussen fue considerada por el New York Times como una de las diez mejores del año 2010, a la que siguió un disco con Tabea Zimmermann.

PROGRAMA

- I -

BARTÓK Mikrokosmos Libro 6, n. 145 a y b
(the two Chromatic Inventions).

BACH Invenciones a tres voces (Sinfonías) BWV 787-801

1. Sinfonía en Do mayor, BWV 787
2. Sinfonía en Do menor, BWV 788
3. Sinfonía en Re mayor, BWV 789
4. Sinfonía en Re menor, BWV 790
5. Sinfonía en Mi bemol mayor, BWV 791
6. Sinfonía en Mi mayor, BWV 792
7. Sinfonía en Mi menor, BWV 793
8. Sinfonía en Fa mayor, BWV 794
9. Sinfonía en Fa menor, BWV 795
10. Sinfonía en Sol mayor, BWV 796
11. Sinfonía en Sol menor, BWV 797
12. Sinfonía en La mayor, BWV 798
13. Sinfonía en La menor, BWV 799
14. Sinfonía en Si bemol mayor, BWV 800
15. Sinfonía en Si menor, BWV 801

- II -

LISZT Estudios de ejecución trascendente S139 1-12

Preludio
Untitled – Molto vivace
Paysage
Mazeppa
Feux follets
Vision
Eroica
Wilde Jagd
Ricordanza
Untitled – Allegro agitato molto
Harmonies du soir
Chasse-neige

BARTÓK, BÉLA (Nagyszentmiklos, Hungría, hoy Rumania, 1881 - New York, 1945)

Mikrokosmos

Béla Bartók es, posiblemente, el compositor más influyente del siglo XX. Demostró a una generación más joven, que son posibles todavía nuevos medios expresivos, dentro de los confines tradicionales, que las ideas musicales pueden ser reformadas y restablecidas por incontables vías, que el folclore nacionalista puede ser vigorizado y pueden conseguirse transformaciones rítmicas a través de inagotables ensayos.

La música para piano más precoz de Bartók tiene una clara influencia de otros compositores como Brahms, Liszt y Ravel, pero luego cambió gradualmente al percatarse de la necesidad de hallar nuevas fuentes expresivas. Su contacto personal con la música popular húngara, provocó, en efecto, un decisivo cambio en su escritura. Su lenguaje musical postrero, es terso y la estructura armónica está condensada hasta lo esencial, dando lugar a unas finas texturas transparentes. Sobre todo creó un aliento rítmico vibrante y estimulador.

Tras unos largos ensayos creativos de obra corta para piano fuertemente teñida de un aire folclorista y verdaderas “canciones sin palabras”, Bartók comienza la ardua tarea de componer *Mikrokosmos*, originalmente concebida para la formación musical de su hijo Peter.

El ciclo *Mikrokosmos* tiene, sin duda una gran importancia en el mundo pianístico, tanto por su valor musical como por el hecho de emplear Bartók su proyecto pedagógico. Fue concebido en varias etapas a lo largo de once años y está formado por ciento cincuenta y tres piezas que incluyen todos los elementos propios de su estilo pianístico, es decir la esencia de Bartók, que se extiende desde su escritura más fácil a la más compleja, desde estructuras armónicas elementales a la bitonalidad. *Mikrokosmos* representa, pues, uno de los tratados fundamentales para la escritura musical del siglo XX. Las primeras piezas fueron escritas desde 1926, pero la mayoría no vieron la luz hasta 1932 (40 piezas aproximadamente). Otra cuarentena en 1933-34 y todavía veinte más en los años siguientes. Un centenar de piezas fue compuesto en 1938, y las últimas se integraron en el conjunto en 1939, pero no es hasta 1940 cuando aparecen en Londres la totalidad de ciento cincuenta y tres piezas acompañadas en apéndice de treinta y tres ejercicios, así como veintitrés notas explicativas. La publicación en Budapest no tendrá lugar, sin embargo, hasta después de la guerra, de

forma póstuma, en 1951. En febrero de 1937 Bartók tocó públicamente en Londres por vez primera veintisiete piezas, dieciséis de las cuales repitió en mayo siguiente en Budapest, cuando dejó definitivamente Europa por los Estados Unidos, tras la invasión nazi de Hungría en 1940 había tocado cincuenta y dos piezas en diversas circunstancias y lugares. Hay que señalar, no obstante, que para estas diferentes ejecuciones, Bartók las reagrupa frecuentemente en forma de suites.

