



**SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
ALICANTE**

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



**Portada: Xavier Soler**

# **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

CICLO XLV  
Curso 2016 - 2017

CONCIERTO NÚM. 845  
VII EN EL CICLO

## **Recital de piano por: NIKOLAI LUGANSKY**

### **TEATRO PRINCIPAL**

Martes, 10 de enero

20,00 horas

**Alicante, 2017**

# NIKOLAI LUGANSKI

---



## Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante:

- 14/01/2015 interpretando obras de Schubert y Tchaikovsky

El todavía joven Nikolái **Luganski** es uno de los grandes valores emergentes de la inagotable cantera de pianistas virtuosos rusos de las últimas décadas del pasado siglo y comienzos del presente. Nacido en Moscú en 1972 estudió en la Escuela Central de Música y en el Conservatorio de la capital soviética bajo la tutela de maestros como Tatiana Kestner, Tatiana Nikoláyeva y Serguéi Dorenski. Poseedor de una gran sensibilidad y refinamiento interpretando Mozart y Schumann,

y de un impresionante virtuosismo en Rachmaninov y Prokofiev, Nikolai Lugansky es un intérprete de una extraordinaria intensidad y versatilidad que, en noviembre de 2011, fue descrito por el periódico inglés *The Guardian* como: “una mezcla de lirismo, brillantez y el buen sentido de la audacia”.

De acuerdo con su talla como pianista, **Luganski** ha actuado en las más prestigiosas salas de concierto apareciendo, regularmente, en la programación de algunos de los festivales de música más destacados del mundo como BBC Proms (Londres), La Roque d'Anthéron (Francia) y los Festivales Internacionales de Edimburgo (Escocia).

Sus conciertos de cámara incluyen colaboraciones musicales con otros solistas del prestigio del vilonchelista Mischa Maisky, su compatriota el violinista Vadim Repin y el también ruso chelista y organista Alexander Kniazev etc.

Durante la temporada 2013/14 destaca su debut con la Orquesta Sinfónica de Londres (Gianandrea Noseda) así como sus conciertos con la Orquesta Filarmónica Checa (Jirí Belohlávek), la Orquesta Philharmonia (Pablo Heras-Casado), St. Petersburg Philharmonic Orchestra (Yuri Temirkanov) y entre sus actuaciones más importantes en la temporada 2016/17 figura su debut con la Orquesta Filarmónica de Berlín y su retorno con la Filarmónica de Viena.

Nikolai Lugansky es admirado también por sus grabaciones, en exclusiva para el sello *Naïve-Ambroisie*. Su registro de dos *Sonatas para Piano de Rachmaninov*, fue lanzado en otoño de 2012. Su disco en solitario de obras de Liszt llevó al influyente periódico francés *Le Monde* a publicar: “Nikolai Lugansky ha entrado en el círculo restringidísimo de los grandes intérpretes de Liszt”. Su disco anterior, en solitario, es un recital de Chopin para *Onyx* que *The Guardian* describió como “sin duda, apasionante”. La revista *Gramophone* alabó su grabación con el violinista Vadim Repin para el sello *Deutsche Grammophon* que ganadora de un premio de La BBC, la también selecta *Music Magazine* describió como: “una interpretación magnífica”.

Por su destacada actividad discográfica, **Luganski** ha obtenido diversos galardones y, de este modo, por la grabación completa de los *Estudios y Preludios de Chopin* y de los *Preludios y Momentos Musicales de Rachmaninov*, se le concedió el Premio *Diapason d'Or*, igualmente, en 2005, el Premio *Echo Klassik*, por su grabación de los *Conciertos N° 2 y 4 de Rachmaninov*.

# PROGRAMA

- I -

- SCHUBERT**     **Dos Impromptus (nº1&3) del D.935**  
*Primer Impromptu. Allegro moderato, en fa menor*  
*Tercer Impromptu. Andante en si bemol mayor*
- BEETHOVEN**   **Sonata para piano nº 30 en mi mayor Op. 109**  
*Vivace ma non troppo*  
*Prestissimo*  
*Andante molto cantabile ed espressivo*

- II -

- CHOPIN**     **Polonesa-fantasia en la bemol mayor op. 61**
- CHOPIN**     **Mazurkas**  
*Op. 56 Nº 1 en si mayor*  
*Op. 30 Nº 3 en re bemol mayor*  
*Op. 41 Nº 4 en la bemol mayor*  
*Op. 50 Nº 3 en do sostenido menor*
- CHOPIN**     **Barcarola en fa sostenido mayor Op. 60**
- CHOPIN**     **Balada nº4 en fa menor Op. 52**

## **SCHUBERT, FRANZ** (Viena 1797-1828)

---

### **Dos Impromptus (nº1&3) del D.935**

En una carta fechada el 21 de Febrero de 1828, Schubert propone al editor Schott de Maguncia una serie de cuatro *Impromptus* que desearía aparecieran con el número de opus 101 e incluye incluso un documento conciliador para autorizar una publicación por piezas separadas aunque tal vez su frase advirtiendo que estas piezas “eran muy difíciles, como bagatelas”, determinó que fuera Diabelli quien realmente se decidiera a editarlas, en 1938, diez años después de la muerte de Schubert, con el número de opus, ficticio, de 142 y con una caprichosa dedicatoria a Franz Liszt.

Fascinado “por la perfección de la forma sonata de la primera pieza, además de la manera lógica y armónica con la que se encadena a la segunda”, Robert Schumann, que consagra a estos *Impromptus* un artículo entusiasta, expresa por primera vez la hipótesis de que podría tratarse de una *Sonata* encubierta, que Schubert no habría presentado como tal con el fin de colocarla más fácilmente en el mercado. Sin embargo, aparte de que una actitud tal no corresponde, en absoluto, a su naturaleza, para Hallbreicht, no existe ninguna prueba material que corrobore la opinión de Schumann que Alfred Einstein ha retomado, sin embargo, sobre bases puramente estéticas pues, el examen del manuscrito, que sitúa la composición del ciclo en Diciembre de 1827, parece descartar este punto de vista y confirma que Schubert tituló correctamente como *Impromptus* estas cuatro piezas, numerándolas incluso del 5 al 8, como lógica continuación de la primera recopilación del género (*Cuatro Impromptus op. 90, D. 899*).

De cualquier forma, el **Primer Impromptu**. *Allegro moderato*, en *fa* menor, es una de las formas sonata más perfectas que ha dejado Schubert y posee una dimensión comparable al de los primeros movimientos de las dos últimas *sonatas* D. 959 y 960, acompañándose, además, de una extraordinaria concentración expresiva. Rara vez el compositor ha testimoniado, en efecto, tanta riqueza y plenitud en la invención. El primer tema, con su doble descenso melódico, de cerca de dos octavas, que interrumpen violentos acordes, posee una función sobre todo introductoria. Después se instala un murmullo misterioso de dobles corcheas del que se desprende gradualmente un núcleo melódico muy simple que será el segundo tema. El lirismo schubertiano, hecho de ternura dulcemente herida, es entrecortado sin cesar por explosiones de sonidos apasionados, de llamadas nostálgicas y quejumbrosas por lo que Schumann comenta al respecto: “*Toda esta página ha nacido de*

una hora dolorosa, como si el músico se inclinara sobre su pasado". El desarrollo temático, es reemplazado por un fragmento agitado de oscuras armonías, donde melodías residuales, como en un naufragio, vagan a la deriva en un episodio velado y terrible que anuncia las piezas nocturnas más fantásticas de Schumann. Remolinos de dobles corcheas reaparecen de otra forma, al término de una reexposición, cuyo modo mayor no será sino ilusorio. Un último retorno del éxodo restaura definitivamente el *fa* menor

El **Tercer Impromptu Andante** en *si* bemol mayor, tan popular como el precedente, ofrece una serie de variaciones sobre un tema favorito de Schubert, el del entreacto del acto IV de su frustrada ópera *Rosamunde*. Este tema al ritmo dactílico, parece, en efecto, haberse revestido, para el compositor, de un significado particular, puesto que, después de haber sido retomado en el segundo movimiento del *Cuarteto en La menor* D. 804 op. 29, de 1824, y haber proporcionado el pretexto, bajo una forma un poco modificada de las *Variaciones para piano a cuatro manos en la* bemol mayor (D. 813, op. 35), conoce aquí su último avatar y, ciertamente, uno de los más felices. Las cinco variaciones, graciosas y bien contrastadas, poseen un carácter eminentemente coreográfico. En la *primera*, dobles corcheas acariciantes, rodean con sus guirnaldas adormecedoras la melodía, transformada en valores puntuales. Las figuraciones elegantes de la *segunda variación*, donde el tema se disuelve en trazos ascendentes y descendentes de dobles corcheas, con movimientos de base vivos e independientes, se integran en un ritmo próximo a la polonesa, a pesar del compás en 4/4. Cambia el clima en la *tercera variación* en *si* bemol menor, de una expresión apasionada, con sus trinos de acompañamiento. La *cuarta variación*, en *sol* bemol mayor, que transfiere el tema a los bajos, reencuentra la sonrisa con sus ritmos sincopados y sus acordes fragmentados. En la brillante *quinta variación* los acordes se deslizan hacia la mano derecha y después a la baja. Se encadena a una coda, suavemente enlentecida, último retorno del tema, armonizado expresivamente en el grave, con el carácter de un recuerdo sentimental nimbado de melancolía.



## **BEETHOVEN, LUDWIG VAN** (Bonn, 1770 – Viena, 1827)

---

### **Sonata para piano n° 30 en Mi mayor Op. 109**

En su monografía *Beethoven's Piano Sonatas*, Edwin Fischer señala que para Beethoven la forma sonata no es un esquema que pueda usarse caprichosamente un día y abandonarse al siguiente sino que esta forma domina todo cuanto imagina y compone; es la verdadera marca de su creación y la forma de su pensamiento, una forma inherente, natural. Al margen de sus inigualables aspectos puramente creativos, Beethoven representa, verdaderamente, en el universo del piano, una figura de transición, pues ninguno de sus inmediatos predecesores, incluso tan geniales como Hayden o Mozart, fueron capaces de explotar todas las posibilidades expresivas del teclado, sin duda encorsetados en las limitaciones técnicas del por entonces todavía inmaduro «pianoforte», pues, aunque ciertamente, anuncien ya muchas cosas, en ese momento, sólo una figura como Muzio Clementi (1752-1832) fue capaz de aprovechar casi todos sus recursos. Corresponderá, pues, a Beethoven, disfrutar el privilegio histórico de convertir al piano en el “*factotum*”, instrumento supremo, compañero inseparable de los compositores, y uno de los pilares sonoros del lenguaje expresivo del mundo musical romántico. Pero, el papel decisivo de Beethoven no termina aquí al erigirse, además, en uno de los músicos de su tiempo que más exigió a los constructores de los piano fortes decimonónicos, a saber: la perfección y la resistencia, fruto de su incesante búsqueda de nuevas sonoridades y de los audaces experimentos en los que se involucraba como consecuencia de la energía y el vigor que emanaban de su complejo mundo interior.