La intención didáctica es evidente. *Mikrokosmos* es, para H. Halbreich más o menos en su totalidad, una suerte de *Gradus ad Parnassum* para el uso del pianista debutante. Las 153 piezas de *Mikrokosmos* se reparten en seis cuadernos reagrupando respectivamente, 36, 30, 30, 25, 18 y 14 piezas. Los cuatro primeros cuadernos tienen una intención esencialmente pedagógica. En el prefacio de la primera edición Bartók precisa claramente: "*Los cuatro primeros cuadernos de este conjunto de piezas para piano han sido escritas para poner a disposición de los principiantes, jóvenes o viejos, un material abarcando, en la medida de lo posible, todos los problemas que encuentren durante sus primeros pasos*". Los cuadernos nos 1, 2 y 3 están destinados al primer o dos primeros años. Estos tres cuadernos difieren, sin embargo de un método de piano en el sentido tradicional, por la ausencia de toda instrucción sobre el plano técnico o teórico, lo que no significa que resulte fácil pues curiosamente el propio hijo del compositor, Peter, a quien, en principio iba dirigido, no llegó a superar, por su complejidad, el cuarto cuaderno. Con frecuencia muchas piezas tratan el mismo problema, para que el profesor y alumno escojan. En cualquier caso, la escritura está extremadamente condensada y cada pieza debe afrontar un problema técnico o de expresión musical determinado que su título no precisa forzosamente, pero cuya naturaleza se revela de inmediato.

Los dos últimos cuadernos fueron concebidos esencialmente para la sala de conciertos. Las piezas son cortas (sólo una sobrepasa tres minutos, dos superan los dos minutos y la mayoría duran menos de un minuto).

Es inevitable y plenamente justificado que los musicólogos hayan siempre establecido un paralelismo entre el *Mikrokosmos* de Bartók y el *Clavierbüchlein* escrito dos siglos antes por Johann Sebastian Bach en honor de Wilhelm Friedemann y de Anna Magdalena Bach y con los *doce Pequeños Preludios para los Principiantes del Clave bien temperado*. Sin embargo no puede dejar de destacarse una diferente

inspiración entre unas y otras obras: en *Mikrokosmos* son numerosas las referencias al folclore sobre todo de Europa central y oriental (e incluso a otras culturas). Igualmente difieren en las formas (coral, canon variación, etc) y también en el estilo pues si la pieza n° 79 hace un homenaje a Bach y también resulta evidente la evocación a Robert Schumann (n°91), a Couperin (*Burrée* n°117) e incluso a Gershwin (*Seis danzas en ritmo búlgaro* n°151) de manera que, según el testimonio del propio Bartók, “*parecen ensamblar los elementos dispersos de una historia multicultural*”. Todo está inventado y, sin embargo, recreado para el uso del aprendiz a pianista ciertamente un costoso aprendizaje al final del ciclo. Solamente tres piezas, según Bartók, representan arreglos de canciones populares. Se trata de tres *Danzas sobre ritmos búlgaros* que llegan como conclusión y que fueron dedicadas a Harriet Cohen, pianista que Bartók descubrió en Nueva York y que le maravilló por su extraordinario instinto rítmico.

Como anota el excelente biógrafo del compositor Janos Breuer “*en las miniaturas de Mikrokosmos se encuentra la música de Bartók en sus dimensiones universales, como macrocosmos*”.

BACH, JOHANN SEBASTIAN (*Eisenach (Turingia), 1685- Leipzig, 1750*)

Inventiones a tres voces (Sinfonías)

Desde 1717 Bach fue director de música del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen con el que mantuvo una estrecha amistad. Los seis años que pasó al servicio de este soberano, cultivado y con una delicada sensibilidad musical, se cuentan ciertamente entre los mejores de su carrera. No se sabe exactamente lo que obligó a Bah a abandonar esta cómoda corte de Cöthen, aunque generalmente se invoca al matrimonio del príncipe con una joven aristócrata insensible a la música. En todo caso el 1 de junio de 1723 el compositor estará oficialmente instalado en su nuevo cargo de director del coro de la iglesia de Santo Tomás de Lepzig, puesto que ocupará hasta su muerte, veintisiete años después.