Las 32 sonatas para piano de Beethoven conforman, por consiguiente, el ciclo más extenso, complejo y difícil de la historia universal del teclado y descubren, más nítidamente que en cualquier otro género musical, exceptuando, tal vez, los cuartetos de cuerda, la personalidad revolucionaria y cambiante del compositor, así como su evolución musical, que le sitúan, sin discusión, como el más destacado creador del género durante el período comprendido entre el Clasicismo y el ulterior Romanticismo. Por ello, no parece casual que, cuando compone la *primera Sinfonía*, ya hubiera publicado diez sonatas, entre las que se cuenta la radiante y profunda *Patética*. Siempre inconforme y en incesante búsqueda de otros caminos, el músico someterá pronto al piano a unos desafíos que nadie antes había osado exigirle, casi desbordando, incluso, sus posibilidades, hasta tal punto que otro genio del piano como Debussy comentó, tal vez de un modo precipitado, y

dejando que le traicionara su “*chauvinismo*”, tan francés, que: «*las sonatas de Beethoven fueron indebidamente escritas para piano... y, sobretudo, las últimas, pueden ser consideradas como transcripciones orquestales: en ellas falta, con frecuencia, una tercera mano que Beethoven indudablemente presentía*».

La **Sonata n°30 en mi mayor op. 109**, inaugura el grupo comúnmente llamado de las “*Tres últimas Sonatas*”, fechadas todas entre los años 1820 y 1822, época de composición del gran testamento espiritual de Beethoven como es la *Missa Solemnis*. Los bocetos de esta obra y los de las *sonatas* (a partir de 1819) están entremezclados en los ilustrativos cuadernos de notas del compositor, de esa época. En lo referente a las citadas *sonatas* existe, no obstante, para Claude Rostand, una especie de “unidad de conjunto” al reflejar “estados afectivos característicos del compositor durante la edificación de su última obra maestra religiosa”. En concreto, la *sonata op. 109*, tiene tres movimientos: un *Vivace* inicial, un *Prestissimo* y un *Adagio* final, en variaciones. Es de señalar que los dos primeros se encadenan, sin interrupción. El primer movimiento ***Vivace ma non troppo***, adopta muy libremente la forma sonata, con la particularidad de hacer transcurrir las dos ideas temáticas, muy dispares, sobre indicaciones de movimiento y compás también diferentes. El primer tema (en 2/4), enunciado en nueve compases, *semprelegato*: vivo, pero soñadoramente poético y como improvisado -en una palabra, schumanniano- juega sobre la oposición de un motivo ligeramente rítmico en la mano derecha (doble corchea y corchea punteada en intervalos típicos de tercera y de cuarta) y sus respuestas en la mano izquierda (dobles corcheas iguales entre la tercera y la octava). El segundo tema encadenado *Adagio espressivo* en 3/4, es una suerte de recitativo lento, de carácter declamatorio que procede de entrada por acordes de una dinámica contrastada (tres ***p*** (*pianissimo*), tres ***f*** (*fortissimo*), tres *crescendos* en tres compases) y por muy vastos arpeggios de triples/cuádruples corcheas, recorriendo el teclado. En el compás 15 un *ritardando* concluye esta breve introducción. El desarrollo comienza inmediatamente, con el retorno del *Tempo primo*, en el que el tema de comienzo sufre una transformación pasajera de su configuración de origen, puesto que su motivo melódico rítmico inicial se escucha, a partir de ahora, en la mano izquierda y las respuestas de dobles corcheas en la derecha, pero ambas quedan estrechamente asociadas en el centro del piano. Por otra parte se continúa, de dos *reprises* en el registro elevado, antes de dejar reaparecer el *Adagio*. Un breve “puente” inicia la reexposición del tema principal, con la intrusión pasajera de un motivo inédito (en acordes) que se puede considerar también como un elemento de la coda en el que el tema

modulante, alcanza un *mi* mayor sereno, concluido por un acorde muy apacible, en el grave del piano (con indicación de pedal).

Suprimiendo toda barra de compás al final del primer movimiento Beethoven marca no solamente un sostenido, sino tres becuadros al comienzo del segundo movimiento, **Prestissimo** (en *mi* menor, en 6/8), subrayando así su voluntad de continuación entre los dos fragmentos. El segundo adopta el aspecto vigoroso, altivo, apasionado y, alguna vez, incluso atormentado por oscuras angustias, del habitual *Scherzo*, bien sea que allí se identifica de nuevo una forma sonata, tratada sin cortapisas. El tema principal se eleva por intervalos de quinta y de sexta, **ff** (*forte*), sobre una base en octavas, anotadas *ben marcato*. Se puede señalar desde entonces que esta base de los primeros compases está destinada a adquirir a continuación un significado melódico. El tema es objeto de un contrapunto muy sutil por la mano izquierda y, en el compás 25, aparece una idea secundaria en un unísono grave, *espressivo*. Sucediendo a esta corta exposición, el desarrollo "trabaja" la base inicial en imitaciones, sobre un punto de órgano *si* (batimiento de corcheas) que se eleva hacia *do*. La ambivalencia tonal se acentúa entonces desde los compases siguientes, en breves acordes *una corda*, pálidos, casi fantasmagóricos donde el *fa* sostenido mayor, deja presagiar una reexposición en *si* menor. Pero ésta, -*tutte le corde*- tiene lugar en el tono principal, que mantendrá su vigencia hasta el término de este *Prestissimo*, concluido en un *crescendo* de acordes de una energía abrupta.

El tercer movimiento **Andante** (en *mi* mayor, en 3/4) está indicado *Gesangsvollmitinnigster Empfindung, meza voce* ("muy cantante con el más íntimo sentimiento, "a media voz"). Beethoven multiplica por todos lados, las indicaciones de "sentimiento": *cantabile* (cantable), *espressivo*, *teneramente* (tiernamente), *piacevole* (placentero) etc, en el curso de este *finale* que es un bello tema de *lied* seguido de seis variaciones. Este tema, enunciado en un período de dieciséis compases (con doble *reprise*), es una larga frase de amor, ligeramente dolorosa, muy interiorizada. Destaca la inflexión por terceras de los dos primeros compases y, en los dos siguientes, simétricos, el "accidente" de un melancólico *la* sostenido.

El tema, por otro lado, no posee un relieve particular y es la *primera variación -Moltoespressivo* en 3/4- la que libera verdaderamente su fuerza emocional, expandiéndose la melodía al registro semiagudo del piano. La *segunda variación -Leggiermente*, en 3/4- es un doble episodio en el que el tema es tratado con un encanto espiritual en figuras de dobles corcheas sincopadas y después transformado

(*teneramente*) en insistentes acordes de corcheas ascendiendo por grados conjuntos-las dos manos reunidas en el centro del teclado-. Estos acordes se diluyen en un martilleo de dobles corcheas que regresan, en *diminuendo* a la primera presentación, haciendo la función de *reprise*. El *Allegrovivace* de la *tercera variación* es un *staccato* muy enérgico de corcheas, alternado en las dos manos, gracias al cual el tema original sufre una metamorfosis considerable con un fino motivo que desgrana primero la mano derecha, sin abandonar el *la* sostenido. Este no conoce apenas enriquecimiento, excepto un desarrollo continuo de dobles corcheas en octavas. En definitiva, pues, se trata de un piano en plena despreocupada libertad. Indicada *Etwaslangsamer, als das Thema* ("Un poco más lento, como el Tema", la *cuarta variación* que se encadena (*attacca*), marca un claro retorno hacia la expresión y el estilo polifónico de los registros. Una primera parte se señala por sus diseños de dobles corcheas que decoran con delicadeza la línea melódica. La segunda parte está, en lo esencial, formada por un espléndido unísono de acordes de terceras, culminando en un **ff** (forte) y refluendo después en un *legato* arpegiado. La *quinta variación Allegro ma non troppo* (en 4/4), afirma su energía en un *fugato*, a tres y cuatro voces, siendo fuerte y *sempreforte* sus indicaciones más frecuentes. Se trata, pues, de la variación más violenta y también la más difícil, técnicamente, por sus temibles acordes de transición diatónica, en el agudo del piano. Es en la *sexta y última variación – Tempo primo del tema (cantabile)*, donde el motivo reencuentra más fielmente su fisonomía inicial, descrita en los cuatro compases introductorios sobre un punto de órgano **si** de las dos manos. Se pasa enseguida al 9/8 de un amplio desarrollo contrapuntístico, en progresión constante de valores disminuídos, por condensaciones melódicas en un ritmo inmutable de triples corcheas que para Boucourechliev: "No son ya valores rítmicos, sino partículas elementales de un mundo sonoro nuevo que evolucionan como timbres alrededor de la "línea del horizonte constituida por la función armónica suspendida sobre la dominante". Este flujo de triples corcheas se pulveriza enseguida en trinos, generalmente situados en el centro del piano y en pequeñas notas del tema repiqueteadas en el agudo. Después todo recae y se vuelve al enunciado textual, con ínfimas variantes del tema (supresión de las indicaciones de matiz o de determinado ornamento arpegiado) discurriendo en un dulce *cantabile*.

## **CHOPIN, FRÉDÉRIC** (Zezalowa-Wola (cerca de Varsovia), 1810- París (1849))

---

**Polonesa-fantasia en la bemol mayor op. 61**

**4 Mazurkas**

**Barcarola en fa sostenido mayor op. 60**

**Balada nº4 en fa menor op. 52**

Reinvidicado a la vez por los polacos, que han hecho de él una gloria nacional y por los franceses que le consideran uno de los suyos, Frédéric Chopin, hijo biológico de un padre francés y una madre polaca, recibió, pues, desde su nacimiento, una doble carga genética, por lo que acertadamente André Gide señala: "*Si reconozco en la obra de Chopin una inspiración una raíz polaca, he de reconocer igualmente, en este material primario, un corte y una manera francesa*" Los años de juventud de Chopin, bastante felices, por cierto, pasados en Varsovia, estuvieron esencialmente centrados en la música. A los catorce años ingresó en el Conservatorio de Varsovia, aunque en el ámbito del piano no tenía ya mucho más que aprender por lo que no sorprende que a los quince publique una primera obra (el *Rondó en do menor op. 1*). Entre 1828 y 1829, mientras en la capital polaca era ya aclamado como el mejor pianista de la ciudad, viaja a Berlín, Viena y Praga. Sin embargo, aunque Chopin se refugia, muy pronto en el espíritu polaco, una mezcla de nostalgia y de ensueño, ni su patriotismo ni su amor temprano por la joven Constance Gladowska, fue suficiente, para retenerle en su país natal que abandona en 1830 y es en el París romántico de entonces donde decide fijar definitivamente su residencia, a finales de 1831, que será el año de su consagración. Dividiendo su actividad entre la composición y la enseñanza, renuncia pronto a la carrera de virtuoso concertista de piano, para la que aparentaba estar destinado, aunque poco acorde con su temperamento. Con 26 años y ella 32 conoce a George Sand, ya famosa escritora por entonces, de talante independiente y liberal, que desdeñaba las normas del decoro al uso, iniciándose una peculiar relación sentimental prolongada, en ocasiones tormentosa. Entre 1837 y 1846, Chopin pasa los veranos en Nohant, en la casa rústica de su amante, donde escribe lo esencial de su obra, relacionándose con figuras destacadas de la cultura francesa del momento: Liszt, el pintor Delacroix, Meyerbeer, Heine, Balzac, amistades que conservará casi toda su vida. A pesar de no haber sido nunca un gran viajero (sólo cortos desplazamientos a Alemania donde coincidió con Schumann y Mendelssohn y un breve traslado a Londres un año antes de su muerte en 1848), la vida de Chopin ha suscitado un gran número de leyendas, que le sitúan tanto dentro de