En Cöthen donde la música religiosa era poco apreciada por el príncipe Leopold, gran amante, por lo demás, de la música y músico él mismo, Bach puso todo su interés en la música instrumental

y en esta época compondrá, en este campo, la mayor parte de sus grandes obras: sonatas para violín, viola de gamba, violonchelo o flauta, conciertos para violín, suites para orquesta, *Conciertos de Brandenburgo*, obras para clavecín (el primer libro del *Clave bien temperado*) etc. Es destacable que, durante este período de Cöthen, Bach utiliza, con frecuencia, el clavecín con fines educativos y así el *Clavierbüchlein* compuesto para su hijo Wilhelm Friedeman, la primera parte del *Clave Bien Temperado* o las treinta **Invenções**, terminadas antes de la partida a Leipzig son, en realidad, obras didácticas. En uno de los manuscritos autógrafos de las *Invenções*, se pueden leer estas precisiones, dejadas por Bach a guisa de prefacio: "*Guía honesta que enseñará a los que gustan el clavecín y particularmente a los que desean instruirse un método claro para llegar a tocar adecuadamente a dos voces, después de haber progresado, en ejecutar correctamente tres partes obligadas....*".

Como los *Preludios las Fugas* del *Clave bien temperado* las quince *Invenções* a dos voces y la quince a tres voces que Bach designa como *Sinfonías*, están clasificadas según el orden cromático de la escala diatónica (de *Do* mayor a *Si* menor). No obstante, por razones comprensibles de orden pedagógico, Bach evita las tonalidades difíciles y se atiene a las más utilizadas en su tiempo. En estas treinta pequeñas piezas del conjunto de las *Invenções*, Bach explota todos los recursos técnicos conocidos por él, prácticamente ilimitados, como la fuga y el canon y utiliza fórmulas de escritura que hacen referencia al cromatismo, a los pedales armónicos, al principio del bajo continuo y, en definitiva, a las diversas maneras de ornamentar un tema. De este modo alguna *Invención* es ora un alegre movimiento de danza, ora un tenso dúo o en fin una fuga rigurosamente construida. En cualquier caso, cada una es estrictamente monotemática aunque hay evidentemente menos variedad en las *Invenções* a dos voces, más limitadas que en las *Sinfonías* a tres voces, más libres.

Sobre uno de los manuscritos autógrafos después de la última *Invención* a dos voces, Bach anota: "*Sequuntur adhuc 15 sinfonias tribus vocibus obligatis*" ("*Siguen, ahora 15 sinfonías a tres voces obligadas*").

Las quince ***Invenções a tres voces*** son sucesivamente: la nº1 en *Do* mayor a (4/4) donde Bach recurre a la forma de la fuga; la nº2 en *Do* menor (a 12/8), animada y extremadamente rica que reposa sobre dos diseños melódicos; la nº3 en *Re* mayor (a 4/4) en forma

fugada; la n°4 en *Re* menor (a 4/4) también una fuga muy breve; la *Invencción* n°5 en *Mi* bemol mayor (a 3/4) es un tenso dúo ornado; la n°6 en *Mi* mayor (a 9/8) es una invención delicada que progresa de forma fugada, sobre el balanceamiento característico de su ritmo a 9/8; en la *Invencción* n°7 en *Mi* menor (a 3/4) también recurre Bach al estilo fugado a tres voces; la n°8 en *Fa* mayor (a 4/4), animada, es una fuga rigurosamente construida; la *Invencción* n°9 en *Fa* menor (a 4/4), una triple fuga, es una soberbia pieza melancólica en la que según Kart Geiringer: "*reina una atmósfera de siniestro patetismo*", cuyo poder dramático raramente es sobrepasado por Bach; en la n°10 en *Sol* mayor (a 3/4), la simplicidad sucede al patetismo; la *Invencción* n°11 en *Sol* menor (a 3/8), es un movimiento de danza graciosa a la que el ritmo de 3/8 le da un aire de *passepied*; en la n° 12 en *La* mayor (a 4/4) domina todavía la escritura fugada; la *Invencción* n°13 en *La* menor (a 3/8) como en la n°11 Bach la transforma en un gran movimiento de *passepied*, donde se mezclan varias ideas melódicas; en la *Invencción* n°14, en *Si* bemol mayor (a 4/4) se utiliza de nuevo la escritura fugada en tres partes; finalmente la *Invencción* n° 15 en *Si* menor (a 9/16) tiene la particularidad de ser en realidad, una pieza a dos voces. Bach rompe aquí con su concepción trágica de la tonalidad de *Si* menor al darle en este caso un carácter ligero.

LISZT, FRANZ (*Raiding, 1811 – Bayreuth, 1886*)

Estudios de ejecución trascendente

Aunque de una familia perteneciente a la vieja nobleza húngara, el padre de Liszt era intendente del príncipe y muy aficionado a la música mantuvo una estrecha amistad con Haydn. Ya a los seis años el pequeño Liszt reveló sus extraordinarias dotes musicales, cuando contaba con nueve años movió a varios magnates húngaros a concederle una beca de estudios durante seis años, por lo que su padre abandonó sus funciones y se estableció en Viena con objeto de dedicarse enteramente a la educación de su hijo. Franz recibió entonces lecciones de dos maestros tan importantes como Czerny (piano) y Salieri (composición) aunque dos años después la familia partió para París. En esta ciudad intentó

ingresar en el Conservatorio, pero fue rechazado con el pretexto de su nacionalidad extranjera aunque se dice que la causa real era la aversión que Querubín sentía hacia los “niños prodigio”. Aunque su padre decidió que Franz se dedicara enteramente al piano Fernando Paër y Antón Reichal dieron clase de composición y gracias a las recomendaciones de algunos magnates húngaros, le petit Liszt (sic) se convirtió pronto en el niño mimado de los salones de la alta sociedad francesa hasta el punto que, cuando murió su padre en 1827, el joven músico se encontraba en disposición de costear los gastos familiares y sus propias clases. En 1831 Paganini dio un concierto en París que resultó para Liszt impactante y una auténtica revelación profesional, al estimularle a desarrollar cada vez más su técnica de piano hasta un nivel parejo al del genial violinista italiano. La escucha de la Sinfonía “Fantástica” de Berlioz acabó de conquistarle para la nueva música “programática”. Tras unas peripecias vitales y amorosas intensas (incluido una unión con la condesa d’Agoult y tres hijos), en 1842 Liszt fue nombrado maestro de capilla extraordinario en Weimar donde se estableció seis años más tarde. Como director de orquesta fue en esta ciudad un entusiasta defensor de la música “moderna” (Berlioz, Wagner) y también allí escribió sus “*Poemas sinfónicos*”.

En el curso de una gira artística por Rusia en 1847 conoció a la princesa Carolina Sany-Wittgenstein a la que consideró desde un principio como “*un ser completo y extraordinario, admirable de alma, de espíritu y de inteligencia*”. La princesa le siguió a Weimar donde la Gran Duquesa la tomó bajo su protección pero, pese a su deseo de contraer matrimonio y tras una espera de diecisiete años fue denegado por el Vaticano el divorcio de la princesa, pese que de acuerdo con el derecho Canónico su anterior matrimonio se había realizado siendo menor y contra su voluntad. Cuando en 1865 resultó definitivamente imposible la pretendida anulación matrimonial, Liszt decidió tomar las órdenes menores. La influencia de la princesa en el compositor fue muy profunda “*De todos los beneficios que os deseo -le escribía en 1851- el más grande ciertamente es que hayáis devuelto la fe de mi juventud*”. A instancias suyas abandonó sus conciertos de piano y se dedicó completamente a la composición desde 1848, año en que conoció a Wagner en Dresde. Iniciándose de inmediato una estrecha amistad y a Liszt precisamente debe aquél la primera representación de Lohengrin en Weimar en 1850. Tras algunos incidentes musicales promovidos por sus enemigos, pidió

la dimisión como director de orquesta estableciéndose, en 1861, en Roma y dedicándose desde entonces sobre todo a música religiosa y alguno de sus más célebres ciclos para piano.