la imagen desnaturalizada del músico elegante y seductor, romántico, que oscila entre los fallidos escarceos amorosos con Marie Wodzinska, las peripecias de su unión tormentosa y su ruptura con George Sand y la fascinación del infernal y novelesco viaje en común a Mallorca, todo ello salpicado de momentos de angustia en su lucha contra la tuberculosis que le rondó lenta e inexorablemente hasta acabar con su vida una noche de octubre de 1849 en París, celebrándose su funeral en la iglesia de la *Madelaine* bajo los sones ceremoniosos de su *Marcha Fúnebre*, depositándose su cuerpo en el cementerio del *Père-Lachaise* de la capital francesa, mientras que, según su voluntad, su corazón era transportado a su Varsovia natal.

Es difícil clasificar la obra de Chopin según un orden estrictamente cronológico a la usanza. Mientras la composición de las *Mazurkas* cubre, por ejemplo, toda su vida, los *Valses* y los *Nocturnos*, se reparten, más o menos, de la misma manera por lo que la presentación de su obra por "géneros", generalmente adoptada por sus estudiosos, siguiendo simplemente las fechas de aparición, parece la más ordenada, lógica y cómoda.

Forma primaria de la creación de Chopin, la *Polonesa* cubre casi toda su trayectoria, entre 1817, época de la publicación en Varsovia de una *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, utilizándola músicos como Bach, Haendel, Couperin o Mozart. A comienzos del siglo XIX, bajo la pluma de autores polacos (Michael Kléophas, Oginski o Karol Lipinski, por ejemplo), la polonesa toma la forma de una marcha pomposa, viril y, alguna vez, enérgica. 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 *Polonasas* 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. 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. Los más nobles sentimientos tradicionales de la vieja Polonia y sus tradiciones..., 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, con el *Op.26*, Chopin lleva a la *Polonesa* a una nueva senda y le da su verdadero carácter marcial. Liszt, de nuevo, las describe como *“las más bellas inspiraciones de su autor, menos rebuscadas que otras, a causa de sus dificultades técnicas”*

La ***Polonesa-fantasia en la bemol mayor, op.61***, acabada antes del verano de 1846, fue dedicada a Mme. Anne. Veyret, amiga de Chopin y George Sand, discípula de aquél y publicada en París por *Brandus* ese mismo año, cuando ya se había consumado la ruptura entre los amantes, por lo que siendo contemporánea de un episodio tan doloroso en la biografía del compositor, es un fiel reflejo de sus sentimientos y desilusiones. A decir de Liszt, que desvela allí *“movimientos desenfundados, sonrisas melancólicas y sobresaltos inopinados”*, esta obra *“está desbordada de una tristeza elegíaca”*. Chopin se aparta aquí, pues, del marco y del ritmo de la *polonesa* en aras de una libertad de expresión, próxima al carácter de las *Baladas*. Una introducción, en el estilo de un vasto preludeo rapsódico, sirve de apertura. El tema principal aparece *“a tempo giusto”* para prolongarse en acordes y en octavas. Un *Agitato* concebido, según Cortot, como una variación, viene a intensificar este tema; después una transición cadencial conduce a una nueva frase *“più lento”*, plena de nostalgia. Un crescendo final lleva a la conclusión de esta página dolorosa y heroica.

Como hemos señalado Chopin compuso ***Mazurkas*** a lo largo de toda su vida que, como sus *Polonesas*, son el reflejo del sentimiento nacional al que está ligado toda su música. Su alumno 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”*. Su ejecución está en ella misma; es allí donde reside la originalidad del Chopin pianista. Representaba 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 Polonia desde el siglo XVI, la *Mazurka* es una danza tripartita, cuyo acento principal cae sobre los tiempos débiles y más particularmente sobre el segundo. Chopin ha conservado el ritmo pero retomando la expresión de Liszt: "ha ennoblecido la melodía y agrandado las proporciones". 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 escritas en tono menor) plenas de esta diversidad de "motivos y de impresiones" que describiera Liszt. Alfred Cortot distingue varias categorías: las *mazurkas danzadas*, las *mazurkas cantadas*, las *mazurkas cantadas y danzadas*, pero también las *mazurkas atrevidas* y las *elegíacas*.