Liszt dejó, en efecto un vasto catálogo para su instrumento predilecto y su importancia en la evolución técnica del piano esta fuera de discusión.

Enteramente de Liszt, según los documentos existentes, **Los Doce estudios de ejecución trascendente** representan el alfa y omega de la técnica más sublime del piano. No alcanzarán su forma definitiva hasta 1851, año de la revisión de los Estudios según Paganini de 1838. En 1826, cuando Liszt, que no tenía más que quince años emprende la redacción de los *“Estudios para piano-forte en cuarenta y ocho ejercicios en todos los tonos mayores y menores”*, ejercicios didácticos concebidos en principio en la manera de sus precedentes de un Cramer o un Czerny, pero solamente doce piezas fueron terminadas y publicadas entonces por el editor marsellés Boisselot. En 1837 el compositor movido por la imperiosa necesidad de forjar un instrumento de alto virtuosismo enteramente a su medida, retoma este primer trabajo, conservando el material temático de los Estudios publicados diez años antes, pero amplificando los desarrollos y diversificando los hallazgos técnicos instrumentales hasta alcanzar dificultades extremas de ejecución. Que no se limitan a cuestiones de digitación, ni de desafío pianístico, sino que estas páginas permiten aparecer al músico romántico bien nutrido de literatura y de poesía. Cada una de entre ellas (salvo dos) llevan un título, suscitado por una lectura o por una impresión. Forman pues para Claude Rostand el primer estado embrionario de donde saldrá, después de otras obras para piano, el fuego artificial de la música de programa de la que Liszt será uno de los héroes y citando a otro crítico musical, Jean Dupart: *“Más allá de los fines didácticos que, de cualquier forma no conciernen sino a pianistas curtidos, constituyen un verdadero fuego artificial de colores y de ritmos, una deslumbrante síntesis de las posibilidades expresivas del piano”*. La sucesión de las piezas sigue un orden tonal lógico-tónica, relativo menor, subdominante. Desde un tono generalmente “heróico”, es decir dramático se modifica hasta la más profunda poesía o invocación de una magia inmaterial. La versión definitiva de 1851, resulta más tocable que la segunda versión de 1837 (todavía muy sobrecargada).



**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Próximo concierto

Martes, 19 de mayo 2015

**ACADEMY ST. MARTIN
IN THE FIELDS CHAMBER ENSEMBLE**

Avance de programación curso 2014-2015

Martes, 26 de mayo 2015

XXX PREMIO DE INTERPRETACIÓN
DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS,
piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance de programación curso 2015-2016

Miércoles, 7 de octubre 2015	MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano LUISA DOMINGO, arpa
Lunes, 19 de octubre 2015	W ENSEMBLE & ENRIQUE BAGARÍA
Miércoles, 11 de noviembre 2015	CUARTETO EMERSON
Lunes, 30 de noviembre 2015	DAVID GERINGAS, chelo IAN FOUNTAIN, piano
Miércoles, 16 de diciembre 2015	YEFIM BRONFMAN, piano
Martes, 22 de diciembre 2015	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo
Lunes, 18 de enero 2016	LUIS FERNANDO PÉREZ, piano
Lunes, 25 de enero 2016	ALEXEI VOLODÍN, piano
Lunes, 8 de febrero 2016	PAUL LEWIS, piano
Lunes, 22 de febrero 2016	TRÍO GUARNERI PRAGA
Lunes, 7 de marzo 2016	IVO POGORELICH, piano
Lunes, 14 de marzo 2016	LUCAS MACIAS, oboe ENSEMBLE DE CUERDAS
Lunes, 18 de abril 2016	CUARTETO QUIROGA VALENTIN ERBEN, violonchelo
Lunes, 25 de abril 2016	NATALIA GUTMAN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Viernes, 6 de mayo 2016	ANDRÁS SCHIFF, piano
Lunes, 16 de mayo 2016	THOMAS HAMPSON, barítono

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