Gracias al testimonio de Berlioz sabemos cómo interpretaba Chopin sus *Mazurkas*: "*Hay detalles increíbles en sus Mazurkas, ha encontrado el medio de hacerlas doblemente interesantes ejecutándolas con el último grado de dulzura, al superlativo del piano, rozando los martillos las cuerdas de tal suerte, que se está tentado de aproximarse al instrumento y de prestar atención al oído como se haría en un concierto de sífides o con un ruido de hojas*".

En 1839, Chopin anuncia desde Nohant a su amigo Julian Fontana la composición de las cuatro *Mazurkas* op. 41: "Sabrás que llevo en mi portafolios cuatro nuevas *mazurkas*: una de Palma, en mi menor, las otras tres de aquí. Me parecen encantadoras, como son siempre los pequeños niños para sus padres que envejecen..." La segunda *Mazurka* fue escrita, en efecto, en Mallorca, hacia mitad de noviembre de 1838 y las restantes en Nohant, en julio de 1839, siendo publicadas en Leipzig, Londres y París por *Troupenas*, el año siguiente, y dedicadas al escritor polaco Stefan Witwivki, amigo de Chopin y emigrado también en París. La ***Mazurka op. 41 n°1*** (en *do* sostenido menor, *Maestoso*), comienza sobriamente sobre la gama del tono, plena de ese sabor popular que encantaba a Chopin y se continúa, en diversos episodios, hacia el *tempo* de la *mazurka*: uno melódico, otro balanceado, otro expresivo y otro, en fin, amplificado por enérgicas octavas. En una conclusión, a la vez soñadora y expresiva, todo se apacigua, finalmente, en el grave del piano.

La ***Mazurka op. 41 n°3*** (en *si* mayor, *Animato*) es una página que Chopin consideraba se abría por un coro de guitarras y que no comenzando realmente la *mazurka* hasta el quinto compás por lo que, como confirmaba Wuilhelm von Lenz, "los cuatro compases iniciales, incluso sus repeticiones comprimen progresivamente el movimiento". La danza rústica retoma aquí su vigencia con el impulso marcado



de sus motivos. Desde el compás 15, Chopin modula, con audacia, enarmónicamente, de *re* sostenido al *mi* bemol.

La **Mazurka op. 41 n°4** en *La* bemol mayor *Allegretto*, escrita sobre un ritmo de *vals*, es una pieza amable y ligera, que contrasta fuertemente con el espíritu de las tres anteriores.

La **Barcarola en fa sostenido mayor op. 60**, una de las obras más modernas de Chopin sobre el plano armónico está teñida de italianismo, pero no de ese italianismo formal ligado, según André Coeuroy "a fórmulas operísticas y florituras", sino de un italianismo ligado "a la *vie du coeur*" ("a la vida del corazón") Comenzada en 1845, fue acabada durante el verano de 1846 y publicada al final de este mismo año. La edición francesa corrió a cargo del editor *Brandus*, dedicándose la pieza a la baronesa von Stockhausen, esposa del embajador de Hannover, como ya referimos dedicatario, a su vez, de la 1ª *Balada* op. 23, tocándose durante un concierto dado en la sala Pleyel el 16 de febrero de 1848.

Se designa generalmente como *barcarola* al canto de los gondoleros venecianos por lo que el término se atribuyó a composiciones musicales recordando este canto o teniendo el mismo ritmo en 6/8 o en 12/8. La *barcarola* de Chopin está concebida sobre un ritmo análogo, pero construida en la forma de la mayoría de los *Nocturnos*, es decir en tres partes, siendo la tercera una repetición modificada de la primera. El conjunto es un vasto *Allegretto* en 12/8, cuyo tema principal "*cantabile*" recuerda una dulce cantinela sostenida por un ritmo adormecedor. Maurice Ravel describió maravillosamente este movimiento que admiraba particularmente: "este tema en terceras ágil y delicado, está constantemente revestido de armonías deslumbrantes. La línea melódica es continua. Un instante, un lamento se escapa, queda suspendido y recae blandamente atraído por acordes magníficos. La intensidad aumenta y un nuevo tema estalla, de un magnífico lirismo, todo italiano. Todo se apacigua. Del grave se eleva un trazo rápido, estremecedor que planea sobre armonías preciosas y tiernas. Pensamos en una misteriosa apoteosis".

Aunque la **Balada** no ha tenido jamás en música una forma bien definida. La etimología de la palabra, procedente del italiano "*ballare*" (danzar), le da, no obstante, el sentido de una canción bailable. En su origen, la *Balada* era una pieza vocal refinada y fue Chopin, precisamente, quien por vez primera dio el título de *Balada* a una composición musical, que Étienne Roger define como una "vasta pieza sin modelo preciso, procedente de la *canción*, del *rondó*, de la *sonata* y

de las *variaciones*". En el siglo XIX, a continuación de Chopin, la *Balada* adoptará, sin embargo, un carácter lírico, sin dejar de conformar un modelo general épico, narrativo, sobre todo las *baladas* gestadas en fuentes legendarias anglosajonas o inspiradas en los poetas alemanes del "*Sturm und Drang*" (Herder, Goethe, Schiller, Uhland etc.) que inspiraron a los músicos del romanticismo germánico (Zeiter, Neefe, Zumsteeg, Brahms y, sobre todo, Löwe). La leyenda de *Fausto* es tal vez uno de los modelos más representativos de *balada*.

La composición de las **cuatro Baladas** de Chopin se escalona a lo largo de una docena de años. Todas están construidas sobre un compás binario, en subdivisión ternaria: 6/4 y 6/8 y, por la intensidad de su acento melódico y la riqueza de su escritura armónica, figuran entre las obras más consumadas del músico. Según una aseveración de Schumann (muy discutida todavía hoy), Chopin se habría inspirado, en sus tres primeras baladas, en textos de su compatriota Adam Mickiewicz (1798-1855), poeta polaco, como él, emigrado en París. Chopin, sin embargo, no dejó ninguna pista al respecto, aunque no puede olvidarse, en este sentido, la poca afinidad del compositor por la música "descriptiva" o "programática".

La primera **Balada n<sup>o</sup>1 en sol menor**, fue comenzada en Viena en la primavera de 1831, acabada en París en 1835 y publicada el año siguiente simultáneamente en Leipzig, Londres y París, por el editor musical, ligado con frecuencia a la publicación de su obra, *Maurice Schlesinger*. Chopin dedicó la pieza al barón von Stockhausen, embajador de Hannover en Francia.

La *balada en sol menor* es un inmenso poema pleno de pasión, emoción y melancolía, casi dolorosa, con tres partes de proporciones muy desiguales. El largo *Moderato* en 6/4, parte central y esencial de la obra está enmarcado por una breve introducción *Lento* y una vasta coda tormentosa en dos tiempos *Presto con fuoco*. En la introducción las dos manos desgranán al unísono un diseño de octavas lentas que se calman sobre dos acordes para preparar el enunciado del primer tema. Su melodía se eleva como un quejido sobre la inflexión titubeante de un arpeggio de séptima (*do-si* bemol) que después recae hacia la tónica sobre un ritmo de vals casi improvisado.

Una cadencia fugitiva lleva a un episodio transitorio que anuncia el segundo tema. Este episodio se agita y se anima progresivamente sobre campanadas de bajos, velados por ligeras y rápidas figuras arpegiadas. Suave y acariciante el segundo tema aparece "*sottovoce*" con un impulso más moderado. Se sigue de un corto divertimento, instante de alegría

fugaz precediendo el momento de pasión intensa de los compases por venir. El retorno de los temas se afirma en un extraordinario pasaje que estalla hasta la progresión de unas gamas cromáticas *fortissimo*. Un nuevo episodio de divertimento de un virtuosismo desbordante, aporta una nota de calma hasta la aparición del segundo tema en toda su amplitud, adicionado de algunos elementos decorativos y acompañado de una ondulación de corcheas. El tema inicial se afirma una última vez "*sottovoce*" en un clima de pasión casi patética que se encadena *Presto con fuoco* con la tumultuosa coda. En la efervescencia de un excepcional virtuosismo una serie de gamas dolorosas y desgarradas, recorre el teclado para recaer sobre tres acordes lastimeros y sobre una discreta y breve reminiscencia del primer tema. Todo se acelera en los compases finales, sobre un deslumbrante diseño cromático de octavas fogosas *fortissimo*, que se termina en dos largos acordes sonoros.

La **2ª Balada en fa mayor op. 38** fue comenzada en 1838 y acabada en su versión definitiva en enero de 1839, durante el frustrado viaje de descanso de Chopin y George Sand a Mallorca, y publicada en 1840 en Leipzig, Londres y París por el editor *Troupenas*. En su edición inglesa llevaba el título "*La Gracieuse*" (*La Graciosa*) y fue dedicada a Schumann, aunque en esta dedicatoria no hay que ver sino, e un gesto formal de cortés reciprocidad: el agradecimiento de la dedicatoria previa de Schumann de las *Kreislerianas* op. 16, pues se sabe que Chopin era bastante hostil al hacer de Schumann y que no le gustaba su música, en tanto que éste si admiraba profundamente esta *Balada* n° 2 en la mayor que en su revista musical (*Neue Zeitschrift für Musik*) calificó de "pieza notable" añadiendo que "Chopin ha escrito ya una composición bajo este mismo nombre (balada), una de sus más salvajes y originales, la nueva es otra cosa, inferior a la primera como obra de arte, pero no menos fantástica y espiritual. Las páginas centrales, todo apasionadas, no parecen haber sido intercaladas sino posteriormente" pues, añade: "recuerdo bien haber escuchado a Chopin tocar su *balada* con una conclusión en *fa* menor y hoy termina en *la* menor". Chopin, en efecto, tocaba raramente esta *Balada* completa y Pauline Viardot recordará haber escuchado con frecuencia a Chopin tocar el *Andantino* del comienzo pero jamás la continuación. Para Schumann esta *Segunda Balada* fue inspirada a Chopin por un poema escrito por Mackiewicz sobre la leyenda del lago lituano *le Switez*, una mujer misteriosa surgida lentamente del seno del lago, que cuenta el combate de los lituanos contra la tiranía de los zares y describe la metamorfosis de los muertos en flores acuáticas. No puede evitarse evocar aquí la leyenda bretona de la villa de Ys, una ciudad mitológica que fue construida en la costa de Bretaña y posteriormente engullida por el océano puesta en

música por Lalo en su ópera "Le Roidysy, sobre todo, a la *Cathedrale engloutie* ("La Catedral engullida") Preludio para piano de Debussy cuya idea poética se asemeja curiosamente a la que, siempre según Schumann, habría inspirado a Chopin. La *Balada en fa mayor* es una sucesión de episodios de dulzura y de fuerza. Episodio de dulzura es el *Andantino* inicial que Chopin -como recordará Pauline Viardot- tocaba sin ningún matiz, salvo los indicados en los compases 18 y 22 que acentuaba fuertemente. Algunas notas resuenan como el repicar de una campana, introduciendo el primer tema que se expande y se repite en la gran quietud de su ritmo tranquilizador. Con Schumann algunos han creído ver en esta larga frase inicial, la evocación de las aguas calmadas del lago del que emerge la mujer misteriosa del poema de Mickiewicz. Un largo arpeggio de pequeñas notas repercutiendo sobre el eco lejano del tintineo de los primeros compases sirve de transición con el segundo episodio de fuerza, *Presto con fuoco*, que se encadena inmediatamente en una secuencia de dobles corcheas. En esta racha de trazos arpegiados, de potentes octavas, de gamas ascendentes y de figuras sembradas de modulaciones inesperadas se especula si Chopin ha querido realmente, como sugería Schumann, describir la lucha de los lituanos. El tumulto se apacigua, poco a poco, para dar lugar, en un contraste sobrecogedor, al primer tema que reaparece cortado en su mitad por un punto de órgano imprevisto, añadiendo misterio.

La *Balada n<sup>o</sup> 4 en fa menor op. 52*, fue compuesta en 1842 y publicada en Leipzig y París, también por *Schlesinger*, dedicándola a la baronesa Charlotte von Rotschild. Por su inspiración y su elocuencia, así como por la originalidad de sus motivos y la riqueza de su armonía, es una extraordinaria obra de arte, al mismo tiempo que una página patética, algunas veces apasionada, otras triste, incluso suplicante, en la que Alfred Cortot ve una suntuosidad armónica y un refinamiento de la escritura, muy significativo de una nueva orientación estilística de Chopin. No parece haber duda que muestra el carácter precursor del impresionismo musical con el que fueron escritas en el inmediato futuro, en Francia algunas piezas de piano

Esta última Balada se abre *Andante con moto*, con siete compases de introducción, sobre un motivo de un lirismo tierno y nostálgico que reaparecerá en el centro de la obra. El primer tema "*mezzo voce*" tiene el carácter expresivo de un *Nocturno* animado por un pequeño contorno de joviales corcheas

Largos acordes tocados sobre potentes octavas, que parecen balancearse conducen a la reexposición del tema, transformado en su línea melódica, y embellecido por una graciosa secuencia de acordes

de terceras paralelas. Un brillante *Accelerando* conduce al segundo tema expuesto sobre un ritmo calmado de barcarola; después todo se anima con un brío ensordecedor, que se calma con el retorno de las tiernas inflexiones de la introducción, pero en *La mayor*. Estas se desvanecen como en un sueño sobre una cadencia *dolcissimo* y sobre ligeros arpeggios aéreos escritos en pequeñas notas. Un sorprendente canon a dos y después, a tres voces se encadena inmediatamente bajo los elementos del primer tema, tomando un carácter inquieto y atormentado, pero se desarrollan y se transforman enseguida en alegres trinos arremolinados. El propio segundo tema participa en esta explosión sonora que se expande suntuosamente, hasta tres grandes acordes *fortissimo*, interrogativos, prolongados por dos silencios y un punto de órgano.. A esta interrogación responden sordamente cinco acordes largos y claros que parecen marcar el comienzo de la coda, en un tumulto pleno de vitalidad, atravesado por trazos de trinos en terceras, en octavas y en acordes. La *Balada* que había comenzado en la ensoñación se acaba con un caluroso entusiasmo.



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Próximo concierto**

Lunes, 23 de enero 2017

### **CUARTETO ARTEMIS violín-violín-violonchelo**

### **Avance de Programación Curso 2016-17**

Martes, 21 de febrero 2017	VARVARA NEPOMNASCHAYA, piano
Lunes, 6 de marzo 2017	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo , piano
Lunes, 20 de marzo 2017	SYLVIA TORÁN, piano
Lunes, 3 de abril 2017	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Martes, 18 de abril 2017	IVÁN MARTÍN, piano
Lunes, 24 de abril 2017	CUARTETO BELCEA CON GUIHEN QUEYRAS Violín I-violín II-violonchelo- violonchelo
Lunes, 8 de mayo 2017	ALESSIO BAX, piano
Martes, 16 de mayo 2017	ELISSO VIRSALADZE, piano
Martes, 6 de junio 2017	ANDRÁS SCHIFF, piano
Lunes, 12 de junio 2017	XXXII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

\* Este avance es susceptible de modificaciones

[www.sociedaddeconciertosalicante.com](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)



## SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

### Avance del curso 2017-18

Lunes, 2 de octubre 2017	NICHOLAS ANGELICH, piano
Miércoles, 11 de octubre 2017	KYUNG WHA CHUNG, violín KEVIN KENNER, piano
Martes, 7 de noviembre 2017	ENRIQUE BAGARÍA, piano
Martes, 21 de noviembre 2017	CUARTETO HAGEN
Lunes, 11 de diciembre 2017	JAMES GALWAY, flauta
Lunes, 18 de diciembre 2017	PIORT BECZALA, tenor HELMUT DEUTSCH, piano
Martes, 9 de enero 2018	FABIO BIDINI, piano
Lunes, 12 de febrero 2018	ANTONIO MENESES, violonchelo LYLIA ZILBERSTEIN, piano
Martes, 20 de febrero 2018	SOKOLOV, piano
Martes, 27 de febrero 2018	JULIA FISCHER, violín YULIANNNA AVDEEVA, piano
Lunes, 12 de marzo 2018	RAFAL BLECHACZ, piano
Martes, 20 de marzo 2018	CUARTETO CASALS
Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano

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

